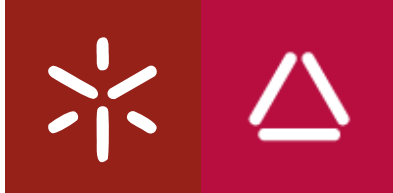




Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Tiago Jorge Campos Vieira Carvalho da Silva

O debate da identidade nacional desde a revolução de abril até ao presente, através do cinema português



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Tiago Jorge Campos Vieira Carvalho da Silva

**O debate da identidade nacional desde
a revolução de abril até ao presente,
através do cinema português**

Tese de Doutoramento
Ciências da Comunicação

Trabalho realizado sob a orientação de
Professor Moisés de Lemos Martins
e de
Professor Nelson Araújo

Despacho RT - 31 /2019 - Anexo 3

Declaração a incluir na Tese de Doutoramento (ou equivalente) ou no trabalho de Mestrado

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



**Atribuição
CC BY**

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Agradecimentos

Esta dissertação foi financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) através da concessão de uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/139275/2018) no âmbito do POCH - Programa Operacional Capital Humano, compartilhado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MCTES. Agradeço pelo apoio, fundamental para a realização desta investigação e para a participação em diversos congressos nacionais e internacionais.

Agradeço aos professores Moisés de Lemos Martins e Nelson Araújo, meus orientadores. Agradeço-lhes a generosidade, a amizade, a estimulante partilha de conhecimento e de experiências ao longo do processo de escrita desta tese; mas agradeço também pela confiança que depositaram num jovem investigador em processo de descoberta do seu pensamento e pelas oportunidades concedidas, que tanto enriqueceram o meu trajeto.

São várias as pessoas que marcaram o meu percurso ao longo destes quatro anos, mas devo prestar um agradecimento especial à Isabel Macedo, com quem aprendi (e continuo a aprender) imenso. Agradeço também à equipa do projeto “Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?”. Recordo, em especial, Alice Balbé, Ana Cristina Pereira (Kitty Furtado), Luís Camanho e Rosa Cabecinhas. E, no âmbito do Museu Virtual da Lusofonia, tenho também muito a agradecer à Tatiane Oliveira, à Alessandra Nardini e à Elaine Trindade, colegas deste projeto.

Não esquecerei também a professora Helena Sousa e o professor Manuel Pinto, figuras centrais do primeiro ano letivo do meu doutoramento – não apenas pela aprendizagem, mas também pela humanidade que revelaram durante a pandemia de Covid-19, que tanto impacto teve na vida dos doutorandos. E agradeço também a professores que me marcaram no passado, mas cuja ligação permaneceu, como Ana Francisca Azevedo, minha orientadora de mestrado.

Deixo também uma palavra de apreço aos profissionais do Instituto de Ciências Sociais e do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) pelo apoio no meu percurso de investigação. Agradeço também aos meus colegas de turma de doutoramento; agradeço à Margarida Correia-Neves, Margarida Gonçalves e António Baião, colegas do Colégio Doutoral com quem partilhei momentos muito enriquecedores; agradeço ao Matheus Luan e à Juliana Vargas, doutorandos da turma anterior à minha e cuja receção nunca esquecerei.

Agradeço à minha família, sobretudo à minha mãe, que, mesmo apesar de não ler nada do que eu escrevo, sempre acreditou em mim e sempre me deu provas dessa imensurável confiança.

Agradeço ao Filipe, meu *partner in crime* que não se deixa impressionar facilmente, ao contrário de mim. Talvez seja aí que resida o segredo da nossa cumplicidade.

Agradeço a todos os meus amigos, sobretudo à Rita, que prosseguirá a aventura do doutoramento com o mesmo desassossego que eu o fiz.

E, por fim, agradeço a muitas outras pessoas com quem me fui cruzando em congressos e encontros, que partilharam comigo o seu trabalho e fizeram questão de me ouvir falar sobre a minha investigação.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho acadêmico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

O debate da identidade nacional desde a revolução de abril até ao presente, através do cinema português

Resumo

A presente investigação propõe interrogar o lugar do cinema português no debate da identidade nacional desde a revolução de abril de 1974 até ao presente (delimitado no ano de 2020), não só a partir da análise das representações culturais veiculadas pelos filmes, mas também problematizando o próprio estatuto do cinema enquanto meio que se vai reposicionando num contexto de urgências múltiplas. Interessa-nos, por isso, explorar os discursos do cinema português após a revolução de abril no quadro das discussões teórico-conceptuais sobre a identidade nacional, e, concomitantemente, no quadro específico do pensamento português.

Os processos de revisitação da identidade nacional desencadeados pela revolução de abril, ao encontrarem-se expressos no cinema português, permitem-nos desvendar um imaginário em contínua situação de instabilidade, que reflete a imagem de um país em conflito com o seu passado e, por consequência, com o seu presente. Entre a memória do passado colonial e ditatorial, o sonho europeu da modernização, configurado pela adesão à Comunidade Económica Europeia (1986) e outras crises e desafios subsequentes, o cinema português vem projetando um imaginário em convalescença. Assim, esta investigação propõe-se explorar o papel do cinema português enquanto pertinente e profícuo instrumento de análise dos discursos da identidade no âmbito dessas ruturas.

Neste trabalho, evocamos a discussão teórica sobre a nação, os nacionalismos e a identidade nacional, redimensionando este debate à luz da desconstrução conceptual da contemporaneidade; debruçamo-nos sobre o lugar da identidade nacional portuguesa no pensamento cultural e filosófico nacional, incidindo no debate da identidade nacional à luz da problematização da relação entre a cultura e o imaginário; subsequentemente, incidimos no papel do cinema neste debate, estabelecendo a centralidade dos estudos filmicos na nossa investigação; e, por fim, elaboramos um (re)mapeamento do cinema português, interrogando o seu papel na consolidação e desconstrução de discursos sobre o imaginário ao longo do século XX e primeiras duas décadas do século XXI; no final, procedemos à análise das várias obras cinematográficas seleccionadas no âmbito da nossa investigação.

Palavras-chave: cinema português; contemporaneidade; cultura; discursos; identidade nacional

The debate on national identity from the April revolution of 1974 until the present, through portuguese cinema

Abstract

The present research proposes to question the role of Portuguese cinema in the debate on national identity from the April Revolution of 1974 until the present (delimited in the year 2020). It analyses the cultural representations conveyed by the films and problematises the status of cinema as a medium being repositioned in a context of multiple urgencies. Therefore, we are interested in exploring the discourses of Portuguese cinema after the April Revolution within the framework of theoretical and conceptual discussions on national identity and, concomitantly, within the specific framework of Portuguese thought. This research is anchored in an interdisciplinary approach. However, it is oriented towards prioritising filmic studies, namely in the final section, in which the cinematographic discourses are analysed in the light of the proposed problematic.

The processes of revisiting national identity triggered by the April Revolution, as expressed in Portuguese cinema, allow us to unveil an imaginary in a continuous situation of instability, which reflects the image of a country in conflict with its past and, consequently, with its present. Between the memory of the colonial and dictatorial past, the European dream of modernisation, shaped by membership of the European Economic Community (1986) and other subsequent crises and challenges, Portuguese cinema has been projecting an imaginary of convalescence. Thus, this research aims to explore the role of Portuguese cinema as a pertinent and fruitful instrument for analysing identity discourses within the scope of these ruptures.

We evoke the theoretical discussion on the nation, nationalism and national identity, re-dimensioning this debate in the light of the conceptual deconstruction of contemporaneity. We also focus on the place of Portuguese national identity in national cultural and philosophical thought, focusing on the national identity debate in light of the problematisation of the relationship between culture and the imaginary; subsequently, we highlight the role of cinema in this debate, establishing the centrality of film studies in our research; finally, we elaborate a (re)mapping of Portuguese cinema, questioning its role in the consolidation and deconstruction of discourses on the imaginary throughout the 20th century and the first two decades of the 21st century; and ultimately, we proceed to analyse several cinematographic works selected in the scope of our research.

Keywords: contemporaneity; culture; discourses; national identity; portuguese cinema

Índice

Introdução	11
Nota metodológica	17
CAPÍTULO 1. Genealogia da identidade nacional: uma discussão teórica	25
1.1. Intercetando a génese da nação e dos nacionalismos	25
1.2. O enigma da identidade: pensar o imaginário na contemporaneidade	38
CAPÍTULO 2. Revisitando a identidade nacional portuguesa: do mito aos desafios da contemporaneidade	50
2.1. Prolegómenos para uma problematização	50
2.2. A revolução de abril como possibilidade de reinvenção e revisitação do imaginário	56
2.2.1. Da pureza do granito ao feitiço do império: reminiscências do Portugal salazarista na contemporaneidade	60
2.2.2. Europa, Lusofonia e globalização: um olhar pós-colonial	66
2.3.3. Repensando a identidade no presente: breves apontamentos subjetivos	76
CAPÍTULO 3. Cultura e imaginário	80
3.1. Repensar o papel da cultura	80
3.2. O lugar da cultura no pensamento português	88
3.3. A cultura portuguesa depois da revolução de abril: novos trilhos e urgências	103
CAPÍTULO 4. Para uma literacia das imagens cinematográficas	111
4.1. Problematizando o real	111
4.2. O cinema, o imaginário e a sua dimensão (trans)nacional	121
4.3. O cinema e a encenação da contemporaneidade	134
CAPÍTULO 5. Cinema e representação: para uma permanente revisitação do imaginário	145
5.1. Mitologias culturais e identitárias durante o Estado Novo	145
5.2. Olhares de subversão	156
5.3. A revolução de abril: novo país, novos cinemas	168

CAPÍTULO 6. Da inquietude do imaginário: filmes que (re)contam histórias	189
6.1. Abril, ontem e hoje	191
6.1.1. <i>Que farei eu com esta espada (1975) de João César Monteiro: a arte ao serviço da revolução ou a revolução ao serviço da arte?</i>	195
6.1.2. <i>Deus, Pátria, Autoridade (1976) e Bom Povo Português (1981) de Rui Simões: sínteses da revolução</i>	198
6.1.3. <i>Gestos & Fragmentos. Ensaio sobre os militares e o poder (1983) de Alberto Seixas Santos: intersubjetividade e memória</i>	202
6.1.4. <i>Outro país: memórias, sonhos, ilusões... Portugal 1974/1975 (1999) de Sérgio Tréfaut: o sonho suspenso da revolução</i>	206
6.1.5. <i>Capitães de Abril (2000) de Maria de Medeiros: celebração e simbolismo</i>	209
6.1.6. <i>O Voo da Papoila (2011) de Nuno Portugal: a desilusão como rescaldo do sonho</i>	212
6.2. A História e o cinema: mito e contramito	215
6.2.1. <i>Acto dos Feitos da Guiné (1980) de Fernando Matos Silva: os movimentos de libertação e a encenação do Império</i>	220
6.2.2. <i>Um Adeus Português (1986) de João Botelho: a guerra e o luto</i>	223
6.2.3. A antiepopéia em <i>Non ou a vã glória de mandar (1989) de Manoel de Oliveira</i>	227
6.2.4. Memórias da ditadura na obra de Susana de Sousa Dias.....	232
6.3. Recantar a terra: renovando o paradigma da ruralidade	236
6.3.1. O mito como baluarte da identidade.....	239
6.3.2. O tempo e o lugar: a intimidade dos espaços e o seu sentido universal.....	246
6.3.3. O regresso e a partida em <i>Aquele Querido Mês de Agosto (2008) de Miguel Gomes</i> ..	254
6.3.4. Uma “nova corrente ruralista”?	257
6.3.5. <i>Alentejo, Alentejo (2014) de Sérgio Tréfaut ou o legado da memória e da cultura</i>	261
6.4. Estéticas da <i>marginalidade</i> : trajetos e inquietações.....	262
6.4.1. A marginalidade como legado e continuidade no cinema português: juvenildade e família	264
6.4.2. Representações da emigração em <i>Ganhar a Vida (2001) de João Canijo</i>	271
6.4.3. Lugares efémeros em <i>No Quarto da Vanda (2000) de Pedro Costa</i>	275
6.4.4. A revolução de abril como promessa de interculturalidade?.....	278
6.4.5. Viagens que não principiam: <i>Viagem a Portugal (2011) de Sérgio Tréfaut</i>	286
6.4.6. <i>A crise</i>	288
6.4.7. Um epílogo: João de Deus, indigente aristocrático	292
6.5. O devaneio como reduto: lugares de evasão no cinema português	296
6.5.1. <i>A Ilha dos Amores (1982) de Paulo Rocha: o orientalismo e o decadentismo</i>	298
6.5.2. <i>Uma Rapariga no Verão (1986) de Vítor Gonçalves ou a evasão do quotidiano</i>	302
6.5.3. <i>O Fantasma (2000) de João Pedro Rodrigues: corpo e transgressão</i>	306
6.5.4. <i>John From (2015) de João Nicolau: buscando a evasão nos meandros do subúrbio</i> ... 310	

6.5.5.	Corpos errantes: <i>Our Madness</i> (2018) de João Viana ou a História que falta ser contada	314
6.6.	Um epílogo: memória, ruína, realidades materiais e imateriais	318
6.6.1.	<i>Ruínas</i> (2009) de Manuel Mozos: entre o desassombro e o encantamento da memória	318
6.6.2.	Paráisos suspensos em <i>Tabu</i> (2012) de Miguel Gomes	323
6.6.3.	O corpo de Diamantino: da brutalidade ao espetáculo	327
	Considerações Finais	332
	Referências	340

Introdução

(...) é sempre um engano querer explicar os fenómenos de um país simplesmente à luz do carácter dos seus habitantes. De facto, o habitante de um país tem pelo menos nove caracteres: o profissional, o nacional, o político, o de classe, o geográfico, o sexual, o consciente, o inconsciente e talvez ainda um carácter privado. Encontram-se todos nele, mas dissolvem-no, e ele acaba por não ser mais do que uma pequena depressão do terreno banhada por estes muitos riachos que nela desaguam para dela voltarem a sair e encherem, com outros riachos, um novo vale. É por isso que cada habitante da Terra tem ainda um décimo carácter, que é nem mais nem menos do que a imaginação passiva de espaços não preenchidos.

Robert Musil *in O Homem Sem Qualidades* (2008, [1930], p. 64)

Se a identidade, nos termos propostos por Robert Musil (2008 [1930]), possui vários acentos que a deslocam sempre para uma situação de instabilidade e fluidez, aquilo que o conhecimento humano nos mostrou, pelo contrário, foram tentativas nítidas de a decifrar e, por consequência, de a fixar. Sempre se procurou um significado para a identidade, mormente a que diz respeito a um país – a identidade nacional – talvez por instintiva necessidade de nos situarmos ao longo do tempo, enquanto povo acolhido e resignado nas suas narrativas e na sua História.

A reflexão de Musil acima transcrita traduz um lema central para nos desligarmos dessa ideia de realidade sacralizada que vai subsistindo no subconsciente humano através de imagens, histórias ou mitos imóveis que promovem mais uma predisposição para a exclusão do que para a inclusão. E, ao tornarmos um objeto refém das nossas leituras, inviabilizamos a sua natural transformação que o *tempo* clama. Por isso, o objetivo primordial deve ser colocar em diálogo as nossas inquietações, ao invés de as procurarmos solucionar – pois tornaremos sempre ao ponto de partida.

Esta tese de doutoramento procura justamente refletir sobre o papel do cinema português desde a revolução de 25 de abril de 1974 até ao presente no debate da identidade nacional. Parafraseando Jean-Luc Godard, Serge Daney (2022 [1994]) encarou o cinema como um país – o país que faltava no seu mapa – indagando se se trataria de um império, uma nação ou uma província. Assim, interessa-nos pensar o ato de contar histórias através do cinema: isto é, todas as forças que convergem na criação de determinada história, e de que maneira a mesma comunica, quer um estado de consagração, quer um estado de dissídio, com a *realidade*. Em

suma, o ato de imaginar passivamente os espaços não preenchidos, como rematou Musil (2008 [1930]).

É a partir desta posição que iniciamos a nossa reflexão sobre a ideia de identidade nacional, enquanto construção que opera no nosso próprio entendimento enquanto povo. Deste modo, a nossa primeira interrogação foi: será que os filmes feitos após a revolução de abril que seleccionámos para esta investigação inspiram todos um dissídio com a realidade, porquanto se endereçam às tensões sobre as quais nos interessa discutir?

Por outro lado, urge perguntar: será que esse dissídio com a realidade não é um traço de qualquer filme, independentemente do contexto em que este é concebido? Ao pensarmos o cinema feito durante o Estado Novo (mais concretamente, os filmes que se alinhavam com um objetivo de propaganda ideológica ou que optavam por não investir contra o regime), esse dissídio com a realidade está presente, no sentido em que as obras se encontravam comprometidas com as representações de uma mitologia do país, e não do *país em si*.

Ou seja, podemos considerar que o dissídio é a matéria primordial do cinema no que diz respeito à sua relação com a realidade. Pois o cinema não é nunca a realidade, mesmo quando procura desvirtuar representações complexas dessa mesma realidade. Assim, é importante distinguir o dissídio em relação à realidade e o dissídio em relação ao poder (isto é, das narrativas unas e hegemónicas).

Por outras palavras, é a figura do dissídio que nos interessa; isto é, a figura do dissídio enquanto fôlego que reconfigura formas emergentes ou evanescentes, resignificando-as, criando novos discursos que não só procuram responder ao *tempo presente*, mas também captar os legados do passado, transfigurando-os e, por vezes, subvertendo-os.

O que nos interessa nesta investigação é olhar o cinema português à luz do pensamento cultural e filosófico nacional, e interrogar como determinadas imagens e narrativas são consolidadas e desconstruídas num período delimitado (desde a revolução de abril até ao *presente*, vulgo ano de 2020). A noção de *presente* pretende destacar a ideia de continuidade perene com a qual somos inevitavelmente confrontados ao pensar um assunto à luz do *nosso tempo*. Ou seja, esta noção reflete a série de transformações cujo impacto se encontra ainda por apurar, seja porque a impregna o nebuloso peso do passado, seja por conta da pressão inerente que vai

protelando a plenitude do presente e, por consequência, ofuscando cada vez mais a imagem do futuro.

Não parece legítimo, deste modo, falar-se de uma ideia de identidade nacional no presente sem atentar à sua dimensão permeável, permanentemente investida por questões e tensões múltiplas, por vezes capciosas. À luz da contemporaneidade, os debates em torno de uma ideia de identidade nacional urgem o estabelecimento de um diálogo entre o passado e o presente como forma de procurar compreender as inquietudes que subjazem a esta questão, desprovida de propósitos de depuração ou de solucionamento de pretensos enigmas deixados pela História, como espécie de desígnio que propulsiona o presente e confere sentido ao futuro.

De natureza mutável, as identidades fundam-se, paradoxalmente, no princípio da reciprocidade e do conflito, e as questões de natureza ideológica deverão ser pesadas à luz dessa premissa (Bhaba, 2003; Evans & Hall, 2003; Hall, 1996, 2000, 2006; Martins, 2011; Mbembe, 2017, 2021; Sloterdijk, 2002; Spivak & Butler, 2012). Os imaginários são povoados por essa fluidez, não obstante subsistirem imagens saturadas que alimentam uma ideia de fixidez que se opõe à premissa previamente enunciada.

Quando Lucrecia Martel diz que não procura fazer histórias sobre o seu país (a Argentina, onde nasceu e onde vive) parece sugerir que não deixa que o seu ato de criação seja condicionado pelo dever de reproduzir um sentimento de pertença (Bailey & Duncan, 2006, p. 340). Com efeito, Martel não precisa de se incumbir essa exigência – assim como qualquer outro criador – porquanto o seu filme, a partir do momento em que é mostrado, passa a ser uma criação coletiva. Isto é, Martel propõe-se imaginar para preencher os espaços que encontra vazios, e o espectador, por sua vez, irá preencher os espaços que encontrará também vazios no seu filme. É nesta relação que reside o princípio da fluidez dos imaginários, previamente referido.

Por outras palavras, o cinema é cinzel do imaginário, procurando preencher espaços ao mesmo tempo que inaugura outros (em branco). Assim, o imaginário pode ser descrito sumariamente como o espaço onde os sonhos estremecem sob o eco imperativo da realidade, ainda que esta nunca seja apreendida, mas antes, forjada. O que não significa que essa mesma criação forjada não possa produzir, em contrapartida, um efeito sobre a realidade que não foi capaz de reproduzir.

Ancorada numa abordagem interdisciplinar, a nossa tese procura sustentar-se primeiramente numa discussão teórico-conceptual que, subseqüentemente, sustente a reflexão crítica na análise final das obras. Procuraremos ilustrar este processo a partir de uma breve descrição dos capítulos.

O primeiro capítulo, “Genealogia da identidade nacional: uma discussão teórica”, começa por contextualizar o trabalho teórico sobre a história da nação e dos nacionalismos, para depois se debruçar sobre o processo em que essa problemática deve ser pensada na contemporaneidade, à luz das urgências sinalizadas pelo trabalho desenvolvido nas várias disciplinas. Este primeiro capítulo estabelece o trajeto seguido no decurso do trabalho, sobretudo à medida que o nosso olhar vai circunscrevendo o objeto de estudo, isto é, a problemática da identidade nacional portuguesa; assim, este processo começa por evidenciar a importância da convergência entre as Ciências da Comunicação e os Estudos Culturais.

Refletir sobre a identidade nacional portuguesa implica desvendar o pensamento cultural e filosófico a partir de contributos vários. Nos capítulos segundo, “Revisitando a identidade nacional portuguesa: do mito aos desafios da contemporaneidade”, e terceiro, “Cultura e Imaginário”, verificamos que o trabalho intelectual que se debruçou sobre a questão da identidade nacional portuguesa é muito subsidiário dos estudos literários, visto que a literatura foi o campo preferencial de diversos autores para sondar as representações e os discursos identitários (Antunes, 1987; Lourenço, 1994, 1999, 2017; Quadros, 1989; Saraiva & Lopes, 2017).

Com a vigilante auscultação desse território, pretendemos iniciar o (re)mapeamento de hipóteses e lugares mais prementes do imaginário, sinalizando concomitantemente as ausências e as invisibilidades. Nesse (re)mapeamento, os discursos sobre os quais nos debruçamos possuem contributos do imaginário filosófico, cultural e artístico, como verificamos no capítulo terceiro, “Cultura e imaginário”.

O capítulo quarto, “Para uma literacia das imagens cinematográficas”, permite-nos já esclarecer algumas das dúvidas no âmbito dos estudos fílmicos, mormente as que dizem respeito à problematização das classificações e terminologias. Desde a discussão sobre as possibilidades dos sistemas narrativos (e confluências entre os mesmos) ao questionamento da ideia de cinema nacional, é vasto o campo de possibilidades aberto pelos estudos fílmicos, sobretudo diante das reivindicações suscitadas pelo trabalho interdisciplinar. Este capítulo contempla também a problematização da relação do cinema com a identidade nacional, resgatando vários conceitos

que foram trabalhados previamente, sobretudo no capítulo primeiro, “Genealogia da identidade nacional: uma discussão teórica”.

Decidimos, porém, aprofundar a nossa problemática (na secção final) sob o signo do ensaio; outorgamo-nos, por isso, uma liberdade de reflexão que pretendia mais reatualizar a problemática a partir de outras interrogações, do que propriamente executar um diagnóstico.

Finalizado o enquadramento teórico, pudemos enfim formular as questões centrais do nosso trabalho: como é que o cinema se pode constituir uma peça-chave no debate sobre a identidade nacional? E, posteriormente, de que forma é que os discursos cinematográficos ilustram esse exercício de simultânea convergência e divergência com os discursos sobre a identidade que integraram trabalhos prévios em campos do saber diversos? E de que forma criam novos e reatualizados discursos?

A análise final das obras selecionadas, contemplada no capítulo sexto, “Da inquietude do imaginário: filmes que (re)contam histórias”, que, por sua vez, é constituído por seis textos, procura responder, a partir da deriva ensaística dos mesmos, a essas questões. Persiste, todavia, uma questão: como evitar que os estudos fílmicos acabem secundarizados e, por consequência, minorizados pela complexidade que define o trabalho interdisciplinar desenvolvido no enquadramento teórico?

Como já enunciamos, o nosso olhar sobre o cinema (neste caso, o cinema português) pretende eximi-lo de qualquer sujeição às várias disciplinas sobre as quais refletimos no enquadramento teórico. O papel dos filmes enquanto representações culturais da sociedade não invalida o seu primordial papel: isto é, a sua autonomia na construção de identidades cinematográficas a partir das quais vão propor e visitar os discursos sobre a identidade nacional.

Assim, o filme é olhado como objeto artístico, pois é nessa condição que evidencia a sua singularidade na criação de discursos sobre o imaginário – sem jamais deixar de reverberar uma ligação intrínseca às várias práticas culturais, artísticas e científicas que adensaram o nosso *corpus* teórico.

Sinal do papel autónomo que concedemos ao cinema – e à ulterior predominância dos estudos fílmicos – é justamente a assunção da confluência entre as várias inquietações que norteiam e intitulam os textos da análise final. Escolhemos a designação “inquietações” porque achamos que este conceito é mais abrangente do que “tópicos” ou “temáticas”, como consideram

alguns autores (Areal, 2011; Araújo, 2014); e também porque cremos que, não existindo uma identidade nacional, existem, por sua vez, distintas inquietações sobre a identidade nacional.

Mesmo apesar de os textos do capítulo sexto (“Da inquietude do imaginário: filmes que (re)contam histórias”) se encontrarem divididos por inquietações distintas, todos se correspondem na convocação torrencial de interrogações e prognósticos, tomando assumidas liberdades que parecem fragmentar o alinhamento de ideias estabelecido no enquadramento teórico.

Essa fragmentação, porém, é imprescindível para a concretização do nosso objetivo. Ou seja, o papel destes textos é também o de permitir ao leitor que vá operando ele próprio a intersecção entre temáticas e tópicos distintos, exercício fundamental para esvaziar as categorias e os conceitos da fixidez que amiúde lhes é atribuída. Essa contestação da fixidez é também imprescindível para perseguir as invisibilidades, isto é, os lugares do imaginário que se encontram ocultos por narrativas dominantes, e que nos propomos desvendar através do cinema.

O facto de nos interessarmos pelos significados incrustados na imagem cinematográfica à luz da problemática lançada, porém, conduziu-nos a um rumo sem garantia de soluções. Assim, o problema que deslindamos nesta proposta de investigação não pretende ser resolvido; ao invés, deverá subsistir como problema permanente, sendo esse o perene sentido que lhe pretendemos atribuir, sem jamais aquiescer uma resolução derradeira.

Nota metodológica

O presente trabalho, centrando-se numa abordagem qualitativa, foi marcado por obstáculos múltiplos, não obstante o nosso compromisso para que estes jamais viessem a interferir na dimensão ensaística da investigação. Essa dimensão foi imediatamente considerada aquando do delineamento inicial do plano de trabalhos, face ao seu potencial enquanto caminho para perseguir e ampliar as possibilidades suscitadas pela problemática.

Assim, propomos uma reflexão sobre a metodologia adotada no decorrer da investigação, justificando a nossa abordagem, respetivas técnicas de análise do objeto de estudo e trabalho de sistematização executado a partir da discussão teórico-conceptual. Subsequentemente, o trabalho final de análise revelou-se indissociável da recolha de informação obtida nesse enquadramento.

Ao longo da nossa investigação, a metodologia foi sendo marcada por constantes reformulações, a fim de solidificar a nossa abordagem ao objeto de estudo que, como já referimos, é essencialmente qualitativa. Assumindo a subjetividade inerente a este processo, procuramos assegurar que tal dimensão não fosse “considerada como uma imperfeição a precisar de ser eliminada, mas como um elemento essencial da compreensão”, como enuncia Robert Stake (1995, p. 60) a propósito da investigação qualitativa.

No entender de Stake, a gestão de tempo é um compromisso inalienável durante a investigação qualitativa. Os fenómenos estudados pelos investigadores qualitativos reclamam o rigor dessa gestão, porquanto o seu processo de investigação conduz ao desvendar frequente de mais dúvidas do que soluções para as dúvidas que instituíram a problemática (Stake, 1995). Deste modo, tomando minuciosamente em consideração a posição do leitor, comprometemo-nos em que o carácter ensaístico do sexto e último capítulo desta investigação (“Da inquietude do imaginário: filmes que (re)contam histórias”), na sua confluência de inquietações, se sustentasse na rigorosa construção executada na discussão teórico-conceptual.

Partindo agora para uma visão mais incisiva da nossa metodologia, importa assinalar e justificar três pontos centrais: a relevância da nossa problemática no âmbito das Ciências da Comunicação e de que modo esta disciplina se revela um terreno fértil para operar uma (re)leitura interdisciplinar; a justificação da organização e do conteúdo dos capítulos; e, por fim, o cruzamento entre a revisão bibliográfica e a respetiva seleção dos tópicos ou temáticas que norteiam os ensaios, processo no qual é evidenciada a centralidade dos estudos fílmicos.

Interessou-nos, desde logo, começar por evidenciar o papel desta investigação no extenso quadro das disciplinas das Ciências Sociais e Humanas, atualmente reféns de um contexto marcadamente dominado por uma lógica mercantil, sob as imposições de ideias como relevância, eficácia, responsabilidade e qualidade, no entender de Zara Pinto-Coelho e Anabela Carvalho (2013). Segundo estas autoras, o impacto de tais dinâmicas vem afetando estas disciplinas em dimensões distintas, inclusive no desvirtuamento da sua identidade e do seu papel no contexto académico e científico. Assim, como considera também Moisés Martins, as Ciências Sociais e Humanas acabam também por se submeter a esse paradigma dominante nas ciências, o que significa que têm “vacilado e sucumbido, perante a racionalidade técnica e o economicismo” (Martins, 2011, p. 142).

Esse fenómeno reproduz, nas palavras de Moisés Martins (2011, p. 142), “o desconforto da nossa modernidade”, isto é, “o nosso actual desassossego pelas consequências sociais e culturais das biotecnologias, que fundem numa amálgama o humano e o não humano” (2011, p. 42). A Universidade não escapa a esse desassossego, espelhando igualmente essa tendência global reformista sob as urgências do mercado, e que evidencia a pressão de mudanças estruturais em curso comumente designadas como globalização neoliberal, idade da informação, economia de conhecimento ou sociedade de conhecimento (Pinto-Coelho & Carvalho, 2013).

Não obstante, Moisés Martins (2011) desvenda nessa entropia o papel derradeiro das Ciências da Comunicação, que, ao fixarem-se no contemporâneo, vão apontar para um horizonte de verdade e conhecimento. Este compromisso com um horizonte de verdade e conhecimento não é possível sem um olhar disposto a questionar as implicações políticas do cultural, e que se revela indissociável do processo de instabilização de fronteiras entre disciplinas académicas (Martins, 2011). Assim, procuramos ancorar-nos nesta instabilização (passe o paradoxo), confiando nesse movimento na exploração do potencial teórico e metodológico de campos do saber distintos.

Assim, não é possível pensar as Ciências da Comunicação sem pensar a sua estreita relação com os Estudos Culturais, que, segundo Moisés Martins (2011, p. 41), devem a sua “génese, destino e pujança” ao incremento do último. Por esse motivo, sublinhamos a centralidade da ideia de instabilização, propósito que, nos Estudos Culturais, circunscreve um vasto campo que pensa as relações humanas com a cultura a partir de noções como a classe, o género e a identidade étnico-racial, mas também a receção dos conteúdos dos media e, por fim, os estilos de

vida no contexto de uma sociedade globalizada e marcada pela experiência eletrónica (Martins, 2011).

Começamos por nos ancorar na hermenêutica: iniciamos a nossa investigação com a interpretação de textos, direcionando subsequentemente essa tarefa para o campo dos estudos filmicos. Começamos por recorrer aos contributos no campo da Filosofia, da Sociologia, da História, da Antropologia, dos Estudos Literários e dos Estudos Culturais (mais concretamente, os Estudos Pós-Coloniais) a fim de redimensionar a nossa problemática e desvendar os tópicos mais relevantes para a organização da nossa investigação. Recorremos também a publicações de órgãos de comunicação social (nomeadamente, ensaios e crónicas).

Posto isto, a derradeira tarefa de reflexão sobre os discursos do cinema português visa também remeter o leitor para os discursos previamente interpretados e analisados no campo da literatura reunida na discussão teórico-conceitual. Essa sistematização visou, primeiramente, a recolha de informação relevante a partir do cruzamento de ambas as ideias ao longo do enquadramento teórico. Assim, procuramos fazer com que esse trabalho prévio de sistematização ecoasse sempre ao longo da investigação, nomeadamente nessa secção final, para que o leitor se fosse sempre ressitando à luz da discussão teórica que a precedeu.

O cinema português depois da revolução de abril é marcado por diversas tentativas de revisitação de vários lugares do imaginário. Como já aqui referimos, esses lugares foram traduzidos em *inquietações*, pois nem sempre dizem respeito a um lugar físico – podem também dizer respeito a um momento, a um sentimento, a uma ideia. Os filmes debruçam-se sobre regiões distintas, demarcando universos que vão sendo reinterpretados sob o olhar dos respetivos cineastas, mas também convocam tempos distintos.

Procurando, como já referimos, perseguir a figura da instabilidade como impulsora dos fenómenos socioculturais que reclamam por ser permanentemente pensados, não podemos, no entanto, confiar que a nossa voz se sustente nessa mesma volubilidade. Pelo contrário, interessamos-nos fixar o papel da mesma na “compreensão das complexas inter-relações entre tudo o que existe” (Stake, 1995, p. 53), atribuindo ao nosso discurso um protagonismo que o faz equivaler à ação, como enuncia Vítor Sousa (2016). Nas palavras deste autor, (2016, p. 36), “sendo o discurso ação, é o investigador que deve ser o protagonista da ação, uma vez que o discurso é performativo, sendo que os métodos e as técnicas devem estar disponíveis para serem utilizados sempre que se justifiquem”.

Esta premissa não implica, todavia, um desvirtuamento dos discursos sobre os quais nos debruçamos: trata-se de um problema que a tradição hermenêutica procurou solucionar a partir da sobrevalorização da dimensão do discurso como evento e a sua relação com a intenção do locutor, como observou Paul Ricoeur (1995). Isto é, segundo Ricoeur, neste processo a interpretação identifica-se com a compreensão, o que significa que é fundamental reconstituir a intenção do autor quando proferiu ou produziu o respetivo discurso.

Na obra *O Conflito das Interpretações*, Ricoeur (1988, p. 5) considera que “o problema hermenêutico se colocou primeiro que tudo nos limites da exegese, isto é, no quadro duma disciplina que se propõe compreender um texto, de o compreender a partir da sua intenção, sobre o fundamento daquilo que ele quer dizer”. Neste sentido, “o próprio trabalho da interpretação revela um desígnio profundo, o de vencer uma distância, um afastamento cultural, de tornar o leitor igual a um texto tornado estranho, e, assim, de incorporar o seu sentido à compreensão presente que um homem pode ter de si mesmo” (Ricoeur, 1988, p. 6).

Assim, ao longo do processo de interpretação e compreensão dos vários documentos de que nos socorremos (dos textos aos filmes), é também a nossa voz, enquanto autores, que procuramos consolidar. Assumimos, pois, a indissociabilidade entre os fenómenos de autodescoberta e de progressiva descoberta do nosso objeto de estudo, remetendo o trabalho de interpretação para uma pretensão de revisitação permanente do mundo e das versões sobre o mesmo, tal como o propôs Roland Barthes em *Crítica e Verdade* (2007a [1970]): pois o ato de escrever “equivale de certo modo a fracturar o mundo (o livro) e a refazê-lo” (Barthes, 2007a, p. 72).

Assim, optamos por abdicar de métodos de investigação quantitativa, concedendo primazia à revisão de bibliografia e à consolidação de um rigoroso trabalho interdisciplinar. Apesar de toda a investigação depender da interpretação, como considera Robert Stake (1995, p. 56), verifica-se, nos métodos de investigação quantitativa, “um esforço para limitar o papel da interpretação pessoal durante aquele período entre o momento em que o plano de investigação é traçado e o momento em que os dados são recolhidos e analisados estatisticamente”. Por sua vez, os processos de investigação qualitativa revelam o seu potencial no contexto de investigações como a que propomos, porquanto “exigem que as pessoas mais responsáveis pelas interpretações estejam no campo, a fazer observações, a exercitar uma capacidade crítica subjectiva, a analisar

e a sintetizar, e durante todo esse tempo a aperceberem-se da sua própria consciência” (Stake, 1995, p. 56).

Sabemos que uma tentativa de diagnóstico a partir de instrumentos tão austeros como os que são possibilitados pela abordagem quantitativa embargaria as hipóteses de reflexão sobre tão fértil cruzamento (o cinema e a problemática da identidade nacional). Tememos que tais opções pudessem acentuar o carácter controverso da ideia de identidade nacional, e, simultaneamente, fazer-nos incorrer nos usuais erros filosóficos e epistemológicos que ainda hoje se revelam comuns, reduzindo a problemática a simples categorizações essencialistas, como assinalou Manuel Villaverde Cabral (2003).

Foi a plausibilidade desse risco que nos fez chegar ao terceiro e último ponto da resolução dos problemas metodológicos. Por isso, a fim de contornarmos quaisquer equívocos nesse sentido, importa assinalar que: a revisão bibliográfica procurou consolidar e justificar a nossa seleção dos acontecimentos, tópicos e temáticas passíveis de integrar inquietações de análise; a interdisciplinaridade revela que o nosso trabalho buscou agrupar uma pluralidade de vozes e epistemes; e, por fim, a progressiva incidência nos estudos filmicos pretendeu evidenciar o papel central dos discursos cinematográficos no âmbito da nossa tese, sem que jamais se verificasse um desligamento de toda a coleta previamente executada na discussão teórico-conceitual.

Compreende-se, ao longo deste processo, que as Ciências da Comunicação sejam recorrentemente evocadas para fortalecer a conexão entre disciplinas, assim como as respetivas inquietações partilhadas. Se os signos são forças sociais, refletindo a condição do ser humano enquanto animal simbólico, como nos diz Umberto Eco (2004), interessa-nos justamente endereçarmo-nos a essas forças simbólicas; isto é, a “toda a cultura, os ritos, as instituições, as relações sociais, o costume (...) nas quais ele [ser humano] encerra a sua experiência para a tornar intermutável” (Eco, 2004, p. 100).

Se o movimento do tempo cultural não é linear (Barthes, 2009), a ideia de intermutabilidade proposta por Eco (2004) parece salvaguardar-nos de incorrer em visões essencialistas sobre a sociedade, as identidades e a cultura. Conciliando o trabalho desenvolvido no campo dos estudos filmicos e o trabalho desenvolvido nos diversos campos do saber que inscreveram o desenvolvimento da problemática na discussão teórico-conceitual, pretendemos fixar, desde logo, o papel do cinema, não apenas como instrumento de representação cultural da

sociedade, mas como um meio igualmente (ou até mesmo primeiramente) comprometido com uma identidade cinematográfica.

Assim, a partir da assunção das várias propostas estéticas e narrativas onde se sustenta(m) a(s) identidade(s), sempre sujeitas à volubilidade (capítulos quarto, “Para uma literacia das imagens cinematográficas” e quinto, “Cinema português e representações: para uma permanente revisitação do imaginário”), também o cinema português evidencia o seu papel autónomo na criação de discursos sobre a sociedade, sem jamais deixar de reverberar uma ligação intrínseca às várias práticas (culturais, artísticas e científicas) que o influenciaram e, concomitantemente, também foram inscrevendo o imaginário nacional.

Neste caminho, surge outro problema: de que forma é que as nossas opções metodológicas poderão deixar de parte questões que, justamente pela sua invisibilidade, merecem ser alvo de reflexão? Como vamos argumentando ao longo desta investigação, a identidade nacional é uma ideia que se construiu muito a partir de exclusões, e considerável parte dos estudos sobre a mesma possivelmente repercute essa tendência.

Procuramos ilustrar, na discussão teórico-conceitual, a vasta complexidade das representações e leituras sobre o imaginário nacional, no mesmo sentido enunciado por Vítor Sousa a propósito da metodologia da sua investigação (2016, p. 40)¹: “incluem-se, para tanto, as perspetivas clássicas de identidade e as correspondentes roturas de escala decorrentes do pós-modernismo, observando-se as mudanças operadas”. No constante confronto entre os múltiplos lugares do imaginário, aflora a instabilidade e a incerteza que, *per se*, são fenómenos que devem ser alvo de análise. E, nesse sentido, a figura do ensaio é a que mais se apropria à ambição do nosso trabalho, porquanto nos garante a proficuidade da reflexão e do diálogo permanente na tentativa de redimensionamento da problemática.

A progressiva emergência dos estudos fílmicos no âmbito da nossa tese faz-se acompanhar de uma discussão teórico-conceitual que facilite o protagonismo do cinema no sexto e final capítulo de análise, “Da inquietude do imaginário: filmes que (re)contam histórias”. Como já foi referido, esse capítulo procura evidenciar o papel central do cinema na reflexão sobre a problemática, o que impõe um esclarecimento sobre as metodologias de análise fílmica.

¹ *Da Portugalidade à Lusofonia* (2016), livro que resultou da sua tese de doutoramento.

Como afirmam Jacques Aumont e Michel Marie (2004), não existe um método universal para analisar filmes, porque o processo é interminável, sendo fundamental, no entanto, conhecer a história do cinema e os discursos já suscitados por cada filme que decidimos analisar, a fim de não os repetir. Interessa-nos, todavia, não descurar esses discursos previamente elaborados, mas ampliá-los à luz de outras interrogações que a nossa abordagem possibilita.

Assim, recorreremos ao trabalho de autores no campo dos estudos filmicos portugueses, como Carolin Overhoff Ferreira (2005, 2007, 2013), Daniel Ribas (2013, 2014), Nelson Araújo (2014, 2016), João Bénard da Costa (1991, 2007, 2019)), Leonor Areal (2011), Michelle Sales (2011, 2013), Paulo Cunha (2003, 2008, 2013, 2015), Leandro Mendonça (2013) e Jorge Luiz Cruz (2013), que nos auxiliou sobremaneira no mapeamento do contexto que precedeu o processo de análise dos filmes. Procuramos intercetar, no trabalho destes autores, diferentes métodos de análise dos filmes que nos permitissem enquadrar e explorar a problemática da identidade nacional, e, simultaneamente, reconhecer mais facilmente as fragilidades inerentes a este processo.

Como nos recorda Daniel Ribas (2014, p. 199), “a análise filmica, como qualquer análise cultural, depende também de uma visão subjetiva, irredutível ao olhar do analista”. Isto não implica que confiemos na nossa total liberdade para pensar ou analisar um filme (ou qualquer outra obra artística), mas que conciliemos essa liberdade com um preceito inalienável, como enuncia John Berger (2018): isto é, assumirmos que a forma como olhamos para as coisas é sempre afetada pelas limitações do nosso conhecimento e pelas nossas crenças.

O nosso método de análise filmica priorizou a análise narrativa e a análise estética. Ou seja, após definirmos as inquietações de análise, procuramos sondar os processos em que estas se encontravam presentes (ou ausentes) na narrativa, considerando fatores múltiplos: o sistema narrativo, o género, a temática, as personagens. Concomitantemente, procuramos observar de que modo a *mise-en-scène* nos permitia problematizar certos aspetos da narrativa (seja a discussão em torno do respetivo sistema narrativo, a relevância atribuída a determinada personagem, a localização geográfica, a forma como os diversos artificios participam da construção e desenvolvimento da história).

Já aqui foi enunciada a questão da subjetividade inerente à nossa investigação (potenciada pela metodologia qualitativa) e que deve ser igualmente assinalada no âmbito da seleção dos filmes em análise. O mapeamento operado ao longo da discussão teórico-conceitual pode

justificar a decorrente lógica indutiva deste processo, desde o trabalho inicial, onde se operou a interdisciplinaridade no campo das Ciências Sociais e Humanas, à fase de revisão no campo dos estudos fílmicos.

CAPÍTULO 1. Genealogia da identidade nacional: uma discussão teórica

1.1. Intercetando a gênese da nação e dos nacionalismos

A globalização, os fluxos migratórios, as vozes de contestação cada vez mais ativas de identidades sociais e culturais perante a hegemonia de uma só narrativa, histórica e identitária, são alguns dos fenômenos que parecem fazer da identidade nacional um conceito anacrônico.

A ideia de uma identidade que se afirma e perpetua nos limites político-administrativos de determinado território é um fenômeno que remonta à Europa dos séculos XVIII e XIX, com a emergência do Estado-nação. Porém, como compreender a genealogia, não só do nacionalismo e das nações, mas também da ideia de identidade nacional, e de que forma esta se vai metamorfoseando ao longo do tempo? E como auscultar e identificar essas transformações?

Podemos considerar que as identidades nacionais possuem uma genealogia muito mais remota, sondando os legados culturais, históricos e sociais desde o momento em que os respectivos estados conheceram a sua formação e, por vezes, mesmo antes desse derradeiro momento. Porém, é importante mapear o território – físico ou imaginário – através do qual cada estado foi inscrevendo a sua História.

O Estado-nação, enfraquecido desde o principiar do desmoronamento dos impérios europeus, foi colocado em causa por dinâmicas múltiplas que denunciaram – e continuam a denunciar – a persistente fragmentação dessas identidades outrora consideradas imutáveis; e também pela afirmação crescente de identidades étnico-culturais que vêm colocando em causa a premissa de que um território é sempre espelhado tão-só por uma cultura homogênea. Presentemente, podemos considerar que a diáspora e a globalização são os dois fenômenos centrais que potenciam ainda mais o progressivo esmorecimento da figura do Estado-nação (Hall, 1996, 2000, 2006; Spivak, 2021 [1988]; Spivak & Butler, 2012).

Assim, a identidade nacional interessa-nos enquanto construção que urge ser repensada à luz destas novas urgências. A soberania nacional, seja esta sonho ou já uma conquista, sustenta-se em narrativas que têm comumente o passado como predicado, pois é nesse passado que vibra a memória que assegura e fortalece um sentimento de pertença e de autonomia política.

Esta reflexão, no entanto, pode conduzir-nos em alguns equívocos que carecem de ser aprofundados. Segundo John Hutchinson (1994), o estudo do nacionalismo foi perpassado por

alguns desses equívocos, nomeadamente a partir da relação próxima entre a ascensão da historiografia moderna no século XIX e a emergência do nacionalismo. Ou seja, a historiografia teorizou uma visão em que “as nações eram entidades primordiais enraizadas numa ideia de natureza humana e uma História objetivamente identificáveis pelos modos de vida (através da língua, da história, educação, religião) pela ligação a uma pátria territorial e pelas lutas por autonomia política” (Hutchinson, 1994, p. 3)².

Assim, segundo Hutchinson, estas perspetivas moldaram o trabalho dos historiadores até à Segunda Guerra Mundial. Só a partir da década de 60 do século XX é que autores como Ernst Gellner (1994 [1983]), Eric Hobsbawm (1998 [1990]) e Benedict Anderson (2005 [1983]) principiaram a contestar essas teorias que projetavam conceitos extemporâneos no seu estudo das sociedades pré-modernas. Como acrescentou Hutchinson (1994, p. 4)³, “a ascensão da nação como norma política global só ocorreu nos dois séculos anteriores, devendo ser estudada à luz das grandes revoluções - industrial, democrática e racionalista – que são sinónimas da ascensão da modernidade”.

Ainda segundo Hutchinson, as nações são um produto do Iluminismo, incorporando uma nova visão da humanidade baseada no princípio de unidade a partir de fronteiras políticas e étnicas. Assim, nas sociedades pré-modernas não era possível uma consciência nacional unificada, devido aos altos níveis de iliteracia e heterogeneidade cultural, e também devido ao facto de a sociedade se basear “numa Igreja transnacional e uma língua sagrada (o latim na Europa, o árabe no mundo islâmico)” (Hutchinson, 1994, p. 11). Como conclui o autor, só o

² Tradução livre do autor. Usamos o mesmo processo para todas as obras em língua estrangeira que foram consultadas.

³ John Hutchinson diz que os autores que contestaram essa visão estabeleceram cinco importantes pontos de descontinuidade entre as nações e as formas anteriores de comunidades. Segundo este autor, em primeiro lugar, as nações distinguem-se porquanto incorporam uma nova visão política racionalista da humanidade que emerge em finais do século XVIII. Enquanto as sociedades anteriores eram governadas por uma visão religiosa do mundo, o Iluminismo veio instituir uma visão das nações em que a capacidade de autogoverno era baseada na soberania popular. Em segundo lugar, as nações, diferindo territorialmente das anteriores unidades políticas, são marcadas por uma nova escala de reorganização trazida pela ascensão do estado moderno burocratizado e pela economia de mercado. Em terceiro lugar, o estado-nação baseia-se no princípio em as fronteiras políticas e étnicas devem ser congruentes. Só nos séculos XIX e XX é que as minorias étnicas passaram a ser consideradas uma ameaça à integridade do estado territorial. Assim, o estado-nação baseia-se na homogeneidade étnica, promovida através de uma língua oficial, de um currículo escolar e da expulsão de minorias. Em quarto lugar, a nação passa a ser unificada por uma cultura baseada na língua vernacular, em contraste com as sociedades pré-modernas, que eram marcadas por altos níveis de iliteracia e heterogeneidade cultural. A sociedade baseava-se numa Igreja transnacional e uma língua sagrada (o Latim na Europa, o Árabe no mundo islâmico), pelo que não era possível uma consciência nacional unificada. Por fim, em quinto lugar, o desenvolvimento da economia e a integração das massas numa nova ordem política, que fortaleceu uma ideia de unidade nacional entre a população (Hutchinson, 1994, pp. 4-6).

desenvolvimento da economia e a integração das massas numa nova ordem política pôde fortalecer uma ideia de unidade nacional entre a população.

Como começa por assinalar José Manuel Sobral (2000)⁴, o estudo do nacionalismo centra-se assaz na questão do surgimento das nações e da ideologia nacionalista, cuja relação é também problematizada. Sobral distingue o trabalho de autores como Ernst Gellner (1994 [1983]), Eric Hobsbawm (1998 [1990]) e Benedict Anderson (2005 [1983]), que se identificam com um paradigma modernista – isto é, tendo em comum o facto “de verem nas nações e no nacionalismo algo que emerge com a modernidade” (2000, p. vii) –, do trabalho de Josep Llobera (2000 [1994]), John Armstrong (1982), Anthony D. Smith (1997 [1991]; 1999 [1995]) ou Adrian Hastings (1997), que procuraram “interpretar a génese das nações como processo que data de tempos pré-modernos” (2000, p. vii).

Segundo Hutchinson, autores como Anthony Smith ou John Armstrong defenderam que “a nação é uma comunidade étnico-cultural inscrita por mitologias comuns, um sentido de história comum e estilo de vida, e ideias particulares de espaço, que concede aos seus membros uma identidade e um propósito” (1994, p. 11).

Anthony Smith (1997) defende uma análise histórica e sociológica das dinâmicas de formação das identidades nacionais. Ou seja, segundo este autor, o estudo dos antecedentes pré-modernos das nações modernas é fundamental para relacionar a identidade nacional e o nacionalismo com questões de comunidade e de identidade étnica (Smith, 1997). Se, para muitas das sociedades pré-modernas, não existia uma divisão clara entre mito e História, compreende-se que “uma certa tradição de imagens, cultos, costumes, ritos e artefactos, bem como de certos acontecimentos, heróis, paisagens e valores” tenham formado um arquivo que foi seletivamente assimilado pelas gerações subsequentes (Smith, 1997, p. 56).

Assim, Anthony Smith questiona como é que estas tradições influenciam as gerações seguintes, e de que modo é que a investigação da configuração dos laços e sentimentos étnicos se revela fundamental para o apuramento do processo em que as unidades emergiram como nações. A crença nacionalista reside na ideia “de que as nações existem desde tempos imemoriais, embora muitas vezes embrenhadas num sono prolongado” (Smith, 1997, p. 63).

⁴ No prefácio da edição da Celta Editores de *O Deus da Modernidade*, de Josep Llobera

Segundo Josef Llobera (2000), o nacionalismo não existia durante a Idade Média porquanto se considera a existência de um movimento de massas como um dos seus pressupostos. Assim sendo, a nação será “uma invenção política da era moderna – do Iluminismo – e que se encarnou depois da divisão das águas operada pela Revolução Francesa, ou por outras palavras, quando a tónica na definição de nação recai na ideia de soberania popular” (Llobera, 2000, p. 3).

Todavia, no entender de Llobera, a imagem da nação moderna como uma realidade *ex nihilo* constitui um problema. Assim, o autor procura demonstrar “como os sentimentos de identidade nacional se desenvolveram no período medieval e o papel destacado das monarquias da Europa ocidental no fomento desses sentimentos” (2000, p. 92).

Segundo Michael Billig (2012), autores como Hugh Seton-Watson, Douglas Johnson, Edie Kedourie ou Jean Bethke Elshtain⁵ discordam entre si relativamente ao momento do surgimento do Estado-nação, todavia, “todos (...) concordam que a Europa medieval não conhecia Estados-nação” (2012, p. 20). Billig, no entanto, não deixa de problematizar a genealogia da ideia de identidade nacional. O autor argumenta que as considerações sobre a soberania popular levantam uma importante questão sobre quem surgiu primeiro: se a nação enquanto população, ou a nação enquanto estado? O autor explicita (2012, p. 25): “Tem havido um grande debate entre aqueles que defendem que os Estados-nação criaram identidades nacionais e aqueles que traçam a genealogia das identidades nacionais como remontando a um período anterior à ascensão do Estado-nação”.

Ao considerar que as identidades étnicas pré-modernas podiam explicar o surgimento das nações na Europa, Smith (1997, p. 95) diz que o mesmo pode ser aplicado ao nacionalismo, que, “[como] ideologia e linguagem, (...) é relativamente moderno, tendo surgido mais do que uma vez na cena política, no final do século XVIII”. A chegada do nacionalismo inaugura uma nova era, mas não é possível “entender o seu impacto na formação da identidade nacional sem explorar a sua matriz social e cultural, que já devia tanto à presença de etnias pré-modernas e ao aparecimento gradual de estados nacionais no Ocidente” (Smith, 1997, p. 95).

⁵ Segundo Michael Billig, “historiadores como Hugh Seton-Watson (1977) e Douglas Johnson (1993) defenderam que os sentimentos patrióticos emergiram em Inglaterra e em França já no século XVII. Outros académicos, como Edie Kedourie (1966), defendem que os Estados-nação e sentimentos nacionalistas não são encontrados até ao século XVIII” (2012, pp. 19-20).

Como afirma George Schöpflin (1995), o Estado-nação definiu que a nacionalidade se tornou o elemento que devia ligar a população do estado às suas instituições políticas. Deste modo, o poder exercido seria em nome da soberania popular, que passaria a ser conceptualizada “como detendo simultaneamente uma dimensão política (cívica) e cultural (étnica)” (Schöpflin, 1995, p. 39). O estado foi fortalecendo o seu papel na construção das comunidades a partir de “padrões de governação, de serviço militar, de policiamento, taxaço e administração que ajudaram (e ainda ajudam) a criar um sentido de identidade a partir do qual as fronteiras foram estabelecidas e a dicotomia entre “nós” e os “outros” ganhou força” (Schöpflin, 1995, p. 40).

Como diz Josep Llobera (2000, p. 103), o princípio da nacionalidade revelou-se “de tal forma omnipresente como forma de legitimação que nenhum estado pode sobreviver sem ele”. O que significa que o termo “nacional” é também omnipresente, pesando e propulsionando essa relação entre indivíduo e estado, que expressará “em diferentes circunstâncias históricas e em vários países, coisas diversas, pelo que indubitavelmente a referência à comunidade se fará numa gama de vias divergentes, frequentemente tortuosas” (2000, p. 104).

Neste sentido, Michael Billig (2012, p. 24) observa que o termo “nação” comporta dois significados interrelacionados: “a nação representada pelo Estado-nação, e a nação representada pela população que vive dentro das fronteiras do estado”. Segundo o autor, é a união entre estes dois significados que reflete a ideologia genérica do nacionalismo.

Billig alega que as fronteiras estatais não são unicamente delineadas por elementos como a língua, a religião ou a geografia – que o autor considera variáveis objetivas. No seu entender, são as “variáveis subjetivas ou psicológicas” (2012, p. 24) que se revelam determinantes na solidificação desse processo. O autor justifica dizendo que “as nações não são comunidades objetivas, no sentido em que são construídas sobre critérios objetivos, acessíveis a todos os membros nacionais (...) mas sim comunidades imaginadas, como propôs Benedict Anderson” (2012, p. 24).

A este propósito, Josep Llobera (2000, p. 190) declara que os povos e nações podem ser recriados ou consolidados com base em “marcos étnicos” como a ascendência, a cultura e a língua, sem obliterar, no entanto, o carácter maleável do princípio de nacionalismo cultural. Ou seja, “a nacionalidade cultural é um valor – um dos mais elevados da modernidade, enquanto invoca o sentido religioso secularizado da comunidade – de que tentam apropriar-se diferentes grupos sociais, incluindo os estados” (Llobera, 2000, p. 190).

Ao considerar o relevo político do sentimento étnico como uma característica marcante dos séculos XIX e XX, Ernst Gellner (1998) toca no ponto ressaltado por Llobera (2000), isto é, que concerne à problemática subjacente às várias forças que se cruzam na tentativa de consolidação de uma identidade nacional dentro das fronteiras do Estado-nação. Segundo Gellner:

«Etnicidade» ou «nacionalismo» é simplesmente o nome da situação dominante quando muitas destas fronteiras convergem e se sobrepõem, de tal modo que as fronteiras das conversas, da comensalidade agradável, dos passados partilhados, etc., sejam as mesmas, e quando a comunidade de pessoas delimitada por estas fronteiras é dotada de uma etnonímia e inundada de poderosos sentimentos. A etnicidade torna-se «política», dá origem a um «nacionalismo», quando o grupo «étnico» definido por estas fronteiras culturais sobrepostas não apenas está agudamente consciente da sua própria existência como também imbuído da convicção de que a fronteira étnica tem que ser igualmente política. O requisito é que a fronteira da etnicidade seja também a fronteira de uma unidade política e, sobretudo, que os governantes dessa unidade caibam na mesma etnicidade dos governados. (1998, p. 52)

Concomitantemente, Gellner acaba também por traçar um cenário de fundo para o processo de transição das sociedades não-nacionalistas para as sociedades industriais nacionalistas. Segundo o autor, as diferenças culturais das sociedades não-nacionalistas não deram origem a turbulência política, servindo mesmo como apoio das estruturas sociopolíticas existentes. Por sua vez, “a estandardização das actividades produtivas em condições de produção industrial criou um conjunto de unidades políticas internamente homogêneas, externamente diferenciadas, que são culturais e políticas” (Gellner, 1998, p. 61).

Como afirma Gellner, a “unidade política (o Estado) é um protector da cultura, a cultura é o simbolismo e a legitimação do Estado” (1998, p. 62), teoria que, segundo o autor, se revela “fruto do materialismo histórico, na medida em que liga o fenómeno de que se ocupa – o nacionalismo – ao modo de produção básico de uma era em que o nacionalismo se torna predominante” (1998, p. 62).

Diante deste cenário, todavia, impõe-se a questão relativamente às “regiões atrasadas”, segundo a designação de Gellner (1998, p. 61). Como afirma o autor, as condições do capitalismo e do mercado livre não promoveram o desenvolvimento fácil destas regiões mais pobres, deixando-as à mercê da concorrência dos países mais desenvolvidos. No entender de Gellner, nestes casos,

a solução passou pelo isolamento: ou seja, quando estas regiões “já possuem uma efectiva chefia centralizada, esse desenvolvimento prossegue por meio do isolamento e da protecção económica ou política e cultural, com vista a assegurar a desejada força política e militar para a elite em questão e para a unidade a que preside” (Gellner, 1998, p. 61). E, no que diz respeito às regiões que estiveram incorporadas em impérios coloniais, verifica-se, depois da independência, um trabalho das elites locais a fim de “instaurar uma unidade separada, dentro da qual possuirão o monopólio do acesso aos cargos políticos e outros, em vez de terem que competir, numa unidade maior, com rivais favorecidos por uma tradição educacional mais consolidada” (Gellner, 1998, p. 61).

Assim, como conclui Gellner, (1998, p. 61), “a instauração de uma unidade política separada ligada ao seu próprio sistema de educação estandardizado e, portanto, ao seu próprio simbolismo e imagem culturais, é atraente e será tentada logo que as circunstâncias sejam favoráveis”.

A ideia de nações homogêneas tem sido fortemente contestada pelo fenómeno da globalização, não obstante esta assunção carecer de uma problematização que extrapole tão resoluta premissa.

Anthony Giddens (2000) situa, no virar do século, esta época que evoluiu sob o desenvolvimento da ciência, da tecnologia e do pensamento racionalista, cuja génese remonta à Europa dos séculos XVII e XVIII. A rejeição da religião, que deveria ser substituída pelo racionalismo, não projetou, no entender de Giddens, o mundo que fora previsto. Segundo o autor (2000, p. 16), “algumas das razões que levaram o homem a pensar que a vida se tornaria mais estável e previsível, incluindo os progressos da ciência e da tecnologia, tiveram por vezes efeitos totalmente opostos”.

Esta inquietude foi atravessada, nas palavras de Giddens, por um debate onde se impôs, sobretudo a partir a queda do muro de Berlim, a urgência de definir o que era a globalização, e se esta (no virar do século XXI) se constituía um fenómeno novo. À época, o autor considerou que a globalização conduzida pelo Ocidente revelou imediatamente as consequências de desigualdade que acarretava, inclusive para o país que concentrava esse poder político e económico, os Estados Unidos da América.

Acarretará a globalização a dissolução das nações ou o fortalecimento das mesmas? Falamos, neste caso, da globalização do nacionalismo. Com efeito, Anthony Smith (1997, p. 177) sublinha que “[o] sonho nacionalista de um mundo de nações, cada uma delas homogênea, unida e livre, ainda que longe de se realizar, foi resgatado por diversos povos através do globo, e suscitou conflitos, empenhos e resistências populares”. Daí que o autor considere que a globalização do nacionalismo seja uma realidade dominante, não obstante afirmar, paradoxalmente, que o Estado-nação tem vindo a ser substituído por estados “eticamente heterogêneos e plurais” (1997, p. 179).

Como compreender este paradoxo? Segundo Giddens (2000), uma das consequências imediatas da globalização é a perda de soberania das nações; e, simultaneamente, a globalização é a razão que conduz ao reaparecimento das identidades culturais, o que provoca o florescimento dos nacionalismos locais “como resposta às tendências globalizantes, porque os velhos Estados-nações estão a ficar mais fracos” (Giddens, 2000, p. 24).

Anthony Smith afirma (1997, p. 180): “Aquilo que todos os nacionalistas exigiam era autonomia, unidade e identidade; mas nem a unidade (...) nem a identidade (...) acarretaram uma homogeneização cultural completa”. Deste modo, a identidade nacional já não será apenas um fenómeno global, mas, acima de tudo, penetrante, remata o autor.

A propósito do debate entre globalização e Estado-nação, Anthony Giddens diz que:

Os debates sobre a globalização (...) têm-se concentrado de forma especial nas suas implicações para o Estado-nação. Será que os Estados-nações, e por consequência os líderes políticos nacionais, ainda são poderosos ou estão a tornar-se largamente irrelevantes para as forças que estão a transformar o mundo? Os Estados-nações são, com certeza, ainda poderosos e os líderes políticos ainda têm papéis importantes a desempenhar no mundo. Mas, ao mesmo tempo, o Estado-nação está a transformar-se diante dos nossos olhos. A política económica nacional não consegue ser tão eficiente como já foi. E, ainda mais importante, agora que as velhas formas de geopolítica se estão a tornar obsoletas, as nações vêem-se obrigadas a repensar as próprias identidades. (2000, p. 28)

Charles A. Kupchan (1995) considera que, mesmo após a queda do muro de Berlim, o nacionalismo continuou a ser uma das forças mais poderosas a inscrever o carácter dos velhos e

novos estados europeus, assim como as respetivas relações entre estes. Segundo Kupchan, com a queda do muro de Berlim, a dissolução da União Soviética e, conseqüentemente, o fim da Guerra Fria, a Europa testemunhou o despertar ou acentuar de sentimentos nacionalistas, que forçaram a União Europeia a fortalecer estratégias de integração de países dominados por esse anelo; não obstante, Kupchan considera que a comunidade internacional continuou mal preparada para enfrentar as várias tensões nacionalistas que foram ganhando força na Europa.

É neste sentido que Josep Llobera (2000) considera fundamental atentar e escrutinar as circunstâncias em que o nacionalismo fecunda, e a que tipo natureza acabam por remeter os regimes ou movimentos nele inspirados. Ou seja, é “o papel supremo do estado na sua produção [do nacionalismo], tanto para consumo interno como para a expansão externa” (Llobera, 2000, p. 192) que determina o seu alcance. Como acrescenta o autor, o auge deste nacionalismo é atingido com os regimes totalitários que surgiram na Europa ocidental entre 1918 e 1945, cujo florescimento se deveu à exaltação de mitologias nacionais que pretendiam evidenciar a “participação das massas em cultos destinados a gerar um sentimento de pertencer a uma nação” (2000, p. 199).

Concomitantemente, diz-nos Llobera que as conseqüências desses regimes não preveniram, ao contrário do que era esperado, o reaparecimento do nacionalismo na Europa ocidental. Com efeito, alguns movimentos reapareceram “sob a forma de nacionalismo de minorias contra o estado nos anos 60, e persistiu, sem ser abatido, até ao presente (...) constituindo uma fonte de destabilização política que atinge muitos países” (Llobera, 2000, p. 199)⁶.

Este fenómeno, porém, não foi inédito. Já durante o século XIX, à medida que a ideologia e movimentos nacionalistas se foram alastrando pela Europa, determinados grupos (muitas vezes ligados por uma língua comum) vieram a desenvolver outras lealdades políticas, definindo estados separados. Segundo Francisco Bethencourt:

⁶ Segundo o autor, “[a] via radical, pela qual uma parte significativa da Irlanda do Norte rejeita o domínio britânico apenas encontra paralelo na postura militar adoptada pelos partidários da ETA na sua luta por um estado basco independente da Espanha (...) Os Galezes e os Escoceses no Reino Unido, os Catalães e Galegos em Espanha, os Friulanos e a Liga Lombarda em Itália, Valões e Flamengos na Bélgica, até mesmo as nacionalidades periféricas do estado francês, alem da Córsega – todos se empenham em preservar a identidade nacional” (Llobera, 2000, pp. 199-200).

À medida que as nações se foram afirmando contra os impérios (Otomano, Austríaco e Russo – todos eles multiétnicos por natureza) ou reinventaram os Estados nacionais contra os interesses locais e regionais fragmentários, tal como aconteceu na Alemanha e em Itália, os territórios em disputa ficaram no centro dos debates políticos. As políticas de exclusão tornaram-se essenciais com a reestruturação fronteiriça, algo que teve um impacto profundo na Europa Central e de Leste. (2015, pp. 417-418)

Llobera (2000) considera que o êxito da criação de estruturas políticas unificadas por parte dos estados se deveu a estratégias distintas, ainda que nenhum deles tenha concretizado a tarefa que almejava. E a resistência que se verificou no interior das suas fronteiras define, no entender do autor, as principais razões desse fracasso.

Quando Anthony Smith (1997) questiona a possibilidade de existência de uma nação que não seja culturalmente homogênea, incorporando, por sua vez, várias nações, fala da Jugoslávia como um caso que não concretizou as esperanças nela depositadas. Sendo construída com base numa “federação de nações e uma experiência histórico-cultural comum” (Smith, 1997, p. 180), a história da Jugoslávia encontra paralelo, segundo o autor, com a história da União Soviética, ainda que esta compreenda uma escala muito maior; e, subsequentemente, considera ser também pertinente pensar, neste quadro, a experiência dos Estados Unidos da América.

Smith considera, no entanto, que nem a União Soviética nem os Estados Unidos da América transcenderam a nação ou anularam o nacionalismo. Deste modo, “os cosmopolitas desviaram (...) as suas esperanças para outro agrupamento de estados, mais regionais – da experiência escandinava de cooperação até aos blocos regionais interafricano, interárabe e interlatino americano” (Smith, 1997, pp. 184-185). Destas experiências, Smith considerou a Comunidade Europeia como sendo a mais promissora de todas, ainda que tenha admitido certa desconfiança relativamente aos efeitos da tentativa de concretização de uma transcendência nacional e interdependência global.

A integração europeia, como afirma Ezra Suleiman (1995), não é uma manifestação da força do Estado-nação, não obstante refletir, de certo modo, as vantagens da aliança entre estados. Se o projeto europeu nasceu da necessidade de prevenção da segurança do Ocidente após a Segunda Guerra Mundial, podemos verificar que os nacionalismos não pereceram. Aliás, segundo Suleiman, a ideia de uma Comunidade Europeia acaba por incandescer sentimentos nacionalistas, “ameaçando tanto a comunidade como as instituições democráticas dos estados-membros, pois

a representação ao nível supranacional, ao ser baseada na expressão de interesses nacionais, acabará por conduzir a uma competição nacionalista” (1995, p. 78).

Segundo Ulrike Vieten e Scott Poynting (2016), as crises económicas criam condições para o florescimento destes nacionalismos – ou, como os autores preferem designar, os populismos de extrema-direita. Como observam estes autores, o fascismo na Europa pareceu terminar com a morte de Francisco Franco em 1975, porém, na década de 1980, partidos de extrema-direita foram eclodindo em vários estados europeus. Existem várias motivações para o surgimento destas forças, e não nos compete escrutiná-las a todas. Porém, podemos considerar que a crise financeira de 2007-2008 e as crises migratórias ampliaram as possibilidades de correspondência entre a população e os populismos de extrema-direita, que foram ganhando ressonância transnacional (Vieten & Poynting, 2016).

Neste âmbito, Pietro Castelli Gattinara e Andrea Pirro (2019) falam também de uma predominância de políticas de nativismo, isto é, “uma forma radical e excludente de nacionalismo que representa o terreno comum dos partidos e movimentos de extrema-direita” (2019, p. 447) que rejeita o *Outro* na sua conceção daquilo que é o estado. A este propósito, os autores salientam a crise dos refugiados na Europa em decorrência da Primavera Árabe, fenómeno que passou a integrar os discursos da extrema-direita nacionalista na tentativa de incandescer o racismo e a xenofobia (Gattinara & Pirro, 2019).

Com efeito, o racismo inscreveu a construção histórica dos estados-nação da Europa ocidental, já que todos convergiram, no entender de Llobera (2000, p. 197), “na área do enaltecimento do prestígio próprio, no aumento da sua grandeza na posse de colónias no ultramar”. E, como acrescenta este autor (2000, pp. 197-198), “é uma ironia do destino que, ao mesmo tempo que a ideia de autodeterminação adquiria terreno, estivesse em curso a mais selvática expansão colonial”.

A Europa definiu-se em confronto com um *Outro* que dominou e exotizou, ao mesmo tempo que o transformou em adversário cultural e contra-imagem da sua experiência. É essa a tese de Edward Said (2004) em *Orientalismo*, obra onde o autor explora as tensões que pretenderam conduzir uma ideia de destino da Europa. Como assinala o autor (2004, p. 273), “[a] teoria racial, as ideias sobre origens e classificações primitivas, sobre a decadência moderna, o progresso da civilização, o destino das raças brancas (...) e a necessidade de territórios coloniais eram elementos da peculiar amálgama de ciência, política e cultura”.

Deste modo, é assaz pertinente uma das questões lançadas por Francisco Bethencourt (2015) na obra *Racismos: como integrou o nacionalismo europeu as noções de raça que anteriormente se haviam concentrado nos povos do mundo?*

Ora, como afirma este autor, o racismo foi motivado historicamente por projetos políticos. Daí que ao longo dos séculos XIX e XX, com a expansão do nacionalismo, tenham aumentado significativamente “os preconceitos quanto à descendência étnica combinados com ações discriminatórias” (Bethencourt, 2015, p. 415). Segundo Bethencourt, este novo ambiente ideológico, que começou por afetar a Europa e o Médio Oriente, não tardou em espalhar-se para outras zonas. Assim, “[o] nacionalismo estimulou novos projetos políticos que levariam à reinvenção ou à afirmação de identidades, a par da divisão ou fusão de anteriores Estados organizados de acordo com a lógica imperial ou com a tradição local” (Bethencourt, 2015, p. 415).

Achille Mbembe (2017) salienta a influência, neste sentido, dos processos de efabulação com que o discurso europeu pensou, classificou e imaginou os territórios que tomou. Assim, esses preconceitos herdados da expansão colonial e, subseqüentemente, do nacionalismo, vão traduzir-se de formas distintas, ao longo do tempo, na construção das identidades das sociedades ocidentais. Como afirma Mbembe (2017, pp. 44-45)⁷, “[ao] preconceito de cor herdado do tráfico de escravos e traduzido nas instituições de segregação (...) foram-se somando novas variantes de racismo, a partir de mutações das estruturas do ódio e de recomposição de figuras do inimigo íntimo”.

A unidade racial foi a substituta da emancipação nacional, como afirmou Hannah Arendt num dos seus ensaios (1994)⁸. Serve essa máxima, quer para as políticas imperiais, quer para as federações de países que se formaram na decorrência da rejeição desse mesmo imperialismo, como foi o caso da Jugoslávia. Assim, essa ideia de unidade, que ora legitimou o domínio colonial, ora legitimou a expulsão de minorias dos próprios estados, teve a sua revelação mais notória nos regimes totalitários e de natureza fascizante que surgiram na Europa na primeira metade do século XX, nomeadamente o nazismo (Arendt, 1994; Bethencourt, 2015; Lourenço, 2017).

⁷ Quando fala de instituições de segregação, Achille Mbembe refere especificamente “(...) o caso das leis «Jim Crow» nos Estados Unidos e do regime do apartheid na África do Sul), além do racismo anti-semita e do modelo colonial de bestialização de grupos considerados inferiores” (Mbembe, 2017, p. 45).

⁸ Arendt, H. (1994). *The origins of Totalitarianism*. Penguin Books.

Passada a deposição desses regimes, e fortalecendo-se cada vez mais um sentido de união europeia, revelou-se urgente avaliar o impacto dessas heranças históricas. O racismo perdurou nas democracias europeias, não obstante a legislação antidiscriminação (Bethencourt, 2015; Raposo; Alves; Varela & Roldão, 2019). Com efeito, a memória das construções históricas que legitimaram hierarquias raciais não se dissipou, e as identidades nacionais continuam a ser marcadas por uma ideia – consciente ou inconsciente – de unidade étnica ou racial.

Como salienta Rita Ribeiro (2008), o estudo das identidades nacionais é um campo perigoso, porquanto se revela imperativo desbravar o “nevoeiro imemorial” (2008, p. 18) que mistifica os processos reais de construção identitária. É este fenómeno que compromete a visibilidade das “contingências históricas, a geração contemporânea de tradições ou a mescla de contributos étnicos e culturais que, na verdade, moldaram o percurso da nação, em lugar da mitificação ideológica e romântica que produz uma imagem pura e perene da mesma” (Ribeiro, 2008, p. 18).

Quando Benedict Anderson (2005) fala da nação enquanto comunidade política tão imaginada como limitada e soberana, refere-se às narrativas que se vão perpetuando na indivisibilidade entre mito e História e, deste modo, entre recordações e esquecimentos deliberados ou circunstanciais. Vejamos a reflexão do autor:

Todas as mudanças profundas de consciência, pela sua própria natureza, trazem consigo amnésias características. Desses esquecimentos, em circunstâncias históricas específicas, nascem narrativas. Depois da experiência das mudanças emocionais e fisiológicas provocadas pela puberdade, é impossível “lembrar” a consciência da infância. Quantos milhares de dias entre a infância e o início da idade adulta desapareceram sem que possamos lembrar-nos deles directamente! (Anderson, 2005, p. 266)

A ideia de uma essência nacional perpassa os imaginários coletivos como uma mitologia singular e diferenciadora. Com efeito, trata-se de processos de construção a partir dos quais se instituem os sentimentos de pertença, que servem, ora para estabelecer um grupo, ora para subtrair outros. Porém, como considera Rita Ribeiro (2008, p. 15), “desembaraçado das peias essencialistas e centrado nesta dimensão [relacional, estratégica e de poder], o conceito de identidade pode ser teoricamente útil na problematização da questão nacional”.

O conceito essencialista de identidade nacional difundiu-se de tal modo que caiu na banalização, funcionando amiúde – direta ou indiretamente – como estratégia de discursos políticos e institucionais, não obstante o trabalho desenvolvido pelos cientistas sociais no sentido de insistir na sua problematização ainda urgente. Deste modo, quais os desafios e propostas trazidos pela contemporaneidade neste contexto? Isto é, que urgências devem ser tomadas em consideração, ao pensarmos a identidade nacional no presente?

Assim, devemos tomar a identidade nacional enquanto enigma que a contemporaneidade acentua, possibilitando diagnósticos e especulações várias. O que devemos entender, porém, pela contemporaneidade? Que discussões se revelam fundamentais cruzar e que crises devem ser assinaladas no campo das ruturas que inauguram e instituem a chamada contemporaneidade? O subcapítulo seguinte propõe uma reflexão nesse âmbito, convocando autores cujo trabalho revelou um importante contributo para a investigação sobre as ciências sociais e humanas, as ciências da comunicação e sobre a própria cultura.

1.2. O enigma da identidade: pensar o imaginário na contemporaneidade

Início este texto retomando a discussão sobre a contemporaneidade, isto é, o culminar contínuo da “crise da razão histórica, [da] crise do sentido (...), [da] crise do humano”, como propõe Moisés Martins (2011, p. 90), transportando essa leitura para o objeto de estudo em questão, a identidade nacional.

Como já foi realçado, esta investigação não propõe elaborar um painel de imagens e signos atemporais sintetizadores da *alma de um povo*. E, deste modo, a luz da permanente reatualização do pensamento acompanha o trajeto da nossa reflexão, que não almeja executar um diagnóstico conclusivo, mas antes, iluminar as ramificações múltiplas que brotam da nossa ancoragem interdisciplinar.

Assim, optamos por pensar a ideia de contemporaneidade, evitando outros conceitos como a modernidade tardia (Giddens, 2001), a modernidade líquida (Bauman, 2004), a hipermodernidade (Lipovetsky & Charles, 2011) ou, mais recorrentemente, a pós-modernidade. Não obstante, debruçamo-nos sobre a discussão teórica em torno dos mesmos, quando necessário, a fim de extrair inquietações cruciais para a nossa discussão.

A segunda metade do século XX é marcada por transformações decisivas que operam importantes ruturas – seja pelo fim gradual dos colonialismos, seja pelo sobressalto global que sucedeu à Segunda Guerra Mundial, seja pela queda do muro de Berlim (1989), seja pelos fenómenos da globalização e o acelerado desenvolvimento tecnológico (Appadurai, 2004; Giddens, 2000; Lourenço, 1994; Martins, 2011)

Assim, a contemporaneidade diz respeito a esse momento de profunda transformação no ocidente (ainda em curso). Ainda que muitos dos autores aqui convocados incorram numa perspetiva puramente dedutiva, os mesmos não deixam de revelar a sua importância no questionamento incessante de paradigmas que é, a nosso ver, a marca derradeira de uma transição. Isto é, trata-se de um *presente* marcado pela descontinuidade (Appadurai, 2004; Coelho, 1984; Giddens, 2000; Martins, 2011).

No caso do nosso trabalho, pensamos a contemporaneidade em Portugal a partir da revolução de abril de 1974, no sentido em que este momento assinalou uma quebra definitiva com um passado colonial, clerical e totalitário (Lourenço, 2017 [1978]; Martins, 1992; Real, 2017a, 2017b). Subsequentemente, a progressiva aproximação de Portugal à Europa forçou o país a confrontar-se, finalmente, com a conjuntura externa à qual se achava alheio. Ou seja, a discussão geral da contemporaneidade que propomos neste subcapítulo permite-nos compreender os processos em que os vários países do Ocidente foram deixando de resistir a uma impermeabilidade cultural – não obstante a persistência das exclusões.

Serão esses os traços mais idiossincráticos da contemporaneidade – o rompimento com um passado fixo e uno e o panorama de abertura (ainda que, por vezes, igualmente homogeneizante), face às realidades externas. Mas este fenómeno revela-se igualmente problemático, impossível de ser sintetizado em termos tão latos.

Por este motivo, partimos da situação de crise, como insiste Moisés Martins (2011), que abala a comunidade humana, no sentido em que perdemos a garantia de “um fundamento sólido, um território conhecido e uma identidade estável (...), figurando a condição humana como enigma e labirinto, no permanente movimento de um sonho de comunidade, de que se alimenta a integração que estabelecemos uns com os outros” (2011, p. 90).

A crise das grandes narrativas de que nos fala Jean-François Lyotard (1985) evidencia a própria crise do saber científico, que “não provém de uma proliferação fortuita das ciências, que,

por sua vez, seria o efeito do progresso das técnicas e da expansão do capitalismo”, mas advém “da erosão interna do princípio de legitimidade do saber” (1985, p. 82). Ou seja, esta crise é “um efeito do progresso das técnicas e das tecnologias, a partir da Segunda Guerra Mundial, que deslocou o acento para os meios de acção em detrimento dos seus fins (...) ou então o efeito do relançamento do capitalismo liberal avançado” (Lyotard, 1985, p. 79).

A este propósito, Immanuel Wallerstein (2003) refere a noção de *utopística*, determinante para pensarmos estes processos de reconsideração das estruturas do conhecimento. O autor começa por distinguir a utopia da utopística. Assim, enquanto a utopia possui funções religiosas e, por vezes, se constitui um mecanismo de mobilização política, a utopística “é uma avaliação profunda das alternativas históricas, o exercício de nosso juízo para examinar a racionalidade substantiva de possíveis sistemas históricos alternativos” (Wallerstein, 2003, p. 8).

Ou seja, a utopística não é “o rosto de um futuro perfeito (e inevitável) e sim o rosto de um futuro cujas melhoras sejam verossímeis e que seja historicamente possível (embora longe de ser inevitável)” (Wallerstein, 2003, p. 8). Como sintetiza Moisés Martins (2011, p. 90), a contemporaneidade é marcada pela eclosão de diversas vertigens nascidas precisamente do “afundamento das nossas crenças tradicionais, o conseqüente processo de deslegitimação geral e aceleração tecnológica”.

Gianni Vattimo (1987) encontra a experiência do *fim da história* no fim da época moderna e na designada pós-modernidade⁹. Segundo o autor, o que caracteriza o fim da história na experiência pós-moderna “é que, enquanto na teoria a noção de historicidade se torna cada vez mais problemática, na prática historiográfica e na sua autoconsciência metodológica a ideia de uma história como processo unitário dissolve-se” (Vattimo, 1987, p. 11).

Vattimo, porém, diz preferir o termo pós-história de Arnold Gehlen, esclarecendo a sua posição a partir da ideia de uma imobilidade não histórica. Ou seja, como nos diz o autor (1987, p. 12), “a história, que na visão cristã aparecia como história da salvação, tornou-se primeiro a procura de uma condição de perfeição intramundana e depois, pouco a pouco, história do

⁹ Gianni Vattimo fá-lo a partir das reflexões de Friedrich Nietzsche e de Martin Heidegger. Porém, acrescenta o autor que a crítica do humanismo de Heidegger e o anúncio do niilismo completo de Nietzsche só se revelavam positivos para uma reconstrução filosófica se se propusesse “escutar com a atenção os discursos – das artes, da crítica literária, da sociologia – sobre a pós-modernidade e os seus traços particulares” (Vattimo, 1987, p. 7).

progresso”. Porém, este progresso é, segundo o autor, vazio, porquanto antecipa sempre um outro progresso, não havendo um horizonte de finalização.

Eduardo Prado Coelho (1984) interroga os pontos de convergência passíveis de existir entre os termos com o prefixo “pós”. O autor enumera, por exemplo, os termos “pós-industrial, pós-estruturalismo, pós-socialismo, pós-revolução, pós-social democracia, pós-modernismo” (1984, p. 297), convocando a perspectiva de Jacques Donzelot¹⁰, que considerou que o uso excessivo destes termos indica a necessidade de mapear uma transformação sem, no entanto, a conseguirem nomear senão pela perda que a precedeu.

Segundo Peter Sloterdijk (2002, p. 215), é no abandono da história linear e no regresso a uma ordem cíclica “que se desencadeia subitamente o falatório acerca da pós-Modernidade”. Ao falar de um “pensamento em posição pós-moderna” (2002, p. 27), Sloterdijk está a falar de “um pensamento que, expressamente, acolhe em si os represamentos, os remoinhos, os vácuos, as depressões, que fazem parte da espontaneidade despertada pela Modernidade” (2002, p. 27).

Assim, no entender de Sloterdijk, o fundamento cronológico da crise do presente é colocado a descoberto pelo que o autor designa como pensamento pós-moderno. E “a possibilidade de representar o tempo do mundo através de modelos fornecidos pelos velhos dramas históricos europeus aproxima-se do esgotamento completo” (Sloterdijk, 2002, p. 223).

Por esse motivo, Gianni Vattimo (1987) fala-nos de uma imagem da História condicionada pelas regras de um género literário. Isto significa que não existe uma História unitária, mas “diversas histórias, vários níveis e modos de reconstrução do passado na consciência e no imaginário colectivo” (Vattimo, 1987, pp. 13-14).

Como observa Bragança de Miranda (2002), se a história nunca começou nem termina, mas encontra-se permanentemente a começar e a terminar, é porque esta é um efeito do acontecer do acontecimento – pois “cada acto verdadeiramente livre interrompe o existente, divide o tempo em dois, e faz história” (Miranda, 2002, p. 68). Ou seja, verifica-se, nas palavras de Moisés Martins (2011, p. 28), “uma permanente hemorragia de sentido [que] não pára de declinar a temática do fim, seja do fim da história e da verdade, seja do fim do simbólico e da mediação”.

Eduardo Prado Coelho (1984) problematiza o excesso de mortes e de fins no pensamento contemporâneo. O autor questiona: “Não poderemos suspeitar de um certo tom demasiado

¹⁰ Citação do autor: “L’appréhension du temps”, *Critique*, n° 417, Fevereiro de 1982, Minuit, Paris, p. 97.

apocalíptico na cultura do nosso tempo?” (1984, p. 298). Por sua vez, Sloterdijk explicará esta tendência a partir da sensação de risco em que se vê o ser humano, que “já não é posto em perigo somente pela tempestade da vida, ele próprio desencadeia as massas, pelas quais pode vir a ser sepultado” (Sloterdijk, 2002, p. 27).

Trata-se de um sentimento de insatisfação que, no entender de Sloterdijk, apresenta traços de pânico. E, como justifica o autor (2002, p. 68), “[perante] a visão pânica do mundo, toda uma concatenação histórica se desagrega e a transitoriedade tradicional das coisas redundante, de repente, numa transitoriedade pânica”. O que nos levará a concluir que “o «post» da pós-Modernidade revela-se como o «post» de uma idade pós-ocidental que ainda se busca a si própria” (Sloterdijk, 2002, p. 218).

Também a ideia da *morte da arte*, tal como o fim da história, significa uma atualização, no sentido em que supera um estado de estagnação. Como afirma Gianni Vattimo (1987, p. 46), “[a] morte da arte é um daqueles termos que descrevem, ou melhor, constituem, a época final da metafísica como Hegel a profetiza, como Nietzsche a vive e como Heidegger a regista”.

Segundo Vattimo, isto sucede quando as vanguardas históricas são inauguradas juntamente com o século XX à luz de “um fenómeno geral de «explosão» da estética fora dos limites institucionais que lhes tinham sido fixados pela tradição” (1987, p. 46). Ao marcarem-se pela libertação da inspiração neokantiana e neo-idealista, estas vanguardas culminaram em “momentos de destruição da estrutura hierarquizada do indivíduo e da sociedade, como instrumentos da verdadeira e adequada agitação social e política” (Vattimo, 1987, pp. 46-47). É um acumular que precipita o humano na incompreensão do seu próprio rumo, (des)orientado pelo processo de transformação que atravessou a experiência historicamente construída.

Assim, como afirma Bragança de Miranda (2002, p. 10)¹¹, “[a] concepção que interpreta a história como a sucessão de uma série de períodos, ou fases, que se encadeiam com um sentido preciso, perdeu força e já não se sustém”. E, ainda a propósito da problematização da *morte da arte*, Gianni Vattimo (1987) observa que um fator decisivo a analisar nesta reflexão é o impacto

¹¹ Como acrescenta o autor: “Talvez isso explique que a situação actual, seja desencontradamente definida como pós-moderna (Lyotard), pós-industrial (Bell), tardo-capitalista (Habermas), neobarroco (Calabrese), mediática (McLuhan) ou como estando no «fim da história» (Fukuyama) (...) ou então como Sociedade da Informação ou metropolis (Mark Taylor), telepolis (Javier Echevería) ou tecnopolis (Neil Postman)” (Miranda, 2002, p. 7).

da tecnologia, no sentido que Walter Benjamin elaborou profeticamente em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936).

Segundo Vattimo, vivemos já a morte da arte na sociedade da cultura de massas, “em que se pode falar de estetização geral da vida, enquanto os *media* (...) assumiram na vida de cada um peso infinitamente maior que em qualquer época do passado” (1987, p. 48). Daí que Bragança de Miranda (2002) tome como prioritária a interrogação das relações da cultura com a técnica à luz desses *finis* que são, no fundo, a proclamação da urgência de uma nova relação entre ser humano e tempo.

Como nos diz Bragança de Miranda (2002), (mais concretamente, a propósito da relação da cultura com a técnica) a cultura é uma resposta ambígua à fragmentação da experiência tradicional. O que implica, deste modo, que a cultura se afirme enquanto “forma actual de reconstituir a unidade da experiência, de a articular figurativamente” (Miranda, 2002, p. 24). Assim, “[tudo] se joga em torno de um permanente trabalho sobre o imaginário (...), que tende a ser polarizado em torno de certas figuras, concreta e materialmente dadas” (Miranda 2002, p. 24).

A este propósito, Michel Maffesoli (2004) foca a fragilidade da identidade, não obstante salientar ao mesmo tempo um fenómeno de multiplicação de identificações sucessivas experienciadas por uma só pessoa. Neste âmbito, o autor fala da relevância de se desenvolver “as razões antropológicas, religiosas, políticas, estéticas, que possibilitaram, em culturas e momentos muito diversos, a manifestação de entidades alternativas ao indivíduo (...) a massa, a comunidade, a tribo ou o clã” (2004, p. 187).

É nesta linha que Maffesoli reitera o desgaste da metafísica da subjetividade, isto é, a “[teoria] da consciência que vai fazer do ‘eu’ o ‘foco central’ de todos os actos, em primeiro lugar individuais e em seguida, como é obvio, sociais” (2004, p. 188) para explicar o processo em que o objeto acaba por ocupar o lugar do sujeito. Esse fenómeno em que o objeto substitui o sujeito é “particularmente evidente no consumo, onde o ‘uso’ transformado em ‘sinal’ tem tendência para se aniquilar num consumo desenfreado, onde o objecto já não possui qualquer referência, mas serve, unicamente, de encantamento mágico, de relação fetichista com a matéria” (Maffesoli, 2004, p. 188).

A figura do fluxo de Moisés Martins (2011) procura acentuar este ensejo contínuo de reconfiguração que pauta a nossa relação com a cultura na contemporaneidade, e também o conflito permanente com a homogeneização global. O autor considera que, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, com o acelerar dos movimentos de descolonização, a cultura do uno, logocêntrica, etnocêntrica e imperialista foi sendo substituída pela cultura do múltiplo e da participação. O advento da “lógica da globalização imposta pelo capitalismo hegemônico” (Martins, 2011, p. 161), porém, foi responsável, no entender do autor, por uma repriminção da cultura do uno, que vem desvirtuando a cultura do múltiplo e da participação (a cultura-mundo). No final, a contemporaneidade comunica essas variadas pulsões que salientam a crise de representação do mundo.

Ou seja, se por um lado se verifica uma posição radical relativamente à contemporaneidade, que produz o excesso de mortes e de fins a que Eduardo Prado Coelho (1984) se referiu, é também essa mesma posição que nos acabará por revelar os sintomas e as reações que nutrem e transformam esse pensamento. E, neste contexto, interessa-nos pensar o processo em que o significante se vai desligando do significado, como o propuseram Baudrillard (1995) ou Foucault (2014), não apenas no sentido em que o que sobressai é uma visão saturada, desligada do real, que se concebe e eterniza no simulacro; mas também a própria ressignificação dos símbolos que nos possibilitam uma nova percepção dos imaginários, que vão gradualmente rompendo com as mitologias outrora imutáveis e inabaláveis que os sustentaram.

Todavia, testemunhamos também a participação de outras forças que ampliam a complexidade deste terreno: forças paradoxais, que se distanciam umas das outras e muitas vezes produzem contendas, assegurando assim a condição da contemporaneidade como conceito que não permite classificações e categorizações restritas. A este propósito, Michel Maffesoli (2000) fala da dimensão *destinal* da existência contemporânea, o que pode parecer contraditório em relação a uma das dimensões que temos aqui enunciado: a aspiração de desconstrução que marca a contemporaneidade, mais concretamente, a partir da deslegitimação dos saberes instituídos.

Onde se insere o destino, segundo Maffesoli? O autor reconhece que o conceito *destinal* é problemático a nível teórico, não obstante afirmar que a ideia de destino nunca foi eliminada do imaginário coletivo. Deste modo, essa dimensão *destinal* enraíza-se nas histórias humanas e materializa-se em várias práticas contemporâneas, colocando em causa “o grande mito do

Progresso infinito da humanidade” (Maffesoli, 2000, p. 24), pois verifica-se um ressurgimento de arquétipos que se julgavam abandonados. Trata-se do eterno retorno, ideia que remete à temática “do retorno ‘cíclico’ das coisas (...) que (...) sublinha bem a predominância do destino” (Maffesoli, 2000, p. 25).

Como nota Maffesoli (2000, p. 22), “[para] além das classificações, assim, modernidade e pós-modernidade, solução de facilidade para determinar uma época, o que importa referenciar são justamente essas coisas primeiras, esses arquétipos, (...) que não deixam de constituir invariantes antropológicas”. Assim, a doutrina das Idades do Mundo é sempre gerida por uma “concepção cíclica do tempo” (Maffesoli, 2000, p. 40) onde sobrevive, confessada ou não, “uma necessidade vital de regeneração” (2000, p. 40).

O tempo humano é sempre marcado pela noção de que se atravessa uma transição conturbada, à medida que vão emergindo as interrogações e prognósticos múltiplos. Na virada do século XX, Wallerstein (2003, p. 88) considerou que o horizonte albergava duas questões: “que tipo de mundo queremos de fato; e por que meios, ou trilhas, será mais provável que cheguemos lá?”.

Wallerstein (2003) realça que essas não são questões inéditas, porém, sempre haviam sido feitas em termos de utopias; o autor, por sua vez propõe-se fazê-las em termos de utopística, noção que já foi previamente explicitada. Segundo Wallerstein, ao elaborar essas questões em termos de utopística, o autor refere-se, relativamente à primeira pergunta, a “uma séria avaliação das alternativas históricas, do exercício de nosso julgamento com relação à racionalidade substantiva de possíveis sistemas históricos alternativos” (2003, p. 88). Relativamente à segunda pergunta, Wallerstein considera que esta foi sempre feita em termos da crença na inevitabilidade do progresso, e, deste modo, deve ser formulada “em termos do fim dessa certeza, ou seja, o progresso é, sim, possível, mas não necessariamente inevitável” (2003, p. 88).

Tal como Maffesoli (2000), Wallerstein (2003) questiona o mito do Progresso infinito da humanidade, baseando-se no pressuposto de que é sempre fundamental atentar à problemática constante da legitimação dos sistemas de conhecimento. E este questionamento contínuo é crucial para evitar a legitimação de verdades irrefutáveis sobre o mundo, a instituição de imagens de vitalidade hegemónica. Com efeito, Maffesoli (2004) não considera particularmente relevante dizer sempre a verdade de uma época (o que seria, de resto, impossível), mas, antes, enumerar os enigmas gerados pela mesma.

Não será precipitado, deste modo, considerar que o grande trabalho a ser desenvolvido se centra justamente na procura dessas identidades que batalham por se evidenciar nas intermitências de uma cultura globalizante e dominante. Como aponta David Harvey (1994), o século XX foi marcado por “sinais de mudanças radicais no que diz respeito aos processos laborais, aos hábitos de consumo, às configurações geoculturais e geopolíticas, aos poderes estatais e práticas” (1994, p. 21). Porém, paralelamente, a produção e o lucro não deixaram de ir assegurando o seu papel de princípio basilar estrutural da vida económica do Ocidente.

Tal reflexão sugere que não é possível pensar a contemporaneidade sem atentar aos efeitos do capitalismo económico e globalizante nos processos de territorialização que renovam velhas formas de controlo e dominação. Como salienta Moisés Martins (2011, p. 87), “[não] basta proclamar que o actual modelo deixou de ser o da produção para dar lugar ao sistema informativo”. Deste modo, “a informação tecnológica não pode deixar de confrontar-se com a lógica da dominação e do controle” (Martins, 2011, p. 87).

Por estes motivos, é fundamental pensar a cultura à luz da sua condição de “dispositivo globalizante de controle e dominação” (Martins, 2011, p. 207), mas também à luz da permeabilidade que vai subvertendo a sua natureza homogénea. Segundo Achille Mbembe (2021, p. 82), “apesar das críticas ao progresso, o desejo de transformação perpétua do ser humano e do mundo, assim como a vontade de domínio total da natureza e da vida permanecem fortes”. Porém, como adianta Mbembe, esta vontade de poder nunca deixou de ser o horizonte a que a humanidade deixou de aspirar, ainda que tal aspiração tenha sido “reduzida a uma mera questão de quantificação e de exploração do mundo” (2021, p. 83).

Partindo da ideia de *brutalismo*, Mbembe (2021) argumenta que o corpo humano e a máquina deixaram de se distinguir. Nesse processo, o brutalismo simboliza uma “forma de administrar a força”, “é simultaneamente político e estético” e “um modo de naturalizar a guerra social”, não funcionando, por isso, “sem uma economia política do corpo” (Mbembe, 2021, p. 49).

A análise de Foucault dos espaços de controlo (2017, [1975]) e a vulnerabilidade dos corpos face aos dispositivos de repressão denuncia uma disciplina que, segundo Giddens (1986, p. 147), “depende da divisão cautelosa do tempo, assim como do espaço”. A propósito do trabalho de Foucault (2017, [1975]), Giddens afirma que “[as] várias discussões feitas [pelo autor] sobre as origens do poder disciplinar demonstram uma persistente preocupação com a distribuição

temporal e espacial” (1986, p. 145), o que sugere que a disciplina só sucede a partir da manipulação dessas duas categorias (o espaço e o tempo).

Ao pensar o Estado a partir de formas de organização como os hospitais ou as prisões, a análise de Foucault permite-nos deslindar as formas de poder que impregnam a organização social. Angela Davis (1983, 2006, 2020), por sua vez, amplia esta questão: começando por reconhecer que a visão de Foucault “pretendeu explicar a produção de corpos manipuláveis no contexto de uma rede panóptica carcerária que se estende além da prisão” (Davis, 2006, p. 96), a autora alerta, no entanto, para a fragilidade desta análise. Segundo Davis (2006, p. 96), “enquanto a categoria da classe tem um papel central na sua análise [de Foucault] (...) o gênero e a raça encontram-se virtualmente ausentes”.

O contínuo e obstinado traçar de fronteiras e perpetuação dos processos de marginalização de determinados grupos, eximidos de representatividade no espaço público, parece abalar as teorias do fim dos Estados-nação. Trata-se de processos cujo objetivo é justamente “marcar estes grupos de populações, fixar o mais possível os limites nos quais podem circular, determinar exactamente os espaços que podem ocupar, em suma, conduzir a circulação num sentido que afaste quaisquer ameaças e garanta a segurança geral” (Mbembe, 2017, p. 71).

Assim, ao depender de uma economia política do corpo, como afirmou Mbembe, o *brutalismo* reivindica os corpos racializados e estigmatizados como fonte de “madeira carvão e (...) matérias-primas” (2021, p. 49). Isto é, “[os] espaços de humilhação e de confinamento, à maneira dos guetos, são ricos em recursos corporais, quantificáveis, disponíveis e acessíveis” (Mbembe, 2021, p. 49).

Deste modo, aqueles que clamam o fim do Estado-nação têm como alvo romper com a ideia de unidade racial, herança sólida de um passado colonial, imperial e segregacionista. Todavia, da subalternidade como produto do discurso ocidental hegemónico (Spivak, 2021 [1988]) aos seus efeitos num contexto pós-colonial, a leitura eurocêntrica do mundo pesa ainda nas configurações de poder.

Numa conversa entre Gayatri Spivak e Judith Butler (2012), ambas pensam o Estado-nação como uma formação política que garantiu o seu campo de auto-legitimação a partir da expulsão e desapossamento das minorias nacionais. Como observa Judith Butler (Spivak & Butler, 2012, p. 9), “[se] o Estado é aquele que ‘vincula’, é também aquele que claramente pode – e,

efectivamente, fá-lo – desvincular”. E, mais adiante na conversa, ambas concluem que, não obstante a globalização acarretar o declínio do Estado-nação, este não cessa de perder o seu poder genealógico. É a fronteira, nas palavras de Achille Mbembe (2021), que simboliza o lugar de degradação dos corpos, sendo o “lugar zero da não-relação e de negação da própria ideia de humanidade comum, de um planeta, o único que temos, partilhado por todos, e ao qual estamos ligados na condição comum de passageiros” (2021, p. 72).

Por outras palavras, como notaram previamente Spivak e Butler (2012), não só a figura do Estado-nação não cessa de pesar na construção imaginária do presente, como também subsistem formas de discriminação estruturais. Concomitantemente, a globalização, apesar de promover o contacto multicultural, é igualmente promotora da fixidez de formas de dominação, discriminação e segregação.

Como assinala Angela Davis (2006, 2020), ao sustentar e impulsionar a globalização, o capitalismo económico e financeiro acaba por acentuar estas estruturas de opressão e dominação, atingindo sobremaneira as comunidades de imigrantes e/ou minorias étnico-raciais, sexuais ou de género. Esta reflexão vai de encontro à sua leitura crítica dos espaços de controlo elaborada por Michel Foucault (Davis, 2006), que, como verificamos, a autora ampliou a partir da intersecção entre as categorias de classe, raça e género.

A propósito do racismo, Stuart Hall (1996), considera que este é um fenómeno que opera através da construção de fronteiras simbólicas entre categorias racialmente constituídas; e o seu típico sistema de representação binária amiúde marca e procura fixar e naturalizar as diferenças entre os sentimentos de pertença e a alteridade.

A identidade nacional incorpora essas fronteiras, segregando as várias identidades que a compõem numa lógica hierarquizante. Porém, aqui é relevante convocar a perspectiva de Stuart Hall (1996) relativamente ao processo em que as identidades étnicas se revelam pertinentes na percepção subjetiva de quem somos, porquanto nos encontramos etnicamente localizados, nas palavras do autor. Mas, como acrescenta Hall, esta assunção pressupõe também o reconhecimento de que “a etnicidade não deve estar condenada a sobreviver na marginalização, na desapropriação, na deslocação e no esquecimento de outras etnicidades” (1996, p. 447).

Perante esta discussão, qual o lugar reservado para o debate da identidade nacional? O facto de a globalização participar também do prolongamento de uma homogeneização das culturas

não significa que as diferentes identidades nacionais se deixem enlevar seguramente nesse processo. As mesmas poderão resistir a essas forças de normatização exteriores, não obstante essa reação poder ser acompanhada por uma resistência em repensar as próprias mitologias nacionais à luz de uma visão inclusiva do respetivo país.

Em Portugal, como é que a revolução de abril de 1974 estabeleceu esse ensejo? Interessamos, pois, pensar Portugal no debate da contemporaneidade, convocando os trabalhos de autores e autoras que se foram debruçando, direta ou indiretamente, sobre a problemática da identidade nacional, auscultando os diversos rumos que foram conduzindo essa discussão. E, deste modo, fortalecer a discussão teórico-conceitual para formular a pergunta (ainda que esta, por sua vez, possa suscitar outras perguntas, ao invés de respostas concretas): que propostas para pensar a identidade nacional à luz daquilo que podemos designar como a contemporaneidade?

CAPÍTULO 2. Revisitando a identidade nacional portuguesa: do mito aos desafios da contemporaneidade

2.1. Prolegómenos para uma problematização

Os obstáculos e problemas imediatamente suscitados pela ideia de identidade nacional prendem-se, a nosso ver, com a tendência para a tentativa de definição de um *carácter nacional*. Com efeito, existe uma rede simbólica que o pensamento humano, nas suas várias expressões, foi construindo, a partir do qual cada um de nós executará uma mediação subjetiva do seu conteúdo; o que não invalida a hegemonia de determinadas imagens, narrativas e símbolos.

Neste primeiro parágrafo, parecemos incorrer num paradoxo. Não representará essa rede simbólica a prova de que existe um carácter nacional ou um essencialismo identitário? Com efeito, o que determina a existência da ideia da identidade nacional é a mente humana que se propõe pensá-la. Ao ser intercetado por um complexo coletivo de símbolos e imagens, desvendam-se múltiplas variáveis (a questão geográfica, a classe social, a ideologia política, a literacia, etc.) que devem ser tomadas em consideração quando nos propomos discutir a problemática da identidade, que nem sempre será pensada a partir do adjetivo *nacional*. Como afirma Manuel Villaverde Cabral (2003, p. 513), “a questão das identidades pessoais ou coletivas, sociais, locais ou nacionais é sem dúvida das mais controversas, levantando problemas filosóficos e epistemológicos demasiadamente mal resolvidos até hoje (...), por resvalarem com excessiva frequência para o essencialismo identitário”.

Vejamos o trabalho de Suzanne Daveau, José Mattoso e Duarte Belo (2011), que propõe a elaboração de um retrato de Portugal a partir das várias *regiões geográficas*, considerando que existe um certo modo de ser definido pela vivência comum, pelas condições de existência e pelas tradições culturais. Porém, os autores assinalam a complexidade desta tarefa, como se verifica pelo facto de pensarem Portugal enquanto um “ser invisível ou, se se preferir, de um ser ideal (...), até (...) puramente imaginário” (2011, p. 9).

Ou seja, os autores pensam Portugal a partir de uma imagem discursiva e visual, isto é, de que formas o país foi pensado. Sempre reiterando a condição de Portugal enquanto “ente que não tem outra realidade senão a que a razão abstracta lhe atribui” (Daveau, Mattoso & Belo, 2011, p. 9), os autores consideram, no entanto, que este se dá a conhecer através de manifestações muito concretas. E estas manifestações expressam-se sob a forma de “emoções (...), sacrifícios e

infidelidades (...) poemas e obras de arte” mesmo apesar de jamais ser possível conseguir uma definição cabal (2011, p. 9).

Segundo os autores (2011, p. 12) “[dado] que temos atrás de nós uma história, e que ela nos conduziu a formarmos uma nação, actualmente com uma certa identidade, mas com um destino desconhecido, é natural que tentemos perceber o que nos caracteriza e nos une”.

Pudemos refletir, no subcapítulo 1.1., “Genealogia da identidade nacional: uma discussão teórica”, sobre a teoria de autores, como Ernest Gellner (2003), que atribuíram ao Estado papel determinante na tentativa de consolidação de uma ideia de identidade a partir da relação com a figura da *Nação*. Como assinala Manuel Villaverde Cabral (2003, p. 514), este processo seria “o resultado, por assim dizer, compensatório, de processos de aculturação individualizantes e desenraizadores como a urbanização, a industrialização e a própria alfabetização, em suma, aquilo a que, na sociologia histórica, se dá vulgarmente o nome de modernização”.

José Mattoso (1998; 2007) considera que a consciência nacional é um fenómeno político, envolvendo assim “a existência de um centro de decisão política minimamente unificado, ou seja, um Estado” (Mattoso, 2007, p. 6). As comunidades organizam-se a partir de uma delimitação económica, cultural e geográfica, e só através desse processo é que desenvolvem “a consciência de formar uma colectividade tal que daí resultem direitos e deveres aos respectivos membros e cujos caracteres eles assumam como impressão da sua própria identidade” (Mattoso, 2007, p. 46).

Na opinião de José Mattoso, revela-se importante analisar o processo através do qual as comunidades se definem e ao mesmo tempo se apartam de um outro território. O fenómeno nacional nasce de um processo histórico, o que pressupõe que a consciência coletiva da nacionalidade seja construída progressivamente (Mattoso, 2007). Assim, nas suas palavras, torna-se “impossível determinar a partir de que momento se pode considerar suficiente para se lhe atribuir [à nacionalidade] a função de elemento que reforça a própria identidade nacional” (2007, p. 6). Assim, como conclui o autor, a nação vê-se desprovida de uma certidão de nascimento.

Como referimos no início deste texto, interessa ter em conta que a concepção da ideia de identidade nacional depende de variáveis múltiplas e, neste sentido, vai resultar “antes de mais da percepção que os próprios cidadãos têm de coletividade humana” (Mattoso, 1998, p. 5). Tal pressuposto significa que essa coletividade possui uma existência histórica e, por isso, é

fundamental “não esquecer que a identidade nacional foi revestindo formas sucessivamente diferentes ao longo dos tempos” (Mattoso, 1998, p. 5).

Assim, é forçoso reiterar a prevalência de fatores múltiplos que operam na ideia de identidade que cada indivíduo concebe, imprescindíveis para nos distanciarmos de percepções essencialistas de um carácter nacional; e é sobre essa dimensão que refletiremos seguidamente.

Discutindo as várias teorias estruturadas em torno da questão da identidade nacional, Manuel Villaverde Cabral (2003) recorda a obra de José Mattoso (1991; 1998), mais concretamente, sobre o estudo da identidade nacional portuguesa como exemplo de conciliação entre as teorias que dão “primazia ao Estado no processo de construção da Nação” (Cabral, 2003, p. 518) e, por sua vez, as teorias que exploram uma “natureza primordialista dessa noção” (2003, p. 515).

Apesar de reconhecer a Mattoso a recusa de um essencialismo identitário, Cabral nota que o autor problematiza a existência de sentimentos assentes numa ideia de identidade nacional já antes da era dos Estados-nação e dos nacionalismos, entre os séculos XVIII e XIX,¹² mais concretamente, “por altura da crise sucessória de 1580, para não recuar às crónicas da crise similar do final do século XIV” (Cabral, 2003, p. 520). E, subsequentemente, Cabral refere *Os Lusíadas* (1572) de Luís Vaz de Camões, onde é já manifesto “um elevado grau de elaboração da ideologia nacional, que se apresenta já com contornos muito próximos da forma definitivamente codificada no século XIX, com recurso aliás à própria celebração de Camões iniciada com Garrett e consumada pelo nacionalismo republicano” (Cabral, 2003, p. 520).

Porém, Cabral não se detém longamente no estudo da genealogia da identidade portuguesa. Como afirma o autor, o que lhe interessa é examinar essa problemática a partir da observação sociológica empírica, cujos resultados comprovam aquilo que foi inicialmente enunciado neste texto: apesar de existir um complexo imaginário, cada indivíduo elabora a sua ideia de identidade.

Nos inquéritos sociológicos (a propósito do espaço social com o qual os portugueses mais se identificam) em que Cabral (2003) se baseia¹³, verifica-se “um grau limitado de identificação com o espaço nacional”. Ainda segundo Cabral:

¹² Esta discussão foi elaborada no capítulo primeiro, “Genealogia da identidade nacional: uma discussão teórica”.

¹³ O autor apresenta os resultados do Inquérito aos Jovens, ICS, 1997.

Embora estejam em maioria relativa, os inquiridos que se identificam prioritariamente com Portugal, sobretudo habitantes de Lisboa e populações do Sul, não chegam, em geral, a metade da população; os outros inquiridos se distribuem sobretudo pelas suas "terras", aldeias, vilas ou pequenas cidades, ou pelas suas regiões, principalmente no Norte em volta do Porto; por fim, há um residuo de excêntricos, no duplo sentido da palavra, que dizem identificar-se prioritariamente com o espaço europeu ou mesmo universal. (2003, p. 526)

Perante as considerações de Cabral (2003), o previamente referido estudo de Daveau, Mattoso e Belo (2011) apresenta relevância no que diz respeito à tentativa de elaboração de um retrato de Portugal a partir das suas diversas regiões geográficas. José Mattoso (2007, pp. 4-5) considera que a consciência nacional “não pode ter como fundamento exclusivo a geografia física, mesmo que esta crie condições eventualmente favoráveis a uma eclosão, ou determine certos limites dentro dos quais pode emergir”. Porém a geografia física deterá mais influência “sobre as unidades locais ou regionais do que sobre o conjunto do País, ou então sobre regiões mais vastas do que os países”, sendo raro, na sua opinião, o país que coincida com uma uniforme região natural (Mattoso, 2007, p. 5).

Sendo que uma parte dos inquiridos do estudo referido por Cabral (2003) mostrou uma considerável inclinação para uma identificação local ou regional, compreende-se o porquê de Daveau, Mattoso e Belo considerarem a *terra* como ponto de partida das suas considerações:

A terra com a sua constituição geológica, a forma do seu relevo, a sua relação com a água, com a temperatura e com o regime dos ventos predominantes. Mas logo a seguir, os homens. Antes de mais na sua relação com *essa* terra – como a fizeram dar os seus frutos, como se apropriaram dela, como se movimentaram sobre ela, como se agruparam em função do que ela lhes podia dar ou da maneira que ela os podia ajudar a defenderem-se. Depois, os homens, enquanto definidos pela cultura que criaram, como resposta às condições de vida que *essa* terra lhes proporcionou. (2011, pp. 15-16)

Fiel ao pensamento que explorou na obra escrita conjuntamente com Suzanne Daveau e Duarte Belo, José Mattoso (1998) aprofunda esta questão, salientando a importância *ex-aequo* das condições geográficas e das modalidades de ocupação e de organização do solo na marcação da divisão regional – relação que pode ser sintetizada a partir da favorabilidade ou inadequabilidade das condições geográficas ao rendimento do trabalho agrícola.

Quando tomados em conjunto, estes fatores “determinam o grau de atracção ou de repulsão que a terra exerce sobre as comunidades humanas e conseqüentemente sobre os caracteres de cada região” (Mattoso, 1998, p. 46). No final, José Mattoso salienta que a existência destas regiões, nas suas diferenças, se constitui “uma nota marcante da identidade nacional” (1998, p. 45).

A este propósito, Mattoso (1998) refere, por exemplo, oposições como Norte-Sul ou Interior-Litoral. Segundo o autor, a primeira oposição era considerada a mais importante pelos geógrafos até à década de 1960, situação que se veio a inverter subseqüentemente. Assim, “a actual organização territorial, que tende a esvaziar as terras do Interior e a concentrar a população e as principais actividades económicas e culturais na faixa litoral, veio acentuar uma tendência diferente, agora de bases pouco naturais” (Mattoso, 1998, p. 45).

A nação fragmenta-se assim na sua *diversidade* que pode ser fundamentada a partir de fatores e relações várias. Porém, todos estes fragmentos integrarão o discurso da identidade nacional, no sentido em que a heterogeneidade é também promovida. A este propósito, evuquemos a problematização da ideia de identidade coletiva elaborada por Moisés Martins (1996): o autor pensa essa ideia a partir de vários conceitos (como os conceitos de nação, região, comunidade local, etnia, periferia, interior, entre outras), sublinhando que esta é sempre produzida pelo tempo e pela História.

Neste sentido, Moisés Martins (1996) estabelece duas dimensões da identidade coletiva. A primeira é a dimensão institucional da identidade, que remete à prática organizada do Estado e dos aparelhos institucionais, que “dão forma acabada, enquanto totalidades definidas, a grupos a que fingem fornecer-lhes apenas um estatuto e uma voz, como se as práticas organizadas não determinassem o modo e o grau de existência histórica das comunidades locais” (Martins, 1996, p. 23).

A segunda é a dimensão simbólica, que remete à estrutura simbólica de uma comunidade, que “[o] indivíduo vai, de facto, interpretar (...) (língua comum, partilha indiscutível dos traços de cultura e de mentalidade, uma solidariedade inelutável dos destinos) como a ordenação da sua própria vida” (Martins, 1996, p. 26). Como conclui o autor, “é a consistência simbólica dos projectos de vida individuais e colectivos que assegura a reprodução do grupo” (1996, p. 26).

Por outras palavras, existe sempre a experiência particular de um grupo, onde várias condições se jogam, e o discurso promovido pelo Estado, que amiúde converte essa heterogeneidade em instrumento que arquiteta o discurso da identidade. Ambas não são indissociáveis, porquanto a memória carregará as marcas desse discurso.

Vejamos, a este propósito, no caso português, como é que a promoção de iniciativas por parte do Estado Novo, como a I Exposição Colonial Portuguesa (1934), o Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal (1936) ou a Exposição do Mundo Português (1940) espelhou, nas palavras de Luís Cunha (2001, pp. 12-13), três níveis fundamentais do imaginário que caracterizava o regime: “o valor exemplar da História com a sua galeria de santos e heróis; o fascínio imperial, justificação de uma grandeza constantemente afirmada; os valores que vêm do povo e devem guiar a nação”. Assim, aquilo que nos interessará aqui interrogar é justamente a capacidade de convencimento do regime, e também a “dúvida incómoda se esse sistema de representações não continua marcando ainda hoje a sociedade portuguesa contemporânea” (Cunha, 2001, p. 15).

Como assinala José Mattoso (1998, p. 97), seria uma tarefa deveras ambiciosa procurar analisar “em que pontos é que as transformações políticas trazidas pelo Liberalismo, a República, o Estado Novo ou a Democracia acarretaram alterações económicas e sociais, ou vice-versa, e quais as suas incidências sobre a identidade portuguesa”. Porém, e como será verificado subsequentemente, a nossa investigação orientar-se-á, não no sentido de solucionar questões dessa natureza, mas antes, de pensar as suas representações no imaginário cultural nacional – mais concretamente, no imaginário cinematográfico português entre 1974 e 2020.

A nosso ver, o repto lançado por Luís Cunha (2001) constitui-se uma importante peça do enigma que a questão da identidade nacional impõe na contemporaneidade, no sentido em que pressupõe a existência de um conflito permanente entre passado e presente. E é nesse quadro que se revela importante distinguir, como assumiu José Mattoso (1998, p. 99), as teorias “que partem da observação de caracteres comportamentais que podem corresponder de facto a hábitos mentais, mas cujo grau de generalização é difícil medir, das que se baseiam em especulações de tipo idealista ou até de feição mística”.

Ao pensarmos o imaginário cultural português, de que lado nos colocamos? Cremos que é nas intermitências da dicotomia referida por Mattoso (1998) que nos propomos debruçar sobre os processos em que o imaginário cultural integra representações que nos permitem debater a problemática. Ao fazê-lo, não mitigamos o efeito desconcertante das ambiguidades e dilemas

cultivados pela ideia persistente da identidade nacional. Por sua vez, a presença das mesmas é o que nutre a complexidade da cultura, e, por sua vez, o nível de inquietude, incerteza e interrogação que a mesma inspira.

2.2. A revolução de abril como possibilidade de reinvenção e revisitação do imaginário

A revolução de abril representou simultaneamente um momento de rutura e um ensejo de revisitação – e reinvenção – do imaginário cultural e social português. Porém, a urgência de reformulação do discurso da identidade nacional afigurou-se como tentação onírica, como o assumiu Eduardo Lourenço, vinte e dois anos depois da publicação de *O Labirinto da Saudade* (2017 [1978]).

Se a Revolução de abril abriu um espaço de redimensionamento do imaginário nacional, à luz do desejo consciente de integração na Europa e da rutura absoluta com um passado arcaico, seria insensato, no entanto, acreditar que um *novus* discurso da identidade nacional se pudesse subitamente desprender da mitologia histórico-cultural do país (Lourenço, 1994; 2017).

Já em 1987, no âmbito do colóquio do Gabinete de Estudos de Simbologia da Universidade Nova de Lisboa, realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto (1991) notaram que as profundas transformações do imaginário coletivo, na relação com o processo de recriação da Europa, ainda estavam por avaliar, nomeadamente “a viragem na orientação dos fluxos emigratórios para a Europa, ocorrida nos anos de 1960, seguida da ruptura com o antigo espaço colonial e da integração na Comunidade Económica Europeia” (Bethencourt & Curto, 1991, pp. 11-12)¹⁴.

No mesmo âmbito, Vitorino Magalhães Godinho (1991, p. 27) indagou se seria ainda possível construir uma memória para Portugal num panorama de “desagregação em que persistem estruturas e mentalidades arcaizantes, ao mesmo tempo que penetram em enxurrada a *modernização* e os interesses transnacionais”.

Com efeito, em 2000, Eduardo Lourenço (2017, p. 12) afirmou que que “o futuro-outro [que a Revolução de abril] prometera (...) não instituiu ou contribuiu para instituir uma nova cultura

¹⁴ Ler nota de apresentação do livro *A Memória da Nação*, desenvolvido no âmbito do colóquio.

democrática desvinculada da antiga cultura arcaico-imperialista”. Talvez porque, como considerou Vitorino Magalhães Godinho – treze anos antes do diagnóstico de Lourenço –, a memória de Portugal, então recém-integrado na Comunidade Económica Europeia, deveria assentar num humanismo universalizante que renunciasse aos *comemorativismos* fáceis do passado e, concomitantemente, que nos salvuardasse dos interesses da economia de mercado (Godinho, 1991).

Da efusividade pós-revolucionária germinaram projetos e tentativas de repensar Portugal. Definiu-se esse período como um tempo de idealismo a mais e realismo a menos, como enunciou Manuel Antunes (2005 [1979]). Porém, o autor sublinhava o carácter imprescindível da utopia no processo de culturalização da sociedade e socialização da cultura, pois na ausência de utopia “as sociedades humanas em geral e a sociedade portuguesa em particular ou caem na greve dos braços caídos ou entram pelo labirinto de todos os maquiavelismos e oportunismos ou, mais gravemente ainda, sentam-se à beira-nada, esperando (...) a própria morte” (Antunes, 2005, p. 33).

As reflexões de Manuel Antunes (2005), escritas entre 1974 e 1975, orientaram-se assim no sentido de solucionar os desafios da democracia portuguesa à luz de um *realismo utópico*. Isto é, explorando “soluções, exigentes e transformadoras da mentalidade e das estruturas, que não [escamoteassem] a realidade, mas que também não [dispensassem] o fermento mobilizador da utopia” (2005, p. 17), como surge no prefácio de José Eduardo Franco.

Todavia, em que falhou a Revolução de abril, como notou, por exemplo, Vitorino Magalhães Godinho em 1979, na sua obra *Um Projecto para Portugal?* Diz-nos o autor que foi projetada uma imagem mítica de revolução “que não correspondia nem ao seu conteúdo, nem ao seu sentido, nem às pessoas que nela se empenharam” (1979, p. 89). O autor coloca a tónica na forma como os partidos de governo se isolaram do país, mostrando-se incapazes “do trabalho de formulação dos problemas fulcrais da nossa pátria, de exame sem complacências dos erros cometidos, de imaginação de soluções pertinentes, fora da rotina em que caíram e donde se não levantam” (1979, p. 92).

Ou seja, segundo o autor, a inaptidão na discussão de ideias por parte destes dirigentes implicou o não-esclarecimento dos próprios cidadãos. Godinho afirmou temer a morte iminente da democracia e o regresso à *apagada e vil tristeza*, chegando mesmo a evocar a perspectiva de João Chagas, que, em 1918, defendeu que os males da sociedade deviam ser atribuídos ao País, e não

meramente à classe política – visão que encontra eco no *fundo de vilania do carácter português* sugerido, anos antes, por Guerra Junqueiro (Godinho, 1979).

Nesta passagem, Godinho cede à comum tendência que impregnou as ciências sociais após a Revolução de abril – a tentação de análise arbitrária e da psicanálise, como denota Boaventura de Sousa Santos (1994). As ciências sociais, que, segundo Sousa Santos, viram um terreno livre para fecundar após a Revolução de Abril, viram o seu trajeto comprometido por essa tentação. Diz-nos o autor que, nestas circunstâncias, a psicanálise tomou a dianteira, “uma ciência, aliás, duplamente arbitrária quando transposta (...) da análise do indivíduo social para a análise da sociedade enquanto indivíduo” (1994, p. 51).

Boaventura Sousa Santos afirma que as ciências sociais nasceram nos países desenvolvidos da Europa na segunda metade do século XIX e nos princípios do século XX, “fundadas criticamente no pensamento social e político iluminista do século XVIII, [e] tinham por vocação desmitificar as crenças sociais até então aceites como pensamento rigoroso de uma forma de pensar sem rigor (o senso comum)” (1994, p. 50). Por sua vez, o autor alega que a concomitante asfixia do pensamento crítico em Portugal potenciou o escoamento de uma mitificação ordenada para uma apologia de matriz messiânica; e mesmo o pensamento que visa contestar essa análise laudatória da identidade nacional não deixa, por vezes, de ceder também a um olhar mitificador.

Ou seja, Boaventura de Sousa Santos considera que a análise arbitrária vai culminar na duplicação do mito, mesmo quando é sua intenção desmontá-lo. Como acrescenta o autor (1994, p. 51) “o arbitrário que as habita reside em que, nelas, Portugal é, por antonomásia, o analista (...) [investindo-se] da qualidade de informador privilegiado, único e universal (um procedimento inaceitável nas ciências sociais menos arbitrárias”.

É inegável o peso imaginário do Estado Novo no processo de reformulação do discurso histórico-cultural *nacional* após a Revolução de Abril. A análise arbitrária, como coloca Boaventura de Sousa Santos (1994), afigura-se como instrumento improvisado com o qual se continuou a procurar solucionar o problema da identidade nacional à luz do contexto pós-revolucionário.

Também Vítor de Sousa (2016) sublinha este problema, considerando que o debate da identidade nacional portuguesa se ancora amiúde numa abordagem da nação como se esta se tratasse de um ser concreto. Como acrescenta o autor, “no caso português, esta perspetiva

difundiou-se a partir dos Descobrimentos, em que começaram a proliferar as descrições do alegado carácter nacional” (2016, p. 114).

Trata-se de uma visão onde os povos são pensados como “possuidores de um carácter próprio, uma essência, detetável nas suas variadas manifestações” (Sousa, 2016, p. 114). Assim, será a ideia fixa, obsessiva, de um inconsciente coletivo do *povo português* a conduzir o debate da identidade nacional, muito marcado por um discurso que Boaventura Sousa Santos (1994) designa como jeremiada nacional. Trata-se de um discurso internamente diferenciado, como nota o autor; porém, Sousa Santos define-o, no cômputo geral, como “um discurso de decadência e de descrença [que] quando (...) projecta uma ideia positiva do país fá-lo de modo elitista e desfocado e por isso está sempre à beira da frustração, da queda e do ressentimento” (1994, p. 64).

A este propósito, Miguel Real (1998) considera que as obras de Eduardo Lourenço e António José Saraiva marcam uma fratura decisiva no pensamento português, deslocando-o “de um mal-estar cultural patente desde o século XVIII, (...) culminado na dupla humilhação patriótica e social do Ultimatum de 1890 e do consulado salazarista de 1933 a 1968, para um estatuto de diálogo com os actualizados pensamentos europeus” (1998, p. 63). É fundamental, todavia, escrutinar as várias naturezas discursivas que vigoraram no pensamento português, e de que forma estas se refletem no século XX.

Que aspetos devem ser tidos em conta neste processo? Importa evocar a reflexão sobre a modernização europeia de Portugal elaborada por Miguel Real (2017a). O autor começa por destacar quatro constantes culturais que podemos encontrar no desenho genérico da autognose nacional.

Segundo Real, essas constantes culturais podem ser encontradas na mitologia da origem exemplar de Portugal (figuração da origem moral exemplar de Portugal), na sua aceção de nação superior (o “cruzado sentimento de grandeza e pequenez, recusando testemunhar a nossa real insignificância europeia” (2017a, p. 104)), e de nação inferior (no sentido em que “todos os ímpetos modernistas portugueses têm nascido deste conflito cultural que eleva a Europa a destino e sentido de Portugal” (2017a, pp. 105-106)) e, por fim, no canibalismo cultural, referente ao

“tempo em que os portugueses se foram pesadamente devorando uns aos outros, cada nova doutrina emergente destruindo e esmagando as anteriores” (2017a, p. 106)¹⁵.

Após a revolução de abril, Miguel Real interroga se esse Portugal das quatro constantes culturais não se encontrará moribundo, “submerso pela avalanche de costumes liberais europeus e americanos” (2017a, p. 111). O autor nota que a modernização europeia de Portugal provocou, a partir de 1980, densas alterações nas instituições fundamentais de Portugal, que serão aprofundadas mais adiante. Essa modernização, segundo o autor (2017a), assentou em quatro visões políticas fundamentais: o mito europeu do progresso infinito, o mito do Portugal Imperial, o mito da estabilização das instituições permanentes da sociedade portuguesa, e o mito da identidade histórica de Portugal.

Para pensarmos esse movimento de rutura iniciado com a revolução de abril, interessamos sondar o peso do passado no processo de reconfiguração do imaginário nacional. Assim, propomo-nos pensar a imagem de Portugal arquitetada sob o signo do salazarismo, desvendando os lugares que o regime saturou, e o processo em que os mesmos foram desconstruídos à luz das urgências aclaradas pela revolução.

2.2.1. Da pureza do granito ao feitiço do império: reminiscências do Portugal salazarista na contemporaneidade

Começamos por indagar que lugares de memória emergiram – e continuam a emergir – no debate sobre a contemporaneidade em Portugal após a revolução de abril. A discussão elaborada precedentemente permite-nos identificar já alguns desses lugares. Porém, interessamos confrontá-los com o terreno que se abriu após 1974, onde germinaram as promessas de um futuro que possuía no horizonte o sonho da democracia, da Europa, e da abertura ao mundo.

¹⁵ Miguel Real elabora uma síntese das quatro constantes culturais, remetendo a cultura à sua origem “como realidade experimentada” (Real, 2017b, p. 96), referindo o papel da História neste processo, que age enquanto entidade pela qual a cultura terá obrigatoriamente que passar, mas sem se submeter a esta. É neste sentido que Miguel Real descreve, primeiramente, as constantes históricas causadoras de constantes culturais (em síntese, a desigualdade social, o desprezo das elites políticas, económicas e religiosas relativamente às populações, a crença imperial num desígnio divino, a mimetização das elites políticas e sociais e das elites intelectuais face às suas homónimas de países europeus, e, por fim, a constante portuguesa do fenómeno da emigração). Subsequentemente, descreve as quatro constantes culturais, que “não vivem umas sem as outras e [se] complexificam (...) na mente, na acção e no comportamento dos portugueses, sendo de grande dificuldade destrinçá-las e isolá-las” (p. 102).

Neste sentido, parece-nos relevante começar por convocar o estudo de Fernando Rosas (2001), que enumerou lugares marcantes da configuração imaginária nacional do Estado Novo, definidos pelo autor como mitos ideológicos fundadores do regime. Rosas fala de sete mitos, nomeadamente: o mito palingenético, “o mito do recomeço, da Renascença portuguesa, da regeneração operada pelo Estado Novo” (2001, p. 1035), o mito central da essência ontológica do regime, ou, se quisermos, o mito do novo nacionalismo, onde o Estado Novo surgia “como a institucionalização do destino nacional, a materialização política no século XX de uma essencialidade histórica portuguesa mítica”, o mito imperial, “no seu duplo aspecto de vocação histórico-providencial de colonizar e evangelizar”, o mito da ruralidade, “característica e (...) virtude específica, donde se bebiam as verdadeiras qualidades da raça e onde se temperava o ser nacional”, o mito da pobreza honrada, ancorado na ideia de um destino rural, o mito da ordem corporativa, “como expressão da ordem natural das coisas” (2001, p. 1035), e, por fim, o mito da essência católica da identidade nacional, que “entendia a religião católica como elemento constitutivo do ser português, como atributo definidor da própria nacionalidade e da sua história” (2001, p. 1036).

O estudo de Rosas (2001) propõe uma visão ampla dos pilares que sustentam esse complexo ideológico onde se firmou a imagem do Portugal salazarista. A este propósito, retomemos a reflexão de Moisés Martins (1992) onde o autor pensa a imagem desse Portugal a partir da sua dimensão rural e imperial (a dona de casa e a caravela transatlântica). O estudo de Martins, a partir da dicotomia ruralidade/império, executa um mapeamento do imaginário salazarista; e, ao depararmo-nos com essa ilustração, impõe-se-nos a necessidade de a pesarmos à luz das urgências do pós-revolução.

Assim, interessa-nos pensar essas imagens saturadas à luz de propostas como a de Moisés Martins (1992), confrontando a memória com o presente, exigindo a contínua interrogação de um debate onde determinadas narrativas ainda pesam, reclamando concomitantemente por outras, ao longo do permanente rescaldo da contemporaneidade. Segundo Martins, nessas imagens “figuram o trabalho, o sacrifício e a independência de um temperamento rural, imagens que nos constituem herdeiros de um destino colonial e de uma missão civilizadora” (1992, p. 197).

Do Império à *pequena casa portuguesa*, com o caloroso regalo da terra, “fonte da alegria e do alimento dos homens”, como escreveu António de Oliveira Salazar (2015, p. 655), ou da

humilde igreja portuguesa, com a sua catadura feliz e singela, cravada na pureza do granito, nas palavras de Jorge Dias (1985), o salazarismo manipulou a imagem de um povo embalado nos seus “afazeres desprovidos de transcendência (...) levados a cabo como uma epopeia” (Lourenço, 1999, p. 93), onde os “sonhos e crenças, e especificamente, [a] saudade e [o] sebastianismo”, expugnavam as *ideias*, como observa Moisés Martins (1992, p. 195) – as grandes abstrações e as grandes ideias que, como defendeu Jorge Dias (1985), ultrapassavam o sentido humano e às quais o espírito português deveria ser avesso.

A constante do sonho, que suplantava a importância das ideias, inscreveu a ideia de uma natureza inata do povo português. Já antes da expansão colonial portuguesa, as cantigas de amigo e a retórica amorosa dos poetas provençais fortaleceram a teoria da *ancestralidade* dessa natureza, que atravessou de forma indelével o pensamento nacional, sendo consagrada como legado. O saudosismo do século XX pretendeu precisamente afirmar-se sintoma dum espírito mais emotivo do que intelectual, como descreveu Teixeira de Pascoaes (2007 [1912]) o espírito português. E, mesmo após a Revolução de abril, o devaneio do sonho e do passado não cessou de inscrever uma convicção patriótica, encarada como manifestação de “solidariedade com a comunidade dos vivos e dos mortos (...) que no passado sustentou o ânimo dos Portugueses nos momentos mais árduos”, segundo António Quadros (1986, p. 19), assim como a esperança num futuro de redenção que exaltava a saudade na união “[da] lembrança do passado ao desejo do futuro”, nas palavras de Dalila Pereira da Costa (1990, p. 60).

A ideologia salazarista não deixou escapar essa titubeante aspiração e, ciente daquilo que podia ser percecionado como uma fragilidade existencial, serviu-se da mesma para elaborar a sua ontologia nacional, sobretudo a partir da visão de António Sardinha (*O Valor da Raça*, 1915). A predestinação de Portugal encontrava-se *lá fora*, como disse Eduardo Lourenço (1999), pois o salazarismo procurou acentuar a dicotomia do “país pequeno na Europa, grande e dilatado nos outros continentes” (Salazar, 2015, p. 640). E, mesmo nessa *pequenez*, não cessava de encetar a sua quimera *civilizadora*, como justificava Salazar, gerando “em seu seio princípios norteadores de acção, [irradiando] fochos de luz que [iluminavam] o mundo” (Salazar, 2015, p. 444).

É neste sentido que, pensando o imaginário salazarista, Moisés Martins estabelece uma correspondência entre a *dona de casa*, que incorporava “o desejado medievalismo, bucólico e cordato (...) [e] por outro lado, a ambição do Império, ousada e épica, figurada pelas caravelas” (Martins, 1992, p. 198). O autor salienta, no entanto, que a ideia de um *país-aldeia rural* que

vigorou durante o Estado Novo deve ser tomada com algumas precauções. Diz-nos Martins (1992), referindo-se concretamente aos textos e às imagens dos livros escolares que se propôs analisar, que estes não transmitem apenas a imagem idílica de um Portugal rural, mas promovem também a exaltação do Império.

Como observou Eduardo Lourenço (2017), a identidade, a mitologia e o imaginário de Portugal foram fortemente modificados pela relação com o *Império*. Enquanto duradoura luz norteadora da identidade nacional, o Império enfrentou, no imaginário pós-revolução, uma fragmentação que interpela diretamente a História portuguesa e, por consequência, o imaginário. Semelhante trauma influi na reconfiguração do lugar de Portugal no mundo após a revolução de abril. Como nota Eduardo Lourenço em *Do colonialismo como nosso impensado*, num ensaio que data de 1961, a mitologia colonizadora nacional “teria sido mil vezes menos maléfica, se [nos anteriores] trinta anos o Regime a não tivesse elevado a forma de delírio inconcebível” (Lourenço, 2014, p. 159).

No dizer de Eduardo Lourenço, a colonização foi, durante séculos, não apenas o nosso motivo de orgulho, proveito e consolação, mas também o dos restantes países imperialistas europeus (Lourenço, 2014). Leonor Pires Martins (2014), no seu estudo sobre a imprensa ilustrada durante o Estado Novo, salienta a difusão da matéria colonial como uma missão que se revestia “de uma intenção pedagógica que, sublinhe-se, não pode ser dissociada de uma motivação ideológica que visava a criação de laços entre a população metropolitana e os territórios ultramarinos” (2014, pp. 149-150).

Existe um pano de fundo de boa consciência colonizadora que, no entanto, se revela demasiado genérico para explicar a mitologia colonial portuguesa (Lourenço, 2014). Porém, a própria historiografia do colonialismo português mostra as várias fases¹⁶ do aproveitamento político e ideológico da doutrina imperial, e as suas variações manifestam as várias “[formas] de defesa de certas opções coloniais em momentos dados”, como refere Valentim Alexandre (1979, p. 5).

¹⁶ Como refere Valentim Alexandre (1979, p. 9), “[as] teses oficiais da historiografia portuguesa sobre o colonialismo “dão-nos, quanto à questão colonial no século XIX, uma história ritmada a três tempos. A primeira fase é de decadência, correspondente ao período do liberalismo constitucional, até à década de 70 (...) a segunda fase vai da década de 70 ao ultimato inglês, marcada pelo despertar do «sentimento nacional» colonizador do povo português (...) Por fim, a terceira fase ocupa o final de Oitocentos e prolonga-se pelo século XX: é o reencontro pleno da vocação colonial, a época dos Enes e dos Mouzinhos, das guerras de ocupação e da definição de uma política clara de aproveitamento dos territórios africanos”.

Como refere este autor, as teses oficiais da historiografia portuguesa sobre o colonialismo “dão-nos, quanto à questão colonial no século XIX, uma história ritmada a três tempos” (1979, p. 9). Segundo o autor, a primeira fase é a de decadência, entre o período do liberalismo constitucional e a década de 1870, a segunda fase estende-se da década de 1870 até ao ultimato inglês e, por fim, a terceira e última fase marca o final do século XIX, prolongando-se através do século XX. Nessa última fase, dá-se “o reencontro pleno da vocação colonial, a época dos Enes e dos Mouzinhos, das guerras de ocupação e da definição de uma política clara de aproveitamento dos territórios africanos” (Alexandre, 1979, p. 9).

Existe, no entanto, um ponto de viragem na doutrinação da vocação colonial portuguesa. Como salienta Valentim Alexandre (1979), a teoria sociológica do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre (1934) não conheceu inicialmente qualquer aceitação oficial por parte do Estado Novo. O enfoque da teoria no processo de miscigenação entre povos, promotora da reprodução do colonizador português “em vigorosa e dúctil população mestiça, ainda mais adaptável do que elle puro ao clima tropical” (Freyre, 1934, p. 17) não parecia compatível com uma ideologia sustentada na supremacia branca e no providencialismo.

Com efeito, em *Casa Grande e Senzala* (1934), Gilberto Freyre considera a mobilidade como um dos segredos da vitória portuguesa, mas atribui ao processo de miscigenação, mais do que à mobilidade, o sucesso dos portugueses na compensação “da deficiência em massa ou volume humano para a colonização em larga escala e sobre áreas extensíssimas” (Freyre, 1934, p. 10). Miguel Vale de Almeida (2000) enumera várias palavras-chave que configuram esta teoria: “Origem étnica híbrida; mobilidade, miscibilidade, aclimatibilidade, resultando em plasticidade; patriarcalismo escravocrata e catolicismo *sui generis*. E a *hybris*, particularmente o excesso sexual” (2000, p. 164).

Não obstante, Miguel Vale de Almeida (2000, p. 161) nota que o campo discursivo do luso-tropicalismo possui “raízes e ramificações que não se limitam ao contexto brasileiro e muito menos à obra de Gilberto Freyre”. Trata-se de uma ideia que remonta ao Decadentismo do século XIX português, com a “exposição de discursos que vêm da exegese identitária da história e da antropologia (e da literatura) portuguesas (...) [e também pela] exposição de discursos e opções políticas (...) entre, aproximadamente, a II Guerra Mundial e a independência das colónias” (Almeida, 2000, p. 161).

Todavia, o regime só viria a recorrer ao luso-tropicalismo como suporte ideológico “após a Segunda Guerra Mundial, com o desencadeamento do processo de descolonização em África, o aumento da pressão internacional anticolonialista e, sobretudo, com a guerra colonial” (Alexandre, 1979, p. 8).

A perspetiva integracionista visou garantir uma consciência colonizadora magnânima e legitimadora, que mesmo após a revolução de abril continuou a pesar na evocação do imaginário colonial. Nas ruínas do Império sobreviveu um fôlego empenhado em reconstruir o carácter mitificador do colonialismo, comprometendo os processos de reparação histórica.

Maria Manuela Baptista (2013) reflete sobre a transformação da identidade cultural a partir do colonialismo português em África durante o século XX, interrogando dois *tipos* cujos olhares se distanciam e ao mesmo tempo convergem. Por um lado, os portugueses que se estabeleceram em África e, por outro lado, “o modo como de novo terão de se reinventar, nas suas identidades, memórias, auto e heterorrepresentações, no momento em que terão de retornar, após a Revolução do 25 de Abril de 1974 à ‘Metrópole’” (Baptista, 2013, p. 271).

Se, como observam Ana Cristina Pereira e Rosa Cabecinhas (2014), a identidade e a alteridade nascem nas relações sociais, isto “significa que a sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder” (2014, p. 108). E, neste sentido, a memória trabalha “não só com a identidade própria como também com a identidade do Outro, que lhe é consubstancial, mediando, regulando, pesando e, frequentemente, legitimando e estabilizando (também retroativamente) as relações de força que se estabelecem entre os sujeitos e os povos” (Baptista, 2013, p. 270).

Após a revolução de abril, como se *ressituou* o discurso cultural português? Entre esse momento e o presente, que transformações devem ser consideradas no processo de reconfiguração do mesmo?

2.2.2. Europa, Lusofonia e globalização: um olhar pós-colonial

No dizer de Moisés Martins (2014), o momento em que as democracias derrotaram os totalitarismos, após a Segunda Guerra Mundial, marcou-se concomitantemente por movimentos independentistas nos países colonizados. Como observa o autor, a afirmação destes países outrora subjugados mostrava a diligência dos povos “que não quiseram ser *apagados* nas suas memórias, vendo a sua identidade anulada na narrativa, una e única do colonizador, que exercia uma dominação, política, económica, social e cultural, *assimilando-os*” (2014, p. 21).

A guerra colonial (1961-1974) que foi travada em Portugal, “politicamente anacrónica e eticamente contrária à mitologia mesma do nosso colonialismo exemplar, com o seu famoso humanismo cristão a servir-lhe de referência e de caução” (Lourenço, 2017, p. 11), denunciou a intransigência de uma cultura que batalhava para persistir una. E, mesmo após a revolução de abril, a memória imperial subsistiu para desaguar em insidiosas interpretações do passado que, por consequência, minam o *presente*.

É neste contexto que Miguel Vale de Almeida (2000) alerta para a necessidade de se trabalhar uma antropologia pós-colonial sobre a sociedade colonial e uma antropologia das reconfigurações das experiências coloniais nos ex-centros imperiais. Como acrescenta o autor, este processo revela-se assaz fértil no contexto português, a partir da “análise de fenómenos como as comemorações dos descobrimentos e dos 500 anos do Brasil, a invenção da lusofonia, a Expo 98 ou a emergência de um campo social marcado pelo binómio multiculturalismo/racismo” (2000, p. 233).

Como afirma Boaventura de Sousa Santos (1994, p. 64), “uma das constantes do pensamento mítico e do pensamento psicanalítico social é que Portugal tem um destino, uma razão teológica que ainda não cumpriu ou que só cumpriu no período áureo dos descobrimentos”. Ou seja, após a Revolução de Abril, esse destino só poderia ser perseguido *lá fora* (novamente citando Eduardo Lourenço (1999)) visto que, nas palavras de Boaventura de Sousa Santos (1994, p. 64), “o défice de cumprimento só [podia] ser superado por um reencontro do país consigo mesmo, a solo ou no contexto da Espanha das Espanhas ou no contexto da Europa ou, ainda, no contexto do Atlântico”.

Joaquim Barradas de Carvalho (1982) notou o mesmo, no rescaldo da revolução de abril, observando que Portugal tinha chegado a várias encruzilhadas. Como afirmou o autor, “para além de profundas reformas na sua estrutura económica, social e política, Portugal terá, e a breve prazo,

de escolher entre duas opções que dizem respeito à sua história, a mais profunda” (1982, p. 64). Essas opções eram a Europa ou o Atlântico, e foi para este último que o autor direcionou a sua atenção, ou seja, o Brasil, “como única condição para que Portugal [reencontrasse] a sua individualidade, a sua especificidade, a sua genuinidade, medievá e renascentista” (Carvalho, 1982, p. 65).

Contudo, foi o sonho europeu que aliciou Portugal após a revolução de 1974, concretizado em 1986 com a adesão à Comunidade Económica Europeia. Um sonho que, como observou Moisés Martins (2021), animou a Europa desde o final da Segunda Guerra Mundial, que tinha no seu horizonte uma ideia de futuro comum. Porém, diz-nos Martins que a democracia, a cidadania, o desenvolvimento pessoal, cívico e cultural, palavras da promessa, “foram substituídas pelos números da promessa, que no Ocidente são números de crescimento económico, obsessivamente procurado, e que em Portugal são números que exprimem uma interminável crise” (2021, p. 68).

Não nos compete escrutinar a conjuntura histórica que influiu nos altos e baixos de uma alegada *missão europeia*, mas contextualizar esses sintomas num quadro amplo que sintetize, no final, o principiar da inquietação que define o *nosso tempo*. Será isso possível? Ora, em 1993, Viriato Soromenho Marques tomou 1989 como o *annus mirabilis* a partir do qual irromperam as promessas de uma casa comum europeia, não obstante a emergência de acontecimentos que foram sempre potenciando a ameaça da fragmentação – como o autor descreve, “antigos fantasmas” e “velhas inimizades” (1993, p. 145)¹⁷.

Qual será o *nosso tempo*, como colocamos previamente de modo tão lato e até nebuloso? No caso desta investigação, a experiência de Portugal que nos interessa focar remete a uma mudança de paradigma (a revolução de abril) que abriu caminho a todas essas urgências; e estas, por sua vez, relacionam-se também a nível global.

Após a revolução de abril, Miguel Real encontra cinco alterações profundas no tecido social e na mentalidade nacional: “a alteração nos sectores produtivos da economia, com a terciarização desta a suplantar os sectores primário e secundário” (2017a, p. 112), que permitiu a Portugal evidenciar-se como “um país moderno, informatizado, europeu, turístico, de economia totalmente aberta ao exterior, acolhedor de imigrantes pela primeira vez na sua história” (2017a, p. 112); a

¹⁷ Segundo o autor, “(...) o naufrágio da URSS, a guerra civil entre as nações da antiga Jugoslávia, a irrupção de fervores étnicos e nacionalistas, enfim, a eclosão de todos os sintomas do que poderá correctamente designar-se como um processo generalizado de balcanização da Europa Central e do Leste evoca, em certa medida, o movimento de desarticulação imperial ocorrido logo após o termo da I Guerra Mundial” (Marques, 1993, pp. 22-23).

“passagem de um sistema corporativista para um sistema de representação democrática parlamentar” (2017a, p. 112); a “alteração do lugar geográfico e estratégico internacional de Portugal, deslocando-se o ângulo de actuação e reacção do Atlântico (o Império) para a Europa” (2017a, p. 112); “uma alteração dos vínculos institucionais clássicos da cultura e dos complexos comportamentais dos portugueses, como a ligação à Igreja e o predomínio da família clássica, propiciada pela aceleradíssima laicização dos costumes” (2017a, p. 112); e, por fim, a operação de “uma sólida alteração ética na hierarquia social” (2017a, p. 112).

Perante a análise de Miguel Real, interessa desvendarmos o impacto deste auspicioso horizonte de modernização que irrompeu após a revolução de abril. A imagem da integração europeia, consumada em 1986, acolhe essas promessas de derradeira rutura com um passado arcaico, fomentando-as à luz das urgências de progresso. Ou seja, como sintetiza Rita Ribeiro (2008, p. 166), “a entrada para a CEE almejava enterrar definitivamente o regime ditatorial e sustentar a democracia frágil saída da revolução” A autora explica:

No período de pré-adesão, a perspectiva de integração europeia foi invocada pela elite política como factor crucial de estabilização económica e política do país. A descolonização havia já sido efectuada e com ela o regresso à Europa tornou-se uma realidade irreversível. Forçado pela história, o país via-se acantonado no pedaço de continente que havia deixado cinco séculos antes. Mas esse parece ser o menor dos problemas; como vimos anteriormente, a perda do império colonial português não se revelou de consequências traumáticas e, para boa parte da população, foi o alívio de um fardo que se tornara excessivamente pesado com a guerra colonial. Nesses anos pós-revolução, o país debatia-se, sobretudo, entre a radicalização revolucionária de perfil comunista e a consolidação de uma democracia pluralista. Para os adeptos da adesão europeia só por essa via poderia conseguir-se a normalização do país, designadamente através do triplo D que traduzia os objectivos cruciais do movimento militar que iniciou a revolução e dos partidos do centro do espectro político: democratização, descolonização e desenvolvimento. (2008, p. 165)

Apesar de a ideia de *europeização* de Portugal encontrar raízes no início do século XX, só após a deposição do Estado Novo é que se tomou novamente o caminho de regresso à Europa (Ribeiro, 2008). Assim, “[por] entre a espiral de transformações rastilhada pela revolução de 1974, a integração europeia foi o processo que emprestou mais segurança, estabilidade e confiança ao país e que trouxe consigo um projecto e um sentido de futuro” (Ribeiro, 2008, p. 2).

Como foi *sentida* a Europa na experiência nacional? A propósito do processo da construção europeia, Acílio Estanqueiro Rocha (2004, p. 87) afirma que é fundamental “compreendê-lo, indagar acerca do seu sentido, alcance e consequências, (...) inteligir o aqui e agora, isto é, sobre a carência do que falta e o ideal prosseguido” (2004, p. 87). E, concomitantemente, trata-se de perceber, como coloca Rita Ribeiro (2008, p. 3), “como [é que] os discursos, as posições e os sentidos da Europa cultivados em Portugal concorrem para a estruturação de um sentido nacional, de uma enunciação identitária e das afinidades electivas (e das repulsas e marginalizações) dominantes”.

Assim, na nova sociedade (pós-colonial, democrática, que aspira integrar a Europa e o ciclo da globalização) que a revolução de abril inaugurou, como se deve *ressituar* o debate da identidade nacional? Como afirma Moisés Martins (2014, p. 21), “a cultura do uno, uma cultura logocêntrica, etnocêntrica e imperialista, que assimilava a diferença, destruindo-a” foi dissolvida com a revolução de abril. Todavia, foi a diferença capaz de se impor?

Moisés Martins considera que a contemporaneidade testemunhou uma ressurgência da cultura do uno, que passou a estar incorporada na *cultura mundo*, empenhada em perpetuar “uma ideia homogeneizante e empobrecedora das culturas, que dilui memórias e fronteiras, virtualiza paisagens e apaga povos e nações” (Martins, 2014, p. 22). Mas possui também influência o saudosismo do passado, que procura resgatar uma imagem identitária de Portugal onde a memória do Imperialismo e da História mítica se parece impor como tónus.

O passado, enquanto unidade abstrata, comporta em si o eco dos mitos que saturam e fortalecem a imutabilidade da identidade nacional até ao presente. Todavia, esse eco não é tão-só reconfortante; é preciso realçar o seu efeito mais perturbador, que sobressalta o imaginário e impõe uma necessidade de *repensamento*.

É fundamental examinar esse persistente deslumbramento imperial (Lourenço, 2017; Martins, 1992; Almeida, 2000) que, inconscientemente, nos detém presos a um passado, uma memória e uma identidade “que se forjou ou se exaltou precisamente com os Descobrimientos e de que a aventura colonial foi a consequência” (Lourenço, 2017, p. 12). E, se a memória trabalha, como afirma Maria Manuela Baptista (2013, p. 270), “não só com a identidade própria como também com a identidade do *Outro*, que lhe é consubstancial”, interessa observar de que forma vão ser mediadas, reguladas, pesadas, legitimadas e estabilizadas as relações de força que se estabelecem entre os povos.

Podemos considerar que o espectro do passado é transversal a toda a reflexão. O mesmo impregna a nossa relação com as urgências da contemporaneidade, que não só se tornaram mais claras após a revolução de abril, como também sofreram um processo de aceleração depois desse momento, com o crescente avanço da globalização, a integração europeia e os crescentes fluxos migratórios.

Assim, como salienta Inocência Mata (2006, pp. 288-289), a “questão da identidade portuguesa convida à discussão sobre o modo como é possível proceder-se à negociação das várias identidades dos grupos etnoculturais que hoje compõem a paisagem humana do Portugal pós-colonial, pós-queda do Muro de Berlim e pós-alargamento da UE”. A negação da violência colonial interfere diretamente na maneira como Portugal se pensa na relação com os imigrantes ou cidadãos portugueses racializados e respetivas experiências histórico-culturais. Daí que a ideia de identidade nacional veiculada no imaginário social e cultural se afigure como problemática, porquanto continua a suprimir essas mesmas pessoas e experiências.

Por esses motivos, tal questão deve ser inscrita no atual debate sobre a globalização, como tem sublinhado Moisés Martins (2011, 2014, 2015, 2021) ao longo do seu trabalho. Neste contexto, o autor distingue a globalização cosmopolita da globalização multiculturalista: a primeira, que nos dá conta “de uma identidade definida que “[exprime] (...) uma conceção cosmopolita de cultura, a cultura-mundo, uma cultura da unidade, servida por uma única língua, o inglês” (Martins, 2015, p. 9); e a segunda, “que reúne os povos de áreas geo-culturais alargadas, promove e respeita as diferenças, dignificando, do mesmo passo, as línguas nacionais” (2015, pp. 9-10).

Neste âmbito, Moisés Martins elabora uma discussão da ideia de lusofonia à luz da interdisciplinaridade e das várias hipóteses suscitadas por este debate, reclamando a urgência de se elaborar um mapeamento rigoroso da origem, da história e dos usos do conceito de lusofonia. Afastando-se perentoriamente de uma visão laudatória da centralidade portuguesa, o autor encontra nas figuras de lusofonia e de comunidade lusófona imaginários múltiplos, cujo desafio principal será a aproximação entre os respetivos povos e culturas. Neste âmbito, o autor realça a importância de se interrogar também:

(...) o sentido das narrativas (literárias e mediáticas, e também das narrativas de histórias de vida) sobre a construção de uma comunidade geocultural transnacional e transcontinental lusófona (...), as políticas da língua e da comunicação como combate simbólico pela afirmação de uma comunidade plural, na diversidade de povos e culturas

lusófonas (...), a complexidade do movimento de interpenetração de culturas, o qual, com gradações diversas que compreendem colonialismo, neocolonialismo e pós-colonialismo, na relação entre povos, traduz o encontro, a assimilação e a dominação, na interação entre nós e o outro. (2015, p. 7)¹⁸

Todavia, apesar de Moisés Martins pensar a figura de Lusofonia como comunidade transcontinental de pertença, produtora de um sentido partilhado de identidade e de história, também acrescenta que “uma tal comunidade está muito longe de se encontrar concretizada” (2015, p. 45).

Assim, assinala-se a necessidade de atentar aos equívocos que vão surgindo na problematização da ideia de Lusofonia (Martins, 2014, 2015; Sousa, 2016), nomeadamente aqueles que remontam a uma tradição cultural messiânica e utópica (pioneiramente inspirada pelo padre António Vieira), à qual cederam, por exemplo, Agostinho da Silva (2003 [1960])¹⁹ e, mais recentemente, Fernando Cristóvão (2008). Deste modo, é forçoso distinguir a figura da Lusofonia, nos termos em que a propõe Moisés Martins, daquela que incorre numa exceção portuguesa que, por consequência, mitiga a memória do colonialismo e subsequentes consequências no presente.

Como diz Isabel Ferín Cunha (2015, p. 407), “[na] década de 90 e início do milénio que constituíram o auge do “imaginário europeu” em Portugal, o recurso ao “imaginário lusófono” tende a valorizar a vantagem da “singularidade da presença portuguesa no mundo”. Vejamos que a Exposição Universal de 1998 (Expo’98) espelhou precisamente a persistência de “um pensamento mítico fundador centrado nos imaginários das descobertas e do mundo criado pela lusofonia” (Cunha, 2015, p. 407). Por esse motivo, o ato de repensar continuamente a visão essencialista em que se sustenta a identidade portuguesa continua a constituir-se um sério compromisso. Como observa Inocência Mata (2006, p. 288), o entendimento da identidade nacional “tem de se fazer de agenciamentos vários, acabando, como qualquer nação pós-colonial, por ser um compromisso entre várias identidades sociais e culturais, várias formas de sentir e de saber resultantes deste processo histórico que foi o *destino atlântico português*”.

¹⁸ Neste texto, que integra a *Apresentação* da obra *Lusofonia e Interculturalidade* (2015), Moisés Martins expõe as várias abordagens e metodologias dos autores que integram o livro.

¹⁹ A este propósito, ler o texto “Considerando o Quinto Império”, publicado em 1960.

Esse repensar, não só do passado colonial e imperial, mas também do passado mais recente – a partir da revolução de abril de 1974 –, pretende dar visibilidade às várias identidades suprimidas nessa visão essencialista da cultura. Mas será que as urgências que a contemporaneidade impôs, e vem impondo, à cultura, são capazes de inverter o impacto do outro fenómeno *essencialista* que não apenas o peso de um passado histórico e mitificado – isto é, a globalização?

Para respondermos a essa interrogação, é imperativo organizar o terreno convulso que se estende após a revolução de abril. A este propósito, o trabalho de Moisés Martins (2011, 2014, 2015, 2021) contempla a proposta de olhar as dinâmicas que atravessam o debate da identidade nacional à luz de um contexto pós-colonial e globalizante, convocando diversas inquietações que participam desse processo permanente de reconfiguração identitária.

Assim, Moisés Martins pensa as estratégias de negociação de identidades tendo em vista a promessa de interculturalidade que se inscreve no horizonte da Lusofonia. Neste sentido, o respetivo debate deve ser colocado no contexto de discussão da era da técnica, onde “as novas práticas de comunicação significam, da mesma forma, uma alteração do sentido da leitura, assim como uma transmutação do sentido do olhar” (Martins, 2015, p. 32).

A era da técnica tem possibilitado uma singular dinamização da cultura, que, no entender de Moisés Martins (2015), se revela deveras proficua no que diz respeito às possibilidades de autoconhecimento dos vários povos que falam português. É o que propõe Benjamin Abdala Júnior (2015), realçando a importância que as redes comunitárias supranacionais detêm neste contexto. Se, no dizer deste autor, o colonialismo fixou hábitos e repertórios culturais, é fundamental olhar esse fenómeno à luz da mudança de paradigmas. Assim, o autor fala de “[um] comparatismo prospectivo, pautado por relações comunitárias, um comparatismo da solidariedade, da cooperação” (Júnior, 2015, p. 391).

Apesar de esta dimensão comparatista ficar fora do âmbito desta tese, é imprescindível reconhecer os efeitos da interpenetração cultural entre os vários países da chamada comunidade lusófona, a fim de compreender o impacto que produzem nas dinâmicas do imaginário cultural e social português. Como considera José Carlos Venâncio (2015) a Lusofonia pode desempenhar um papel crucial na aproximação entre povos que usam ou que se reveem na língua portuguesa. Nesse sentido, “é, sobretudo, pelo lado da cultura, da literatura, da arte, mas também das

chamadas indústrias criativas, que essa aproximação se tem processado (...) e deve, como tal, continuar a ser implementada” (Venâncio, 2015, p. 445).

Diferente opinião tem Alfredo Margarido (2000), que considera que a invenção da lusofonia procura tão-só devolver ao imaginário português uma parte desse espaço colonial que a memória coletiva preserva ainda sob o signo da nostalgia. Com efeito, o autor considera que a criação da ideia de lusofonia, “quer se trate da língua, quer do espaço, não pode separar-se de uma certa carga messiânica, que procura assegurar aos portugueses inquietos um futuro senão promissor, em todo o caso razões e desrazões para defender a lusofonia” (2000, p. 12).

Também António Pinto Ribeiro, num artigo publicado em 2013 no *ipsilon*, suplemento do jornal *Público*, desvenda na Lusofonia “a imposição de um assistencialismo em língua portuguesa que civilize sem “lhes” perguntar (a eles) (...) o que querem (o que quer o outro) e como querem (como quer esse outro) a cooperação” (2013, s/p). E, no que às produções culturais e artísticas e trabalhos científicos destes países diz respeito, o autor considera que era momento de lhes conferir visibilidade “por aquilo que valem, por serem incontornáveis no mundo global, por conterem, até, uma estranheza que é, porventura, consequência da morte dessa mesma lusofonia” (2013, s/p).

Miguel Vale de Almeida (2008), igualmente crítico da ideia de Lusofonia, afirma que, desde 1974, ocorreram em Portugal três grandes mudanças que permitem avaliar a pretensão de reconfiguração da sua autorrepresentação e da sua imagem na esfera internacional: a passagem de um país que vivia delirantemente do seu passado colonial a um país reduzido ao território metropolitano, posteriormente integrante da União Europeia, o êxodo das ex-colónias e, por fim, “o surgimento de uma nova retórica e realidade (concretamente, a da Lusofonia ou da comunidade de falantes do Português que inclui a nova noção da Diáspora Portuguesa)” (Almeida, 2008, p. 10). Seguidamente, este autor considera que:

Também é preciso reconhecer que, para o bem e para o mal, a experiência colonial criou um mundo de referências comuns a muitas pessoas. O que devemos fazer é trabalhar nesta afirmação fundamental e tentar identificar as relações intrincadas entre o poder e a emancipação e a violência e o prazer em que esta comunhão forçada se tornou numa comunhão vivida. (2008, p. 10)

Porém, no final, também Moisés Martins (2017) considera que uma comunidade lusófona está longe de se encontrar concretizada, porquanto existe uma tendência comum de se traçar um caminho lusocêntrico para a Lusofonia – e como acrescenta Martins, parafraseando António Pinto Ribeiro, “se assim for, mais valerá “acabar de vez” com ela” (Martins, 2017, s/p). Todavia, a desconstrução dessa narrativa de excecionalidade lusocêntrica só poderá ocorrer, a nosso ver, com um escrutínio dos equívocos²⁰ que se imiscuem na sua formulação. Tal compromisso pressupõe uma reflexão comprometida em desconstruir as narrativas nacionais que alimentam uma ideia de excecionalidade portuguesa e, conseqüentemente, perpetuam uma visão homogeneizante da cultura.

A propósito da mesa-redonda compilada no livro *Existe uma cultura portuguesa?* (1993), recordemos a passagem em que Eglantina Monteiro, perante as considerações de Eduardo Lourenço e de Boaventura de Sousa Santos (a propósito das expressões da cultura portuguesa, o primeiro fala de hiper-identidade e o segundo de déficit de identidade), contraria a fusão das ideias de cultura e de nação. A autora começa por sublinhar a ambivalência da identidade e o processo em que esta se encontra em permanente formação. Considerando a ideia de identidade nacional como a visão de um grupo dominante numa sociedade particular, Monteiro sublinha o fenómeno em que a cultura fica elidida numa ideia de nação, porquanto se pressupõe sempre uma construção.

Monteiro (1993) dá como exemplo as ideias da casa portuguesa ou da música portuguesa para sinalizar que a cultura é, antes de mais, produto da ideia de um país que se constrói e identifica a partir das representações de determinados símbolos, imagens e narrativas. A autora, porém, aprofunda esse pensamento:

Quando nós levantamos a questão «Existe uma cultura portuguesa?», como aqui foi dito inicialmente, não se pretende dar uma resposta, mas a questão corresponde antes de mais a uma inquietação; provavelmente é o medo de que não exista, é o medo de ficarmos engolidos por aquilo que agora acontece, a internacionalização, mais concretamente a globalização (Santos & Silva, 1993, p. 46).

Monteiro não descredibiliza esse medo de não existir e a ameaça da globalização. Porém, centra-se na questão da diversidade da identificação como base da organização de um povo, como

²⁰ A este propósito, consultar o artigo *Lusofonia e Luso-tropicalismo: equívocos e possibilidades de dois conceitos hiper-identitários* (2004), de Moisés Martins, e o livro *Da portugalidade à lusofonia* (2016), de Vítor Sousa.

a própria refere. É este o ponto que, nas palavras da autora, se constitui o auspicioso “início do anti-racismo, do anticolonialismo e do anti-sexismo, porque assim se escapa aos perigos da marginalização e subordinação sociais, muitas vezes ligadas à ideia de identidade” (1993, p. 46).

Também Cristina Roldão (2020, s/p) aspira a um “projeto futuro de uma sociedade que tem uma política ativa de reparação do seu passado colonial” à luz dos movimentos referidos por Eglantina Monteiro (1993). Segundo Roldão, o uso do termo interculturalidade, ao invés de antirracismo, no currículo escolar nacional, sonega a existência de lutas de poder entre os vários grupos sociais que compõem o Portugal contemporâneo. Da mesma forma, a autora salienta a necessidade de se falar em inclusão, ao invés de integração, a fim de operar “uma mudança da própria sociedade para incluir as referências dos outros como suas” (Santos & Silva, 2020, s/p).

Deste modo, a diversidade da identificação referida por Monteiro (1993) é uma estratégia central para desconstruir os efeitos presentes da instrumentalização da raça na construção do Estado-nação e respetivas consequências do racismo na vida das pessoas racializadas (Raposo, Alves, Varela & Roldão, 2019). Ao denunciarem que o debate sobre o racismo em Portugal tem sido “amplamente ofuscado pela construção de uma narrativa de excecionalidade nacional, cultural e colonial” (Raposo, Alves, Varela & Roldão, 2019, p. 8), estes autores referem-se igualmente à necessidade de questões como a toponímia, as estátuas ou os museus não poderem ser discutidas “de forma desgarrada da vida das pessoas”, novamente citando Roldão (2020, s/p).

Assim, é imperativo discutir as consequências da subsistência dessa narrativa, seja “a não-atribuição imediata da nacionalidade portuguesa a um conjunto de pessoas nascidas em território nacional” (Raposo, Alves, Varela & Roldão, 2019, p. 7), medida que contribui “para redesenhar constantemente as fronteiras imaginárias de uma suposta homogeneidade nacional” (2019, p. 7), seja a “criminalização do território e a subalternização das populações racializadas” (2019, p. 9). Ou seja, o debate sobre a memória deve ser continuamente reatualizado à medida que prossegue a reflexão sobre a sociedade e sobre os sentimentos de comunidade que vão reconfigurando a identidade coletiva, colocando iminentes desafios à problemática da identidade nacional.

Como encarar, atualmente, a ideia de *povo português* diante desta urgência de desconstrução da ideia de identidade nacional à luz dos acontecimentos que sucederam à revolução de abril? Esses acontecimentos não foram tão-só ditados pela necessidade de revisitar

a mitologia nacional que, antes da revolução, sustentou a configuração de uma identidade coletiva cuja memória ainda hoje persiste; ao ser integrado nas dinâmicas globais, Portugal viu-se investido por influências externas que participaram diretamente nesse processo de revisitação da sua identidade.

Se a diluição de fronteiras é uma das conquistas do fim do Estado-nação (Hall, 2006), fenómeno que pressupõe o redimensionamento de um sentido de comunidade que progressivamente se vai desligando de uma configuração homogénea, não podemos deixar de manifestar uma inquietação relativamente ao fenómeno em que os povos são apagados nesse processo (Martins, 2014). Por outras palavras, as comunidades não encontrarão apenas resguardo na condição globalizante da contemporaneidade. Esta não acarreta somente soluções para desconstruir as arcaicas formas do Estado-nação num horizonte de comunidade, pois vai conservando velhas formas de poder através de novas configurações. E, diante desse panorama, as identidades nacionais veem-se abaladas, e as invisibilidades perpetuadas.

2.3.3. Repensando a identidade no presente: breves apontamentos subjetivos

Numa crónica publicada na revista *Visão* em 2012, José Gil afirmou que o povo português se defrontava então com uma situação inédita. Encontrava-se desapossado do presente, sem futuro, sem perspetivas de vida social, cultural, económica e sem passado, “porque nem as competências nem a experiência adquiridas contam já para construir uma vida” (Gil, 2012, s/p).

É inevitável evocarmos os impactos da crise económica de 2007-2008 em Portugal, assim como os impactos da entrada da *troika* assinada pelo governo de José Sócrates (XVIII Governo Constitucional) e as políticas de austeridade levadas a cabo pelo governo seguinte, liderado por Pedro Passos Coelho (XIX Governo Constitucional).

Segundo Gil (2012), testemunhou-se uma incapacidade de os cidadãos e cidadãs se reverem na política, fenómeno que não pode ser explicado sumariamente, porquanto corremos o risco de ceder a uma leitura meramente dedutiva e arbitrária. Porém, podemos apurar os efeitos dessa sensação de desfasamento da vida política, que fertiliza um terreno onde podem despontar os discursos demagógicos e populistas, que, inevitavelmente, promovem o descrédito da democracia, vingando o apoliticismo como a conduta mais aliciante. Lembremo-nos que o movimento da *Geração à Rasca*, aproveitando a forte adesão das redes sociais, se definiu como

laico e pacífico, mas também como apartidário. E, apesar de não podermos acusar a generalidade do movimento de uma deliberada posição de não-inscrição ideológica, a verdade é que esta ganhou bastante repercussão no seio da sociedade portuguesa, descrente na política nacional e no Estado de direito democrático.

Em crónica primeiramente publicada em 2011, no semanário *Expresso*, Maria Filomena Mónica (2018) recordou a frase do então Presidente da República Portuguesa, Aníbal Cavaco Silva, em vésperas das eleições legislativas: “Se abdicarem de votar, não têm depois autoridade para criticar as políticas públicas” (2018, p. 31). Seguidamente, Mónica insiste numa ideia de monopolização da política e da democracia por parte dos líderes partidários, no desprezo perante as evidências de um descontentamento popular com os partidos: “Em 2010, 82% dos portugueses afirmaram estar descontentes com os partidos, mais 10% que no ano anterior. A verificar-se a tendência, para o ano, quase todos os portugueses estarão contra os partidos” (Mónica, 2018, p. 31).

As consequências dos acontecimentos descritos no início deste texto possuem direta relação com a visão com que considerável percentagem da população portuguesa passou a encarar-se, enquanto povo e enquanto futuro, na virada da década de 2010. A assunção da incapacidade política de oferecer resoluções e apresentar um futuro de prosperidade reflete-se num desfasamento do próprio país, o que afeta diretamente o sentimento de identidade coletiva.

Quando Boaventura Sousa Santos (1994) e Eduardo Lourenço (2017), respetivamente, falam de défice de identidade e de hiperidentidade, ambos convergem na mesma ideia de que há uma ausência real que urge ser compensada no plano imaginário (Santos & Jorge, 1993). Porém, este é um diagnóstico aferido tão-só a partir da produção cultural e artística; interessa, portanto, questionar essa ausência, esse défice, enquanto espelho direto da falta de identificação da população com o espaço nacional, que comprometerá automaticamente o exercício da cidadania política (Cabral, 2003).

O exercício dos direitos da cidadania democrática é, segundo Manuel Villaverde Cabral (2003), um ponto crucial do debate da identidade nacional. Em 2003, o autor notava que Portugal, “país antigo (...), com uma coincidência alegadamente perfeita entre Estado e Nação” (2003, p. 527), se revelava um caso paradoxal no que dizia respeito ao processo de nacionalização das populações; este processo foi associado “aos profundos curtos-circuitos da cidadania,

dependentes por seu turno dos atrasos da alfabetização de massas e do distanciamento entre estas e o poder político” (Cabral, 2003, p. 527).

Interessa-nos interrogar em que medida a crise económica de 2007/2008 terá ampliado esses curtos-circuitos da cidadania, como colocou Cabral (2003). Evocando novamente o nosso diagnóstico inicial, testemunhamos que o conturbado panorama que sucedeu à crise económica terá temperado uma alegada falta de identificação com o país com outros sentimentos mais alarmantes, como a desesperança ou até o desenraizamento.

Esse foi um dos alertas lançados por Pacheco Pereira (2013), em mensagem enviada ao ex-Presidente da República Mário Soares.²¹ Nesse texto, Pacheco Pereira lamentava o então dominante discurso de divisão dos portugueses, e temia as consequências do mesmo nas relações futuras da população, mesmo depois da experiência governativa (XIX Governo Constitucional). A inveja, o isolamento social, a vergonha, a indiferença perante o coletivo foram alguns dos sentimentos que Pacheco Pereira desvendou nesse panorama de derrotismo, em que se colocavam “novos contra velhos, empregados contra desempregados, trabalhadores do sector privado contra os funcionários públicos, contribuintes da segurança social contra os reformados e pensionistas, pobres contra remediados” (2013, s/p). Pacheco Pereira adiantou ainda que o fomento e a permissibilidade desta divisão “é um crime contra Portugal como comunidade, para a nossa Pátria” (2013, s/p).

Será nesse clima de profunda fragilidade que emergirão os fantasmas prontos a debelar qualquer tipo de harmonização com o país como um *todo*. A esperança passa assim a ser procurada *lá fora*²² ou até mesmo no passado, por força de sobressaltos nascidos da frustração. Mesmo antes da crise económica de 2007/2008, a eleição de António de Oliveira Salazar como o maior português da história de Portugal num programa de entretenimento da RTP1 (2006)²³ era já um incipiente sinal dessa descrença no Portugal democrático que foi possível consolidar-se após a revolução de abril.

A crise e os seus efeitos, no final da primeira década de 2000, traçaram um novo rumo na forma como os portugueses se pensam na sua relação com a comunidade. No momento em que escrevemos este texto, verificamos que fenómenos como a gradual abstenção nas últimas

²¹ A mensagem foi lida por Mário Soares na conferência "Libertar Portugal da Austeridade", que decorreu na Aula Magna, e foi publicada pelo jornal *Público* a 30 de maio de 2013.

²² Cordeiro, A. D. (24 de fevereiro de 2017). Portugal é o segundo país europeu com maior taxa de emigrantes. *Público*.

²³ D&D (Produção). (2006). *Grandes Portugueses*. RTP

eleições²⁴, assim como a crescente representação parlamentar da extrema-direita, primeiramente conquistada em 2019, são sintomas dessa fatal descrença na democracia, que, por sua vez, mina todo o sentimento de comunidade.

Assim, Pacheco Pereira não estava errado ao prever a insidiosa subsistência desses sentimentos fomentados no início da década de 2010, apesar de a sua gênese não remontar apenas a esse momento. Trata-se de sentimentos passíveis de ser reatualizados pelo saudosismo, mas também fomentado por certos discursos políticos e pelo tardar ou até ineficácia de políticas públicas no pós-25 de abril.

Este pequeno apontamento visou introduzir uma reflexão pessoal sobre o acumular de transformações que principiam a surgir no final da década de 2000, diante do qual a identidade coletiva se vê fortemente abalada. Assim, é fundamental procurar os retratos dessa comunidade, fazer coincidir as constantes do pensamento cultural e filosófico português com as respectivas invisibilidades de pessoas que se sentirão, ou não, desenraizadas nos seus diferentes lugares. E, sobretudo, não esquecer que esse percurso de arriscado desalento é ainda trilhado por gente em permanente e resignada errância, obrigando-nos, dia após dia, a visitar a identidade coletiva e a desconstruir os mitos que outrora a alicerçaram, pesando os desafios do presente e do futuro.

²⁴ A este propósito, ver evolução da taxa de abstenção, de acordo com os dados do Instituto Nacional de Estatística (INE).

CAPÍTULO 3. Cultura e imaginário

3.1. Repensar o papel da cultura

Se a cultura é o arquivo da criação imaginária das comunidades, essas mesmas comunidades, por uma série de contingências múltiplas, vão operando a (re)interpretação daquilo que nesse arquivo foi depositado, perpetuado, esquecido ou transfigurado ao longo do tempo. Por esse motivo, Stuart Hall (2006, p. 43) considera que “a cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar”.

A aceção de cultura como *arquivo da criação imaginária das comunidades*, como foi acima referido, pressupõe que esse arquivo se encontre em permanente atividade, jamais encerrado; como acrescenta Stuart Hall (2006), a cultura não é uma arqueologia, mas uma produção, porquanto possui os seus recursos no trabalho *produtivo*.

A problematização da ideia de cultura desperta-nos uma necessidade de interrogação ininterrupta. Isto é, como afirmou Eduardo Lourenço na sua conferência *O Futuro da Cultura* (2015), torna-se crucial refletir sobre as próprias reflexões a partir das quais se gerou *cultura*, refletir sobre as *imagens* e *mitos*, quer como criação, quer como objeto de leitura com finalidades de natureza ideológica ou política.

Entender-se-á assim a cultura como constelação de gestos humanos que carregam significação, independentemente do modo de expressão. Interessa-nos pensar como é que esses gestos criaram narrativas que se instituíram na configuração da identidade nacional; e, simultaneamente, os gestos que reinterpretem e ressignificam essas mesmas narrativas.

Por esse motivo, é fundamental assinalar as transformações que marcaram o modo de *fazer* e estudar a cultura. Como assinala Fernando Poyatos (1983), a realidade de cada cultura permeia a existência individual dos que nela se encontram inseridos; porém, esta premissa carece de ser fundamentada à luz da própria evolução histórica do papel da cultura nas sociedades.

Segundo John Hartley (2004, p. 63), a exploração do conceito de cultura ficou a cargo dos intelectuais da sociedade pós-industrial, “sobretudo do seu elemento conservador-liberal, literário moralista-humanista”. Assim, sobretudo no século XIX, a cultura foi estabelecida “como a procura da perfeição espiritual, e não material, por meio do conhecimento e prática da ‘grande’ literatura, da ‘bela’ arte e da música ‘séria’” (Hartley, 2004, p. 63).

Como sintetiza Hartley, “[os] modernos proponentes deste conceito de cultura-como-perfeição aguerrida tiveram influência ao oferecerem uma ideologia às elites muito bem colocadas nos círculos governamental, administrativo, intelectual e até de difusão” (2004, p. 63). E, se a cultura não recuperou ainda desta história, (como escreveu o autor à data), esse fenômeno deve-se a uma série de circunstâncias que não nos compete analisar integralmente nesta investigação. Assinalemos, no entanto, aquelas que consideramos mais relevantes.

Pensar a cultura no âmbito da reflexão sobre a identidade nacional obriga-nos à desconstrução de uma estrutura onde a História e a memória se entrelaçam no prolongamento de uma essência que se fixa – e encontra o seu desígnio – no passado. Interessa-nos, neste sentido, pensar as imagens simbólicas enquanto reflexo da importância que a História e a memória detêm na configuração da cultura.

A este propósito, Gilbert Durand (1989) considera que a retórica humana, ao ancorar-se na imagem simbólica, promove a criação de estruturas míticas onde se organizam os arquétipos do imaginário. Assim, os símbolos que associamos a uma cultura, e que participam da criação de mitologias particulares, devem ser alvo, nas palavras de José Gama (2008), de uma atenção reflexiva. Como afirma Gama, esta preocupação, “tendo como objectivo expresso uma interpretação e compreensão mais actualizada do homem no contexto global do mundo da cultura, abriu novos horizontes para a investigação sobre a própria cultura, particularmente no campo da filosofia” (2008, p. 18).

Assim, a importância da filosofia da cultura prende-se, no entender de Gama (2008), com o seu papel de questionar os pensamentos e filosofias nacionais na sua estreita relação com as respetivas produções culturais. O trabalho de análise a desenvolver a nível da cultura nacional permite-nos “verificar a utilidade e a validade das questões teóricas sobre a cultura em geral, uma vez que as nossas vivências e criações culturais se verificam no âmbito do particular inserido num contexto que não assume automaticamente a dimensão do universal” (Gama, 2008, p. 22).

Durand (2008, p. 86) questiona a existência de verdadeiros mitos, “isto é, narrativas ou situações imaginárias que se distinguem pela sua persistente redundância (...) que acompanham, como um fio permanente, a alma de um povo, e no qual se objectivam os acontecimentos”. E, subsequentemente, questiona “de que modo uma cultura torna específico este ou aquele tipo de narrativa, e constrói, por assim dizer, uma identidade sócio-cultural imaginária” (Durand, 2008, p. 86).

Qual é o lugar da História no processo de construção da consciência nacional? A História radica-se em determinadas temáticas e narrativas que, por sua vez, conduzem o trajeto histórico que molda a própria cultura. Segundo Sérgio Campos Matos (2008), em Portugal, autores como António Sérgio e, mais recentemente, José Mattoso, evidenciaram o papel do Estado na estruturação da consciência nacional, sobretudo a partir de finais do século XIX.

Porém, Sérgio Campos Matos não subscreve integralmente esta tese, e, “[sem] deixar de reconhecer que a função do Estado foi relevante no processo da nacionalização da sociedade, (...) [insiste] na acção cultural que desempenharam as elites intelectuais naquele processo” (2008, p. 9).

Deste modo, Sérgio Campos Matos sublinha a importância de interrogar a eficácia que “tiveram os (...) trabalhos (...) dos intelectuais que se dedicaram a fixar a memória da nação (...) na construção da consciência nacional” (2008, p. 8). Neste âmbito, sobressai a importância da filosofia da história, que, no entender de Jacques Le Goff (1988, 2000), deve a sua existência à incompatibilidade entre a história *vivida* e a história *escrita*. Segundo Le Goff (1988, 2000), existem duas histórias – a da memória coletiva e a dos historiadores – sendo que o papel da História, enquanto disciplina, deveria ser esclarecer a memória e auxiliá-la a retificar os seus erros.

Se a História é dominada pelo presente, como disse Benedetto Croce (1990 [1924]), é fundamental atentarmos ao óbice da memória, porquanto esta se imiscui no processo de apreensão do passado. Por isso, “a memória é sempre selectiva, vai-se construindo e reconstruindo em conjunturas sempre variáveis. E o mito, a legenda e a sua revisão também concorrem para a sua estruturação” (Matos, 2008, p. 124).

Como constata José Mattoso (1988, p. 24), “a representação mental que permite o nascimento da história (...) [e] que conduz ao texto histórico resulta da apreensão como harmonia, e como harmonia dizível”. Assim, no dizer de Michel Foucault (2014 [1969], p. 40), é necessário “desligar a história da imagem com que ela se deleitou durante muito tempo e pela qual encontrava sua justificativa antropológica: a de uma memória milenar e colectiva que se servia de documentos materiais para reencontrar o frescor das suas lembranças”.

Ao debruçarmo-nos sobre o papel da interpretação da História na consolidação de uma identidade sócio-cultural imaginária, reiteremos a importância de olhar a História, como colocou José Mattoso (1998), não enquanto comemoração, mas enquanto forma de interpretar o presente.

Deste modo, a pretensão de desconstrução de uma imagologia específica denuncia que a *nossa* memória coletiva é sobremaneira configurada pela materialidade documental. A falibilidade da História como *representação-em-si-mesma* do passado encontra-se nessa materialidade documental referida por Foucault (2014), que urge repensar. Ou seja, é fundamental escrutinarmos a *massa documental*, ao invés de a assumirmos como sendo a realidade ou, por outro lado, negarmo-la tão-só. Como sintetiza Foucault, “a História é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar status e elaboração a massa documental de que ela não se separa” (2014, p. 40).

Essa visão da História enquanto unidade que dita o devir das comunidades tem papel determinante na construção dos imaginários. Por esse motivo, Foucault coloca-a em causa; como diz o autor, a “descontinuidade era esse estigma da dispersão temporal que o historiador estava encarregado de suprimir da história” (2014, p. 38) – posição que, como verificamos, consagrava uma visão da História enquanto narrativa imbuída dum desígnio, que por sua vez norteava a construção do imaginário.

Ainda que não seja possível aprofundar a discussão elaborada por Foucault a propósito da noção de descontinuidade histórica, importa sobretudo pensar as estratégias de reflexão sobre o saber que o autor nos fornece, e que nos são verdadeiramente úteis na discussão teórica desta problemática. E, no final, pensar a identidade nacional, a memória e a cultura obriga a um mapeamento rigoroso que nos permita penetrar através de diversos campos do saber, para enfim colhermos o que de mais profícuo se revela para a nossa reflexão.

A precedente discussão teórico-conceitual revela-se fundamental no decurso da nossa investigação, porquanto auxilia na proposta de elaboração de uma reflexão sobre a cultura portuguesa à luz da problemática da identidade nacional. Porém, interessando-nos o trabalho de desconstrução desse conceito num âmbito interdisciplinar – centrado na cinematografia portuguesa –, propomos seguidamente assinalar o trabalho dos estudos sobre a cultura que nos auxilie no cumprimento desse objetivo.

Debrucemo-nos assim sobre a relevância dos *Cultural Studies* no processo de deslocação do olhar sobre a cultura, motivado por circunstâncias sociais e políticas onde se cruzavam tensões várias. A interdisciplinaridade foi uma das práticas que definiu a inovação dos *Cultural Studies*, visto que várias disciplinas foram repensadas e colocadas em diálogo umas com as outras, despertando novos olhares, novas sensibilidades (Escosteguy, 2010; Hall, 2006; Martins, 2011).

Segundo John Hartley (2004), foram Richard Hoggart e Raymond Williams os empreendedores originais da luta para desmantelar a supremacia da cultura inglesa de elite. Os estudos sobre a cultura sofreram uma importante transformação, e, “[desde] o final da década de 1960, a noção de cultura foi reformulada por intermédio das abordagens marxista, feminista e multiculturalista” (Hartley, 2004, p. 64). Isto implicou, segundo o autor, uma nova percepção da cultura, que a colocou como parte determinante da atividade social, e não apenas determinada pela mesma.

Stuart Hall (2010) destaca o papel das obras *The Uses of Literacy* (1957) de Richard Hoggart, *Culture and Society* (1957) de Raymond Williams e *The Making of the English Working-class* (1963) de Edward Palmer Thompson na inauguração de um momento crucial nos estudos sobre a cultura. Assim, a insatisfação com os estudos tradicionais da cultura promoveu a exploração de um novo olhar que não objetivava propriamente a criação de uma nova disciplina, mas antes, uma reconfiguração das disciplinas à luz da intersecção entre as estruturas sociais e as práticas culturais (Escosteguy, 2010; Hall, 2006).

Assim, James W. Carey (1997) considera que a ascensão dos *Cultural Studies* está em parte relacionada com o crescimento do seu objeto de estudo, isto é, a expansão da cultura popular e o seu impacto na vida das sociedades ocidentais, sobretudo a partir da década de 1960.

Segundo Douglas Kellner (1997), os *Cultural Studies* britânicos surgiram à luz de um compromisso de análise de forças culturais e sociais dominantes, a partir do modelo de hegemonia (Antonio Gramsci) e de contra-hegemonia (Raymond Williams). Ora, segundo Kellner, “o projeto olhava à transformação social e procurava especificar as forças de dominação e resistência, a fim de auxiliar o próprio processo de luta política e a emancipação da opressão e da dominação” (1997, p. 103).

Segundo Carey (1997, p. 25), os *Cultural Studies* distinguem-se pela forma como olham a cultura “enquanto atividade, enquanto conjunto de valores e práticas, empreendidas por determinadas pessoas que vivem determinadas vidas e determinados ambientes e lhes tentam atribuir sentido, para atingir determinados objetivos, resolver determinados problemas e expressar determinados sentimentos”.

Os *Cultural Studies* estão permanentemente a reinventar-se, dizem Marjorie Ferguson e Peter Golding (1997), salientando o alcance internacional alcançado por este campo com a

institucionalização acadêmica e a colonização de várias disciplinas, assim como o seu carácter interseccional, onde se cruzam questões diversas.

Assim, enquanto os *Cultural Studies* britânicos possuíram um centro identificável (Birmingham) durante algum tempo, hoje em dia este é um campo descentrado, ou, nas palavras de Carey (1997, p. 2), “uma academia de lugar nenhum”. Deste modo, como afirma Isabel Macedo (2016, p. 13), mesmo quando os *Cultural Studies* “são identificados com uma tradição específica, mantêm-se um campo diversificado e, muitas vezes, controverso, envolvendo diferentes posições e trajetórias em contextos específicos, colocando inúmeras questões, bebendo de múltiplas raízes e moldando-se dentro de diferentes instituições e localizações”.

Raymond Williams (1985) concebe a história da ideia de cultura enquanto registo das nossas reações às mudanças que foram atravessando a nossa vida em comum. É neste sentido que o autor considera a evolução dos meios de comunicação, desde a invenção da imprensa até aos novos media, na permanente redefinição do conceito de massas. Ou seja, é fundamental “olharmos de novo a estas mudanças a fim de (re)avaliar a ideia de ‘comunicação de massas’ que é o seu produto” (Williams, 1985, p. 290).

Assim, como os *Cultural Studies* são uma ciência social, não existem sem o estudo dos média, sem a Sociologia e sem a Antropologia, afirma Moisés Martins (2011). Segundo o autor, há uma deslocação do estudo tradicional da cultura no sentido antropológico e sociológico que se traduz numa complexa ramificação. O autor enumera, neste quadro, as atenções concedidas ao “quotidiano das classes populares, à recepção e ao consumo dos média, aos estilos de vida e à mudança social, tomando como principais unidades de análise dos actores sociais a categoria sócio-profissional, a idade, a escolaridade, o género e a etnia” (2011, p. 33).

Assim, o contributo dos *Cultural Studies* prende-se com a natureza do seu projeto interdisciplinar de revisão metodológica e de desconstrução de saberes instituídos. Os estudos sobre a memória, na segunda metade do século XX, são cruciais para aprofundarmos os vários fenómenos que se cruzam no exercício de entendimento do passado – que, por sua vez, pautam os processos de configuração dos imaginários culturais.

Trata-se de fenómenos que, no entender de Maurice Halbwachs (1992), comprovam que a mente humana sempre reconstrói as suas memórias sob a pressão da sociedade. Com efeito, o autor pensou a memória coletiva a partir do papel que esta desempenha em vários sistemas

(família, religião, e comunidade social). E, no final, constata que “preservamos memórias de cada época das nossas vidas, e estas são continuamente reproduzidas [e,] através delas, como uma contínua relação, um sentido da nossa identidade é perpetuado” (Halbwachs, 1992, p. 49).

Ou seja, como prossegue Halbwachs, “ocasionalmente a sociedade força as pessoas não apenas a reproduzir em pensamento eventos passados das suas vidas, mas também a transformá-los, a encurtá-los ou a completá-los, a fim de atribuímos às nossas memórias um prestígio que a realidade não possuía” (1992, p. 51).

Assim, a sociedade participa na gestão das dinâmicas da memória dos indivíduos, no sentido em que consolida lugares de memória (tal como entendeu Pierre Nora²⁵) que estruturam os imaginários sociais e culturais.

O papel dos estados políticos é fundamental neste âmbito, porquanto há um discurso que estrategicamente opera este processo. Jens Brockmeier (2002) assinala, a este propósito, a dimensão comemorativa do discurso público da memória. A mesma “inclui não apenas reuniões públicas, cerimónias e acontecimentos mediáticos, mas também ordens, prémios, livros, filmes e exposições (...) monumentos e outras estruturas simbólicas, para não esquecer os nomes de ruas, praças, cidades, lagos, ilhas, montanhas” (Brockmeier, 2002, p. 17).

Neste sentido, Luís Cunha (2006, p. 1) nota que “o carácter multireferencial da problemática da identidade nacional deve ser indutor de uma abordagem pluridisciplinar, na qual o fenómeno da temporalidade, seja ele visto a partir da escrita da história ou a partir da memória social, desempenhará papel central”.

A este propósito, Isabel Macedo (2016) sublinha a inter-relação entre as mudanças que atravessam os média, a sociedade, a política e a memória cultural. Como observa a autora, “a construção e circulação do conhecimento e de versões de um passado comum em contextos socioculturais só é possível com o auxílio dos média” (2016, p. 94), desde a oralidade e da escrita, meios “para o armazenamento de mitos fundacionais para gerações futuras” (2016, p. 94), aos meios de comunicação (impressos, rádio, televisão, internet) “para a difusão de versões de um passado comum a vastos círculos da sociedade” (2016, p. 94) e, por fim, “os média de carga simbólica, como monumentos que servem como espaços de lembrança coletiva e por vezes ritualizada” (2016, p. 94).

²⁵ A este propósito, consultar *Les lieux de mémoire* (1984), obra coordenada por Pierre Nora.

Como refere Macedo, “a memória só existe em interação constante não só com outros, mas também com coisas, com símbolos exteriores” (2016, p. 90), produtos que, nas palavras da autora, não possuem uma memória própria, porém, “podem desencadear a nossa memória, porque carregam memórias que lhes atribuímos, por exemplo, de festas, rituais, guerras, histórias e textos” (2016, p. 90).

Astrid Erll e Ann Rigney (2009) refletem, ao longo do seu trabalho, sobre os desafios que surgem na problematização da ideia de memória cultural. As autoras atentam à importância de analisarmos a memória cultural à luz dos fatores sociais e dos quadros de lembrança mediáticos, e, nomeadamente, “os processos mediáticos através dos quais as memórias chegam à esfera pública e se tornam coletivas” (Erll & Rigney, 2009, p. 2).

Assim, segundo estas autoras, é fundamental repensar os conceitos e metodologias da memória cultural, a fim de pensarmos além dos lugares de memória fixos, do nacionalismo metodológico, e das identidades coletivas. A este propósito, Erll (2011) pensa a memória transcultural enquanto memória viajante (*travelling memory*), pois só assim é possível desconstruirmos o conceito de memória através do qual determinada sociedade fixa a sua autoimagem com recurso a símbolos, figuras e rituais específicos.

Essas narrativas dominantes vão circulando dentro das comunidades, o que pressupõe uma visão estratégica da memória. Como nota Jens Brockmeier (2002), os seres humanos são integrados numa comunidade cultural através de uma estrutura que consolida um corpo de pensamento e conhecimento. Ou seja, trata-se de “uma mundividência enraizada num conjunto de regras sociais e valores, assim como na memória partilhada de um passado comumente habitado e experienciado” (Brockmeier, 2002, p. 18).

Assim, verifica-se que existe um “sentimento de pertença que inclui o indivíduo numa cultura ao mesmo tempo que vincula essa cultura à mente do indivíduo” (Brockmeier, 2002, p. 18). Este fenómeno parte de um trabalho que infiltra as próprias estruturas do pensamento e do conhecimento, atribuindo à memória o papel de arquivo (seletivo) da cultura.

Tanto o que é recordado, como o que é esquecido, parte de uma construção imaginária onde as mitologias se impõem como ilusão de pertença. Interessa-nos, deste modo, pensar a cultura portuguesa a partir dos lugares de memória que foram preservados, e que administram a estrutura de um imaginário; e, subsequentemente, refletir sobre os processos em que se opera a

desconstrução desses lugares dominantes, assim como o desvendar de invisibilidades, que vão propondo novas configurações da cultura.

3.2. O lugar da cultura no pensamento português

Em *A Memória da Nação*, projeto coordenado por Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto (1991, p. 13), os autores propuseram um estudo da memória da nação “como um problema científico sem cortes cronológicos ou barreiras de disciplinas, objectivando no tempo e no espaço os envolvimentos afectivos, os posicionamentos ideológicos ou as formas de apropriação do sentimento de pertença difuso”.

Os autores começam por problematizar o carácter mutável da *nação*, não obstante o seu estatuto de comunidade histórica com identidade própria. Pois, ao ser investida por alterações cujo impacto urge avaliações contínuas, a nação constitui-se “como complexo em transformação no espaço e no tempo” (Bethencourt & Curto, 1991, p. 11).

Pensemos a metamorfose da cultura a partir desta convergência de olhares, e também a partir da concomitante transfiguração operada no seio do pensamento português. Como olhar o pensamento português na sua estreita relação com a cultura, a história e, conseqüentemente, com uma ideia de identidade? Como nos diz José Gama (2008, p. 43), o ser humano “dá-se a conhecer e conhece-se a si mesmo na medida da sua própria expressão cultural, pois o conhecimento que adquire de si mesmo só se efectiva através de uma expressão cultural, seja qual for o modo de expressão utilizada”.

Se a cultura é uma invenção, como diz Bragança de Miranda (2002), esta tem o papel de “articular, integrar e totalizar tudo o que, existindo em estado de dispersão e fragmento, caracteriza a nossa situação” (2002, p. 69).

Em *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa* (2017a), Miguel Real começa por negar a existência de uma essência identitária de Portugal, mas debruça-se sobre a mesma, enquanto equívoco que persistiu duradouramente no pensamento cultural português – isto é, a “busca de um conceito absoluto, transcendente, exclusivo, excepcional e extraordinário, definidor da identidade nacional ou do homem português” (Real, 2017a, p. 23).

Também Jacinto do Prado Coelho (1977), se distancia de conceitos essencialistas como *Geist* ou génio nacional, preferindo considerar a cultura de um povo “na sua historicidade, como pluralidade de elementos solidários num constante devir, num permanente refazer” (1977, p. 9). No seu estudo²⁶, o autor procura encontrar os traços que configuram uma ideia de cultura coletiva na literatura portuguesa, acrescentando que, tal como a literatura, também “a língua, o folclore, o estilo de vida quotidiano, as artes plásticas, a música, as instituições tradicionais, etc., constituem aspectos diferentes, conjugáveis (...) do que chamamos personalidade colectiva ou cultura nacional” (Coelho, 1977, p. 11).

Jacinto do Prado Coelho afirma que a tarefa de tratar a individualidade cultural de uma nação como uma matéria mutável, não fixada em premissas essencialistas, é fundamental. Porém, simultaneamente, o autor considera que todas as manifestações culturais – mesmo as que contrariam esse princípio – merecem atenção pelo papel que detêm no imaginário nacional.

Ou seja, segundo este autor, é necessário “aduzir e comentar algumas interpretações que, embora discutíveis, merecem atenção pela parcela de verdade que porventura encerrem ou pelo seu valor como sintomas duma problemática e dum modo de ser nacionais” (1977, p. 18). Assim, segundo o autor, também os mitos nacionais se revelam realidades dignas de estudo.

Por este motivo, Miguel Real (2017a) trata a cultura portuguesa num amplo sentido, ou seja, sem excluir “nenhuma vertente relevante das visões míticas, providencialistas e messiânicas (...) [assim como] as teses positivistas, racionalistas, modernistas e pós-modernistas” (2017a, p. 20)²⁷. Estes olhares permitem-nos penetrar no labirinto filosófico português, e descortinar, no germinar dos sintomas culturais do século XX, as linhas homogeneizantes e subversivas que perpassam os respetivos discursos.

O Estado Novo constituiu-se o momento de (re)fundação de um imaginário que pesou – e ainda pesa – deveras no inconsciente coletivo. Assim sendo, o campo das ruturas operadas após

²⁶ Coelho, J. P. (1977). *Originalidade da literatura portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve.

²⁷ Como refere o autor, “De todas tentámos deixar um «traço»: do sebastianismo à saudade, dos «estrangeirados» ao casticismo rural conservador do Estado Novo, do empírico-racionalismo de Onésimo T. Almeida ao vanguardismo comunicacional de Moisés Lemos Martins, do «irrealismo prodigioso» de Eduardo Lourenço ao carácter dúplice de «ser e não ser» dos portugueses de António José Saraiva, do «marranismo» criptojudáico integrado no ser nacional à pós-modernidade de Bragança de Miranda e António Pinto Ribeiro, do saudosismo de Teixeira de Pascoaes à cultura de fronteira de Boaventura de Sousa Santos, do lirismo enfatizado por inúmeros autores (João Gaspar Simões, Jorge Dias, Francisco da Cunha Leão, Jacinto do Prado Coelho...) às propriedades de capatazia e miscigenação atribuídas por Agostinho da Silva aos portugueses, bem como à profunda revolução operada por José Eduardo Franco na hermenêutica da cultura portuguesa nos dois últimos séculos por via da reabilitação da Ordem de Jesus, até ao final do século XX considerada a sua vertente mais negativa (Real, 2017b, p. 20).

a revolução de abril acarretou esse pesado fardo, e o processo de reconfiguração identitária não escapou da sua sombra.

Em *O Olho de Deus no Discurso Salazarista* (1990), Moisés Martins interroga a encenação da identidade nacional como política geral do sentido salazarista, questionando qual o regime de verdade²⁸ “que vigorou durante o Estado Novo e se impôs à estrutura imaginária profunda do povo português” (Martins, 2016 [1990], p. 11). A este propósito, Eduardo Lourenço (2017) fala de um estado de *sonambulismo* em que o Estado Novo mergulhou o país a partir da exaltação de mitologias nacionais na reedificação de uma imagem do país simultaneamente exaltante e melíflua.

Olhando para o pensamento português do século XX, deparamo-nos com a imagem de um país que entrou nesse mesmo século rasgado pela tempestividade de autores que se inquietavam com o *sentido de ser* de Portugal à luz de um passado *por* cumprir ou de um futuro predestinado - o que explica a presença da matriz providencial do pensamento português, desde Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa a António Quadros, Dalila Pereira da Costa, Agostinho da Silva, entre outros.

Como devemos pensar o imaginário cultural português numa ótica de problematização das narrativas identitárias? A este propósito, Luís Cunha (2006, p. 4)²⁹ elabora uma proposta onde tece “uma visão panorâmica sobre esse labirinto, trabalhando apenas sobre alguns textos, na tentativa de discutir confluências e distinções, que revelam algo dos mecanismos de construção da identidade nacional como narrativa convincente”.

Luís Cunha (2006) explora os vários discursos que confluem no panorama nacional, problematizando, subsequentemente, os processos de produção de sentido. E, como acrescenta o autor, é fundamental interrogar até que ponto a rede de discursos cruzados continua a demarcar um território referencial no debate da identidade nacional.

²⁸ Nas palavras do autor, “Ainda em termos *foucaultianos*, podemos caracterizar o exclusivismo salazarista como um *regime de verdade*. E quando digo um *regime de verdade*, quero assinalar uma *política geral do sentido*, que elege determinados tipos de discurso e os faz funcionar como verdadeiros” (Martins, 2016, p. 11).

²⁹ O autor esclarece as suas opções: “Assim, procurei um texto produzido durante a primeira república, um outro enquadrado pelo Estado Novo, um terceiro produzido já após o 25 de Abril e, finalmente, aquele que de forma tão notória marcou o último ano. Por outro lado, procurei abordar autores que se enquadrassem em diferentes tradições intelectuais: Pascoais celebrou-se como poeta; Jorge Dias foi o grande nome da antropologia portuguesa da sua época, Eduardo Lourenço é um filósofo que encontrou na cultura um campo de trabalho privilegiado, e José Gil, também filósofo, tem-se revelado um ensaísta de múltiplos interesses e que, frequentemente, recorre ao discurso antropológico” (Cunha, 2006, pp. 4-5).

Segundo Miguel Real (2017a, 2017b), ao longo da modernidade e da contemporaneidade, Portugal oscilou entre duas visões do mundo, mais concretamente, o providencialismo messiânico da Igreja e do Estado e o racionalismo e o empirismo europeus. Segundo Eduardo Lourenço (2017, p. 30), será o sentimento da decadência enfrentado pela *Geração de 70* que estimulará finalmente “o exame de consciência parricida intentado ao *ser nacional*” (Real, 2017a, p. 23). A crise mental e cultural instaurada pela *Geração de 70* é, assim, a bâtega derradeira de “uma crise civilizacional fracturante de quase 800 anos de história” (Real, 2017a, p. 23), fenómeno sobremaneira ampliado pela “profunda crise que varrerá o país desde o consulado do Marquês de Pombal, [atravessando] todo o século XIX (invasões francesas, implantação do Constitucionalismo Liberal, independência do Brasil, guerra civil entre liberais e absolutistas...)” (Real, 2017a, p. 23).

Se a Revolução de 1820 marca, segundo Joel Mata (2018, p. 237), uma fronteira determinante entre o passado e o futuro, com “as novas ideias de pendor liberal, a abolição do sistema medieval e o desaparecimento da censura absolutista”, só mais tarde, após a Convenção de Évora Monte (1834), que determina o fim da guerra civil, e do surgimento da revista *Panorama* (1837), é que se verificará uma adesão da burguesia liberal a um novo modelo literário integrado, quer por Almeida Garrett, quer por Alexandre Herculano – o Romantismo.

O primeiro Romantismo português exprimiu, segundo Óscar Lopes e António José Saraiva (2015), um compromisso com a defesa do liberalismo e a oposição ao sufrágio universal, favorecendo o predomínio de uma aristocracia recrutada na nova burguesia rural. No entanto, o cabralismo (1842-1851) alterará, segundo os autores, o xadrez ideológico em que jogavam Herculano e Garrett, o que fará surgir, ainda durante este regime, “um primeiro esboço de literatura protestativa, lado a lado aliás com uma literatura sentimental caracterizada por um lirismo contemplativo e convencionalmente idealizado” (Lopes & Saraiva, 2015, p. 666).

Porém, foi apenas o ímpeto de renovação trazido pelo período da Regeneração, com a defesa de uma política económica capitalista e livre-cambista que olhava a uma modernização e subsequente aproximação de Portugal à Europa, que viria a determinar o decisivo surgimento da *Geração de 70* – “uma nova geração que, por um lado, corporiza mais a fundo algumas das tendências do Romantismo europeu, e, por outro, procura reajustar quanto possível a cultura portuguesa às novidades de que a França era o centro de irradiação desde meados do século” (Lopes & Saraiva, 2015, p. 667).

A *Questão Coimbrã ou do Bom Senso e do Bom Gosto*, protagonizada pelos futuros autores da *Geração de 70*, foi o suspiro subversivo que Alexandre Herculano pareceu já preconizar na sua *História de Portugal*, ao abalar a hegemonia do providencialismo enquanto doutrina nacional por excelência.

Assim, a *Geração de 70* seria responsável por um drama cultural que se constituiria “o produto e o espelho ampliado deste relacionamento esquizofrénico com o nosso passado e o presente europeu” (Lourenço, 2017, p. 54). Como acrescenta Lourenço, nem Alexandre Herculano nem Almeida Garrett haviam sentido a decadência, que também não lhes fora estranha, da mesma maneira que a *Geração de 70*.

As Conferências do Casino (1871) sintetizaram esse fito de renovação do pensamento crítico em Portugal, com a incisão nas transformações políticas, económicas e religiosas da sociedade portuguesa. Foi tumultuoso o encerramento das *Conferências*, como aponta Ruy d’Abreu Torres (1977), acentuando a polémica da *Carta ao excellentissimo senhor Antonio Feliciano de Castilho* de Antero de Quental, e constituindo-se, “segundo os hábitos nacionais, o estímulo de maior eficiência para uma profunda e larga renovação da nossa vida mental” (Torres, 1977, p. 13).

Assim, a ressonância de um texto como *As Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos* (1871), proferido nas *Conferências*, prendeu-se com a sua “natureza de acto cultural, assumidamente subversor do discurso explícito ou implícito que os Portugueses tinham acerca de si mesmos, do seu papel na história universal e do próprio Portugal como história” (Lourenço, 1999, p. 39).

Ao auscultarmos o século XIX, desvendamos uma série de acontecimentos proféticos e sentenciadores do debate da identidade nacional em Portugal. A Revolução de 1820 marca um momento de rutura decisivo, que se reflete sobremaneira na produção literária portuguesa; porém, o final do século XIX mostra-nos que o rumo trilhado pela *Geração de 70* foi invertido por força de uma inopinada transformação, balizada pelo Ultimato britânico de 1890 e pela crise financeira de 1890-91.

A publicação de *Finis Patriae* (1890), de Guerra Junqueiro e o suicídio de Antero de Quental (1891), “acto levantado sobre o desespero da contínua frustração de todos os sonhos de uma vida que, neste caso, tinham sido os sonhos de uma geração e de um país que ansiava por

se modernizar” (Real, 2017b, p. 21), marcam o sopro finissecular, marcado pela desilusão pátria, mas também por um titubeante anelo de regeneração.

Como diz Eduardo Lourenço (2017, p. 98), “o ser e o destino de Portugal como horizonte de aventura literária converter-se-iam em finais do século em autêntica obsessão”. Nesse sentido, verificou-se uma crescente problematização do lugar da cultura portuguesa em paralelo com a crescente ascensão do movimento republicano.

Solidificou-se assim um idealismo que, como Eduardo Lourenço descreveu em *O Labirinto da Saudade*, se sustentava no patriotismo, “que fora a (...) arma ideológica [do movimento republicano] antes do triunfo (da república), [e que] seria a sua justificação permanente após 1910, como se pela segunda vez (a primeira fora em 1820) os portugueses tivessem uma Pátria” (Lourenço, 2017, p. 31).

Se o ano de 1910 marca o início do século XX, como momento simbólico de derradeira rutura com o anterior sistema político, por sua vez, só em 1915 é que o pensamento cultural português se parece *ressituar* em matrizes e conceitos orientadores (Real, 2017b).

Segundo Óscar Lopes e António José Saraiva (2015), os intelectuais republicanos encontraram dificuldades em afirmar o seu pensamento, por força da descoordenação entre a dualidade política e as correntes onde “corriam variantes de um mesmo neo-romantismo historicista, etnografista, sentimental e oratório, com pequenos afluentes, aqui e além, de naturalismo francês ou russo, de esteticismo, e, doutrinariamente, de positivismo e do amoralismo nietzschiano” (Lopes & Saraiva, 2015, p. 968). Vale a pena salientar que as vanguardas e movimentos literários europeus, como os temas evasivos do simbolismo, “tenderam, entre nós, a diluir-se em historicismo, em pitoresco regional, em moralismo discursivo, em propósitos educativos, num nacionalismo mais ou menos sebastianista, num idealismo pronunciadamente religioso” (Lopes & Saraiva, 2015, pp. 959-960).

No seio dessas tendências, as revistas *Nova Silva* (1907), *Amigos do A.B.C.* (1908), *A Águia* (1910), o movimento da *Renascença Portuguesa* (1912) e o quinzenário *Vida Portuguesa* (1912-1915) revelarão o compromisso de vários grupos de intelectuais com o estabelecimento de “uma nova concepção dirigente e uma nova representação literária da realidade portuguesa” (Lopes & Saraiva, 2015, p. 967), num panorama já não mais habitado pelas figuras da geração realista.

Finalmente, em 1915, segundo Miguel Real (2017b), emergirão como novidade no pensamento português cinco conceitos centrais – o modernismo da *geração de Orpheu*, constituída por Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, o saudosismo de Teixeira de Pascoaes, o racionalismo de António Sérgio, o nacionalismo de António Sardinha e o espiritualismo de Leonardo Coimbra.

Como observa Pedro Calafate (2000), a segunda década do século XX testemunhou o desenvolvimento de linhas de rumo marcantes da cultura filosófica nacional³⁰. E, ainda que Miguel Real sublinhe, após este momento, a predominância de dois movimentos opostos, “o Portugal modernista e europeu de Orpheu (1915) e de Presença (1927) e o Portugal racionalista, também europeu, de António Sérgio, Câmara Reis e Raul Proença, expresso na Seara Nova (1921)” (Real, 2017b, p. 167), nota igualmente que a emergência do nacionalismo foi determinante no pensamento português do período (1910-1930) – a este propósito, sublinhemos António Sardinha, autor fundamental dentro do movimento do Integralismo Lusitano, que viria a estabelecer-se como uma das inspirações culturais do Estado Novo (1933-1974).

Com efeito, o nacionalismo é, no entender de Ernesto Castro Real (2000), reatualizado entre finais do século XIX e início do século XX num multifacetado campo ideológico, cultural e político³¹. Todavia, acrescenta o autor que, não obstante as diferenças que separavam estes vários nacionalismos no que dizia respeito ao “mito da Nação”, todos eles “dispuseram de um generalizado imaginário político de nação histórica imperial (...) com o debate a incidir na opção preferencial pelo sistema colonial (...) e de um comum reconhecimento simbólico institucional em torno do escudo de armas do Rei” (Real, 2000, pp. 135-136).

Deveras preponderante em vários nacionalismos de ação política foi a narrativa messiânica, que colocava a tónica no *mito do Salvador* à luz de figuras heroicas da história nacional, como Nun'Álvares Pereira ou D. Sebastião. Com efeito, encontramos, dentro deste período, “narrativas legitimadoras em torno de alguns modelos considerados exemplares, como

³⁰ O autor prossegue: “...seja a que define uma vertente heterodoxa com evidente expressão nos domínios da metafísica e da ontologia, superando não apenas o dogma cristão da criação mas reagindo também a um intelectualismo que consideravam redutor, como sucede com Pascoaes e Leonardo Coimbra, seja a da recusa do anti-intelectualismo, pela via do idealismo racionalista e crítico de um Sérgio, a que não deixou de atender também Raul Proença, num quadro espiritualista e vitalista, seja também a reflexão filosófica de Fernando Pessoa” (Calafate, 2000, p. 17).

³¹ Como salienta o autor, “Sendo Portugal, no primeiro quartel do século XX, um Estado-Nação perfeitamente consolidado, sem problemas de unidade política, territorial, étnica, linguística ou religiosa, não admira que a pendência ideológica entre os diversos nacionalismos se fizesse ao redor da organização do espaço político, do relacionamento entre o poder civil e o poder religioso e das formas de representação da identidade nacional” (Real, 2000, p. 141).

as que heroizaram Mouzinho de Albuquerque, João Franco, Afonso Costa, Paiva Couceiro, Sidónio Pais, Cunha Leal, Gomes da Costa ou Oliveira Salazar” (Real, 2000, p. 137).

Assim, dentro das distintas expressões ideológico-políticas nacionalistas, as mais evidentes constituíram-se o nacionalismo católico, o nacionalismo integralista lusitano e o nacionalismo sincrético (Real, 2000). Ernesto Castro Real sublinha o protagonismo da Cruzada Nacional D. Nuno Álvares Pereira, que condensava cruciais enunciados doutrinários que viriam a constituir-se o fundamento do Estado Novo, como o elogio da Pátria, o culto dos heróis, a disciplina social, a família tradicional e a ideia de ressurgimento nacional.

Segundo Miguel Real (2017a), as teorias sobre a identidade do homem português que dominaram no século XX deslocam-se da exaltação do projeto republicano (1910-1926), “ao nacionalismo rural de fundo conservador, fortemente eclesiástico e patrioteiro” (2017a, p. 24), que expugnou essa primeira pretensão. Como observa Eduardo Lourenço (2017, p 33), o Estado Novo propôs “uma ficção ideológica, sociológica e cultural mais irrealista ainda do que a proposta pela ideologia republicana”.

Pensamos ser necessário situar o lugar do movimento da Filosofia Portuguesa neste contexto, já que o mesmo se pautou pela rutura com os movimentos promotores de uma imagem negativa da cultura portuguesa, herdada da *Geração de 70* (Lourenço, 2017), e, simultaneamente, pela afirmação de uma especificidade nacional à margem da ideologia salazarista. No final, a proposta da Filosofia Portuguesa era combater a crise do pensamento português e desmistificar a alegada inaptidão do povo português em compreender a filosofia – porque não desejava explicar o mundo nem a vida, porquanto se contentava em vivê-la exteriormente, como afirmou Teixeira de Pascoaes em *A Arte de Ser Português* (1912)

Pascoaes não foi pioneiro nesse diagnóstico. A própria *Geração de 70*, previamente, já havia considerado a filosofia como “coisa avessa à nossa índole e tradição intelectuais” (Quental, 1989, p. 562), premissa que também o Estado Novo viria a integrar na sua doutrina.

O movimento da Filosofia Portuguesa inseriu-se num contexto de resposta a uma crise, precisamente essa crise do pensamento português. Centrando-se no ensaio *O Problema da Filosofia Portuguesa* (1943) de Álvaro Ribeiro, e no movimento *57* (1957-1962), Manuel Gama (2012, p. 6) nota que essa resposta passava pela “rejeição liminar de todo o pensamento estrangeirado (...), [apresentando] como solução a autonomia mental e cultural”.

Ou seja, o que a Filosofia Portuguesa propôs, no dizer de Eduardo Lourenço (2017), foi a afirmação de uma especificidade da existência nacional e das suas expressões. Como observa o autor, o interesse deste movimento residiu assim no seu papel enquanto “primeira tentativa de uma contra-imagem cultural da realidade portuguesa para inverter toda a mitologia cultural de tradição liberal e iluminista e em particular aquela que, confessada ou inconfessadamente, tentou refazer nessa linha a imagem nacional, quer dizer, a da Geração de 70” (2017, pp. 39-40).

Como constata Manuel Gama (2012, p. 11), “[a] ideia de filosofia portuguesa tem intrínseca a defesa de filosofias nacionais, em oposição à perspectiva que defende o carácter, em exclusivo, da filosofia num sentido universal”. Será relevante notar que muitos dos elementos que integravam a Filosofia Portuguesa se distanciavam do salazarismo, então ideologia vigente, “o que não impediu, na prática, bom número deles de hiperbolizar o que no regime ia no sentido do culto patológico da ‘lusitanidade’” (Lourenço, 2017, p. 42).

Deste modo, o que sobressai no espírito da Filosofia Portuguesa é precisamente a imagem dominante de um *Portugal-Super-Man* (Lourenço, 2017), que ressoa ao longo de toda a História portuguesa, como figura acrónica e seminal.

Difundida como apanágio de um ser e devir nacional, compreende-se que esta imagem cultural de Portugal tenha sido facilmente moldada pela ideologia do Estado Novo, consubstanciando-se em mitologias que o regime soube organizar num sistema simbólico particular. Como nos diz Luís Cunha (2001, p. 14), “a importância da história, do império e de uma cultura popular ancestral e perene, constituem os eixos de um sistema simbólico, através do qual se define um porvir e se traça um rumo”.

Neste sentido, não temos como não pensar o lugar do Estado Novo no campo da filosofia da ciência em Portugal no século XX, visto que o regime condicionou deveras o ambiente intelectual e a livre reflexão filosófica. Augusto Fitas, Marcial Rodrigues e Maria de Fátima Nunes (2000) pensam justamente esta questão no seu artigo *A filosofia da ciência no Portugal do século XX*, auscultando os percursos da filosofia da ciência em Portugal no século proposto.

Fitas, Rodrigues e Nunes reiteram a dificuldade de organizar uma história deste campo, porquanto o Estado Novo promoveu o alheamento da contemporaneidade filosófica e científica, ao mesmo tempo que impediu a afirmação institucional do livre pensamento. Segundo os autores

(2000, p. 421), “apenas no pensamento de inspiração católica, aceite pelo regime, se nota uma intervenção propiciadora de continuidade histórica”.

Neste quadro, importa-nos salientar a importância da atividade cultural. Augusto Fitas, Marcial Rodrigues e Maria de Fátima Nunes sublinham a importância de publicações como a *Vértice* e a *Seara Nova* (após o desaparecimento dos periódicos *Sol Nascente* e *O Diabo*) na difusão da cultura à luz da sua relação com outras áreas do saber. Segundo os autores, nestas publicações “a cultura ultrapassava claramente as fronteiras estilístico-literárias para se estender pelo campo da história, da filosofia, da ciência, passando pela economia e sociologia, e que, apesar de todos os escolhos politico-culturais, persistirão até à década de 70” (2000, p. 495).

Há uma série de aspetos a considerar nesta relação entre o pensamento português e as imagens da cultura coletiva. A produção cultural e artística compõe um quadro diverso, sendo por isso fundamental atentar à pluralidade de expressões que o integram.

Daí que a filosofia da cultura (como afirmou Manuel Antunes, a nossa melhor filosofia encontrava-se na poesia³²), abra horizontes para o florescimento de uma filosofia nacional. Deste modo, “[uma] filosofia nacional não fica mais circunscrita às obras consideradas estritamente filosóficas dos autores de cada nação, mas deverá ser investigada e elaborada a partir de todas as produções culturais significativas dessa nação” (Gama, 2008, p. 44).

Assim, quando António Quadros toma a arte como elemento e expressão de cultura, enfatiza o seu papel, nas palavras de António Braz Teixeira (2000, p. 321), de “tornar compreensível, sob forma simbólica, todos os extractos da realidade, procurando um desvelamento do oculto, uma resposta para o que há de enigmático no ser e no mundo”.

Porém, como afirma Márcia Oliveira (2015), a análise das movimentações políticas e opções estéticas que marcam o contexto artístico do século XX, até 1974, “jamais se concretizaria sem uma noção esquemática do que o regime político e as suas especificidades produziram no todo da sociedade portuguesa e, necessariamente, sobre os seus artistas e a sua produção cultural” (Oliveira, 2015, p. 85).

A comunhão entre o Portugal imperial e o Portugal bucólico encontra simbólica expressão na Exposição do Mundo Português (1940). Como observa Vera Marques Alves (2013), sendo

³² Maria Ivone de Ornellas de Andrade, «Manuel Antunes: um Mestre e um Amigo», seguida de uma entrevista, in *JL*, n.º 113, 1984.

dominado pela temática histórica, nomeadamente a partir da encenação do legado dos *Descobrimientos*, a Exposição do Mundo Português integrou também pavilhões dedicados à exaltação do imaginário popular e folclórico. Segundo a autora, é nesse contexto que é criado o Centro Regional, iniciativa já antecipada em 1938 pelo Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal.

Daniel Melo (2001) afirma que um dos objetivos principais de António Ferro foi a definição de uma estética que se impusesse como definidora do ressurgimento nacional, segundo constava do diploma fundador do Secretariado de Propaganda Nacional. A arte foi considerada instrumento central na materialização dos conteúdos que interessavam ao regime, o que implicou, paralelamente, a definição de amplas estratégias para a sua promoção.

Melo (2001) considera que o património arqueológico foi a primeira componente a ser exaltada neste projeto, porém, logo se impôs a necessidade de trazer a cultura popular e o folclore para a estética nacional. A partir de um discurso de António Ferro³³, o projeto de exaltação – e, também, regeneração – da arte popular “[era] o único modo de aliar o modernismo (aliás, vanguardismo) à causa nobre do nacionalismo, retirando-lhe a ambição internacionalista” (Melo, 2001, p. 56).

Com a transição do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) para Secretariado Nacional de Informação (SNI) em 1944, a arte popular passaria a ser juridicamente contemplada. Como afirma Vera Marques Alves (2013, p. 28), “[o] organismo de propaganda é, então, reformulado e é criada a terceira repartição (cultura popular), cuja terceira secção é dedicada à etnografia, ao teatro e à música”.

O quadro cultural e artístico durante o Estado Novo não se explica tão-só pelas políticas culturais geridas pelo SPN/SNI/SEIT.³⁴ Todavia, este papel é fundamental para compreender que ideia de cultura vigorou durante o regime, e, concomitantemente, que manifestações de contestação o surgiram, seja a nível de discursos alternativos, seja a nível de propostas estéticas.

Como nota Márcia Oliveira (2015, p. 107), “a politização da arte portuguesa foi de facto mais presente e representativa no período pós-revolução (por vezes assimilando, por vezes

³³ In Ferro, A. (1943). *Dez anos de política do espírito: 1933-1943*. Lisboa: SPN

³⁴ Em 1968, o SNI foi transformado em SEIT (Secretaria de Estado da Informação e Turismo).

contestando o processo revolucionário em si), sendo que, antes, era através da sua dimensão estética que o pendor político mais frequentemente se manifestava”.

Assim, se era através da dimensão estética que o pendor político amiúde se manifestava no contexto artístico e cultural do Estado Novo, como nota Márcia Oliveira (2015), compreende-se o porquê de Eduardo Lourenço ter considerado que, durante a ditadura, a verdadeira contra-imagem do país tenha sido produzida pelo movimento surrealista, “que soube encontrar os gestos, as imagens, picturais ou poéticas, menos *lusitanistas* no sentido tradicional do termo” (Lourenço, 2017, p. 37).

O manifesto *Aviso a Tempo por Causa do Tempo* de António Maria Lisboa ilustra uma impetuosidade estética que nutriu o movimento surrealista e que, por sua vez, marcou prontamente os seus alvos: “Para a pátria, a igreja e o estado a nossa última palavra será sempre: MERDA”.³⁵ Mas há todo um complexo imaginário que se revela, desdobrando-se em golpes bruscos e inusitados; a experimentação estabelece-se como o influxo, não só dos pressupostos que estiveram na base do movimento aquando da sua génese, mas também do imaginário que os surrealistas foram crescentemente desvirtuando.

Por exemplo, à poesia surrealista deve-se, nas palavras de Perfecto E. Cuadrado (1998, p. 54), “um trabalho de recuperação de formas e sentidos – perdidos ou marginalizados – típicos da poesia popular e de algumas correntes específicas da poesia culta tradicional”. É um suspiro de liberdade que surge (sem os condicionamentos ideológicos que amiúde se apontam ao movimento neorrealista) no estreito intervalo entre a violência e a mais pueril vivência:

*“Os meninos apertam os olhos das trutas/Que vêm da água do rio/Para elas estrebucharem com as dores e mostrarem que ainda estão vivas”*³⁶ (Pedro, 1998, p. 176)

Na opinião de Maria Jesus Ávila (2001), o modernismo português (a autora fala das artes plásticas) só foi repostado com o movimento surrealista, que encontrou no “terreno do informe (...), mas também do abjecto, da obsolescência, do fetiche, do estranho freudiano e dos seus efeitos” (Ávila, 2001, p. 99) a efervescência criativa para investir contra a imagem do Portugal “cristão,

³⁵ Recolhido da obra *A única real tradição viva: antologia da poesia surrealista portuguesa* (1998, p. 17), de Perfecto E. Cuadrado.

³⁶ *Proto poema da Serra d'Arga*, de António Pedro, publicado em 1949.

harmonioso, paternal e salazarista, suave, guarda-avançada da civilização ocidental antimarxista” (Lourenço, 2017, p. 35).

A criação surrealista destacou-se como corpo estranho no imaginário português, precisamente porque também batalhou “para extirpar (...) a onipotência da percepção realista, nas letras e na cultura” (Lourenço, 2017, p. 38), atitude derradeira no redimensionamento da cultura portuguesa, nomeadamente na literatura e nas artes plásticas. Por esse motivo, Eduardo Lourenço salienta que o surrealismo se batia sobre duas frentes, “a do conformismo secular reformulado pelo fascismo (...) [e] a do conformismo marxista, não só ideológico, como cultural, totalmente alheio às potencialidades subversivas da linguagem” (2017, p. 38).

No entanto, também o neorrealismo se constituiu, nas palavras de Pedro Lapa (2011, p. 11) “como a possibilidade de unir uma vanguarda artística com uma vanguarda política”. Todavia, nas palavras de João Laranjeira Henriques (2010, p. 32), o neorrealismo não inaugurou em Portugal “a genérica noção do artista interventivo e da função social da arte”, ainda que o contexto político e cultural em que o movimento medrou se tenha revelado “absolutamente propício à decidida veiculação dos ideais de uma arte comprometida”.

O autor afirma que não se pode ignorar o peso da herança e inspiração marxistas no contexto do neorrealismo, não obstante Eduardo Lourenço (2017) considerar que a oposição ideológico-cultural ao Estado Novo não se tenha apresentado como marxista, excetuando no plano das lutas de expressão clandestina.

Por sua vez, António Ventura (2000) chama a atenção para a confusão ideológica com que foi recebido o marxismo em Portugal, não obstante acrescentar que esta confusão não dizia respeito apenas “ao marxismo em especial, mas também em relação a todos os movimentos de ideias que começavam a ter uma certa audiência lá por fora e cujos ecos chegavam, tímida e vagamente, ao nosso país” (Ventura, 2000, p. 195).

Como se recentra o pensamento cultural português após o gradual desgaste do neorrealismo, num contexto em que o debate filosófico circulava em torno da problemática lançada por *O Problema da Filosofia da Portuguesa* (1943) de Álvaro Ribeiro? É neste momento que a ficção em prosa principia a inovar na forma e no conteúdo, transgredindo cânones narrativos e explorando tendências diversas:

Embora já anteriormente apresentado na Revista de Portugal, de Vitorino Nemésio, contemporaneamente à exposição universitária de diversas das suas fontes fenomenologistas (Joaquim de Carvalho, 1892-1958; Delfim Santos, 1907-66, *Obras Completas*, três volumes, Gulbenkian, 1971-1977), as teses de M. Heidegger, com maior incidência na teoria da poética (a palavra como «casa do ser», a poesia como fundadora desse mesmo ser no «horizonte» do tempo), só a partir dos anos 60 entre nós prevalecem, em geral, e se distinguem dos temas agitados pelos filósofos da existência. Esboçou-se por finais dos anos de 50 uma certa tendência (revistas 57, de 1957-62, e *Espiral*, 1964-66) para assimilar certas teses existencialistas a uma «filosofia portuguesa» que José Marinho (...) fazia concentrar em Sampaio Bruno e Leonardo Coimbra, mas que Álvaro Ribeiro acabou por aproximar do aristotelismo, e que António Quadros (...) aproxima de um legado neo-sebastianista pós-Orpheu. No entanto, o mais dotado e influente ensaísta em que aflora a ontologia heideggeriana numa reflexão original sobre peculiaridades e os mitos diferenciais da história e da cultura portuguesa é Eduardo Lourenço. (Lopes & Saraiva, 2015, p. 1094)

Compreende-se assim a relevância concedida à literatura portuguesa, nomeadamente à ficção em prosa e à poesia, por parte de autores como Óscar Lopes, José António Saraiva, Jacinto do Prado Coelho, António Quadros, Manuel Antunes, Eduardo Lourenço, entre outros. Como afirma Miguel Real (2017b, p. 637)³⁷, “desde a década de 60 que a Literatura passa não só a constituir-se como o objecto analítico essencial do discurso crítico de Eduardo Lourenço como se estatuirá, igualmente a partir dos anos 70, como o centro inspirador do seu discurso cultural e historiográfico”.

Real (2017b) evoca a pergunta feita por Maria Manuela Cruzeiro a propósito do papel da literatura portuguesa no pensamento crítico de Eduardo Lourenço – se se prendia com a ausência de discursos científicos consistentes sobre a realidade nacional, ou com o facto de o autor considerar que o discurso artístico era superior a qualquer outro.³⁸

Real, elogiando a pertinência da pergunta, considera que o conteúdo dos artigos publicados por Eduardo Lourenço a partir da década de 60 é marcado pelo “empenhamento

³⁷ Como recorda Miguel Real, “[em] Portugal, país de fraca filosofia e de raros ensaios históricos questionadores da imagem global do país, exceptuando as recorrentes prestações messiânicas, o sentido civilizacional do modernismo fez a sua entrada (...) pela porta da Poesia” (Real, 2017a, p. 641).

³⁸ Maria Manuela Cruzeiro, *Eduardo Lourenço. O Regresso do Corifeu*, Lisboa, Ed. Notícias, 1997, p. 54.

estético-cultural que rodeia sua actividade como pensador que assume a história da literatura portuguesa como principal fonte de inspiração” (Real, 2017b, p. 636).

Com efeito, na segunda metade do século XX, a ficção em prosa inova o terreno do realismo, sob a influência marcante do existencialismo (Vergílio Ferreira, José Cardoso Pires, Urbano Tavares Rodrigues), ao mesmo tempo que repercute o profícuo legado do surrealismo, como se verifica na obra de Luiz Pacheco ou Ruben A. (Lopes & Saraiva, 2015), e, na opinião de Eduardo Lourenço (2017), também na obra de Agustina Bessa-Luís – esta última, um dos exemplos da afirmação da “ficção de autoria feminina, fenómeno aliás universal, mas entre nós de extraordinário relevo histórico-social e qualitativo” (Lopes & Saraiva, 2015, p. 1110)³⁹. Também na poesia se vão revelar autores, ora influenciados pelo surrealismo, como Mário-Henrique Leiria, ora por um outro “reforço de uma corrente alternativa ao primeiro neo-realismo”⁴⁰ (Lopes & Saraiva, 2015, p. 1063), onde se manifestavam sensibilidades várias e correntes distintas⁴¹.

Também Manuel Antunes se acerca da literatura para desvendar e analisar os trilhos da cultura portuguesa⁴². Como afirma Maria Ivone Ornellas de Andrade (2000, p. 289), “Manuel Antunes, o pensador e o crítico, aproxima pela paralela aporia o destino da filosofia e o destino da literatura, ela também, até hoje, veículo das humanidades”.

No seu ensaio *Literatura de hoje, ideologia vital*⁴³, Antunes (1987, p. 19) toma a literatura como ideologia encarnada, isto é, como “[expressão], através da palavra, de um temperamento e recriação do universo pelo homem, espírito encarnado nesse mesmo universo”.

³⁹ Onde se destacam também Irene Lisboa, Fernanda Botelho, Isabel da Nóbrega, Yvette Centeno, Maria Isabel Barreno ou Maria Velho da Costa.

⁴⁰ Os autores discorrem sobre um fenómeno editorial característico na poesia portuguesa a partir da década de 50: “o pulular de pequenas brochuras de poesia e crítica de autoria vária, em séries ditas não periódicas para iludir a censura, mas identificáveis pela aparência e por um grupo de organizadores” (Lopes & Saraiva, 2015, p. 1063), como a revista *Távola Redonda*, 20 números, 1950-1954.

⁴¹ Segundo os autores, na primeira das publicações da revista *Távola Redonda*, distinguem-se duas formas de reacção contra a tendência de realismo social: “Uma dessas formas estéticas é a de um verismo céptico, quase cínico por vezes, e de qualquer modo propenso aos matizes nauseados, sartrianos ou camusianos, do existencialismo. (...) A outra forma de sensibilidade representada (...) [é] uma sensibilidade a quedaremos o nome inexacto mas cómodo de «metafísica» e que se pode talvez considerar como a mais típica na oposição ao realismo” (Lopes & Saraiva, 2015, pp. 1064-1065). Posteriormente, destacam-se as derivas da poesia de intervenção (Luís Veiga Leitão, Egito Gonçalves, Manuel Alegre) e da poesia experimental (Herberto Helder ou Fiama Hasse Pais Brandão).

⁴² Nas palavras de Maria Ivone de Ornellas de Andrade: “Além do presencismo ou segundo modernismo e do neo-realismo, Manuel Antunes ainda aborda outras sensibilidades estéticas: ecletismo, surrealismo, neo-classicismo e concretismo. Três gerações que ora convergem ora tangenciam, ora se fundem ou cruzam, convivendo ou seguindo-se no tempo” (2000, p. 290).

⁴³ Texto encontrado na obra *Legómena. Textos de Teoria e Crítica Literária*, publicado postumamente (1987).

Assim, da literatura germinam possibilidades várias de compreender a matriz cultural portuguesa. Através das várias obras, autores e correntes, desenha-se o vultoso e íntimo relevo duma identidade que se vai ramificando e despoletando várias possibilidades de leitura e interpretação. Como considera Maria Ivone Ornellas de Andrade (2000, p. 291) “a prática hermenêutica de Manuel Antunes demonstra como o significado de qualquer texto muda com a evolução da consciência humana” e, deste modo, qualquer livro “é uma obra em aberto, cujo sentido por completar, é algo que se está dando, sempre dando, à espera de quem lhe celebre um novo sentido” (2000, p. 291).

Que discursos nos importam reter neste âmbito? Isto é, que nos importa reter da literatura, simultaneamente proscénio e bastidor dessa aventura, ora apologética, ora subversiva, ora aparentemente inócua, que vai reconduzindo uma multiplicidade de personagens – por consequência, reconduzindo-nos também a nós próprios – aos cúmplices meandros da designada identidade nacional?

Em suma, importar-nos-á pensar, no final, as várias formas de olhar o imaginário, o dito e o não-dito, o mito e o contramito. A ficção em prosa e a poesia portuguesas não apenas desbravaram novos terrenos, desbravaram também novas formas de olhar e pensar terrenos já existentes. Deste modo, revela-se agora fundamental atentar ao cruzamento entre as várias práticas culturais e artísticas, precisamente para desvendarmos, nessa interseccionalidade, as potencialidades do discurso artístico no processo de reflexão sobre a nossa problemática.

3.3. A cultura portuguesa depois da revolução de abril: novos trilhos e urgências

Que inquietações nos importa pensar após a revolução de abril de 1974? Referimo-nos, mais concretamente, às inquietações de natureza estética e político-social que operaram na revisitação do imaginário cultural português após esse momento derradeiro. Como vimos, os sintomas de mudança e de contestação da cultura oficial eram já visíveis antes da revolução em diversas práticas culturais e artísticas (o cinema, a literatura, a música, as artes plásticas). Deste modo, como é que essa aprendizagem deu o mote para a sua livre execução após a revolução? E, subsequentemente, como é que a revolução de abril deslindou um horizonte onde novas aspirações e desassossegos germinaram?

É neste âmbito que nos interessa salientar a relevância dos estudos interartes. A nossa investigação incide no cinema, porém, sabemos que a cultura é um campo onde vários olhares se cruzam, não sendo possível pensar as várias práticas culturais e artísticas isoladamente. Os imaginários culturais esculpem-se nessa comunhão, e a singularidade de cada prática é o que garante o permanente aperfeiçoamento de olhares, de pensamentos e das quimeras que os inscrevem.

Em suma, os estudos interartes permitem-nos reconhecer as múltiplas linhas que se cruzam na maturação do pensamento cultural português e a sua relevância no exercício de consolidação e desconstrução de discursos identitários. Impõe-se assim uma questão, à qual não pretendemos oferecer resposta imediata: será a dialética ou será a descontinuidade a chave da substância da identidade nacional, onde os discursos se constroem por aferição uns aos outros, num processo de contínuo rebate e reconfiguração, porquanto novas imposições vão sempre emergindo?

Com a revolução de abril, testemunharam-se “profundas mudanças estruturais na sociedade portuguesa (...) de cariz social e político, as quais necessariamente se traduziram em rupturas estéticas, renovados olhares e questionamentos múltiplos sobre o fenómeno artístico e a expressão deste”, nas palavras de Márcia Oliveira (2015, p. 11). O discurso artístico passa a espelhar uma verve enlevada pela liberdade de expressão, cujos balbucios, de resto, eram já visíveis nos últimos anos do regime.

Como referem Óscar Lopes e António José Saraiva (2015), a literatura dos anos que precederam a revolução marcava-se já pela “crítica à guerra colonial, à oligarquia monopolista, à privação das liberdades políticas e sindicais”, temas que se exprimiam “sob formas quase-jornalísticas, ou então sob formas mais ou menos alegóricas, alusivas, por vezes cumulativamente vanguardistas” (Lopes & Saraiva, 2015, p. 1097). Estes autores, porém, consideram que as conquistas da revolução de abril só após 1980 “se fizeram sentir numa nova promoção de escritores, depois da edição de obras anteriormente censuradas e de uma genérica evolução dos já consagrados” (2015, p. 1096).

Assim, a revolução de abril abriu um caminho de possibilidades múltiplas, com a livre experimentação de temas e propostas estéticas que permitiram ao discurso artístico e cultural reinventar-se e redescobrir-se.

Existe um legado demasiado complexo para ser reduzido a uma só mitologia a partir da qual se orienta o pensamento português. Este deve ser mapeado a partir de diferentes inquietações: da *Nação* como fonte do onanismo onde se produzem imagens diversas que perpetuam, sob linhas distintas, a ideia de um ser e destino nacionais; dos fôlegos de dissídio ideológico e filosófico que puderam figurar num quadro cultural reprimido, a marca que deixaram e a influência que detiveram nos trajetos subsequentes; e, por fim, da cultura como um organismo intrincado e mutável, cuja travessia desde a revolução de abril é o que nos interessa pensar.

Numa mesa-redonda realizada na Casa das Artes, no Porto, em 1992, Eduardo Prado Coelho, a dado momento da conversa, salientou a necessidade de situar o debate que decorria. Pensando a cultura no âmbito antropológico e sociológico, que foi a primeira tarefa da mesa-redonda, verificou-se a tentativa de auscultar as dificuldades na definição da identidade portuguesa, exercício no qual se procuraram esclarecer “traços precisos para dizermos em que é que é que uma identidade consiste” (Silva & Jorge, 1992, p. 118). Por sua vez, ao transpor o debate para a questão da cultura artística e literária, Prado Coelho supôs que “dessa identidade mínima pressuposta não resultam traços muito fortes, mas que essa cultura artística e literária tende também a andar obsessivamente em torno do problema da sua própria identidade” (1992, p. 118).

Assim, Prado Coelho subscreve a tese de Boaventura de Sousa Santos, também participante da mesa-redonda, que denotou um défice de identidade no debate sobre a cultura portuguesa; e, como acrescenta este autor, “esse défice de identidade leva a uma preocupação excessiva sobre isso” (Silva & Jorge, 1992, p. 118).

O então atual debate sobre a cultura nacional fora sobremaneira problematizado pela abertura de Portugal ao exterior que principiara dezoito anos antes, com a revolução de abril. Prado Coelho começa por enunciar o impacto da “dicotomia entre a Europa, que diluiria as culturas locais, e a resistência dessas culturas locais” (Silva & Jorge, 1992, p. 119). Porém, logo de seguida, afirma não acreditar que fosse o espaço europeu a deter o poder de dissolver as culturas locais, mas a indústria da cultura de massas, contra a qual se deveria, assim, estabelecer a grande oposição.

É nesse sentido que, segundo Prado Coelho, deveria ser formulada a pergunta no âmbito da cultura (Silva & Jorge, 1992, p. 119): “como utilizar esses mecanismos de indústria cultural

inevitáveis, ligados a uma lógica económica e social em progressão, por muito que lhe pretendamos resistir, e como tentar utilizá-los em termos eficazes?”. O autor esclarece:

Esta manhã, eu entretinha-me a ver o que é que um europeu, um italiano, um francês, um belga, conhece da cultura portuguesa e reconhece na cultura portuguesa: vagamente uma referência a Camões, não lido, muito fortemente Pessoa, mas muito pouco o das Mensagens e muito menos o do Livro do Desassossego; vagas referências a Sá Carneiro, Nemésio, Rául Brandão; muito fortemente Torga (mas como compatibilizar Torga e Pessoa em relação ao mesmo universo cultural? Provavelmente são bastante antinómicos); fortemente Saramago, sem dúvida (...) Vergílio Ferreira, Lobo Antunes, Cardoso Pires, um pouco mais Lídia Jorge e Agustina, em círculos muito restritos Maria Gabriela Llansol e Herberto; na poesia, Eugénio de Andrade, Ramos Rosa para um círculo forte e até muito militante (mas não muito extenso), Nuno Júdice, de certo modo; no domínio do ensaísmo, Eduardo Lourenço; no domínio da Filosofia, o Fernando Gil e o José Gil; no domínio da História, o Magalhães Godinho; no caso da Pintura, Vieira da Silva e Paula Rego (sobretudo Paula Rego no espaço inglês), José de Guimarães, nos sectores mais de vanguarda Julião Sarmento e Pedro Cabrita Reis; no caso da fotografia Jorge Molder e Paulo Nosolino, fundamentalmente; no caso da arquitectura, o Siza Vieira; no caso da música, em termos de executantes, a Maria João Pires, o Pedro Burmester, o Artur Pizarro, e, em termos de criação, o Emanuel Nunes, indiscutivelmente, e em certos sectores de vanguarda, o Jorge Peixinho; no caso do teatro, Luís Miguel Cintra e Maria de Medeiros; no caso do cinema, Manoel de Oliveira, o Paulo Rocha e o João Botelho, e, neste momento em grande emergência, o João César Monteiro e depois, evidentemente a Amália Rodrigues. (1992, p. 120)

No final, Prado Coelho pergunta (1992, p. 120): “Ora como é que de tudo isto se poderá tirar uma imagem coerente da cultura portuguesa?”. Se tal objetivo não for possível, prossegue o autor, “isso significa que, de certo modo, não há uma tradução entre isso que nós sentimos, uma certa vivência de querer ser português (...) e uma cultura (...) que vai em direcções por vezes muito divergentes” (Silva & Jorge, 1992, pp. 120-121). Pois, como remata Prado Coelho (1992, p. 121), “é difícil, penso, encontrar um traço permanente forte a não ser o próprio desejo de, por vezes, pensar, e de pensar Portugal”.

Eduardo Prado Coelho coloca a tónica no pensamento, que, de facto, é o catalisador exclusivo da cultura enquanto ideia e construção; pois a cultura nasce do pensamento, e é também através do pensamento que a mesma é intercetada na sua rede de criações e significados. O pensamento urge, assim, dilatar-se, ramificar-se, sempre granjeando novas formas de pensar a cultura nas suas múltiplas expressões, mesmo que nunca seja possível um diagnóstico final. Esse exercício de permanente dilatação e ramificação é ditado pelas urgências que o tempo vai impondo.

Neste contexto, importa salientar novamente a importância dos *Cultural Studies* no processo de redimensionamento dos estudos sobre a cultura, na defesa de uma reflexão sobre a importância das outras formas de cultura na contestação de poderes – e saberes – instituídos. Qual a influência desse trabalho, que se diz ter iniciado e desenvolvido entre as décadas de 1960 e 1970, a partir da escola de Birmingham (que colheu inspiração também na tradição estruturalista de Roland Barthes, Julia Kristeva, Pierre Bourdieu ou Henri Lefebvre) nos estudos sobre a cultura portuguesa?

Segundo Moisés Martins (2011), os *Cultural Studies* deslocaram a atenção da reflexão sobre a cultura, seja a partir da *desessencialização* dos territórios culturais e de deslocação dos estudos da cultura “no sentido dos públicos, dos utentes, dos amadores, da criatividade nas margens e em artes menores, como a fotografia, a banda desenhada, o cartoon, a literatura popular e a literatura de cordel, a arte e a música pop, os *grafittis* e o design gráfico” (Martins, 2011, p. 33); seja a partir da subversão dos códigos de género, ou da denúncia das invisibilidades e da subalternização de determinados grupos sociais, à luz da teoria pós-colonial (Martins, 2011).

Assim, podemos considerar que, desde a Revolução de abril, a cultura passa a adquirir expressões múltiplas⁴⁴, espraiando a sua potencialidade de meios e de objetivos. É o que podemos chamar de uma nova pluralidade da cultura (a nível global) como descreve Arturo Rodriguez Morató:

⁴⁴ Diz-nos Arturo Rodriguez Morató: “As disciplinas clássicas reformularam-se, abarcando novos territórios, como a performance ou as instalações, no caso das artes visuais, ou a electrónica, no caso da música clássica. Mas, para além dessas disciplinas, incluíram-se inúmeros novos campos de criação artística: campos ligados a novas técnicas, como a fotografia, o vídeo ou o cinema, ou a novos meios de comunicação, como as telenovelas ou a net arte, e campos de práticas e tradições expressivas, antigamente consideradas desprovidas de valor cultural e que hoje têm um novo valor: o jazz, o rock, as músicas étnicas, etc” (2010, p. 38).

Existe, portanto, uma nova pluralidade da cultura. A cultura adquire, actualmente, novas expressões, ocupa novos lugares e exerce novas influências. Deste modo, os seus usos e valores também se multiplicaram. Esta multiplicidade é muito evidente no longo catálogo de objectivos que a política cultural hoje apresenta, especialmente a nível local. Efectivamente, a par dos tradicionais objectivos de protecção do património, de fomento da liberdade de criação artística e de democratização cultural, encontramos hoje também muitos outros objectivos de carácter extrínseco: objectivos sociais, como o fomento da participação, que pretende contribuir para a coesão social, ou o reconhecimento da diversidade, que procura servir a integração de grupos étnicos, em particular, e objectivos económicos, como sejam a promoção turística, a promoção das indústrias culturais locais ou, num sentido mais genérico, a promoção da identidade cultural como marca do território ou a promoção geral da criatividade. (2010, p. 38)

Deste modo, o olhar dirigido à cultura do *nosso tempo* (mais concretamente, desde a Revolução de abril até ao presente) deve ser pensado sob uma inquietação que, por exemplo, Moisés Martins (2014) encontra a partir da dicotomia entre a cultura do uno e a cultura do múltiplo, como já foi referido. Ou seja, após se impor perante a cultura do uno, a cultura do múltiplo encontra-se novamente ameaçada pela tendência homogeneizante da globalização. E existe também a ameaça mitificadora do passado, que se intromete nesses trilhos de experimentação e (re)descoberta.

Num país como Portugal, em que *a vontade de viver do passado* se tornou um célebre estribilho, que ilações podemos tirar da protelação da revisitação e da reexaminação desse passado sob a “perspectiva de uma consciência mais exigente e crítica, realista, que devia ter sido o natural complemento de uma revolução libertadora”, como o considerou Eduardo Lourenço (2017, p. 12)? Existe o passado, o presente, e a imagem do futuro, e todas essas unidades se articulam em fértil (des)harmonia. O que será fundamental ter em conta, ao pensarmos esse exercício?

Este subcapítulo não pretendeu elaborar uma análise minuciosa de como as várias práticas artísticas influíram no quadro cultural nacional, mas propôs-se olhar, amplamente, os acontecimentos e fenómenos que forçaram (e forçam) a identidade portuguesa a repensar-se, e o modo como os mesmos encontraram projecção na cultura: desde o passado que se fez mito, sobrevivendo como um sentido de ser e devir nacional – e as suas repercussões a nível social e

cultural – à própria discussão da contemporaneidade à luz das promessas da democracia, da invisibilidade do *Outro*, da integração europeia, da globalização e do “sonho lusófono” (Martins, 2015) e, por fim, da crise económica de 2007/2008.

A nosso ver, são estes os fatores cujo abalo é mais veemente no imaginário nacional, porquanto são acompanhados ou fomentadores de fraturas, prospeções e prognósticos muitas vezes infundados – muitas vezes meros subterfúgios, mas cuja relevância jamais se poderá ignorar.

Nas malhas desse exercício, deslindam-se ausências e presenças que são pensadas no seio da cultura, precisamente nos termos em que Manuel Antunes (1987) a idealizou: uma cultura que deve ser praticada sob o signo do ecumenismo, pois todas as formas de cultura “não são demais para exprimir o mistério do homem” (Antunes, 1987, p. 182).

Sendo fundamental repensar a cultura em função dos vários redimensionamentos operados após a Revolução de abril, encontramos vários lugares e olhares que, mais do que nunca, aceitam a ideia de que as identidades não se encontram unificadas e se vêm a fragmentar e a fraturar cada vez mais (Hall, 1996). Segundo Stuart Hall, trata-se de construções múltiplas “através de discursos, práticas e posicionamentos distintos, muitas vezes interseccionais ou antagónicos” (1996, pp. 3-4).

Neste sentido, a perspetiva diaspórica da cultura, nas palavras de Stuart Hall (2006), deve ser encarada como uma subversão dos modelos culturais tradicionais no qual se espelha uma construção essencialista da nação. O autor acrescenta (2006, p. 36): “Como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o lugar”.

Como refere Inocência Mata (2006) a propósito do multiculturalismo, este “emerge enquanto estratégia que responde à exigência de reconhecimento das identidades culturais minoritárias sem configuração regional no conjunto nacional, mas que reivindicam o estatuto de pertença ao corpo nacional” (Mata, 2006, p. 291). Tal fenómeno reclama a importância de um projeto “que permita questionar os discursos da nação portuguesa e reflectir sobre estratégias de negociação de identidades conducentes à construção, no Portugal pós-colonial, de uma sociedade multicultural, com um funcionamento intercultural” (Mata, 2006, p. 290).

O discurso artístico reinventa-se, explora novos territórios, novas experiências, conferindo novos significados à cultura, o que implica que a(s) identidade(s) se reatualizam. Trata-se, assim, de uma configuração híbrida da cultura, onde a criação artística deve ser olhada enquanto objeto relacional, no entender de Márcia Oliveira (2015). Isto é, “por um lado com essa profunda transformação em curso de paradigmas (sociais, políticos, estéticos, afectivos) e, por outro, privilegiando no seu estudo o agenciamento do sujeito da criação, e, como tal, o questionamento dos padrões de género e de identidade” (Oliveira, 2015, p. 11).

Interessa-nos, portanto, o processo em que a cultura evolui desligada de filiações totalizantes, cujo anelo se prende com a pretensão de representação de experiências individuais e coletivas a partir das quais nos podemos (re)encontrar nos vários domínios da nossa existência.

Afastamo-nos de categorizações genéricas, como comprovará a dimensão ensaística do capítulo final desta investigação, que procurará ilustrar os vários fragmentos que compõem, no período compreendido, várias ideias sobre um país – e, por sua vez, várias ideias de cinema. Daí que este capítulo tenha procurado elaborar uma discussão teórica que ilustrasse os vários cruzamentos que atravessam a produção cultural e artística, assim como o respetivo impacto e repercussão – ainda por avaliar – no imaginário cultural português.

CAPÍTULO 4. Para uma literacia das imagens cinematográficas

4.1. Problematizando o real

Enquanto elemento de mediação entre o espetador e o *mundo*, o cinema opera segundo processos de *ressignificação* permanentes, reivindicando o seu papel na consolidação e desconstrução de discursos que vão (re)inscrevendo os imaginários. Todavia, revela-se fundamental, primeiramente, problematizar o papel do cinema enquanto *meio* que representa um *mundo* e o comunica, à luz da interseccionalidade entre os estudos fílmicos e outras áreas do saber.

N' *O Livro do Desassossego*, Bernardo Soares/Fernando Pessoa (2018 [1982]) disse ver as paisagens sonhadas com a mesma clareza com que fitava as reais, e também que as figuras dos sonhos tinham o mesmo relevo e recorte das figuras da vida – exercício ilustrador das possibilidades múltiplas que o processo criativo tem de se materializar, consoante o *meio* que o autor se serve. Em *A Imagem-Tempo: Cinema 2* (2006, [1985]), Gilles Deleuze afirmou que o cinema não apenas apresenta as imagens, mas envolve-as num mundo, remetendo esse mundo para uma ideia de simulacro que conjuga as múltiplas potencialidades do cinema na representação e *reimaginação* do real.

Em *A Imagem-Movimento: Cinema 1*, Gilles Deleuze (2006 [1985]) sugere que, se o cinema opera a materialização do movimento que nós já encontramos nas coisas, ele também se começa rapidamente a libertar da perceção natural. E Didi-Huberman (2012) diz-nos que, já nos primórdios do cinema, Georges Méliès antevira o terreno de virtualidades daquilo que seria a linguagem cinematográfica.

Huberman (2012) chama a atenção para o poder que a imagem (referindo-se à fotografia e ao cinema) cedo deteve na desconstrução da realidade com recurso aos seus próprios efeitos de construção; e, na esteira de Siegfried Kracauer e da sua noção de extraterritorialidade⁴⁵, acrescenta ainda que “por meio da sua construção de estranhezas (...) [e] dos seus *cortes transversais* no *continuum* espacial e temporal (...), a imagem toca num real que a própria realidade nos ocultava até então” (Huberman, 2012, p. 221).

⁴⁵ A este propósito, ler: *De Caligari à Hitler: Une histoire psychologique du cinéma allemand* (1947) de Siegfried Kracauer.

Carlos Melo Ferreira (2011) observa que, não obstante o cinema ter nascido, em certa medida, defeituoso, visto que careceu originalmente da capacidade de reproduzir a realidade *tal como ela era*, isto é, com cores e ruídos, este “acabou por desenvolver as suas possibilidades de criação de imagens em movimento com suprimento do que lhe faltava, nomeadamente a palavra dita e ouvida, pela palavra escrita nos intertítulos e pela palavra dita pelo *narrador*” (Ferreira, 2011, p. 59).

Ou seja, foi a partir da sua dominante visual, nas primeiras décadas, que o cinema criou e desenvolveu “a sua própria linguagem, predominantemente quando não exclusivamente visual, de David Griffith e Victor Sjöström a Sergei Eisenstein, entre muitos outros” (Ferreira, 2011, p. 59). O autor acrescenta ainda que é necessário ter-se presente que, aquando da invenção do cinema, a questão do som, e mesmo a da cor, era-lhe alheia, visto que o objetivo primordial “era a reprodução pura e simples do movimento, na lógica continuação dos inventos que o precederam” (2011, p. 59).

Assim, o que subsiste, segundo João Mário Grilo (2007, p. 66), é a recordação do cinematógrafo a partir da sua capacidade “de trazer à superfície uma realidade desconhecida da própria realidade”, permitindo-nos assim “aproximar da *verdade* extremamente complexa do real”.

Na esteira de Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1935), Eduardo Geadá (1985) reflete sobre a complexidade inerente ao processo de interpretação da linguagem cinematográfica. Convocando Abel Gance e a sua comparação do cinema a uma escrita hieroglífica, no sentido em que a linguagem das imagens não se desenvolvera ainda suficientemente para que pudesse ser interpretada, tanto a fotografia como o cinema iniciaram “não apenas um novo processo técnico de produção artística, mas uma nova era na contemplação e na compreensão do fenómeno estético” (1985, p. 10). Assim, o filme é comparado a uma “travessia dos desertos povoados que nos deslumbram no continente do visível” (Geadá, 1985, p. 10), ao mesmo tempo que é cunhado com a dimensão de “enigma que interroga e funda a descoberta do inconsciente visual” (1985, p. 10) – dimensão que, segundo o autor, permaneceria invisível sem a existência do cinema.

Walter Benjamin constatou que a natureza que falava à câmara era absolutamente diferente da que se apresentava aos nossos olhos (Benjamin, 1985 [1935]). Todavia, não será possível escrutinar todas as diferenças que separam essas duas naturezas. Em *A Imagem-Movimento: Cinema 1* e *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, Gilles Deleuze (2006) sublinhou a

impossibilidade se condensar a matéria cinematográfica dentro de uma única linguagem, dada a sua condição imutável – ou seja, os vários tipos de imagem vão suceder-se, afetando os anteriores, e, neste sentido, propõe-se um sistema que esteja permanentemente aberto a iminentes classificações.

Deste modo, o trabalho de Gilles Deleuze (2006) parece sugerir-nos que não faz sentido convocar uma linguística do cinema, mas antes, um estudo dos signos correspondente às dinâmicas que sustentam e impelem a matéria cinematográfica; por outras palavras, uma semiótica do cinema. André Parente (2000) observa que Pier Paolo Pasolini foi o primeiro teórico que tentou construir uma semiótica do cinema independente da linguística; não obstante, atribui a Gilles Deleuze “o mérito de ter desenvolvido e fundado verdadeiramente, com grande rigor e consistência, uma semiótica do cinema” (Parente, 2000, p. 22)⁴⁶.

Segundo Susana Viegas (2013), as imagens cinematográficas permitem-nos “revisitar alguns dos argumentos filosóficos clássicos da metafísica e filosofia do tempo respeitantes ao tempo e ao movimento” (Viegas, 2013, p. 191). A este propósito, Walter Benjamin (1985) fala-nos do grande plano e da câmara lenta, duas faculdades que operaram na libertação de um universo concentracionário. Segundo Benjamin, “graças ao grande plano, é o espaço que se torna maior; graças à câmara lenta, é o movimento que ganha novas dimensões” (1985, p. 35).

Estas faculdades fizeram surgir novas estruturas da matéria, descobrindo “outras formas, perfeitamente desconhecidas, *que não representam, em absoluto, movimentos rápidos tornados lentos, antes surgem como movimentos fluidos, aéreos, supraterrrestres*” (Benjamin, 1985, p. 35). Béla Bálázs (1985) observa mesmo que um grande plano durante o cinema mudo equivalia a uma cena completa (acrescentando ainda que a sua importância decresceu no cinema sonoro⁴⁷) pois via-se esse plano dotado de “uma dimensão espiritual nova e inteiramente original, [mostrando-

⁴⁶ O problema da grande sintagmática de Christian Metz foi, nas palavras de André Parente, o de ter introduzido unidades linguísticas à luz da teoria estruturalista da narrativa. Ao subscrever na íntegra a perspectiva de Gilles Deleuze a propósito das imagens cinematográficas como não provenientes de códigos ou regras linguísticas, Parente sublinha, no entanto, que a maioria das operações imagéticas é simultaneamente narrativa – embora não linguística. Parente considera que os verdadeiros processos narrativos cinematográficos são, antes de tudo, imagéticos; ou seja, “o que se opõe ao narrativo não é o imagético, e sim o narrativo tal como concebido pela semiolinguística” (Parente, 2000, p. 27). A conceção da narrativa em geral é que interfere, deste modo, na conceção da narrativa fílmica.

⁴⁷ Segundo o autor, “A (...) importância [do grande plano] diminuiu consideravelmente no cinema sonoro, porque – aparentemente – as palavras podem exprimir mais claramente aquilo que o jogo fisionómico exprime – aparentemente – de uma forma menos clara” (Bálázs, 1985, pp. 55-56).

nos] o mundo da fisionomia, um mundo que não podemos ver a olho nu, na vida quotidiana” (Bálázs, 1985, pp. 55-56).

Daí que o cinema pareça envolver o espectador num universo paralelo à existência telúrica, não obstante sabermos que tudo o que sonhamos ou imaginamos, ou o que outros sonharam, imaginaram e, por sua vez, reproduziram através de determinado meio, provém do *real*, sendo por este nutrido e estimulado. É a expressão humana inscrita sobre o real, isto é, a expressão que, ao ser projetada sobre os objetos, lhes conferirá um carácter expressivo (Bálázs, 1985).

Sondemos igualmente a importância da montagem, que, nas palavras de Gilles Deleuze (2006), era o recurso que consagrava o cinema enquanto *meio* autonomamente pensante – autonomia que, nas palavras de Eduardo Geda, foi conquistada a partir da “dominação do ritmo, da fluência e da continuidade da acção” (Geda, 1985, p. 12), triunfo precursor de David Wark Griffith, ou da “vontade inabalável de controlar o pensamento do espectador através de choques emocionais que não [se prendessem] apenas com o nível temático do drama, do real representado, mas [que dependessem] radicalmente da formalização abstracta de uma hipotética cine-língua” (Geda, 1985, p. 12), como sucedeu com Sergei Eisenstein⁴⁸.

Pier Paolo Pasolini associou a montagem ao modo como a morte opera sobre o ser humano, pois, segundo o autor, só depois de morto a vida do ser humano tem sentido. Da mesma forma que Miguel Torga se interrogou se a aceitação calma da morte do homem não seria o resultado “da sua íntima comunhão com o ritmo da natureza” (2010 [1936], p. 24), também o filme parece ir consolidando um processo de aceitação (partilhado entre o(s) criador(es) e o(s) espectador(es)) a partir da montagem⁴⁹.

A problematização da montagem enquanto recurso integra duas importantes teorias do cinema, desenvolvidas por Sergei Eisenstein e André Bazin, respetivamente. Na introdução da sua obra *Teorias do Cinema*, Andrew Tudor (2009, p. 16) começa por distinguir as “teorias que visam principalmente a compreensão científica do cinema – aquilo a que [se refere] como *modelos* de cinema – e [as] teorias que visam principalmente a elaboração de juízos de valor – aquilo que

⁴⁸ Esta discussão insere-se na descrição que Gilles Deleuze elabora em *A Imagem-Movimento: Cinema I* (1985) a propósito das quatro escolas de montagem: a escola americana, a escola soviética, a escola francesa e a escola alemã.

⁴⁹ Nas palavras de Pier Paolo Pasolini, “a montagem trabalha sobre os materiais do filme (que é constituído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número, como vimos, de planos sequência e de planos subjetivos infinitos) tal como a morte opera sobre a vida” (Pasolini, 1985, p. 76).

designa por *estética* do cinema” (Tudor, 2009, p. 16). Segundo Tudor, Sergei Eisenstein desenvolveu um *modelo* de cinema, enquanto André Bazin desenvolveu uma *estética* do cinema⁵⁰.

André Bazin acreditava que o cinema só poderia manter-se fiel ao princípio de *reprodução fiel da realidade* a partir de um princípio de interdição da montagem, como salienta Susana Viegas (2013). A autora acrescenta ainda que, para Bazin, “o recurso à montagem não deve nem comprometer, nem interferir, nos dados da realidade representada, aliando assim a autenticidade exigida por factores psicológicos com a estética e a ética próprias do cinema” (Viegas, 2013, p. 260).

A divergência centra-se na separação que André Bazin estabelece, como nos diz Brian Henderson (1985 [1971]) entre os realizadores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade. Ou seja, os primeiros caracterizam-se por realçarem “o objecto representado através de técnicas de montagem e/ou distorções plásticas” (Henderson, 1985, p. 85) e os segundos, por fazerem sobressair a estrutura mais profunda da realidade, não lhe acrescentando nada, para não a deformar.

O papel do *real* no cinema será assim reformulado por André Bazin (1992 [1967]), que, não deixando de considerar a montagem como o recurso a partir do qual se estabelece sentido entre as imagens, vai enumerar cineastas cujas obras questionaram essa noção, como Erich Von Stroheim, Friedrich Murnau ou Robert Flaherty. Segundo Bazin, nos filmes destes realizadores “a montagem não desempenha (...) praticamente nenhum papel, a não ser o papel totalmente negativo da eliminação inevitável numa realidade abundante demais” (1992, p. 75).

⁵⁰ Andrew Tudor propõe-se discutir, como afirma, o elemento teórico sistemático tanto nos *modelos* de cinema como na *estética* do cinema: “Isto leva a uma distinção funcional entre teorias que visam principalmente a compreensão científica do cinema – aquilo a que me referi como *modelos* de cinema – e teorias que visam principalmente a elaboração de juízos de valor – aquilo que designei por *estética* do cinema. De facto, historicamente, a ênfase posta nos escritos sobre cinema tem sido em direcção à estética, apresentando uma fundamentação lógica para afirmações do tipo «gosto disto» ou «o cinema deve ser assim». É claro que se podia inferir um corpo de argumentos estéticos de natureza teórica abstracta a partir da obra de qualquer crítico, quer o resultado fosse ou não consistente ou mesmo plausível (...) olhar para as teorias do cinema tem como objectivo ajudar-nos a compreender porque é que as pessoas – incluindo nós próprios – acham uns filmes melhores do que outros (...) Quer a intenção seja a de desenvolver o conhecimento ou a avaliação (ou, frequentemente, as duas), é axiomático que a consistência é importante. Sem ela, a discussão não é praticável. Há mais do que um debate na crítica do cinema que provém de pressupostos inconsistentes e em constante mudança. Assim, na minha análise de alguns pensadores específicos um dos meus objectivos será explorar a consistência dos argumentos por eles invocados (...) [Toda] a teoria é, acima de tudo, sobre argumentação” (Tudor, 2009, pp. 16-18).

A teoria de Bazin (1992) parece evocar, segundo Ismail Xavier (1977) uma espécie de ilusionismo legítimo que se constitui a base do verdadeiro realismo que o autor tanto valoriza; neste sentido, vai o cinema parecer “mais verdadeiro quanto mais a realidade vista (ou que se supõe vista) através da janela cinematográfica permanecer integral, respeitada, intocável” (Xavier, 1977, p. 70).

A posição de André Bazin (partilhada também por Siegfried Kracauer) incorre, segundo Andrew Tudor (2009), num erro que condiciona a subjetividade legítima dos juízos estéticos. As “características fundamentais” do cinema que ambos defendem, idealizando “um cinema e uma estética de onde a interferência humana [está] ausente” (Tudor, 2009, p. 116), prendem-se com uma tradição sustentada, nas palavras deste autor, numa fé romântica na natureza – e, conseqüentemente, na crença de que “a arte deve revelar passivamente o mundo natural” (Tudor, 2009, pp. 116-117).

Trata-se, no entanto, de um debate crucial na problematização do cinema, levantando hipóteses fecundas em simultâneo com o repensar permanente de pressupostos; no veemente e sempre atento despertar da mudança, os filmes iluminam esse caminho oscilante entre as procissões de fé e o espírito combativo, revelando-nos, no final, as potencialidades do cinema nas suas complexas representações da *realidade*.

Compreende-se assim que o olhar sobre o cinema se deva precipitar sobre a reanimação de várias perspetivas, ultrapassando as barreiras delimitadoras e por vezes tendenciosas que colocam a tónica em determinadas dimensões do filme, em detrimento de outras. O processo de redimensionamento do ato de olhar e pensar o filme passará, obrigatoriamente, pela revisitação das teorias filmicas tendo em atenção o seu subdesenvolvimento, como o propôs Brian Henderson (1985).

No final, este processo deverá culminar na assunção da indissociabilidade entre as diversas faculdades do *filme*. Como observa David Bordwell (1989) a interpretação do cinema deverá constituir-se um processo construtivo que, não sendo uma criação *ex nihilo*, carece necessariamente de olhar a uma matéria em contínuo estado de transformação.

Por este motivo, é fundamental a elaboração de uma literacia que se cumpra enquanto permanente ensejo de transmutação, tal como a problemática a que se endereça. O cinema

cumpra-se nesse ensejo, dispondo a sua matéria como algo que carrega o arrojado sentido da renovação.

Recordemos a passagem do regime da imagem-movimento para o regime da imagem-tempo (Deleuze, 2006), que se revelou um momento de viragem marcado por diversos factores: desde os movimentos e vanguardas de outras cinematografias, que encorajaram os críticos de cinema a aplicar técnicas de exegese que eram comuns aos processos de interpretação nos campos da literatura e das artes visuais (desde o neorealismo italiano às obras de Akira Kurosawa, Ingmar Bergman, Federico Fellini, entre outros), e mesmo dentro do cinema norte-americano, com o cinema experimental de Maya Deren, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos e Stan Brakhage (Bordwell, 1989). Ao mesmo tempo, David Bordwell (1989) coloca a tónica na individualidade do cineasta, isto é, reforçando a emancipação de um cinema de autor que, paralelamente, começou também a ser descortinado dentro do cinema comercial de Hollywood (Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, entre outros).

Há, por isso, um trabalho de sistemática conceptualização do cinema, como aponta João Mário Grilo (2006), que se define primeiramente entre o movimento e o estilo que o atualiza. Ou seja, os movimentos que o cinema realiza, “antes de serem qualquer coisa de materialmente concreto e postos ao serviço de um determinado projecto narrativo, são formas que emergem de um estilo, movimentos transcendentais extensíveis, por exemplo, à obra de um cineasta” (Grilo, 2006, p. 30).

Em *Cinema, uma arte impura* (2011), Carlos Melo Ferreira sublinha a importância de averiguar de que modo os códigos audiovisuais têm sido empregues na elaboração de narrativas, debruçando-se posteriormente na questão dos géneros, por estes interessarem “não apenas à narrativa cinematográfica, mas também à sua expressão visual (e também sonora e audiovisual), na medida em que implicam regras narrativas próprias e princípios iconográficos específicos” (Ferreira, 2011, p. 35).

Ao denominarmos um filme a partir de um determinado género, como, por exemplo, o *western*, estamos a dizer, nas palavras de Andrew Tudor (2009) qualquer coisa importante sobre esse filme, colocando-o numa classe de filmes acerca da qual possuímos um conhecimento geral. Segundo Tudor, dizer “que um filme é um *western* é dizer de imediato que ele partilha um *X* indefinível qualquer com outros filmes a que chamamos *westerns*” (2009, p. 135).

A este propósito, Carlos Melo Ferreira (2011, p. 49) contrapõe o western, “gênero rural da conquista do Oeste no século XIX, que corporiza precisamente o lado positivo do *sonho americano*” com o realismo psicossocial, o *film noir*, os filmes da série B, cuja emergência se prendeu com uma reivindicação por uma *expressão realista*. O autor acrescenta que na mesma época, marcada pelo *macarthismo*, surgiu nos Estados Unidos da América “um cinema socialmente comprometido, tanto no documentarismo, com a chamada Escola de Nova Iorque, que vinha da década anterior e a que a caça às bruxas pôs fim, como no cinema comercial, com Elia Kazan” (Ferreira, 2011, p. 48).

Ou seja, reiterando a preocupação de Carlos Melo Ferreira, que salientou a importância de pensar a relação entre códigos narrativos na elaboração de narrativas, e, concomitantemente, na consolidação de gêneros, a criação cinematográfica pautou-se de fato pela problematização do *real*. Ao longo desse processo, as tentativas de sistematização de uma linguagem cinematográfica consolidaram modelos a partir de critérios diversos, não obstante a dificuldade que permeia o processo de delimitação dos mesmos.

Segundo João Mário Grilo (2006, p. 30), “a diferença de opções cinematográficas e as respectivas concepções do cinema e dos seus signos” é o que distingue os filmes de ficção, porém, esse pressuposto deve também integrar a problematização do documentário. Com efeito, em *A Introdução ao Documentário* (2005 [2001]), Bill Nichols afirma que as diferenças comumente apontadas entre a ficção e o documentário não garantem uma separação absoluta entre ambos os sistemas narrativos, visto que “alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção” (2005, p. 17).

Revela-se fundamental pensar o cinema a partir das suas complexas e múltiplas possibilidades de expressão. Ou, como propôs Maria Irene Aparício (2013), devemos encarar o cinema enquanto “luz sobre a complexa mecânica da criatividade” (2013, p. 229) – porquanto é na singularidade do ato criador, com o sentido fortuito da descoberta, que o filme se revela ao espectador.

Da mesma forma que, nas palavras de Michèle Lágny (2009, p. 113), “os limites entre gêneros não são estanques e a ficção se inspira frequentemente no documentário ou o documentário na ficção”, também as ideias de cinema narrativo e cinema não-narrativo⁵¹ vão

⁵¹ A este propósito, ler *Narrativa e modernidade. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra* (1994/2000), de André Parente, onde o autor explora a dicotomia entre cinema narrativo e cinema não narrativo, e também a própria ideia

confluir amiúde. Assim, é fundamental problematizar, como sugere Maria Irene Aparício (2013, p. 229), “a ambivalência das formas na configuração do gesto de criação no filme, num cinema que, mesmo sob a égide da representação, ou contra ela, percorre os caminhos da abstracção ou da figuração”.

Se encararmos o cinema a partir de um compromisso de espelhar um imaginário, lembremo-nos que esse espelho será convexo, desvirtuado pela polissemia que impregna a imagem cinematográfica, jamais desprovido da sua perene função problematizante. Ao considerar o cinema enquanto *meio* autonomamente pensante – no sentido *bergsoniano* que atribui à filosofia o papel de superar o pensamento humano – é imprescindível a permanente problematização da sua relação com o *real*. É este exercício, obstinado e reiterado, que nos permite descerrar progressivamente as potencialidades e faculdades do cinema, e conferir-lhe assim a mesma importância que Henri Bergson (1907) atribuiu à filosofia.

Gilles Deleuze mostra-nos já nas quatro escolas clássicas de cinema⁵² como é que os seus vários representantes, ao operarem renovações constantes no seio da linguagem cinematográfica (ou, como Gilles Deleuze parece entender, na evolução de um sistema aberto de classificação de signos cinematográficos), interrogaram o olhar do filme sobre o mundo.

É exemplo do impressionismo francês, que almejou ultrapassar a percepção humana a partir da ideia de sublime, na liquefação luminosa e onírica das imagens, ou na União Soviética, com o caso particular de Dziga Vertov, com *Chelovek s kino-apparatom/O Homem da Câmara de Filmar* (1929), cujo fluído das imagens parece servir a impressão de acoplar o olho humano à câmara (que é simultaneamente o olho da personagem, do espetador e a objetiva da câmara, nas

de cinema experimental ou abstrato. A este propósito, o autor elabora duas observações relevantes: a primeira, “relativa às condições de produção e divulgação, que constituem um dos critérios característicos do cinema experimental” (Parente, 2000, p. 90), e a segunda, dizendo respeito aos termos conceptuais. Parente debruça-se sobre o processo em que determinados termos foram desaparecendo, perderam significado ou vieram a revelar-se anacrónicos ou demasiadamente redutores. O autor fala, por exemplo, dos termos *não-figurativo* e *abstrato*, “porque designavam aspetos secundários do cinema experimental e (...) aplicavam[-se] a poucos filmes” (Parente, p. 91) e dos termos *cinema criativo*, *cinema de arte*, *cinema poesia*, “porque se aplicavam ao cinema não experimental” (Parente, 2000, p. 91) e, por fim, aqueles que não significam grande coisa hoje em dia – *cinema puro*, *cinema de vanguarda*, etc” (Parente, 2000, p. 91). Igual relevância é atribuída à ausência de uma preocupação conceitual noutros termos relativos ao cinema experimental – desde os termos que designaram movimentos cinematográficos historicamente constituídos ou acontecimentos históricos de ordem institucional relativos à produção e à difusão dos filmes, aos termos que designaram um determinado grupo, cooperativa, uma revista ou um festival, e mesmo aqueles que foram cunhados por reação da crítica jornalística (Parente, 2000). Da mesma maneira, salienta que “os textos consagrados ao cinema experimental, em sua maioria, são exercícios de estilo, profissões de fé e que representam votos pios” (Parente, 2000, p. 90).

⁵² Comolli, J.L. (2001). “O Futuro do Homem. O homem da câmara de filmar.” in O Olhar de Ulisses. O Homem e a Câmara. Cinemateca Portuguesa.

palavras de Jean-Louis Comolli (2001)⁵³), como se a realidade passasse a ser percebida por um inconsciente *maquínico* que, demarcando-se da estética dominante, liberta o cinema e o mundo da inferência humana. É neste sentido que consideramos pertinente pensar as inovações desenvolvidas pelo cinema e a reconfiguração estética na estreita relação com o imaginário que os filmes pretendem representar.

Vejamos Aleksandr Dovzhenko, cineasta da escola soviética onde se destacaram Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov, surgida após a Revolução Russa de 1917, quando foi derrubada a monarquia e o Partido Bolchevique assumiu o poder. É nesse contexto que se imporá a pretensão de reedificação de uma nova sociedade, fundada na libertação do proletariado e guarnecida pela agitação cultural de vários *meios*, onde se destaca o cinema (com a efervescência dos jornais de atualidades, do cinema militante e das inovações no ramo do documentário). Ou seja, o cinema passa a ser visto não apenas como instrumento de propaganda, mas também como agente social e político.

O cinema de Dovzhenko, porém, revela uma emancipação que olha a outros aspetos, mormente no que concerne à indissociabilidade entre a libertação do proletariado e a autodeterminação da Ucrânia; verificamo-lo na trilogia composta pelos filmes *Zvenigora* (1928), *Arsenal/Arsenal* (1929) e *Zemlya/A Terra* (1930), reflexões comprometidas sobre a identidade nacional e uma ordem perturbada pela ameaça externa. E, por outro lado, o Expressionismo Alemão corresponde-se com uma pretensão de redimensionamento do imaginário nacional após a Primeira Guerra Mundial, suspendendo o espaço na geometria enviesada de linhas e sombras; renunciando ao legado da dialética romântica, hegeliana, os filmes expressionistas alemães participaram da criação de universos onde sobrevivia um reiterado pessimismo, igualmente prenunciador de um futuro trágico.

Ao falar das quatro escolas clássicas de cinema, Gilles Deleuze (2006) não aprofunda a problemática das representações culturais do cinema. Porém, a sua reflexão sugere-nos a importância de pensarmos o desenvolvimento de uma *semiótica do cinema*, como o autor considerou, na sua estreita relação com a realidade vivida e imaginada. Ou seja, é fundamental atentarmos à forma como as diversas cinematografias foram conglomerando experiências cujo

processo de construção da linguagem se revelou indissociável da pretensão de (re)configuração dos múltiplos imaginários sociais e culturais.

4.2. O cinema, o imaginário e a sua dimensão (trans)nacional

A ideia de que “a imagem cinematográfica tem a capacidade de originar conceitos na mente do espectador”, como nota Susana Viegas (2013, p. 195) a propósito de Sergei Eisenstein, é reveladora do complexo papel que o cinema detém nas representações da realidade e, subseqüentemente, nas representações culturais. Ao mesmo tempo, a autora alerta-nos para a necessidade de executar um criterioso escrutínio deste terreno a fim de não cedermos a premissas essencialistas.

Isto é, como observa Leonor Areal (2011a, p. 16), “o estudo das representações culturais no cinema poderá ser indicativo das representações de uma sociedade (mas não da própria sociedade), na medida em que os filmes condensam aquelas representações que precisamente pela sua relevância definem uma cultura colectiva”. Na sua obra *Ficções do Real no Cinema Português* (2011), Leonor Areal começa por esclarecer que toma Portugal, esse país imaginado, “como um mundo de que existem diferentes versões, uma vez que entre elas encontramos numerosos pontos de contacto” (Areal, 2011a, p. 16). A autora conclui assim que prefere falar de versões de mundos, mais do que de mundos diferentes.

Revela-se fundamental, deste modo, problematizar o conceito de *cinema nacional*, e estabelecer as suas limitações nesta reflexão. Como Alerta Andrew Higson (2000, p. 52), “o conceito de cinema nacional tem sido apropriado de formas muito variadas, por várias razões: não há um só discurso universalmente aceite”. A este propósito, Nelson Araújo (2016) convoca a perspectiva de Paul Willems da aplicação da noção de especificidade cultural aos estudos fílmicos.⁵⁴ Segundo Araújo, a designação de identidade nacional deve ser suprimida, porquanto a mesma acaba por “homogeneizar as múltiplas construções identitárias que uma comunidade produz” (2016, p. 31).

Revela-se assim necessário pensar um cinema nacional iluminando as várias histórias que (re)configuram uma ideia de cultura coletiva, “reconhecendo a necessidade de diferentes

⁵⁴ A este propósito, ler *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory* (1993) de Paul Willems.

trajetórias que encontrem na intertextualidade e nas diversidades regionais o seu motor criativo, devendo os seus contornos compreender vários estratos que desdobrem as múltiplas possibilidades de expressão que a linguagem cinematográfica integra” (Araújo, 2016, p. 38).

Cada cinematografia configurará, nas palavras de Leonor Areal (2011a), um constructo imaginário arquitetado por “uma comunidade de representações, na medida em que foram postas em comum e erigidas sobre um território comum, delimitado pelas fronteiras de um estado político” (2011a, p. 24). Areal acrescenta que, no *corpus* de filmes delimitado para a sua investigação sobre o cinema português, “a definição das fronteiras estatais é relevante, tanto em relação aos seus conteúdos sociológicos como em termos de distribuição dos filmes (uma vez que a maioria dos filmes nunca chegou a sair dessas fronteiras)” (2011a, p. 25).

A problemática de pensar o papel do cinema nas representações culturais, como observou Leonor Areal, implica escrutinar todas as fragilidades que este processo acarreta. E, neste sentido, a ideia de *constructo imaginário* (Areal, 2011a; 2011b) deverá servir para sublinhar o papel do cinema, não apenas a partir das representações que os filmes fazem, de modo abstrato, de uma sociedade, mas a partir das múltiplas possibilidades de expressão da linguagem cinematográfica, reiterando as palavras de Nelson Araújo (2016). Assim, promover-se-á a interdisciplinaridade no seio da discussão proposta.

É problemático falarmos de cinemas nacionais num contexto em que, como observou Stuart Hall (2006), as nações se encontram progressivamente a chegar ao fim em consequência dos “desenvolvimentos globais acima e abaixo do nível do Estado-nação [que] minaram o alcance e o escopo de manobra da nação, e, com isso, a escala e a abrangência (...) do seu imaginário” (Hall, 2006, p. 35). O que deveremos entender, então, por cinema nacional?

Trata-se, com efeito, de várias versões de mundos (Areal, 2011a) que integram e inscrevem um determinado imaginário social e cultural, na medida em que a nação é uma comunidade imaginada, como o propôs Benedict Anderson (2005). Com efeito, segundo Anderson (2005, p. 25), “até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de um existe a imagem da sua comunhão”. Esta ideia é reiterada por Eric Hobsbawm (1998, p. 47), porquanto as comunidades imaginadas irão preencher “o vazio emocional deixado pela retirada, pela desintegração ou pela inexistência das comunidades e redes humanas reais”.

Anthony Smith (1997) justificou a improbabilidade de anular as nações e o nacionalismo a partir da “implausibilidade inerente do projecto de construção de uma cultura global, mesmo de uma cultura tão eclética e técnica como a que o *pós-modernismo* nos oferece com a sua promessa de novos estilos e linguagens *pós-nacionais*” (1997, p. 196). Esta ideia encontra-se ludicamente expressa na introdução de *A Questão do Nacionalismo* (1998 [1990]) de Eric Hobsbawm, onde o autor nos coloca diante de um cenário pós-apocalíptico, em que o planeta Terra, esvaziado de vida humana, é visitado por um historiador intergaláctico. Segundo Hobsbawm, esse historiador será incapaz de compreender os últimos dois séculos da história humana no planeta Terra (a obra data originalmente de 1989) “sem um entendimento do termo nação e do vocabulário daí derivado” (1998, p. 7).

A ideia de que cada cinematografia se instituiu sobre um território imaginariamente delimitado pelas fronteiras de um estado político é crucial para nos debruçarmos sobre esta problemática. As representações culturais estão condicionadas por esse peso imaginário. Porém, nesse enquadramento, encontraremos fenómenos distintos: encontraremos um *cinema nacional* cujos filmes ora perpetuam uma ideia de um imaginário inscrito por uma mitologia identitária que justifica o nacionalismo como sentido e devir, e, por isso, a hermética noção de uma especificidade nacional; e encontraremos igualmente um cinema nacional que sepulta ordens e clama por outras, reivindicando e desconstruindo essa mesma saturada ideia de identidade.

Luis Reis Torgal (2000) chama a atenção para o facto de não terem sido apenas os Estados totalitários e autoritários a tomarem consciência da importância do cinema como meio de propaganda. A propaganda dos regimes autoritários reforçou veementemente a pretensão de consolidação de discursos hegemónicos da identidade nacional, porém, também as cinematografias dos países democráticos perpetuaram representações culturais que, direta ou indiretamente, cumpriam o mesmo desígnio.

Vejamos, a este propósito, os filmes propagandísticos realizados por Leni Riefenstahl a serviço da Alemanha Nazi, cujas narrativas objetivavam sustentar e reforçar a ideologia do regime; e, por outro lado, vejamos os filmes de ficção não propagandísticos de países designados democráticos, que não deixam de carregar um discurso hegemónico da identidade nacional, muitas vezes socorrendo-se de um passado histórico e mítico. É o caso de *The Birth of a Nation/ O Nascimento de uma Nação* (1915) de David Wark Griffith ou de *Gone with the Wind/ E Tudo o Vento Levou* (1939) de Victor Fleming, representações saudosistas de um espaço-tempo (o

Antebellum South) que procura sobreviver no imaginário cultural, estabelecendo continuidade com o presente e, porventura, com o futuro.

Como diz Luís Reis Torgal (2000, p. 16), “é, pois, um dado adquirido que o cinema neste caso – e também noutros casos de menos nitida intenção de produção e reprodução ideológica – pretende colaborar na construção da própria história”. Neste sentido, as representações culturais transportam e legam determinados discursos que a memória preservou, e tornam-se elas próprias memórias. Segundo Carlos Melo Ferreira:

cada novo filme vem re-apanhar-nos na nossa relação com o cinema, encadeando-a com filmes anteriores, passados, com a participação activa da memória, vem re-apanhar-nos na nossa relação com a vida, encadeando-a com a nossa relação com o cinema, de novo com recurso inevitável à memória. (2004, p. 22)

Nas palavras de Maria do Carmo Piçarra (2016, p. 43), “a nação partilha com o cinema a necessidade de projecção de modo a poder existir”, mas essa *existência* vai implicar a supressão de outras imagens e identidades. Os regimes ditatoriais e/ou imperiais promovem esses discursos, mas o mesmo sucederá em países democráticos cuja liberdade de criação acabará restrita por “motivos doutrinários, por causa da censura dos grupos de pressão ou devido aos interesses comerciais”, como sugere Anatol Rosenfeld (2002, p. 37). Por este motivo, o autor interroga se a liberdade artística absoluta não será, em parte, uma ficção.

Também Ana Cristina Pereira e Rosa Cabecinhas (2014, p. 106) observam que “tanto nas práticas de regimes autoritários (...), quanto em democracia, os regimes políticos têm tentado, ao longo da história, colocar o cinema ao serviço dos seus próprios desígnios”. Portanto, caberá aos autores criadores “a decisão de colaborar com o sistema político em que estão inseridos ou tentar contrapor um discurso alternativo” (Pereira & Cabecinhas, 2014, p. 106), invocando a urgência de olhares capazes de subverter os discursos dominantes, contestar os seus mitos e a memória que os garante.

A este propósito, Manthia Diawara e Lydie Diakhaté (2011) debruçam-se sobre o processo de redescoberta de uma identidade suprimida encabeçada pelos autores dos países africanos. Estes cineastas procuraram afirmar uma *autenticidade* a partir da apropriação das ferramentas cinematográficas para se tornarem autores e sujeitos – ou, como se encontra ilustrado no título da obra, a partir de novas formas estéticas e políticas.

Diz-nos Lydie Diakhaté (2011) que os cineastas africanos almejavam abandonar duas tendências dominantes no olhar pousado sobre África, que era o olhar institucional e etnográfico ocidental: a primeira, quando “o cinema foi introduzido em África pelos ocidentais durante o período colonial sob forma propagandística para promover os valores coloniais, os produtos de consumo, as belezas e os recursos locais” (Diakhaté, 2011, pp. 87-88), e a segunda, dos cineastas que ousaram “uma representação diferente do Africano (...) [e fizeram] emergir uma outra abordagem, mais etnológica, mas não menos vanguardista” (2011, p. 88), como foi o caso de Jean Rouch.⁵⁵⁶

A autora não nega a influência que as inovações e formas de representação trazidas por este olhar etnográfico tiveram em alguns cineastas africanos da época. Porém, aqueles que desejavam distanciar-se destas tendências, como Ousmane Sembène, consideravam que era fundamental que os africanos reatassem os laços com a sua história, rejeitando assim a história que outros haviam escrito por eles (Diakhaté, 2011).⁵⁷ Subsistiam, no entanto, os problemas de a formação destes cineastas passar pela escola ocidental, e também perante os financiamentos, “que vinham principalmente – e continuam a vir – da Europa e que impuseram uma abordagem fílmica e relações profissionais neocolonialistas” (Diakhaté, 2011, p. 90).

Manthia Diawara (2011) considera que, antes de Ousmane Sembène, “a maioria dos realizadores, mesmo os que eram solidários com o fardo dos africanos sob o jugo colonial, só conseguiam mostrar a humanidade destes africanos segundo o paradigma de uma linguagem cinematográfica hegemónica” (2011, pp. 23-24). Deste modo, “o cinema-directo e a docuficção são os primeiros géneros utilizados pelos cineastas africanos desejosos de encontrar uma identidade africana” (Diawara, 2011, p. 92) e de se libertarem da influência dos filmes precedentes rodados em África.

⁵⁵ Lydie Diakhaté refere também *Afrique 50* (1950), de René Vautier, “filme militante (...) que se insurgiu vigorosamente contra as violências colonialistas perpetradas na Costa do Marfim e que foi proibido durante muitos anos devido aos seus propósitos anticolonialistas” (Diakhaté, 2011, p. 88).

⁵⁶ Todavia, o cinema de Jean Rouch foi igualmente contestado pelos cineastas africanos emergentes.

⁵⁷ Lydie Diakhaté estabelece uma correspondência entre as visões de Ousmane Sembène e Aimé Césaire. Como diz a autora: “É precisamente o que o próprio Césaire torna claro, na terceira parte de *La force de regarder demain* (1994), trilogia documental da autoria da realizadora Euzhan Palcy, oriunda da Martinica, intitulada *Aimé Césaire, une parole pour le XXI^{ème} siècle*: “Era muito importante para mim, para nós, conhecermo-nos a nós próprios. Dominarmos a nossa história. Colocarmo-nos em cena para nos apropriarmos de nós mesmos (...) A nossa história foi escrita por outros. Eu queria mostrar o momento em que o homem colonizado, o homem negro, chegava à responsabilidade. Era preciso fazer um reconhecimento dos lugares. Conhecermo-nos. Conhecermos os nossos limites. Conhecermos as nossas fraquezas. Conhecermos as nossas forças, conhecer as nossas capacidades de transcendência” (Diakhaté, 2011, p. 89).

Estes cineastas servir-se-ão destas influências a fim de conquistarem o seu objetivo primordial, que passava pela recusa do *fetichismo* colonial, exaltando os valores sociais e culturais do homem e da mulher africanos, “abordando, porém, também os conflitos sociais, as desigualdades de classe, a dilaceração das consciências, a riqueza ou o peso das tradições vivas ou renegadas” (Diakhaté, 2011, p. 91).

Neste sentido, a ideia de identidade nacional deverá potenciar a reflexão em torno do ato de repensar e visitar o imaginário; permeando as estruturas dos imaginários sociais e culturais, esta noção auxiliará as comunidades a *ressituarem-se* no tempo e no espaço.

Retomando as reflexões sobre a ideia de um cinema nacional, Leonor Areal (2011a) diz-nos que a delimitação de tal conceito “tem sido questionada por se considerarem outros padrões de consumo internacionais que modificam e relativizam a definição de nacionalidade e de público nacional” (2011a, p. 25). Assim, impor-se-á, neste contexto, a urgência da problematização de um *cinema transnacional*, que, nas palavras de Higbee e Lim (2010), se prende com a insatisfação relativamente ao “paradigma nacional como forma de compreender produção, consumo e representação da identidade cultural (individual e colectiva) num mundo progressivamente interligado, multicultural e policêntrico” (Higbee & Lim, 2010, p. 8).

Andrew Higson (2010) observa, porém, que o cinema transnacional não é um fenómeno novo, visto que a produção e exibição cinematográfica possuem uma dimensão transnacional desde as primeiras exibições no final do século XIX. Segundo Higson, na década de 1920 um novo cinema transnacional emergiu na Europa a partir de colaborações de financiamento, produção, distribuição e exibição, numa dinâmica que considera “assemelhar-se deveras aos recentes desenvolvimentos que têm sido discutidos sob a bandeira do cinema transnacional” (Higson, 2010, p. 70).

Esta noção, porém, é problematizada por diversos autores. O próprio Andrew Higson questiona se estas iniciativas (Film Europe⁵⁸) “realmente criaram um cinema genuinamente transnacional, projetando uma identidade cosmopolita e um sentido de lugar e, se sim, será que esta identidade transnacional se revelou de maior valor cultural do que as identidades nacionais que pretendeu deslocar?” (2010, p. 74). Ou, por outras palavras, será que este projeto foi mais

⁵⁸ *Film Europe* era a designação atribuída às tentativas levadas a cabo pelas principais produtoras cinematográficas europeias durante a década de 1920, que visavam a criação de um amplo mercado cooperativo. Esta iniciativa teve como objetivo desafiar a hegemonia do mercado cinematográfico norte-americano, e deteve uma notória influência na dimensão cultural e artística do cinema europeu durante esse período.

internacional do que propriamente transnacional, procurando acentuar as fronteiras ao invés de as dissolver?

Isabel Capelo Gil (2011) refere, neste contexto, o *fascismo transfílmico*, termo associado às formas de autoritarismo e totalitarismo europeu na primeira metade do século XX difundidas através do cinema. Segundo a autora (2011, p. 168), “sem negar as radicais diferenças entre o nacional-socialismo e o corporativismo de matriz portuguesa com o fascismo italiano, a designação conjunta permite desenvolver uma comparação operativa”.

Segundo Luís Reis Torgal (2000, p. 69), a propaganda do Estado Novo, tal como nos outros países autoritários, operava “pelo canal mais *real* do documentário, que, através da *informação*, procurava engrandecer a obra de Salazar no domínio das obras públicas, (...) mas também do fomento agrário e industrial, e divulgava os grandes actos da vida cívica, política e cultural”. Assim, independentemente dos desígnios históricos reiterados pelos respetivos países, as cinematografias europeias manifestavam cumplicidade entre si – não só no que dizia respeito ao *cinema de propaganda*, mas também, como veremos, no que dizia respeito aos movimentos vanguardistas e/ou ideologicamente subversivos.

A este propósito, vejamos o trabalho de Shohini Chaudhuri (2005), onde a autora considera que o realismo é o que define a estética do cinema europeu, convicção a partir da qual se procurou diferenciar do cinema de Hollywood. A autora encontra nesta ideologia do realismo, como descreve, raízes no romance europeu realista do século XIX (Charles Dickens, Gustave Flaubert, Honoré de Balzac) e na história da arte que desde o Renascimento se comprometeu com a *reprodução fiel da realidade*. Desde o movimento documentarista britânico ou o realismo poético Francês, até ao neorealismo italiano, a *nouvelle vague* e a *british new wave*, e o *cinéma vérité*, Chaudhuri considera que a estética realista influenciou diversos movimentos e géneros cinematográficos dos países europeus.

A autora observa que a estética realista foi o *veículo* preferencial de representação das identidades culturais e nacionais europeias, mas não nega que esse propósito também tenha ganho expressão a partir de um cinema que se furtou ao realismo como estética predominante (Chaudhuri, 2005). Neste contexto, o movimento surrealista revelou, nas palavras da autora, uma manifesta influência em determinadas cinematografias, como a francesa (Germaine Dulac), a espanhola (Luis Buñuel) a checoslovaca (Věra Chytilová, Juraj Herz, František Vlácil), ou a sérvia, antes e depois da desintegração da Jugoslávia (Emir Kusturica), entre outras.

E, no cinema europeu contemporâneo, prossegue Chaudhuri, o realismo será reconfigurado a partir de diferentes *tipos*: segundo a autora (2005, p. 15), “um destes procura penetrar sob a pele do real (...) – *Blue* (1993), *Morvern Callar* (2002), *The Last Resort* (2000) – enquanto o outro, o hiperrealismo, visa transformar o real em espetacular, (...) como *Trainspotting* (1996) [*british cinema of the 90s*] ou o *cinéma du look*”.

Chaudhuri justifica que as experiências partilhadas pelos vários países europeus, como o impacto da Guerra Fria e o passado colonial, promovem no contexto contemporâneo uma afinidade de temas entre as várias cinematografias – entre as quais, exemplifica a autora, “nacionalismo e identidade nacional, fronteiras, migrações, olhares sobre a História, a política e a moral” (2005, p. 14).

Porém, não podemos depender tão-só desta visão generalista, correndo o risco de anular a relevância das questões internas de cada país, às quais as respetivas cinematografias, com efeito, se endereçaram.

A ideia de cinema transnacional abrange, deste modo, várias dimensões. Elizabeth Ezra e Terry Rowden (2006, p. 1) consideram que “o transnacionalismo permite-nos compreender melhor os processos de mudança através dos quais o mundo contemporâneo é (re)imaginado por um número crescente de cineastas, num sistema global, ao invés de se considerar uma coleção de nações mais ou menos autónomas”. Recordemos as palavras de Serge Toubiana na entrevista feita a Serge Daney (2022 [1994]) quando interrogou o ensaísta se o cinema teria acabado com o que era nacional – isto é, já não mais se confundindo com os territórios geográficos e tornando-se “num pequeno país em si mesmo, minoritário no vasto mundo das imagens, mas um país, ainda assim, onde todos se conhecem” (Daney, 2022, p. 83)⁵⁹.

Higbee e Lin (2010) notaram que as incipientes teorizações da ideia de cinema transnacional, nomeadamente de Andrew Higson (2010), tenderam a incidir no movimento de filmes e realizadores na sua estreita relação com a produção, distribuição e exibição. Por outro lado, os autores apontam que investigações mais recentes se propõem explorar “as narrativas individuais e colectivas sobre as migrações o exílio e deslocações como componente central dos

⁵⁹ Serge Toubiana referia-se, mais concretamente, ao universo dos festivais de cinema, que podia colocar lado a lado Jim Jarmusch e Emir Kusturica, que nada tinham em comum em termos culturais (Daney, 2022, [1994]).

cinemas transnacionais” (Higbee & Lin, 2010, p. 11), como se verifica, por exemplo, nos trabalhos de Elizabeth Ezra e Terry Rowden (2006).

Com efeito, segundo Higbee e Lin (2010, p. 11), “muitas destas produções transnacionais emergem de uma específica configuração diaspórica que, implícita ou explicitamente, articula relações entre as culturas anfitriãs ou autóctones, sem obliterar a interligação entre o local e o global que se estabelece dentro das comunidades diaspóricas”. Para estes autores, o cinema transnacional terá o potencial de revelar a experiência da diáspora, reconfigurando-a enquanto espaço onde a identidade cultural e as comunidades imaginadas se formam.

Higbee e Lin (2010) afirmam que o termo transnacional pode integrar, por si só, a pluralidade de termos que têm emergido desde a segunda metade do século XX, com o propósito de descrever a produção cultural de cineastas da diáspora (como os termos pós-colonial, interseccional, intercultural, multicultural). No entanto, os autores alertam para as fragilidades deste termo, porquanto muitos destes filmes se propõem celebrar, sob a capa de um alegado cinema transnacional, “o fluxo supranacional ou o intercâmbio transnacional de pessoas, imagens e culturas à custa de uma especificidade cultural, histórica e ideológica” (Higbee & Lin, 2010, pp. 11-12). Simultaneamente, “certos aspetos de um cinema diaspórico poderão centrar a sua preocupação num contexto nacional, e não transnacional” (Higbee & Lin, 2010, p. 12).⁶⁰

Nas palavras de Shohini Chaudhuri (2005), os festivais de cinema são importantes para as considerações do *world cinema*, visto que flexibilizam um intercâmbio cultural entre diversas cinematografias, além de promoverem uma rede alternativa de distribuição global. Não obstante, a autora sublinha que os filmes mostrados em festivais de cinema poderão não ser representativos do panorama cinematográfico do seu país.

Ao notar que um filme pode não ser representativo do panorama cinematográfico de um país, Chaudhuri parece enveredar por uma abordagem problemática, visto que esta se afigura demasiado genérica. Porém, a sua conclusão parece elucidar-nos: a autora chama a atenção para as críticas de que são alvo certos cineastas, “acusados de fazer filmes especificamente para os festivais” (2005, p. 6), isto é, confeccionando deliberadamente uma fórmula que vise responder ao

⁶⁰ Os autores tomam como exemplo o *Cinéma Beur* da década de 1980 (filmes realizados por franceses descendentes de imigrantes dos países do norte de África) que “se encontrava muito mais preocupado em articular um *legítimo* lugar da juventude franco-magrebina dentro da nação francesa, ao invés de explorar as conexões transnacionais ou a interculturalidade entre a França e o Magrebe produzidas pela diáspora destas comunidades em França” (Higbee & Lin, 2010, p. 12).

“ao gosto dos festivais de cinema internacionais/ocidentais” (2005, p. 6), a fim de garantirem a sua visibilidade no contexto cinematográfico internacional.

Pelas várias contradições e problemas subjacentes à ideia de cinema transnacional, Mette Hjort (2010, p. 15) reclama a necessidade, não de uma definição que estipule os possíveis significados do termo transnacional, mas de “uma tipologia detalhada que interligue o conceito de *transnacionalismo* com diferentes modelos de produção cinematográfica”. A autora propõe uma tipologia⁶¹ (afirmando que poderão ser pensados outros tipos além daqueles que refere) estruturada a partir da relação “não apenas com a produção, mas também com a produção ou a distribuição, entre outros aspectos” (Hjort, 2010, p. 15).

Na sua tipologia, Hjort chama a atenção para os equívocos nas intermitências da discussão da ideia de *cinema transnacional*, que comprometem amiúde a importância deste conceito na contemporaneidade. Higbee e Lim (2010) reconhecem que as conexões *transnacionais* no cinema não são um fenómeno novo (desde o célebre compromisso da *Film Europe*, as co-produções entre países diferentes ou a contratação de cineastas estrangeiros), porém, reclamam a urgência de uma nova abordagem, como já foi previamente referido.

Neste sentido, a ideia de *cinema transnacional* impor-se-á a partir de uma reflexão que denuncie esses equívocos. Como observou Chaudhuri (2005) a propósito dos festivais de cinema, é necessário atentar ao fenómeno em que se consolida uma padronização do gosto, com pena da invisibilidade de outras cinematografias e cineastas. A autora sublinha o risco de incorrerem, neste sentido, numa invisibilidade das culturas dominadas, nomeadamente os países ex-colonizados, em detrimento de uma visão hegemónica e *fetichista* dessas mesmas culturas, como nota a propósito do *Cinéma Beur*.

Ivan Villarrea Álvarez (2016, p. 106) assinala também este problema, que, no seu entender, “reside na elevada concorrência e na arbitrariedade das decisões de programação, que podem seguir um sistema de quotas nacionais para reproduzir uma certa ideia da geopolítica do cinema”. O autor acrescenta ainda que “[a] lógica dos festivais pode ser assim injusta e

⁶¹ A este propósito, ler Hjort, M. (2010). On the plurality of cinematic transnationalism, in Durovicová, N. & Newman, K. (eds.) 2010. *World Cinemas, Transnational Perspectives*. London: Routledge/American Film Institute Reader. Segundo a autora, “The proposed typology includes *epiphanic transnationalism, affinitive transnationalism, milieu-building transnationalism, opportunistic transnationalism, cosmopolitan transnationalism, globalizing transnationalism, auteurist transnationalism, modernizing transnationalism, and experimental transnationalism*. These are all terms of art, coined with the intent of signaling the underlying orientations of various cinematic transnationalisms” (Hjort, 2010, pp. 15-16).

reducionista, até ao ponto de simplificar o cinema produzido num determinado país aos nomes dos suspeitos do costume” (2016, p. 106).

Como afirma Mette Hjort (2010), no contexto de ilustração da sua tipologia, as formas mais significativas e relevantes de *cinema transnacional* revelam duas qualidades: “a resistência à globalização como homogeneização cultural, e o compromisso que garanta que determinadas realidades económicas associadas ao cinema não eclipsam a quimera de valores estéticos, artísticos sociais e políticos” (Hjort, 2010, p. 15).

O conceito de cinema transnacional parece surgir como forma de superar as premissas essencialistas e unívocas que cerceiam a ideia de cinema nacional. Todavia, como verificamos, também este conceito se presta a equívocos que urgem ser desmontados. Como refere Ivan Villarrea Álvarez, o conceito de cinema transnacional “permitiu superar a dicotomia entre cinema nacional – entendido como cinema próprio – e cinema estrangeiro – entendido como cinema dos outros” (2016, p. 101). Todavia, o sucesso que este termo granjeou no seio da crítica académica acabou por provocar, subseqüentemente, uma banalização no seu emprego, “que derivou, anos depois, na sua desvalorização como conceito operativo” (Álvarez, 2016, p. 101).

Deste modo, o debate da identidade nacional proposto nesta investigação encontrar-se-á solidamente fundamentado se seguirmos uma perspectiva como a de Elizabeth Ezra e Terry Rowden, que, na introdução de *Transnational cinema, the film reader* (2006), esclarecem que a noção de *transnacional* engloba tanto a globalização, com a dominação de Hollywood do mercado cinematográfico, e as respostas contra-hegemónicas de diversos cineastas, nomeadamente dos países ex-colonizados.

Deslocando esta problemática para o caso particular do cinema português, evoquemos a tese de Nelson Araújo (2016)⁶², onde o autor chamou à atenção para “a pressão internacional para a existência de um fluxo cinematográfico com sentido unívoco (...) ficando os países periféricos, como Portugal, permeáveis à assimilação e à integração por uma única cultura mundial” (2016, p. 30). Enquanto representante de um cinema das pequenas nações, nas palavras de Mariana Liz (2018), o caso português deve ser pensado a partir da relação entre os “contextos industrial, histórico e cultural” (Liz, 2018, p. 1) – o que, no entender da autora, se traduz num confronto entre a sua condição enquanto país secundário no contexto das políticas internacionais, em

⁶² Araújo, N. (2016). *Cinema Português. Intersecções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*. Lisboa: Edições 70

constante conflito com o seu passado ditatorial e colonial, e, concomitantemente, o impacto das transformações tecnológicas nos meios de produção cinematográfica à luz de um mercado globalizado (Liz, 2018).

Assim, sem esquecer os níveis de tensão sociocultural que reverberam nas intrincadas relações entre o espaço de construção nacional e o cinema, Nelson Araújo (2016) sublinha a necessidade de um reposicionamento do conceito de cinema nacional em função dos redimensionamentos globais; ao mesmo tempo, propõe-se interrogar os “fatores da linguagem cinematográfica [que] participam na superfície da imagem para que se fale da existência de [uma cinematografia]” (Araújo, 2016, p. 24).

A este propósito, é pertinente a proposta de Raul Avelar (2018), que esboçou um quadro geral sobre a forma como se processava a distribuição de cinema português à luz da promoção da cultura portuguesa e respetiva inserção no contexto europeu. Trabalhando sobre os problemas enfrentados pelo cinema português nesse processo de distribuição pelo espaço europeu, Avelar debruça-se igualmente sobre a questão do cinema nacional e respetiva relação com conceitos como multiculturalismo e transculturalidade.

Como afirma Avelar (2018, p. 30), “a identidade também se destaca em situações de transculturalidade”, reflexão que vai ser problematizada no âmbito da mesma inquietação assinalada por Nelson Araújo (2016) – isto é, a assimilação dos cinemas designados como periféricos por parte do cinema norte-americano. Concomitantemente, Raul Avelar incide sobre a ambiguidade que perpassa a ideia de cinema transnacional, e sobre a qual já aqui refletimos, propondo-se discutir a questão da identidade cultural “como uma unicidade em termos de cultura partilhada, contendo códigos culturais comuns assim como uma história partilhada” (2018, p. 30)

Se, como questiona Ivan Álvarez, na esteira de Tiago Baptista (2009), “o cinema português poderia ser uma invenção do exterior, da crítica e dos distribuidores estrangeiros, pelo menos desde os anos oitenta” (2016, p. 105), será que este fenómeno significa uma integração nas dinâmicas transnacionais? No entender de Tiago Baptista, quando os realizadores portugueses (assim como a crítica e os espectadores) se uniram numa ideia de cinema nacional que deveria promover a cultura portuguesa e competir com o cinema estrangeiro, acabaram “por reduzir o cinema português a um 'nicho de mercado' no seio do 'cinema de arte' europeu” (2009, p. 309) - ou, como assinala João Maria Mendes (2013, p. 502), um “género” ou um “quase género”.

Segundo Ivan Villarrea Álvarez (2016, p. 107), “um número elevado de autores globais procedentes de um mesmo país – por pequeno que seja – ajuda os cinemas nacionais a ocupar uma posição de poder nos processos de transferência cultural”. Porém, este fenómeno é completamente distinto, no entender do autor, das situações em que a crítica internacional exalta, momentaneamente, um determinado cinema nacional, não tanto para “chamar à atenção sobre o carácter representativo desse cinema com respeito à sua correspondente nação” (Álvarez, 2016, p. 105), mas apenas para “definir estes cinemas nacionais como cinemas estrangeiros ou exóticos para o público cinéfilo internacional” (2016, p. 105).

Isto significa, para Ivan Álvarez, que o cinema português se insere no último ponto, isto é, dentro do paradigma do cinema nacional. Tal opinião é reforçada pela “sua dependência económica dos subsídios públicos de apoio à produção cinematográfica (...) a sua fraca circulação internacional, quer nos mercados europeus, americanos ou asiáticos” (Álvarez, 2016, p. 103). Todavia, tendo o texto de Álvarez sido escrito em 2016, seria relevantíssimo analisar as transformações do cinema português até então, no âmbito dessa discussão⁶³.

No decorrer desta tese, tornaremos a este tema, não tanto com o objetivo de aprofundarmos as dinâmicas de distribuição e reposicionamento do cinema português no contexto europeu e global, mas procurando refletir sobre as transformações do imaginário à luz destas dinâmicas acarretadas pelas diásporas, pela globalização e, conseqüentemente, pela fluidez inerente aos sentimentos de pertença.

Assim, a presente investigação propõe interrogar o lugar do cinema português no debate da identidade nacional, não só a partir da análise das representações culturais, mas também problematizando o próprio estatuto do cinema enquanto *meio* que se vai reposicionando num contexto de urgências múltiplas e contínuas. Resta-nos situar a problemática dentro das ciências da comunicação, exercício que só será possível a partir do desenvolvimento de uma literacia sustentada na interdisciplinaridade, que seja capaz de evidenciar a relevância científica desta proposta.

⁶³ A este propósito, serão relevantes os trabalhos de Mariana Liz (*Portugal's global cinema: industry, history and culture*, 2018), Raul Avelar (*O cinema português. A distribuição no espaço europeu*, 2019),

4.3. O cinema e a encenação da contemporaneidade

A problematização elaborada nestes dois últimos subcapítulos permite-nos compreender o trabalho operado à luz dos estudos fílmicos e, subsequentemente, criar uma correspondência com outros campos do saber. Neste sentido, procuramos desenvolver uma literacia que responda aos desafios impostos pela problemática proposta.

É necessário, deste modo, nas palavras de Isabel Capeloa Gil (2011, p. 12), desenvolver “uma (...) literacia que nos permita entender a diversidade dos sistemas visuais (...) na sua ancoragem histórico-social e na especificidade do modelo de mediação, mas simultaneamente discernir o modo como os produtos visuais negociam com o sistema cultural envolvente”. Dentro das ciências da comunicação, revela-se fundamental mapear a área da cultura visual a fim de explorar o regime representativo da imagem, e enquadrar o cinema na proposta apresentada.

O cinema é o elemento em torno do qual orbitam os vários campos do saber convocados para esta discussão. E, neste sentido, as ciências da comunicação estabelecem-se como campo decisivo na exploração das possibilidades de investigação suscitadas neste âmbito. Enquanto projeto, a cultura visual visa, nas palavras de Irit Rogoff (2005, p. 32), “repovoar o espaço com todos os obstáculos e todas as imagens desconhecidas que foram evacuadas pela ilusão de transparência”. Esta premissa mostra-nos que, na estreiteza de qualquer espaço, a inconstância é sempre o sabor da *imagem*; o seu valor primordial é o da revelação permanente do mundo e do ser humano como sujeito e objeto.

Sabemos que, como observa Carlos Melo Ferreira (2001, p. 27), “tudo no cinema, do realismo ao fantástico, aponta para que ele seja necessariamente uma arte da concreção da criação humana numa ordem específica, a do fílmico”. Todavia, é necessário operar uma interseccionalidade entre as várias *ordens* que são invocadas nesta discussão, trabalho que encontra férteis possibilidades no terreno múltiplo das ciências da comunicação.

Como considera Daniel Bougnox (2002, p. 193), as ciências da comunicação corresponderam “a um ponto de viragem da nossa cultura, a novas ocupações, e ainda a uma procura pedagógica e social”, tendo-se associado, deste modo, aos novos territórios de

investigação nas Ciências Sociais e Humanas, como explica Moisés Martins em *Crise no Castelo da Cultura* (2011).⁶⁴

Como compreender, nas palavras de Moisés Martins (2011), o poder dos dispositivos tecnológicos de imagens? Segundo o autor (2011, p. 81), estes “aparelham-nos esteticamente, reorganizando a nossa experiência em torno da nossa subjectividade e emotividade, modelam em nós uma sensibilidade artificial, (...) [funcionando] em nós como próteses de produção de emoções”. Concomitantemente, a proliferação de imagens conduz, nas palavras de Carlos Melo Ferreira (2001, p. 25), “à necessidade de sínteses novas, à necessidade da superação dos impasses criados pela circularidade deste modo induzida (...) o que permite falar numa busca renovada da justeza da imagem no meio da teia das imagens, apenas e tão só imagens”.

No dizer de Stuart Hall (2003), muitos dos *efeitos* da imagem operam, não apenas a nível discursivo. Como considera o autor (2003, p. 311), “o poder simbólico da imagem não se pode restringir ao nível consciente, e nem sempre pode ser expresso em palavras, o que reforça a ideia de que o poder da imagem difere do poder do signo linguístico”. É neste sentido que a semiótica vai guarnecer qualquer estudo da imagem conduzido no âmbito dos estudos culturais, como afirmam Stuart Hall e Jessica Evans (2003).

O desenvolvimento contínuo dos média dilata e complexifica as mediações entre ser humano e mundo. Segundo Arjun Appadurai (2004), os meios de comunicação eletrónicos vieram mudar o campo dos meios de comunicação de massas e outros meios de comunicação tradicionais, interrogando, subvertendo e transformando outras literacias contextuais. Neste sentido, ao munir-se da comunicação eletrónica como ferramenta, cada ser humano poder-se-á afirmar, no dizer de Appadurai, como um projeto social em curso; pois esta comunicação eletrónica vê-se marcada pela “multiplicidade de formas que assume (cinema, televisão, computadores e telefones) e [pela] maneira rápida como se move no seio das rotinas da vida quotidiana” (Appadurai, 2004, p. 15).

⁶⁴ O autor prossegue: “(...) os novos grupos sociais (de produtores, criadores e divulgadores culturais); os consumos culturais (hábitos de leitura, de ida ao teatro, ao cinema, a concertos, a museus, a exposições de arte, hábitos de utilização da Internet); os estilos de vida, os gostos culturais, os públicos da cultura, os estudos de género, os estudos das sub-culturas juvenis (urbanas e sub-urbanas); os estudos de recepção dos media por jovens e adultos, e por públicos particulares como os das crianças, idosos e minorias étnicas; os estudos sobre os usos dos dispositivos tecnológicos de comunicação, informação e lazer (Internet, iPod, iPad, telemóveis, etc.); os estudos sobre as identidades étnicas; os estudos pós-coloniais; enfim, os estudos sobre as indústrias culturais: moda, turismo, férias, museus, publicidade, cinema, televisão, rádio, imprensa escrita, novos media” (Martins, 2011, p. 42).

Na perspectiva de Martin Jay (1993), a concretização do projeto da modernidade deu-se a partir do ato de privilegiar o olhar, e, deste modo, a cultura moderna veio conceder à dominante visual o papel de meio primordial da comunicação⁶⁵. Susan Sontag (2003) diz-nos que o desenvolvimento da ciência e do humanismo no século XIX fortaleceu a lealdade às imagens, não obstante a realidade ter sido sempre interpretada à luz da *imagem*, mesmo apesar da resistência oferecida a esse fenómeno.

Sontag considera que, desde Platão a Feuerbach, “a maior parte das expressões de inquietação perante o facto de uma imagem-mundo estar a substituir o mundo real continuam a ecoar (...) a depreciação depreciativa da imagem” (2003, p. 81). Vejamos que o campo do visível percorreu um célere e complexo desenvolvimento que foi urgindo novas problematizações do papel da imagem. Por exemplo, os *apparatuses*⁶⁶ que surgiram no século XIX iniciaram um processo que instaurou (ou acelerou), nas palavras de Anne Friedberg (2002, p. 395), “um *frenesim do visível* ou uma *imensa acumulação de espetáculos* [que viriam a transfigurar] a vida quotidiana através da *multiplicação social das imagens*”.

É a sociedade do espetáculo que nos fala Guy Debord (2005), onde a vida se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos, e também onde tudo o que se revelou na experiência real veio a transformar-se em representação⁶⁷. Como afirma Debord, o espetáculo não é uma coleção de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens; ou seja, o espetáculo dá-se quando o observador vê o mundo a partir de mediações diversas.

Foucault (2014) afirma que, se a grande obsessão do século XIX foi a História, por sua vez, no *presente* (vulgo século XX), foi o espaço que adquiriu essa centralidade. Numa época que, nas palavras do autor, é a da simultaneidade, da justaposição, do perto e do longe, do lado-a-lado, da dispersão, Foucault encontra uma experiência do mundo descontínua, fragmentada. O processo de transformação da experiência historicamente construída marca-se assim, nas palavras de Bragança de Miranda (2002, p. 8), pela “(...) incapacidade para perceber o novo papel

⁶⁵ A este propósito, ler *Force Fields*. (1993) de Martin Jay.

⁶⁶ Nas palavras da autora, “[à] medida que a imprensa foi amplamente disseminada, novas formas de ilustração surgiram nos jornais; à medida que a litografia foi introduzida, as caricaturas de Daumier, Grandville e outros apareceram; à medida que a fotografia se tornou mais difundida, os meios de evidência de registo público e familiar transformaram-se. O telégrafo, o telefone e a eletricidade aumentaram a velocidade das comunicações, a ferrovia e o navio a vapor mudaram os conceitos de distância, enquanto a nova cultura visual – a fotografia, a propaganda e o vitrinismo – reformulou a natureza da memória e da experiência” (Friedberg, 2005, p. 395).

⁶⁷ A este propósito, são também pertinentes os contributos de Lipovetsky & Serroy (2010) e, mais recentemente, de Pedro Rodrigues Costa (2013; 2014; 2020; 2022).

da *técnica*, que deixou de ser um simples instrumento racional, um *meio*, para afectar crescentemente a própria constituição da experiência contemporânea”.

Também segundo Moisés Martins (2011), a experiência contemporânea deixa de ser comandada pelas exigências de perfeição e conciliação que caracterizaram o pensamento moderno, passando assim a ser explicada pela ideia de acontecimento. Como justifica o autor (2011, p. 43), “o *acontecimento* abre a uma continuidade no tempo e no espaço, impondo-se aos sujeitos, às suas razões de agir, motivos e interesses”. Assim, o novo paradigma passará a ser o da *diferença*, inaugurado por Nietzsche, Freud e Heidegger, “a primeira geração (...), e depois uma segunda geração, onde podemos assinalar Bataille, Klossowski, Blanchot, Foucault, Lyotard, Deleuze e Derrida, [sendo] justo acrescentar os nomes de Giorgio Agamben, Mário Perniola, Jean Baudrillard e Guy Debord” (Martins, 2011, p. 45).

A experiência do contemporâneo é o eco dessa problematização onde se esgrimiram definições várias, como idade pós-moderna (Jean-François Lyotard), o neobarroco (Omar Calabrese), ou o *fim da história* (Francis Fukuyama), entre outras. Porém, no final, todas essas definições acabam unanimemente por remeter para a ideia de um “mundo que passou a ser o dos simulacros”, como nos lembra Gilles Deleuze em *Diferença e Repetição* (2000, [1968], p. 36). E, deste modo, o pensamento da diferença prosseguirá a par com “o debate sobre a técnica e o papel que as novas tecnologias, que incluem os media, têm na redefinição da cultura, ou seja, na delimitação do humano” (Martins, 2011, p. 45).

Se, no dizer de Bragança de Miranda (2002, p. 8), “apenas é seguro que estamos em movimento”, de que maneira podemos executar a operação de “procurar os traços da existência de um *gosto* do nosso tempo nos objectos mais dispare, da ciência aos meios de comunicação social, da literatura à filosofia, da arte aos comportamentos quotidianos”, como o propôs Omar Calabrese (1987, p. 9)? Moisés Martins (2011, p. 23) considera a figura do fluxo como aquela que “constitui a melhor chave de compreensão deste movimento de translação da cultura ocidental”, porquanto se constitui, nas palavras do autor, uma metáfora da vida; ou seja, o fluxo e a vida “tendem a desenvolver-se na tensão entre equilíbrio e desequilíbrio” (Martins, 2011, p. 23).

Parafraseando Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia I* (1987), Arjun Appadurai (2004, p. 45) fala de um mundo que se define como rizomático ou esquizofrénico, obrigando-nos a uma requisição de “teorias do desenraizamento, da alienação e da distância psicológica entre indivíduos e grupo por um lado, das fantasias (ou pesadelos) da

continuidade eletrónica por outro”. Aprofundando esta ideia, retomemos a definição original de Deleuze e Guattari (2004 [1987]) que tomam a esquizofrenia, não a partir de uma qualquer especificidade ou entidade, mas enquanto “universo das máquinas produtoras e reprodutoras, a universal produção primária como *realidade essencial do homem e da natureza*” (2004, p. 11). Trata-se assim de uma visão que, no dizer de Appadurai (2004), nos permitirá aproximar da problemática central dos processos culturais no mundo atual.

Moisés Martins (2011) insiste na importância de um posicionamento entre as ciências da comunicação e os estudos culturais na definição da sua epistemologia. Como nota Maria da Luz Correia (2013, p. 35), no reconhecimento da relevância da imagem na perceção da sensibilidade contemporânea, Moisés Martins fá-lo “com uma linguagem metafórica, um estilo figurativo, e uma prosa imagética, que (...) exprime o estado da cultura contemporânea, apropriando-se da alegoria como recurso metodológico”.

A propósito do cinema, Moisés Martins, posicionando-se na esteira de João Mário Grilo (2006),⁶⁸ realça-lhe o carácter idolátrico, afirmando que, no processo de visualização dum filme, nos vemos consumidos pela tentação e consumamo-nos na mesma; como acrescenta o autor (2011, p. 75), “existe nesta perspectiva uma ideia de homem. Trata-se, no entanto, de um homem à imagem (à luz) do cinema”.

Como afirma Maria da Luz Correia (2013, p. 18), “a cultura visual contemporânea resulta de um conjunto de processos de fratura, de natureza socioeconómica, tecnológica, e artística, ocorridos entre o final do séc. XIX e a atualidade”⁶⁹. Neste contexto, o cinema orienta-se no seio de contínuas transformações que lhe têm vindo a reconfigurar o seu papel. Desde a invenção dos aparelhos óticos no final do século XIX, o cinema – ou o cinematógrafo – deve ser pensado num contexto de desenvolvimento das técnicas de reprodução audiovisual, o que, no dizer de Soleni Biscouto Fressato (2009, p. 86), implica pensar concomitantemente o processo de modificação “[dos] costumes e [da] relação dos homens com a arte e a cultura, tornando-as mais próximas e cotidianas das grandes massas da população”.

⁶⁸ A partir da obra *O Homem Imaginado. Cinema, Acção, Pensamento* (2006), de João Mário Grilo.

⁶⁹ Segundo a autora, este impacto faz-se sentir “ao nível da saturação do regime representativo da imagem, da progressiva dissolução das linhas de demarcação entre novos e velhos média, do desgaste das categorias axiológicas da instituição estética (arte e não arte, high e low, autor e espetador/consumidor/fruidor, original e cópia) e de um conjunto de perturbações sensoriais, afetivas, e mnemónicas na experiência visual quotidiana que seriam acompanhadas por táticas de reuso, de reapropriação, e de micro-narração” (Correia, 2013, p. 18).

A este propósito, Fressato (2009) destaca a divisão que se estabeleceu entre os autores da Escola de Frankfurt que pensavam o cinema: enquanto Theodor Adorno e Max Horkheimer olhavam o cinema a partir da indissociabilidade do potencial estético e cognitivo dos *media* das formas da economia e política capitalista, por sua vez, Walter Benjamin “[entendeu] o cinema e as manifestações culturais na época do capitalismo pós-liberal, não apenas a partir da perspectiva fatalista de manipulação, mas como um instrumento de revolução, pois [tinha] o potencial de educação das grandes massas” (Fressato, 2009 ,p. 87).

Na discussão do papel do cinema enquanto *cultura de massas*, Anaton Rosenfeld (2002, p. 35) considera que qualquer história do cinema deve ter em consideração que o seu objeto de estudo “é, essencialmente, uma Indústria de Entretenimento, que também faz uso de meios estéticos para obter determinados efeitos e para satisfazer um grande mercado de consumidores, sem visar, todavia, na maioria dos casos, a criação de obras de arte”. No entanto, Michelle Lágny (2009, p. 101) considera que, “se [o cinema] passou a fazer parte da cultura de massa já durante o século XX, acha-se atualmente, em grande medida, destituído desse papel”. A televisão foi tomando a dianteira, e, com o tempo, as possibilidades fornecidas pela *internet*, mesmo antes dos *streaming media*, impuseram-se.

Por este motivo, é fundamental pensar a questão da convergência dos *media* no âmbito dos estudos fílmicos, como o propõe Lisa Cartwright (2005). Todavia, a questão da convergência dos *media* não deve ser olhada como um fenómeno novo, “mas porque, enquanto realidade do final do século XX, coincide precisamente com o fluxo da interdisciplinaridade, com a reconfiguração que transformou as humanidades” (Cartwright, 2005, p. 420).

Diz-nos Jonathan Beller (2002, p. 66) que, “de um ponto de vista sistemático, o cinema surge como necessidade de intensificação da extração de valor dos corpos humanos além dos limites físicos e espaciais”. Ao tomar o cinema como precursor da televisão, da computação e da *world wide web*, Jonathan Beller (2002) olha-o como parte dum complexo cibernético em desenvolvimento. Por esse motivo, devemos tomar em consideração a proposta de João Mário Grilo (2007), que olha o cinema “como instrumento de uma ciência da incerteza, do relativismo e da probabilidade que, de resto, o pensamento científico da modernidade (...) trabalha ao mesmo tempo” (Grilo, 2007, p. 71).

Com efeito, Lisa Cartwright (2005) chama a atenção para a necessidade de ampliar o terreno dos estudos fílmicos, descrevendo duas direções que deverão ser tomadas em

consideração neste desafio: primeiramente, se o cinema se tornou um *meio* que se uniu - ou se encontra na iminência de ser subsumido – à categoria de *média digital*, é necessário reconfigurar o processo em que tomamos o filme enquanto objeto de estudo. Ou seja, é necessário examinar os campos interdisciplinares para onde o cinema migrou e com que objetos e motivações convergiu (Cartwright, 2005).

Em segundo lugar, Cartwright interroga a amplitude do cinema enquanto objeto de estudo dentro dos estudos fílmicos. A autora (2005, pp. 419-420) diz que o campo dos estudos fílmicos se vê perpassado por uma pluralidade de olhares sobre o *objeto*, “fenómeno que lançou bases para que as investigações enveredassem por abordagens tão diversas como a psicanálise, a fenomenologia, estudos de audiência, análise histórica do cinema enquanto instituição social e estudos de recepção”.

A dimensão transmutável do cinema faz-se acompanhar de uma reflexão cujo fito é precisamente a extração da relevância deste *meio* dentro das ciências da comunicação. Por isso, a ideia de uma literacia visual deve ser continuamente sublinhada no âmbito desta proposta, a fim de nos possibilitar um mapeamento rigoroso da problemática.

Como sublinha Irit Rogoff (2005), actualmente, os significados do mundo circulam visualmente. As imagens, deste modo, “transmitem conhecimento, proporcionam prazer e descontentamento, influenciam estilos, determinam o consumo e mediam relações de poder” (Rogoff, 2005, p. 25). Por esse motivo, Rogoff (2005, p. 25) afirma que “a prática do trabalho intelectual no âmbito das problemáticas culturais tem-se prendido com a formulação de interrogações novas, alternativas, ao invés de persistir na reprodução de conhecimento passado, ao formular perguntas já elaboradas no passado”.

Assim, reiterando a ideia expressa previamente, é crucial pensar o cinema a partir do seu reposicionamento permanente num contexto de urgências múltiplas e contínuas. Porém, como delimitar estas urgências? Para Bragança de Miranda (2002, p. 13) a contemporaneidade carece de um diagnóstico a partir dos abalos sofridos pela modernidade, pois só assim se poderá fundar “o juízo crítico sobre o que são os *perigos* ou o *estado de urgência* do presente”. No âmbito desta investigação, as ciências da comunicação enquadram-se nessa urgência permanente, que reconfigura continuamente um espaço tumultuoso porquanto é comandada pela ordem do *fluxo*, como o propôs Martins (2011).

A este propósito, Isabel Capeloa Gil (2011) destaca a ancoragem histórico-metodológica da literacia visual, que funciona como estratégia para operar um desdobramento crítico entre o passado e o presente. O *fluxo* de que nos fala Moisés Martins é coincidente com a própria natureza da *imagem*, onde vibra o apelo da volubilidade que não se ilude com dogmas ou preceitos.

A imagem encontra a sua prerrogativa na própria vocação; e a sua vocação é a da (re)descoberta, sempre assumida, do sentido do mundo – o mundo, não como finalidade, mas como tumultuoso lugar de contínua reinscrição. Jacques Lacan (2002) dizia que o ser humano era simultaneamente sujeito e objeto, e que a sua essência era a do desejo. A imagem seria o recorte desse mapeamento que o ser humano faz de si enquanto sujeito e objeto, na medida em que “isolava a função do ecrã e jogava com o mesmo” (Lacan, 2002, p. 128). E, neste sentido, “o ecrã assumia-se enquanto *lugar* [(locus)] de meditação” (2002, p. 128).

Os significados circulam perenemente, consumindo-se mutuamente, sublevando-se, por vezes, sem pactos nem planos prévios. O que subsistirá, citando Maria da Luz Correia (2013, p. 29), será essa “tensão entre a força construtiva, potenciadora de saber, e a força destrutiva, portadora da desordem e do desvario, que atravessa as imagens e que tem sido certamente o grande motor das polémicas entre iconófilos e iconoclastas, ao longo da história da imagem”.

Por esse motivo, é fundamental delimitar o nosso campo num quadro rasgado tanto por convergências como por fissuras. A visualidade, como nos diz Isabel Capeloa Gil (2011, p. 23), “entendida como sistema semiótico global, funciona como uma prática sociocultural complexa e heterogénea”, e, deste modo, a relação com o *real* jamais será mimética ou de contiguidade. Segundo Nicholas Mirzoeff (2002), a novidade da cultura visual deve-se, portanto, ao seu foco no *visua*/ enquanto espaço onde significados são criados e contestados.

Pretendo agora debruçar-me sobre a importância da teoria pós-colonial nesta investigação, no sentido em que esta se orienta rumo à contestação da *fixidez*, como o propõe Homi Bhabha (2003). Como também nos recorda Paul Virilio (2005), na formulação de novas abordagens à cultura visual é fundamental encontrar meios de escrita e de narração que possibilitem a permeabilidade transcultural e a permanente instabilidade da *identidade*.

A este propósito, recordemos a descrição que Frantz Fanon (2002) fez da sua experiência no mundo, cuja primeira memória era o desejo de descoberta; e rapidamente essa mundividência se transfigurou ante a brusca assunção da sua condição de *objeto*. Como afirma o autor (2002,

p. 129), “alimentado por um espírito onde reverberava o desejo de encontrar o significado das coisas, acabei por perceber que eu era tão-só um objeto no meio de outros objetos”.

Homi Bhabha (2003, p. 370) afirma que “uma forte característica do discurso colonial é a sua dependência do conceito de fixidez na construção ideológica do outro”. Tal como a travessia de Ulisses, marcada pela demarcação territorial de fronteiras, também o mundo colonial foi um mundo dividido em compartimentos (Fanon, 2002). Como considera Irit Rogoff (2002, p. 32), “o espaço é sempre diferenciado, é sempre sexual ou racial, é sempre constituído por capital circulável, é sempre sujeito às linhas fronteiriças invisíveis que determinam inclusões e exclusões.

Um dos traços da cultura ocidental é justamente a naturalização das histórias de poder, diz-nos Nicholas Mirzoeff (2003). O que significa que “o problema está no facto de o Ocidente se assumir enquanto entidade cultural hermeticamente selada, cujas fronteiras permitirão a permeabilidade de outras culturas como recursos para as ideias ocidental, mas jamais enquanto entidades iguais e interativas” (Mirzoeff, 2003, p. 26). Como notam Ella Shohat e Robert Stam (2002) a propósito da pintura europeia, as questões do modernismo e do pós-modernismo centram-se amiúde dentro do limitado quadro da arte europeia. Assim, a emergência do campo da cultura visual deverá representar uma rutura com o Eurocentrismo. Revela-se crucial, no entender dos autores, endereçarmo-nos à cultura visual de forma a que nem sempre se assuma a Europa enquanto modelo de referência (Shohat & Stam, 2002).

Retomando a reflexão de Ella Shohat and Robert Stam, é importante tomarmos a sua interrogação⁷⁰ como nossa. Os autores propõem-se indagar a sequência convencional de realismo/modernismo/pós-modernismo a partir do olhar sobre algumas das estéticas alternativas oferecidas pelo *Third World*, pós-colonial, e as práticas culturais minoritárias. Os autores complexificam as dinâmicas destas práticas, “que estabelecem diálogo com os movimentos artísticos ocidentais, mas que também os criticam, e em alguns casos os superam” (Shoat & Stam, 2002, p. 41). Deste modo, propõem retomar os debates sobre modernismo e pós-modernismo dentro da cultura visual, “colocando em primeiro plano determinadas estéticas associadas ao espaço não-europeu e lugares minoritários” (Shoat & Stam, 2002, p. 41).

⁷⁰ A propósito do capítulo “Narrativizing visual culture. Towards a polycentric aesthetics”, que integra a obra *The visual culture reader* (2002), editado por Nicholas Mirzoeff.

Em *Dimensões Culturais da Globalização* (2004), Arjun Appadurai propõe uma teoria de rutura a partir da relação entre os meios de comunicação social e os fenómenos da diáspora. Deste modo, as esferas públicas da diáspora “integram-se na dinâmica cultural da vida urbana e na maior parte dos países e continentes nos quais a migração e a comunicação de massas criam conjuntamente um novo sentido do global como moderno e do moderno como global” (Appadurai, 2004, p. 23).

É a partir deste fenómeno que se instaura, nas palavras de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2010), um conjunto de problemas que determinam a urgência problematizante do *contemporâneo*. No dizer dos autores, a vida humana é reestruturada pela *multiplicidade de ecrãs*, seja na “relação com o mundo e com os outros, com o corpo e as sensações”, seja no questionar da “forma de vida cultural e democrática” anunciada pelo “triunfo das imagens digitais”, seja no questionar do destino que se abre ao pensamento e à expressão artística (Lipovetsky & Serroy, 2010, pp. 9-10).

Alicerçamo-nos, por isso, numa premissa metodológica que nos permite deslindar as intersecções entre os vários campos do saber que aproximam as ciências da comunicação dos estudos culturais. Assim, ao convocar as discussões teóricas operadas à luz desta interseccionalidade, pretendo delinear o alcance do cinema nesta investigação.

Nas intermitências da saturação imagética que nos cerca, o cinema deve ser pensado enquanto espaço de convergência de formas de expressão. Mas o que importará, sobretudo, será pensar a sua existência, como o propôs João Mário Grilo (2007), como algo independente das suas funções representativas. Ou seja, é necessário “entender o cinema como experiência de criação de qualquer coisa de extremamente específico que são o movimento e o tempo” (Grilo, 2007, p. 30).

A este propósito, recordemos o episódio relatado por Lev Manovich (2002) a propósito de um encontro onde participou Andrei Tarkovski: o cineasta russo, quando questionado se teria interesse em fazer filmes abstratos, respondeu que tal denominação não existia. Manovich, posteriormente, corroborou esta opinião, justificando que “o gesto mais básico do cinema é abrir o obturador e iniciar a rodagem, registando tudo o que sucede diante das lentes” (Manovich, 2002, p. 406).

Independentemente das contestações que possamos fazer ao pragmatismo com que Lev Manovich assume que a identidade do cinema assenta essencialmente na capacidade de registar a *realidade*⁷¹, a verdade é que a sua observação, ao posicionar o cinema como direto reproduzidor da realidade, jamais desmerece o papel decisivo da imaginação humana. E, como nos lembra Arjun Appadurai (2004, p. 78) “a imaginação (...) sempre constou do repertório de qualquer sociedade que esteja de algum modo organizada culturalmente”.

Presentemente, é inevitável considerarmos que essa imaginação ganha uma força nova graças ao desenvolvimento da comunicação de massas. É a ideia de um mundo fragmentado e gerido pelo fluxo (Martins, 2011) que atordoia a figura da estabilidade, e desse abalo nasce o caudaloso curso de interrogações que nos força à problematização permanente da designada contemporaneidade.

Assim, o cinema afigura-se enquanto corpo que se desdobra na sua própria extensão, porquanto são vários os focos que lhe apontamos à luz das áreas do saber que esta discussão reclama.

⁷¹ Lev Manovich, porém, desenvolve esta premissa. Nesse mesmo texto, *What is digital cinema?*, o autor questiona até que ponto esta ideia foi afetada e complexificada pela emergência do cinema digital. O autor fala de “uma crise da identidade do cinema que afeta os termos e categorias usadas, no passado, na teorização do cinema” (Manovich, 2002, p. 405). Como nota o autor, a maior parte das discussões sobre o cinema na era digital focam-se nas possibilidades de uma narrativa interativa, porquanto esta questão se revela fértil na problematização da ideia de narrativa (ou *storytelling*) que o público e a crítica sempre associaram ao cinema. Com efeito, Manovich considera que “as diferenças entre os filmes clássicos de Hollywood, o cinema europeu e o cinema avant-garde (exceto o cinema abstrato) têm menos importância que o seu traço comum: todos confiam num registo ótico da realidade” (Manovich, 2002, p. 406).

CAPÍTULO 5. Cinema e representação: para uma permanente revisitação do imaginário

5.1. Mitologias culturais e identitárias durante o Estado Novo

A estreia de *A Revolução de Maio* (1937) de António Lopes Ribeiro é amiúde recordada pelo efeito inquietante que teve em António de Oliveira Salazar. Quiçá pela sua novidade enquanto fenómeno cinematográfico, com propósitos assumidamente propagandísticos, a hermética reação do presidente do conselho ao filme de Lopes Ribeiro evidenciava, no final, o choque perante o revelador papel do cinema na criação de imagens, discursos e ideias. O visionamento de *A Revolução de Maio* marcou o momento em que Salazar reconheceu, “ainda que pela negativa, o poder do cinema e a concomitante necessidade de o colocar ao serviço do regime” (Vieira, 2011, p. 12).

Segundo João Bénard da Costa (1991, p. 46), verificou-se, após a implantação do Estado Novo, uma crescente força do cinema, “sobretudo nos grandes meios urbanos, onde crescentemente, numa assimetria que se desenhou ao longo do século mas na década de 30 atingiu a sua expressão cimeira, se multiplicava a população que ia abandonando a província”. Neste contexto, importa também referir as sessões de cinema ambulante, iniciativa surgida em 1935 que visava fazer do cinema um veículo de propaganda do regime, nomeadamente nas regiões rurais e afastadas dos núcleos urbanos (Piçarra, 2020).

Ao fazer-se veículo “de uma ideologia nacionalista que pretende legitimar, no que é uma parte essencial do processo de definição de nação através dos meios de comunicação de massa” (Areal, 2011, p. 26), o cinema português revelou-se, tal como em outros regimes totalitários europeus, um instrumento propagandístico do salazarismo. Porém, é necessário aprofundar essa dimensão.

Diz-nos Patrícia Vieira que a legislação sobre o cinema português (a Lei de Proteção do Cinema Nacional, em 1948), que objetivou a criação de um Fundo do Cinema administrado pelo Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), evidenciou a “vertente social e educativa do cinema ou, por outras palavras, a sua instrumentalização enquanto veículo de propaganda, [precedendo] a referência de aspectos artísticos” (Vieira, 2011, p. 14). Recordemos que, alguns anos antes, as sessões do cinema ambulante contemplavam já essa dimensão propagandística no seio das comunidades, sobretudo rurais (Piçarra, 2020).

Assim, devemos pensar o lugar do cinema português durante o Estado Novo a partir do enfoque na figura tutelar de António Ferro, presidente do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), fundado em 1933, transformado em SNI em 1944, e substituído pela Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT) em 1968. António Ferro, que dirigiu o SPN/SNI até 1949, realçou o papel do cinema português na “alta missão educativa dentro do País (no sentido estético e no sentido moral) e uma difícil missão externa levando aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter e do grau da nossa civilização” (Ferro, 1950, pp. 70-71).

A *política do espírito*, projetada por António Ferro, vinculava-se diretamente à ideologia salazarista, atribuindo à produção cultural papel determinante na propaganda e apologia do regime. Num discurso proferido a 21 de fevereiro de 1935, António Ferro destacava a importância da *política do espírito* na vida nacional dos dois anos anteriores, cujo objetivo era “organizar o combate contra tudo o que [sujeitasse] o espírito, fazer o necessário para evitar certas pinturas viciosas do vício que [prejudicassem] a beleza, a felicidade da beleza” (Ferro, 1935, p. 7).

Como afirma Luís de Pina (1978), poucos anos após a subida de Salazar ao poder, o Estado Novo reconhecia o poder do cinema na propaganda ideológica, com o já citado *A Revolução de Maio*, e, em 1940, com *Feitiço do Império*, também de António Lopes Ribeiro. Paralelamente, surgem outras iniciativas, como a *Missão Cinegráfica às Colónias de África*, as filmagens das viagens presidenciais, o lançamento do *Jornal Português* e o surgimento do cinema ambulante. Como conclui Pina, o cinema serviu os fins do Estado corporativo, ficando ao mesmo tempo catalogado como meio de cultura popular.

Assim, “imprensa, rádio, cinema e teatro (...) juntamente com o bailado, as artes populares e o folclore ficam dependentes do organismo criado para a propaganda do Estado Novo, ficam reservadas à *política do espírito*” (Pina, 1978, p. 29).

Neste sentido, a lei de Proteção do Cinema Nacional e o Fundo do Cinema constituíram-se medidas de controlo da produção cinematográfica, estabelecendo critérios de financiamento que, nas palavras de António Ferro, visavam proteger os produtores e realizadores que se adaptassem aos mesmos (Vieira, 2011). Privilegiaram-se assim os filmes históricos, os documentários e os filmes de natureza poética e os filmes do quotidiano (Vieira, 2011), porquanto importava, nas palavras de João Bénard da Costa (1991, p. 55), dar vida à “história (de oito séculos) (...) [ou] exaltar a grandeza do presente”.

Neste contexto, Patrícia Vieira questiona se todas as produções cinematográficas da época seriam obras de propaganda, “dada a ingerência do governo na indústria cinematográfica, com medidas não só de estímulo, mas também de controlo” (2011, p. 16). Durante o Estado Novo, consideram-se apenas como longas-metragens de ficção de propaganda os já referidos *A Revolução de Maio* e *O Feitiço do Império*. Todavia, nas palavras de Patrícia Vieira (2011, p. 18), “o facto de a propaganda ter tido uma expressão reduzida no campo da longa-metragem não significa, no entanto, que a filmografia *estadonovista* tenha sido completamente independente do poder político”.

Ao longo da história do cinema português durante o Estado Novo, é necessário atentar aos autores que pretenderam distanciar-se dos discursos dominantes do regime, fosse individualmente (Manoel de Oliveira ou António Campos), ou no seio de um movimento cinematográfico (Manuel Guimarães, o único representante do neorrealismo em Portugal, e o Novo Cinema Português, a partir da década de sessenta).

Concomitantemente, revela-se igualmente fundamental desvendar alguns lugares de evasão (invisíveis) do cinema português, na medida em que nos auxiliam a elaborar uma interpretação mais aprofundada e rigorosa das várias dimensões e discursos que permeiam o panorama cinematográfico nacional. Como observa Leonor Areal (2011a) a propósito da estagnação cultural que marcou a produção cinematográfica após a Lei de Proteção ao Cinema Nacional (a década de cinquenta), todos os filmes, no final, se revelam importantes “para uma análise sociográfica, ideológica e simbólica da sociedade portuguesa enquanto representação social” (2011a, p. 37).

Leonor Areal estabelece uma separação entre o *cinema convencional* e *moralista* e o *cinema de resistência*⁷², porém, observa que não será possível opô-los, na medida em que “não são campos opostos, ao contrário, são focos diferentes dirigidos sobre uma sociedade, pontos de vista e estéticas diferenciadas, mas não são essencialmente distintos na descrição do mundo que constroem enquanto representação social” (2011a, p. 38). Admitindo uma continuidade entre todos os filmes, e mesmo zonas de justaposição e intersecção, a autora sublinha a importância

⁷² Nas palavras de Leonor Areal, “os dois campos do cinema dos anos 50, o convencional e o moralista, afecto ao regime, e o outro que tenta furar os constrangimentos, o independente, o dos livre-pensadores – Manoel de Oliveira e Manuel Guimarães – não são mundos separados ou contraditórios, apenas visões diferentes de um universo que resulta da reunião dos seus pequenos mundos” (Areal, 2011, p. 40).

de auscultar as formas partilhadas de representação que nos ajudem a reconstruir as visões distintas que confluem nas representações culturais do período.

Com efeito, desde a instauração do Estado Novo em 1933 até à sua deposição em 1974⁷³, o panorama cinematográfico português assinala claramente a longevidade do regime na sua complexa e extensa tessitura, razão pela qual o olhar sobre o cinema português durante a ditadura não pode ser tão-só pensado a partir da dicotomia entre um *cinema convencional e moralista* e um *cinema resistente*, como nota Leonor Areal (2011a).

Segundo Bénard da Costa (1991, pp. 55-56), “o Estado Novo não queria ficar cinematograficamente imortalizado com algumas piadas”⁷⁴ e, por esse motivo, o Secretariado de Propaganda Nacional “privilegiou as adaptações dos grandes clássicos novecentistas, o filme histórico e o filme de propaganda”. Por sua vez, os filmes da comédia portuguesa, segundo Isabel Capelo Gil (2011, p. 171), negociavam “espaços de evasão no totalitarismo do quotidiano”, tornando igualmente invisíveis as tensões externas, como se verificou entre 1939 e 1945 com a Segunda Guerra Mundial e, mais tarde, com a Guerra Colonial Portuguesa (1961-1974).

Todavia, nas intermitências dessa retórica de invisibilidade, como coloca Isabel Capelo Gil (2011) a partir da reflexão de José Gil⁷⁵, a aparente inocuidade da comédia portuguesa é deveras sugestiva. A autora, problematizando essa retórica de invisibilidade, considera, a propósito da conjuntura externa, que esta acabava por se encontrar subentendida na diegese de alguns filmes, ora resguardando-se na “hipervisibilidade do idílio burguês do lar e no solucionar das pequenas discussões (...) [ora] na pequena luta de bairro, como em *O Pátio das Cantigas* ou *João Ratão*” (Gil, 2011, pp. 170-171).

Contudo, apesar de diversos momentos sugestivos⁷⁶ que, alegadamente, parecem aguilhoar a ideologia salazarista, estes filmes encerram-se sempre com um desfecho redentor,

⁷³ É necessário sublinhar que já durante o governo da Ditadura Nacional foram tomadas várias medidas protecionistas como de apoio ao cinema nacional. Como observa Patrícia Vieira, “[logo] em 1927 é promulgado o Decreto n.º 13 564, conhecido como lei dos 100 metros, que tornava obrigatória em todos os espectáculos cinematográficos a exibição de uma película portuguesa com pelo menos 100 metros que deveria ser mudada todas as semanas, sendo ainda isentadas de impostos todas as películas virgem que viessem a ser impressionadas em Portugal” (Vieira, 2011, pp. 13-14).

⁷⁴ A este propósito, ler o artigo *A emissão de cinema português na televisão pública (1957-1974)* de Paulo Cunha, que lança hipóteses sobre a popularidade dos filmes da comédia portuguesa ter ocorrido entre as décadas de 1970 e 1980, quando os filmes passaram a ser comumente exibidos na televisão.

⁷⁵ A este propósito, ler *Salazar, a retórica da invisibilidade* (1995), de José Gil.

⁷⁶ Vejamos o momento em que Vasquinho (Vasco Santana) coloca um letreiro onde se lê a inscrição Estado Novo no traseiro de uma mulher, em *A Canção de Lisboa* (1933) de Cottinelli Telmo, ou a insinuação aparentemente subversiva no título do filme *O Pai Tirano* (1941), de António Lopes Ribeiro.

seja através da aceitação e da abnegação das personagens, ou da realização de um casamento onde se consuma a harmonia familiar, solucionando as intrigas. No final, à dimensão evasiva da comédia portuguesa, género mais profícuo nas primeiras décadas após a instauração do Estado Novo, sobrepunha-se sempre uma derradeira mensagem moralista.

Todavia, mesmo apesar de o fermento da comédia portuguesa ser, nas palavras de Sara Castelo Branco (2016, pp. 66), “a modéstia, os respeitos morais e os bons costumes, (...) [a] mensagem quase sempre branda e inofensiva, e, assim, matizada no salazarismo”, este género não se revelou à altura das aspirações que António Ferro tinha para o cinema nacional.

Neste sentido, é importante retomar as questões da problematização da propaganda no cinema português durante o Estado Novo. Se, como já foi referido, existem apenas duas longas-metragens de ficção de propaganda durante este período, de que forma podemos interpretar as representações cinematográficas (nomeadamente, o cinema de ficção), definindo-se estas como *conformistas* ou *resistentes* (Areal, 2011a) à luz dos discursos dominantes da ideologia salazarista?

Segundo Patrícia Vieira (2011, p. 17), a propaganda deve ser entendida enquanto complexa forma de persuasão “que poderá incluir elementos tao inócuos como o uso de algumas das regras da retórica clássica, mas também o apelo à emoção e ao inconsciente ou a utilização de informações que podem ser verdadeiras, deturpadas ou mesmo falsas”, a fim de influenciar a opinião pública. Pensar a ideologia salazarista no cinema português implica operar um desdobramento que ora atente às obras cinematográficas de propaganda oficiais, ora atente aos discursos que se resguardam na heterogeneidade de temáticas e géneros, ora atente ao papel da censura que, de uma forma mais evidente no cinema de resistência (Areal, 2011a), visou suprimir manifestações consideradas subversivas.

Nas palavras de Luís Reis Torgal (2000, p. 69), “a propaganda passava no Estado Novo muito especialmente pelo canal mais *real* do documentário”. No entanto, se a propaganda do Estado Novo era canalizada no cinema através do documentário, por sua vez, também o cinema de ficção não deixou de expressar ligações ao regime, por vezes de forma impercetível. Como acrescenta ainda Torgal (2000, p. 33), “o próprio silêncio e as ambiguidades podem afinal ser considerados como formas de expressão ideológica”.

Deste modo, o desprezo de António Ferro pela comédia portuguesa, já referido, assim como a sua posterior categorização dos géneros e temáticas dos filmes mais passíveis de serem financiados, refletem um compromisso com a exaltação dos elementos e figuras mais simbólicos da ideologia salazarista.

Patrícia Vieira (2011) elenca, a este propósito, os tópicos a partir dos quais podemos divisar a ideologia salazarista no cinema português: a propaganda do Estado Novo em *A Revolução de Maio*; Poetas em Grande Plano: *Bocage, Camões* e os Heróis do Regime; A Ruralidade no Cinema: A Apologia de uma Sociedade Natural; o Milagre do Salazarismo: Razão e Religião em *Fátima, Terra de Fé*; O Fado das Mulheres Perdidas: Estereótipos de Género no Cinema; O Império como Fetiche: *Feitiço do Império* e o Sortilégio Colonial; O Espírito do Império em *Chaimite*.

Neste contexto, interessa recordar o discurso *O Estado e o Cinema* proferido em 1947 por António Ferro, onde o presidente do então Secretariado Nacional de Informação expõe as suas aspirações para o cinema nacional. Referindo, por ordem, os filmes históricos, os filmes de natureza poética, os documentários e os filmes do quotidiano, o presidente do SPN/SNI aproveita igualmente para manifestar o seu desprezo, entre outros, pelos filmes regionais e folclóricos onde abundavam os bailaricos e as cantigas “nitidamente metidas a martelo” (Ferro, 1950, p. 63).

Como nos recorda Miguel Cipriano (2011), a proliferação das histórias saloias, revisteiras e folclóricas na década de quarenta não se deveu ao regime, mas à sua forte popularidade no seio da pequena e média burguesia urbana. Porém, como salienta João Bénard da Costa (1991), a ficção que esses filmes encenavam era a verdade desses espectadores, e não a mitologia que se queria ver difundida no seio do regime.

A este propósito, Ana Azevedo (2007, p. 527) nota que o retrato das unidades espaço-temporais na comédia portuguesa, por exemplo, “servia como modo de fixação de um determinado sentido de lugar urbano para a capital da nação, um sentido de lugar que ora enfatizava a dualidade cidade-campo, ora exaltava a sua interpenetração”. Azevedo fala da *pastoral urbana de Salazar* como núcleo de um imaginário que transportava a vivência bucólica para a cidade, fosse a partir do enredo, fosse a partir das aspirações das personagens. E, segundo a autora (2007, pp. 528-529), “a produção social da natureza é por isso dimensão ideológica e estética fulcral para o sucesso da comédia portuguesa pela integração que opera dos mitos de uma origem urbana primordial com os mitos da paisagem nativa”.

A ruralidade foi integrada num horizonte estratégico do salazarismo, servindo concomitantemente a visão particular de António Ferro. Como já foi referido, o presidente do Secretariado mostrou-se bastante crítico relativamente ao cinema cujas representações do quotidiano rural se caracterizavam pela exaltação insistente – e, deste modo, artificial – do folclore local. Assim, as visões de Ferro e de Salazar confluem, respetivamente, a partir da “rejeição da artificialidade por Ferro no contexto artístico (...) [e do] desiderato de Salazar de organizar a Nação, em termos sócio-políticos, *tanto quando possível, num plano natural*”, como observa Patrícia Vieira, citando o presidente do conselho⁷⁷ (Vieira, 2011, p. 65).

Já durante a Primeira República, o cinema português, ao marcar-se deveras pela adaptação de obras literárias nacionais, ilustrou um país que encontrava na ruralidade as matrizes orientadoras da sua identidade. E, por sua vez, o salazarismo enfatizou a ruralidade na “educação política do povo português (...) criando um novo espírito regenerado pelo ideário nacional, com um discurso propagandístico, purificador da História, criador de uma cultura popular de origem nacional e etnográfica,⁷⁸ diz-nos Luís Cardoso (2014, p. 4).

Da exaltação da abnegação e do sacrifício em *A Canção da Terra* (1938), de Jorge Brum do Canto, às sequências que registam a labuta diária das comunidades em *Ala-Arriba* (1942) de Leitão de Barros, a instrumentalização do tópico da *ruralidade* servia igualmente os objetivos que António Ferro tinha para o cinema português⁷⁹. Ou seja, a *aldeia*, sendo o espaço livre da corrupção moral urbana, é igualmente o espaço onde os mitos da ruralidade, da pobreza honrada, da ordem corporativa e da essência católica da identidade nacional⁸⁰ (Rosas, 2001) encenam e enaltecem um modelo de organização social.

Como afirma Fernando Rosas (2001, p. 1032) o Estado Novo, à semelhança de outros regimes totalitários europeus, encabeçou “um projecto totalizante de reeducação dos *espíritos*, de criação de um novo tipo de portuguesas e de portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava portador”.

⁷⁷ A este propósito, ler *Como se Levanta um Estado* (1937), de António de Oliveira Salazar.

⁷⁸ O *Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal* (1938) e o Museu de Arte Popular, inaugurado em 1948.

⁷⁹ *Maria do Mar* e *Ala-Arriba*, por exemplo, parecem fundir três dos géneros enaltecidos por António Ferro, nomeadamente o filme de natureza poética, o documentário e o filme do quotidiano (Ferro, 1950).

⁸⁰ Esta matéria foi aprofundada no subcapítulo 3.2.1. “Da pureza do granito ao feitiço do império: reminiscências do Portugal salazarista na contemporaneidade”.

Neste quadro, não surpreende que também o filme histórico seja considerado por António Ferro um dos caminhos mais seguros e sólidos do cinema nacional (Ferro, 1950). É necessário sublinhar, no entanto, a escassez do género no panorama cinematográfico nacional. Luís Reis Torgal (2000) nota que desde 1931 até 1955⁸¹ foram realizadas apenas seis obras que se podem designar como filmes históricos, e, deste modo, “a importância ideológica conferida por António Ferro ao cinema histórico, em confronto com a sua relativa modéstia em termos numéricos⁸², torna-se (...) ainda mais significativa” (Torgal, 2000, p. 21).

Todavia, os filmes existentes ajudam-nos a compreender, nas palavras de Sara Castelo Branco (2016, p. 66), o porquê de “a teatralização dos ideais do Estado Novo (...) através da imagem dos pretéritos apoteóticos nacionais (...) apenas [cabem] num género com a seriedade do histórico-literário”. São exemplos *Frei Luís de Sousa* (1950) de António Lopes Ribeiro, *Bocage* (1936), *Inês de Castro* (1944) e *Camões - Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1946), de Leitão de Barros.

Assim, este cinema privilegiado do regime deveria “cumprir no século XX o que a literatura antes erigiu na fixação de uma mitologia nacional, não deixando a literatura de continuar a ocupar este mesmo lugar de (re)produção mitológica da nação” (Branco, 2016, p. 66). Este cinema de ficção apropriou-se do romance, das peças de teatro e da poesia, destacando-se “os filmes sobre a vida de poetas nacionais, que se apresentam, simultaneamente, como filmes sobre literatura, na medida em que tematizam a poesia destes autores, incluindo a leitura de algumas das suas composições mais conhecidas” (Vieira, 2011, p. 52).

Tal como o discurso do documentarismo, que, nas palavras de Heloísa Paulo (2000, p. 93), “é uma construção ideológica a partir de imagens reais, que, por sua vez, podem oferecer uma outra leitura, paralela ao relato introduzido pelas técnicas de montagem e selecção de imagens”, também os filmes de ficção históricos, não obstante escassos, se vão apropriar dos seus recursos narrativos e cénicos no levantamento de uma construção apologética da História portuguesa.

⁸¹ Desde o início do cinema sonoro, com *A Severa* (1931) de Leitão de Barros, até 1955, ano em que não estreou nenhuma longa-metragem portuguesa.

⁸² Como considera Patrícia Vieira, “os subsídios do Fundo Cinematográfico Nacional, administrados pelo SNI, foram criados no intuito de apoiar filmes que, sendo muitas vezes inviáveis em termos comerciais, eram considerados valiosos pelo regime, tanto do ponto de vista artístico como moral” (Vieira, 2011, pp. 50-51).

No final, o que sobressai é uma pretensão de fixar esse passado imperial, sob uma ótica decorosa, na memória coletiva da sociedade, porquanto “[a] evocação constante de cenas marcantes do nosso século, quer através da imagem em movimento, quer através da fotografia, cria um painel de retratos que são assimilados como realidades incontestáveis” (Paulo, 2000, p. 93). Como sintetiza Paulo (2000, p. 92), “o filme histórico não oferece uma imagem *real* da história, mas aquela que a sociedade que o produziu possui da sua própria historicidade”.

Assim, o imaginário nacional durante o Estado Novo foi nutrido pela presença de dois espaços primordiais que não se confrontam, mas, ao invés, se complementam: a ruralidade e a exaltação do Império. Neste sentido, tornemos a insistir na ideia de um *país-aldeia rural* de que nos fala Moisés Martins (1992), e que, segundo o autor, se estabeleceu como espaço funcional do imaginário salazarista.

Ainda em continuidade com o género do filme histórico (Torgal, 2000; Paulo, 2000; Vieira, 2011; Branco, 2016), interessa-nos convocar o trabalho de Jorge Seabra (2011), que afere e problematiza a figuração do Império na ficção cinematográfica portuguesa entre 1945 e 1974.

Ao pensar a ficção cinematográfica sobre o império colonial produzida no Estado Novo, Seabra alude a *Feitiço do Império* (1946) de António Lopes Ribeiro e *Chaimite* (1953) de Jorge Brum do Canto, mas também a filmes como *Camões – Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, exemplo comumente referido a propósito do filme histórico. No entender deste autor, estes filmes compõem uma tríade cujas intrigas, não obstante distintas, refletem, “o enaltecimento do império e das capacidades colonizadoras do povo luso, e ainda porque a proximidade que apresentam relativamente à concepção de império defendida pelo discurso oficial motivou o seu aproveitamento pelo Estado como instrumento de propaganda colonial” (Seabra, 2011, p. 59).

Ou seja, Seabra assume que se absteve do estabelecimento de filtros prévios na definição do seu entendimento de cinema colonial, com o objetivo de trabalhar sobre um conceito mais abrangente que lhe permitisse, assim, alargar o *corpus* de filmes. Como sintetiza Seabra (2011, p. 60), “em termos de critérios identificadores, seleccionámos todas as películas em que se notasse a presença denotada e conotada de império colonial”.

A diferença que subjaz aos vários trabalhos aqui mencionados, a nível metodológico, permite-nos desvendar várias conceptualizações que ilustram olhares distintos de trabalhar o objeto de estudo. No fundo, esta multiplicidade de opções metodológicas, ao propor distintas

abordagens, acusa a complexidade inerente às problemáticas sobre as quais trabalhamos; e, neste sentido, deve guiar-nos como matéria inspiradora para elaborarmos o nosso próprio pensamento, sem dependermos de categorizações restritas ou abordagens demasiadamente esquemáticas.

Neste sentido, e à luz da mesma problemática, interessa-nos também convocar o trabalho de Maria do Carmo Piçarra (2016, p. 19) “sobre como, durante o Estado Novo, Portugal ‘imaginou’ o modelo político colonial através do cinema e como este traduziu ou ‘criticou’ reconfigurações ideológicas”. Nesse âmbito, a autora analisa as atualidades cinematográficas de propaganda e também o cinema de ficção, nomeadamente filmes como *Catembe* (1965) de Faria de Almeida, *Esplendor Selvagem* (1972) de António de Sousa e *Deixem-me ao menos subir às Palmeiras...* (1972) de Lopes Barbosa, sendo estes últimos três filmes exemplos de subversão da imagética colonial difundida pelo regime.

Maria do Carmo Piçarra começa por assinalar que a produção de propaganda colonial de longa-metragem e ficcional é escassa no cinema português durante o Estado Novo, tendo predominado os pequenos documentários e atualidades cinematográficas que, como salienta a autora, se encontraram eclipsadas dos cinemas nacionais durante algum tempo. A autora adianta ainda que:

Só quando a Missão Cinegráfica às Colónias de África foi criada, em 1937, pelo Ministério das Colónias, visando a produção de filmes de propaganda que traduzissem o esforço colonizador e o nível de desenvolvimento alcançado nas colónias é que se procurou contrariar esta situação. Durante a missão, além do registo da visita presidencial às colónias de 1938 filmam-se os exteriores para *Feitiço do Império*. Da missão resultarão vários documentários que foram sendo estreados ao longo da década de 40: *Guiné, berço do império* (1940); *Aspectos de Moçambique e S. Tomé e Príncipe* (1941); *Angola, uma nova lusitânia*; *Gentes que nós civilizámos* (1944); *As ilhas crioulas de Cabo Verde* (1945); *Guiné portuguesa* (1946). (2016, p. 68)

Porém, mesmo apesar de a presença do imaginário colonial ser escassa nas longas-metragens de ficção, podemos considerar que, tanto em *Feitiço do Império* como em *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto, sobrevive um impetuoso sentimento que reflete o modo como o colonialismo português se articulou sobre mitologias que denunciavam “a *identidade* de um País

que pela maior parte da sua história se construiu por fora, evitando assumir o seu olhar interior, o que ele era por dentro” (Lourenço, 2014, p. 10).

Com efeito, *Chaimite* surge num momento em que o regime e o Império português começam a ser colocados em causa, como recorda Paulo Cunha (2003). Trata-se de um enredo romântico que tem como pano de fundo as campanhas militares de ocupação de Moçambique em finais do século XIX, e a subsequente captura do Imperador Nguni Gungunhana pelo militar Mouzinho de Albuquerque.

Segundo Paulo Cunha (2003) *Chaimite* constitui-se um importante documento histórico que reflete o pensamento colonialista da época, espelhado na valorização do “Império ultramarino enquanto legado de um passado construído sob o signo das armas, da guerra e da conquista, onde sobressai a superioridade natural do povo europeu, e do povo português em particular” (2003, p. 189).

Após esta breve síntese, interessa-nos questionar de que modo a imagem do país erigida pelo Estado Novo através do cinema, sobretudo entre 1930 e 1960, inscreveu a memória coletiva. O facto de as representações culturais não refletirem a realidade social, como notou Leonor Areal (2011a), não impede que essas mesmas representações operem ao nível do subconsciente coletivo; e, deste modo, o que nos interessa é pensar as representações no seu todo, isto é, na sua disputa permanente por firmar um olhar.

Deste modo, o subcapítulo seguinte reflete sobre os processos de desconstrução dessas mitologias fortemente solidificadas nos vários géneros, temáticas e narrativas que marcaram o designado *velho cinema*.⁸³ As várias representações cinematográficas complementam-se, não apenas na sua harmonização, mas também quando se encontram em conflito direto (como verificaremos pelas representações dissidentes exploradas subseqüentemente), assinalando assim a figuração mutável das sociedades nos imaginários.

⁸³ Designação atribuída ao cinema considerado inócuo ao regime, caracterizado por temáticas e géneros particulares, geralmente sob um fundo moralista, que se foi desgastando ao longo dos anos.

5.2. Olhares de subversão

Pode dizer-se que o *aparelho* por detrás do cinema durante o Estado Novo presumiu desde cedo o encarceramento da dissidência. Onde encontrar os arrastados ventos de mudança que permeavam um cinema de tal forma prudente e absorto? A resistência no cinema português durante o Estado Novo procurou contrariar a tendência comum dos filmes que garantiam um alheamento da vida real do país, com os filmes inclinados às intrigas convencionais, onde se esbatia um conformado fundo moralista – e, simultaneamente, proceder a uma releitura dos *mitos* dominantes do imaginário salazarista.

O salazarismo comprometeu-se em perpetuar o mito do português como um povo sonhador, na mesma linha enunciada por Eduardo Lourenço; um povo sonhador, “não especialmente por ter cumprido sonhos maiores do que ele, mas porque, no fundo de si, ele recusa o que se chama a realidade” (Lourenço, 1999, p. 93). O desígnio do salazarismo, aquele que lhe assegurava a subsistência, era precisamente essa renúncia da realidade, compensada pelo sustento que extraía de um complexo imaginário fechado em si mesmo, *orgulhosamente só*.

Como considera Leonor Areal (2011a, p. 46), a cinematografia portuguesa reflete esse isolamento, essa omissão de “tudo o que belisque o poder, a moral, a igreja, a sexualidade, a liberdade do indivíduo, e até a expressão de personalidades, sentimentos e comportamentos originais”. Por esse motivo, a autora nota que o diagnóstico social e o moralismo se sobrepõem ao drama psicológico, despindo as personagens da sua individualidade e limitando-as a representantes de grupos ou classes.

Nesse contexto, o panorama cinematográfico português durante os anos quarenta e cinquenta refletiu as marcas de um profundo desgaste de opções estéticas e temáticas. É nesse quadro que surgem, penetrando a capa encorpada do salazarismo, olhares insurgentes que se destacam, como Manuel Guimarães, com a estética neorrealista, e, de forma mais intermitente, Manoel de Oliveira. E, ainda durante os anos cinquenta, surge António Campos, realizador que desenvolveu um importante trabalho no âmbito do documentarismo etnográfico, destacando-se *A Almadra Atuneira* (1961) como uma obra pioneira.

Simultaneamente, é de notar o percurso tortuoso de Manoel de Oliveira. Nas palavras de João Mário Grilo (2006), Oliveira instalou-se na vanguarda do cinema mundial entre dois momentos tão distantes como 1931, com *Douro, Faina Fluvial*, e em 1963, com *O Acto da*

Primavera, período entretanto marcado por longos silêncios e projetos chumbados pelos organismos de Estado.

Filmes como a longa-metragem *Aniki-Bobó* (1942), além da já mencionada *O Acto da Primavera*, e as curtas-metragens *O Pintor e a Cidade* (1956), *O Pão* (1959) e *A Caça* (1964), entre outras, assinalam um pioneirismo que, nas palavras de Nelson Araújo (2016, p. 56), se define pela “atitude experimentadora, [que] desafia os traçados fronteiros do documentário e ficção, tendo como pano de fundo o imaginário português”.

Paralelamente, assinalemos também a estética neorrealista como o inusitado sopro de subversão no cinema português, que, não obstante as imposições da censura – que em muito comprometeram a qualidade artística das obras – acabou por ter um papel fundamental no rompimento das tendências dominantes. Manuel Guimarães é o único representante de um cinema neorrealista em Portugal, o que explica a escassez de obras associadas ao movimento; porém, a sua obra é fulcral no quadro das ruturas, quer formais, quer de conteúdo, do cinema português durante o Estado Novo.

Neste quadro, é importante evocar a discussão teórica que se gerou em torno da ideia de um cinema neorrealista português. Segundo Leonor Areal (2011a), a maior parte dos críticos portugueses convergiu na ideia de que o neorrealismo no cinema nacional não passara de uma aspiração ou de um mito, e que se confundiu com “a participação de escritores neo-realistas nos filmes ou a adaptação de romances neo-realistas para argumentos de filme” (Areal, 2011a, p. 341).

Areal justifica esta opinião com base no desprezo unânime que uma nova crítica de cinema portuguesa, influenciada pela geração da revista *Les Cahiers du Cinéma* e pelo movimento da *Nouvelle Vague*, nutria em relação a um cinema clássico e melodramático. Porém, diz-nos também Areal (2011a, p. 339) que “esta geração, situada numa transição de paradigmas, entra em contradição quando toma como modelo estético o neorrealismo italiano, mas, por outro lado, rejeita a marcação ideológica do neorrealismo italiano a que pertencia Manuel Guimarães”.

Todavia, como considera Michelle Sales (2011, p. 117), a obra de Manuel Guimarães não deixará de marcar “o surgimento efetivo de um *novo cinema* em Portugal, mas que foi renegado pela crítica cinematográfica portuguesa que apontou apenas os defeitos da película e a sua ineficácia estética”. Essa ideia de *novidade* no cinema português prendeu-se deveras com uma

notável originalidade da narrativa e das representações sociais, que refletiam um afastamento do modelo dominante (Sales, 2011).

Leonor Areal (2011a) considera que não existe uma relação direta entre o cinema de Manuel Guimarães com a oposição política ao regime. Assim, não seria a combatividade o traço que distinguia o seu cinema dos demais filmes do período, mas a figura da *resistência*, que, por si só, era inédita. Como afirma a autora (2011a, p. 293), “como a combatividade não podia ser declarada, logo, não podia existir, onde não é possível combater, resta a resistência, que é o que temos – um neorealismo de resistência”.

Será esta atitude de resistência que propulsionará a desconstrução de certas mitologias culturais, a partir de narrativas que operam uma releitura da relação das personagens com o espaço e com a comunidade que integram. *Saltimbancos* (1951), a primeira longa-metragem de Manuel Guimarães, é já um olhar que impugna o ideal da pobreza honrada que impregnava amiúde os filmes do período.

O mito da pobreza honrada dissolver-se-á, assim, nos vários lugares de expressão regional, desde *Nazaré* (1952), que subverte parcialmente “o paradigma heroico e nacionalista associado ao mar” (Areal, 2011a, p. 55), a *O Trigo e o Joio* (1965), adaptação da obra homónima de Fernando Namora que toma como cenário o Alentejo e as adversidades enfrentadas pela população local, enfatizando a dicotomia entre proprietários abastados e trabalhadores pobres e explorados.

Assim, tal como sucederá no novo cinema dos anos sessenta, os filmes de Manuel Guimarães invertem a simbologia dos espaços que inscrevem uma cartografia imaginária do país (Areal, 2011a), subvertendo, deste modo, mitologias de lugar. Ao reconfigurar esses lugares, os filmes reinterpretem a realidade do país à luz de novos olhares.

Neste contexto, o novo cinema português surge como um movimento que beberá da ideia de rutura encabeçada pelas vanguardas cinematográficas europeias, nomeadamente o neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa. Como considera Nelson Araújo (2016), durante a década de cinquenta, os cineclubes portugueses são atravessados por esses anéis de mudança, que também se repercutem na crítica, revelando um dinamismo essencialmente comprometido com a ideia de “um cinema com preocupações sociais, esteticamente diferente e que [fosse] um reflexo da sociedade portuguesa” (Araújo, 2016, p. 58).

João Bénard da Costa (1991) reconhece que a obra de Manuel Guimarães, na sua génese, pretendeu já expressar um olhar distinto dentro do cinema português, não obstante apontar-lhe defeitos e considerá-la, no final, envelhecida. Por este motivo, o autor considera que os acontecimentos mais relevantes neste contexto se deram a partir de finais da década de 1950, com “o regresso de Oliveira [com *O Pintor e a Cidade* e *O Pão*] (...) [e] o surto – na televisão – de uma nova geração de cineastas que na década seguinte iam finalmente criar um cinema novo português” (Costa, 1991, p. 111).

Os autores referidos integram já um movimento que se antecipa ao cinema novo português dos anos sessenta, como sugere Paulo Cunha (2015). Assim, Cunha recupera a designação de “segundo cinema novo português”, de João Bénard da Costa, notando que este movimento pressupôs a existência de uma “segunda revolução” no panorama cinematográfico português, um corte radical com o presente através de um regresso a uma “idade do ouro” que, para o autor, se encontrava no passado (Cunha, 2015, p. 30).

Nas palavras de Eduardo Prado Coelho (1983), *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa e *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha assinalam uma data importante no contexto cinematográfico português, no sentido em que marcam o início de um processo de reabilitação do cinema nacional. Neste contexto, a fundação das *Produções Cunha Telles* por António da Cunha Telles impulsionará o Novo Cinema, cuja sobrevivência seria pautada por sérias adversidades. Como nota João Mário Grilo (2006, p. 21), o Cinema Novo será cunhado com o rótulo da marginalidade, e “o cinema central, oficial ou comercial (...) [reorganizar-se-ia] (...) em torno de uma nova geração de actores”.

João Bénard da Costa (1991, p. 116), no entanto, afirma que, aquando da estreia de *Dom Roberto*, “as reacções dos críticos (...) deram claramente a entender que ainda não era aquele o Messias por que se esperava”. O autor atribui a *Verdes Anos* o triunfo de um cinema novo, no sentido em que “faz a ponte entre um imaginário visual que o nosso cinema quase sempre havia ignorado e um imaginário específico dos nossos melhores filmes” (Costa, 1991, p. 120). Ou seja, como corrobora Paulo Cunha (2015, p. 30), “[depois] do pretenso marasmo e da decadência dos anos 50, a geração de 60, ainda que sob pretextos distintos, tentou recuperar o fulgor característico da geração de Leitão de Barros, Lopes Ribeiro, Chianca de Garcia e Brum de Canto”.

A relevância estética de *Os Verdes Anos* prende-se com a sua pretensão subversiva, no sentido em que interpela criticamente a cinematografia nacional. Este filme segue Júlio, um jovem

da província que se muda para Lisboa em busca de mais aliciantes e promissoras oportunidades de vida. A sua periclitante esperança, porém, vai-se dissolvendo na paisagem urbana de Lisboa, cuja sombra taciturna o parece ir deglutindo velozmente, até o precipitar num desfecho trágico.

Já não se trata da dicotomia entre *campo* e *cidade* que serve um fundo moralista como em *Maria Papoila* (1937), de Leitão de Barros, ainda que Luís de Pina (1986), por exemplo, note esse contraste. No final, *Verdes Anos* inscreve-se visivelmente naquilo que Luís Reis Torgal (2000, p. 32) entendeu como temas dramáticos “bem diferentes do *dramatismo moral* do velho cinema, o seu esteticismo despojado, as suas ambiguidades e insinuações críticas que caracterizaram este cinema possível fora do sistema que foi o Cinema Novo”.

Ou seja, como sugerem Caterina Cucinotta e Jesús Ramé (2020, p. 74) a partir da ideia de contexto e anticontexto de Marshal McLuhan⁸⁴, é de ressaltar, em *Os Verdes Anos*, “por um lado, o contexto de um cinema antigo consolidado e, por outro, um anticontexto que desvela a organização dos mesmos recursos em função de uma nova expressividade e de uma nova poética”.

Assim, *Os Verdes Anos* estabeleceu um momento catalisador no cinema português. Este filme, juntamente com *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes, e *A Caça* e *O Acto da Primavera* (1963), ambos de Manoel de Oliveira, mostram que o cinema português “recriava uma tradição, enunciava um novo tipo de imaginário e afirmava-se em obras e não só em intenções como um cinema novo” (Costa, 1991, p. 123).

Os anos cinquenta reforçaram o pesado desafio que se impunha: era necessário o cinema reinventar-se, e, paralelamente, reinventar a imagem do país, exaurido de velhas tramas moralistas, fosse da pequena e média burguesia urbana, fosse desse mundo rural onde os sacrifícios de honra se propunham vencer a infâmia. A imagem de um país desligado do mundo exterior traduzia a estagnação num conformismo que não permitia interferências ou perturbações.

Porém, Jorge Luís Cruz (2013) afirma que o isolamento de Portugal, simbolicamente lacrado com o mito “orgulhosamente sós”, não era totalmente impermeável. Este isolamento “tinha alguns furos, algumas rachaduras, por onde vazavam informações, ideias, livros, experiências e filmes, como, por exemplo, os cineclubes, que exibiam, muitas vezes na

⁸⁴ Os autores referem o texto “El traje viejo del emperador.” (2005 [1966]), de Marshall McLuhan.

clandestinidade, filmes proibidos nas salas comerciais, (...) bastante frequentados em Portugal até a década de 1960” (Cruz, 2013, p. 192).

Como acrescenta Cruz (2013), grande parte dos autores do Novo Cinema puderam usufruir de bolsas por parte da Fundação Calouste Gulbenkian (atribuídas a cineastas ou a candidatos a cineastas a partir de 1961) e, regressados a Portugal, importaram ideias e influências que se manifestaram na consolidação do movimento⁸⁵. Como refere Paulo Cunha:

Num projecto inédito em Portugal, Cunha Telles possibilitou sucessivamente as primeiras obras de fundo aos jovens Paulo Rocha (*Verdes anos*, 1963, e *Mudar de vida*, 1967), Fernando Lopes (*Belarmino*, 1964), Faria de Almeida (*Catembe*, 1964), António de Macedo (*Domingo à tarde*, 1965, e *Sete balas para Selma*, 1968) e Carlos Villardebó (*As ilhas encantadas*, 1965), mas também tentou recuperar o veterano neo-realista Manuel de Guimarães (*O crime da Aldeia Velha*, 1964, e *O trigo e o joio*, 1965). (2013, p. 180)

Desvela-se, de forma cada vez mais nítida, um olhar comprometido com uma renovação estética e temática, que, acima de triunfar sobre a superficialidade anódina do *velho cinema*, visava essencialmente enaltecer a voz autoral. Esse era o princípio que garantiria a defesa de uma cinematografia rejuvenescida, onde novas pretensões surgiam, orientadas no sentido de visitar o próprio imaginário e mitos dominantes.

Esta aspiração foi sendo alimentada sobretudo a partir da década de cinquenta, pela atividade dos cineclubes, e também, como salienta Nelson Araújo (2014), pela crítica cinematográfica. Como afirma o autor (2014, p. 59), “[as] revistas especializadas, tais como a *Imagem* (...) e a *Filme* (...) assumem a necessidade de renovação estética da cinematografia portuguesa, despontando nestes meios jornalísticos jovens com particular interesse pelo cinema e comprometidos com as vanguardas europeias”.

A década de 1960 pôde testemunhar uma diversidade de olhares sobre o país, para a qual concorreu precisamente essa experimentação estilística acima mencionada. Como sublinha

⁸⁵ “Assim, Fernando Lopes, Faria de Almeida, João César Monteiro e Alberto Seixas Santos estudaram no London School of Film Technique (LSFT), em Londres; Paulo Rocha, António da Cunha Telles e António-Pedro Vasconcelos no Institut des Hautes Études Cinematographiques (IDHEC), em Paris; e o próprio Manoel de Oliveira, que, numa outra perspectiva e com recursos próprios, ainda em 1955, fez um estágio para aprender a utilizar a película em cores de um fabricante alemão” (Cruz, 2013, p. 193).

Nelson Araújo, as diversas propostas estéticas não significavam divergência, mas “unidade na resistência intelectual contra um inimigo comum: um cinema” (2014, p. 81).

Leonor Areal (2011a) considera que este novo cinema era um movimento essencialmente artístico e apenas indirectamente político. Segundo a autora (2011a, p. 378), “o inimigo dos cineastas era a censura; não era o poder político”.

Diferente opinião tem Nelson Araújo (2014, p. 97), que considera que, aquando da revolução de abril, “[a] pronta participação dos realizadores na acção revolucionária enfraquece qualquer teoria que desdenhe o cunho político que atravessa a chamada geração do Cinema Novo”.

Porém, ao concentrarmo-nos na perspectiva de Leonor Areal (2011a), será que a podemos relacionar com a omissão de certas questões e temáticas? Com efeito, a autora nota que realidades como a guerra colonial portuguesa e a emigração em massa ficaram sobejamente ocultas, à exceção, respetivamente, de *29 Irmãos* (1965), de Augusto Fraga, “um filme do sistema (...) que atesta a existência de uma guerra traumática, enunciando um ponto de vista nacionalista, claro está, perfeitamente sinónimo da ideologia oficial” (2011a, p. 381), e *O Salto* (1967) de Christian Chalonge, “um filme francês (...) que acompanha a aventura colectiva da emigração clandestina para França, fazendo a travessia de Espanha e desembocando em Paris nos chantiers de construção e nos bidonvilles” (2011a, p. 381).

Concomitantemente, Areal adianta que nesse período não deixam de existir filmes que denotam, ainda que de forma quase espectral, a presença dessas duas realidades, como se verifica em *Mudar de Vida* (1966), de Paulo Rocha, *O Recado* (1971) de José Fonseca e Costa (1971) ou *A Promessa* (1972) de António de Macedo, no entender da autora. Trata-se de um silêncio cultural e social que “é o resultado conjuntural da autocensura dos autores evitando o silenciamento posterior da Censura” (Areal, 2011a, p. 381).

A autocensura explicará a omissão de certos temas, como aqueles que referi previamente a partir de Areal (2011a). Porém, é inegável, como assinala Maria do Carmo Piçarra (2016, p. 229), “que uma nova voz se vai ouvindo – a custo, ensaiando a elevação do tom – uma nova estética desvenda um novo olhar sobre novos temas” e, em alguns casos, ousa mergulhar nos “lugares proibidos”.

Previamente, referimos a guerra colonial; neste sentido, importa, no seguimento da reflexão de Piçarra (2016), incidir mais amplamente na presença do imaginário colonial no cinema português durante este período. A partir de *Catembe – sete dias em Lourenço Marques* (1965) de Faria de Almeida, *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* (1972) de Lopes Barbosa e *Esplendor Selvagem* (1972) de António Campos, Piçarra (2016) descortina essa visão assumidamente disruptiva, não tão subtil como outros filmes do período, e, por isso mesmo, censurada.

Catembe – sete dias em Lourenço Marques (1965), foi considerado pelo seu realizador, à época, como o único filme português que havia pensado criticamente o colonialismo português, e Maria do Carmo Piçarra corrobora essa opinião. A autora acrescenta que “[anos] mais tarde, *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* radicalizou essa mesma crítica” (2016, p. 229)⁸⁶, e, por fim, *Esplendor Selvagem*, que, ao romantizar a realidade tribal, “demonstra uma vivência em que não se reconhece de maneira evidente o apregoado e desejado portuguesismo, tornando óbvia a negação à asserção ‘Do Minho a Timor todos somos portugueses’” (2016, p. 307).

Por sua vez, Jorge Seabra (2011), apesar de não analisar os filmes que constam do trabalho de Piçarra (2016), reflete sobre o contraste entre uma conceção luminosa do império, “particularmente observável nas narrativas de exaltação dos heróis e nas obras onde se expressa uma visão optimista sobre as colónias” (Seabra, 2011, p. 409), e, subsequentemente, uma conceção sombria do império, onde o mesmo é transformado “em algo que estende a sua sombra fatal sobre as personagens, condicionando-lhes o destino, e sobre o qual, em muitas situações, é possível retirar ilações críticas, nomeadamente quanto à política colonial do regime” (2011, pp. 409-410).

Esta conceção sombria do império manifesta-se igualmente nos filmes que, como assinalou Areal (2011a), não abordam diretamente o imaginário colonial, antes o sugerem como contexto que se manifesta de forma quase espectral na narrativa, como se verifica em *Mudar de Vida* (1966), de Paulo Rocha. Porém, penetrando além da superfície dessa postura aparentemente evasiva, é possível descortinar o tom criticamente lúgubre com que os autores do novo cinema começam a pintar o imaginário colonial. Porém, como adianta Jorge Seabra (2011), mesmo

⁸⁶ A propósito da radicalização da crítica ao colonialismo referida por Maria do Carmo Piçarra, é importante notar que, com efeito, a partir do conto *Dina* (1964), de Luís Bernardo Honwana, Lopes Barbosa criou um filme que, não obstante as opções tomadas para iludir a censura, se pautou pelo objetivo de desconstruir o imaginário pictórico do colonialismo laborado pelo Estado Novo. *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...*, falado em ronga, é uma obra destinada ao público africano, como o próprio realizador referiu em entrevista a Maria do Carmo Piçarra, um olhar absolutamente subversivo da imagem da África colonial portuguesa branca construída e perpetuada pelo regime.

depois da revolução de abril, as manifestações culturais sobre o império continuarão a oscilar entre concepções luminosas e sombrias.

À medida que o cinema português se (re)pensava e se reconfigurava, de que forma era o país protagonista dessa aventura? Novas imagens do país foram assim surgindo, desconstruindo as harmoniosas estruturas que se desvendavam na pequena ruela do bairro lisboeta, no adro duma igreja campesina, no desfecho amistoso duma conversa familiar ou nas langorosas promessas de honra que reverberavam após o “Fim” da fita.

É o Novo Cinema, mas também as obras de Manoel de Oliveira (*O Acto da Primavera, A Caça*), de Manuel Guimarães (*O Crime de Aldeia Velha, 1964, O Trigo e o Joio*) e de António Campos (*A Almadraba Atuneira, 1961*) que operam essa releitura do imaginário português em simultâneo com as suas propostas singulares. Neste sentido, a tríade composta pelos filmes *Os verdes anos, Belarmino e Domingo à tarde* (1966) de António de Macedo revela, no entender de Michelle Sales (2011, p. 125), “a heterogeneidade de propostas estéticas que surgiram com o aflorar das discussões sobre cinema em Portugal e significa a consagração técnica e estética de um cinema que se queria desde os anos 50”.

Por estes motivos, Nelson Araújo (2014, p. 42) defende que o termo escola portuguesa, que tem a sua origem nos anos oitenta,⁸⁷ “terá ramificações mais profundas, nomeadamente no movimento do Cinema Novo e em toda a coerência conceptual que dali surge e que desenha linhas imagéticas convergentes a partir de uma pluralidade de propostas”.

Contudo, João Mário Grilo (2006) nota que o auspicioso arranque do Novo Cinema e das Produções Cunha Telles enfrentaria, nos anos subsequentes, difíceis condições de sobrevivência, rapidamente enquistando-o numa posição de marginalidade. No entanto, estas iniciativas foram cruciais no ressurgimento do cinema nacional, seja pelo compromisso coletivo de um considerável número de autores, seja pelas obras que foram realizadas.

No entender de João Bénard da Costa (2007), a fim de contornar essas adversidades, estes mesmos autores aliam-se, quer aos cineastas que se aventuravam nos primeiros trabalhos, como António-Pedro Vasconcelos, José Fonseca e Costa, Alfredo Tropa ou Alberto Seixas Santos, quer aos cineastas de outras gerações anteriores, como Ernesto de Sousa e Artur Ramos, e, mais

⁸⁷ A designação “escola portuguesa de cinema” foi cunhada na década de 1980, na consequência da consagração internacional de um cinema de autor nacional (Costa, 1991; Mendes, 2013; Araújo, 2014)

velhos ainda, como Manoel de Oliveira e Manuel Guimarães. Neste contexto, atendem à *Semana de Estudos do Novo Cinema Português*, encontro subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, a fim de debater a frágil situação do panorama cinematográfico nacional (Costa, 2007).

A *Semana* constituiu-se o incipiente passo que conduziria às importantes intervenções da Fundação Calouste Gulbenkian no cinema português, que foi contactada no sentido de criar um Centro Gulbenkian de cinema, que “produziria filmes nas mesmas condições em que a Fundação Calouste Gulbenkian ‘produz’ espectáculos de bailado do seu ‘Grupo’ ou concertos e espectáculos líricos com a sua Orquestra de Câmara e o seu Coro” (Costa, 2007, p.16)⁸⁸. Porém, após a falta de interesse demonstrada pela Fundação, “foi sugerido (...) que se criasse um organismo dotado de personalidade jurídica e que dessa forma a mesma poderia orçar uma importância para o cinema”, como enuncia Mónica da Silva Pereira (2013, p. 548). Assim, em 1968, foi anunciado apoio ao plano de produção do Centro Português de Cinema.

Em 1970 arrancaram as filmagens dos primeiros filmes Gulbenkian, nomeadamente *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970) de João César Monteiro, *Vilarinho das Furnas* (1971) de António Campos, *Pedro Só* (1972) de Alfredo Tropa, *O Recado* (1972) de José Fonseca e Costa, *A Pousada das Chagas* (1972) de Paulo Rocha e *O Passado e o Presente* (1972) de Manoel de Oliveira. Ainda antes da revolução de abril, algumas iniciativas pretenderam promover a produção cinematográfica, como verificamos pela Lei do Cinema promulgada em 1971, e, a partir de 1973, o funcionamento do Instituto Português do Cinema.

Como refere Jorge Luís Cruz (2013, pp. 198-199), o surgimento do Instituto Português de Cinema deveria funcionar “como alternativa para membros da cooperativa menos satisfeitos com a orientação programática e com a falta de solidariedade de alguns colegas na recepção de certos filmes produzidos sob o selo CPC”. O Instituto Português do Cinema, na sua difusão de “um cinema de feição cultural” (António, 2002, p. 6), promoveu uma nova geração de cineastas “vinda do cineclubismo e da crítica (...) que irão fazer os primeiros filmes portugueses pós-25 de abril, nalguns casos mantendo os projectos aprovados, noutros substituindo-os por obras mais de acordo com os tempos que então se viviam em Portugal” (António, 2002, p. 7). Lauro António esclarece:

⁸⁸ Transcrição do Documento “Breve Nota da reunião efectuada a 30 de Abril de 1968”, assinado por Artur Nobre de Gusmão e Carlos Baptista da Silva, a 3 de Maio do mesmo ano.

No seu conjunto, e tendo em conta as condições em que foram rodados, ainda sob o jugo da censura, procurando muitas vezes tornear os problemas mais agudos e abordá-los de forma metafórica, são obras que descrevem um tempo de mau estar social, referenciando ora o colonialismo e «a guerra do Ultramar», ora a aparente suavidade «paternal» do fascismo português, ora as lutas sociais artificialmente sufocadas pelo corporativismo, ora a hipocrisia da moral vigente. (2002, p. 7)

Como observa Jorge Luís Cruz (2013, p. 195), a década de 1970 “foi aquela em que se consolidaram as grandes mudanças nos modos de produção em toda a história do cinema de Portugal”, considerando que essas mudanças foram motivadas por diversos fatores políticos e sociais.⁸⁹ Na opinião do autor, *O Cerco* (1970) de António da Cunha Telles e *O Passado e o Presente* são os filmes simbólicos que inauguram cinematograficamente a década de 1970, após um período dominado por curtas-metragens, documentários institucionais e cine-jornais. O autor prossegue:

O ano de 1972⁹⁰ foi marcado pelas realizações de *Lotação esgotada* (1972), de Manuel Guimarães, *Perdido por cem* (1972), de António-Pedro Vasconcelos, e *A promessa* (1972), de António de Macedo. O ano de 1973 foi marcado pelo pequeno número de realizações de longas-metragens, entre eles: *Malteses, burgueses e às vezes ...* (1973), de e com Artur Semedo; *Sofia e a educação sexual* (1973), o primeiro filme de Eduardo Geada e um dos últimos proibidos pela censura; e *Cartas na mesa* (1973), de Rogério Gentil. (...) No ano de 1974, sob intensa movimentação política, estreiam antes do 25 de Abril filmes concluídos em 1973 e alguns já concluídos em 1974: *A derrapagem* (1974), de Constantino Esteves; e *Meus amigos* (1974), de António da Cunha Telles. Depois do 25 de Abril, no dia 2 de maio, foi exibido o curta-metragem *Jaime* (1974), de António Reis; e já no dia 3 estreou *O mal amado* (1972), de Fernando Matos Silva”. (2013, pp. 204-205)

Segundo Lauro António (2002), os três anos que precederam a revolução de abril denunciavam já uma perda de autoridade por parte do regime. A promessa de liberalização de

⁸⁹ Jorge Luís Cruz enumera: “afastamento de Oliveira Salazar (1968); governo de Marcelo Caetano, incluindo o período da chamada “primavera marcelista” (1968-72); Revolução dos Cravos (25 de abril de 1974); o confuso momento pós-revolucionário chamado Processo Revolucionário em Curso (PREC, 1974-76), que culminou com a aprovação da nova Constituição de 1976; e independência das ex-colônias Guiné-Bissau (10 de setembro de 1974), Moçambique (25 de junho de 1975), Cabo Verde e S. Tomé e Príncipe (respectivamente em 5 e 12 de julho de 1975), e Angola (10 de novembro de 1975)” (2013, p. 193).

⁹⁰ E podemos também acrescentar *Uma Abelha na Chuva* (1972) de Fernando Lopes.

costumes via a sua concretização continuamente postergada, todavia, os intelectuais e os artistas aproveitaram-se da visível falta de convicção do regime para fortalecerem os seus ataques (António, 2002). Filmes como *Grande, Grande era a Cidade* (1972) de Rogério Ceitil, *O Mal Amado* (1974) de Fernando Matos Silva, *Sofia ou a Educação Sexual* (1974) de Eduardo Geda, *Brandos Costumes* (1975) de Alberto Seixas Santos e *Índia* (1975) de António Faria são alguns dos filmes rodados antes da revolução de abril, mas cuja estreia oficial só ocorreu após esse momento.⁹¹

O período do Novo Cinema termina com a revolução de abril de 1974, ainda que após esse momento tenham estreado vários dos filmes proibidos que foram previamente referidos. A este propósito, Leonor Areal (2011b, p. 381) considera que “[todos] os filmes depois destes, começando em *Brandos Costumes* – já filmado em 1973, mas acabado de montar após a revolução e integrando imagens documentais antes inacessíveis – pertencem a outra época, a do cinema em liberdade”.

A revolução de abril marca, precisamente, o ponto de partida deste trabalho. Porém, é fundamental encarar este momento pela rutura simbólica que representou, sem obliterar os sintomas prévios que já permitiam descortinar mudanças vultosas. Como nota Nelson Araújo (2014, p. 82), aquando da revolução de abril, “a cinematografia portuguesa tinha já rompido com um passado esteticamente amorfo”. A rutura estética tinha já ocorrido, transformando a cinematografia nacional.

Enquanto marco dessa rutura derradeira com um passado autocrático e estagnado, a revolução de abril estabeleceu continuidade com as precedentes inovações estéticas e temáticas, abrindo caminho a um horizonte próspero e simultaneamente tumultuoso, com os conflitos sucessivos que marcaram o processo revolucionário em curso.

Vimos nesta reflexão prévia alguns dos lugares mais relevantes do imaginário cultural e social português, e inquietamo-nos perante a ausência de alguns; pois nem a censura poderá justificar a sua omissão, porquanto muitos deles continuaram a ser escassamente visitados após a revolução de abril, momento que inaugura esse cinema livre, como recorrentemente aponta Leonor Areal (2011b).

⁹¹ Alguns destes filmes, como *Grande, Grande era a Cidade* ou *O Mal Amado* chegaram a ter antestreias privada antes do 25 de abril, mas foram subseqüentemente interditos pela censura. Só após a revolução puderam ter uma estreia oficial.

Assim, que inquietações se prolongaram além da revolução de abril, e que outras despertaram após esse momento? Delineado o enquadramento que nos permitiu fazer uma retrospectiva dos lugares que povoam o imaginário fílmico nacional, verificamos que a dicotomia entre o conformismo e a resistência, apesar de existir, carece de aprofundamento. Por outras palavras, é fundamental mapear esse terreno sem ceder a tendências homogeneizantes.

O subcapítulo seguinte propõe debruçar-se sobre o cinema português após a revolução de abril, entabulando o caminho para o capítulo final desta investigação, predominantemente ensaístico. No fundo, o subcapítulo seguinte segue a linha dos capítulos anteriores, cujos textos se definem enquanto sínteses que preestabelecem e guarnecem o trabalho posterior. Será elaborada uma revisão de bibliografia, que pretende convocar o trabalho desenvolvido por vários autores no processo de mapeamento do imaginário fílmico português após 1974. Assim, pretendemos correlacionar as propostas estéticas e respetivos autores, movimentos e escolas do cinema português.

5.3. A revolução de abril: novo país, novos cinemas

Este subcapítulo revela-se um tanto sistemático na exposição que faz do cinema português desde a revolução de abril até 2020. Ao longo deste trajeto, percorremos os momentos que, a nosso ver, marcam o cinema no período delimitado, e que são assinalados tanto por autores, temáticas e estéticas, como também pelas dinâmicas de raiz económica, social ou cultural que os acompanham ou, porventura, justificam.

Este exercício é, no entanto, a nosso ver, fundamental. O estudo descritivo do nosso objeto de análise, ao encerrar a discussão teórico-conceitual, permitir-nos-á tomar várias liberdades de reflexão na secção final desta dissertação.

Como desenhar um mapeamento do cinema português após a revolução de abril? Passado esse momento, verificou-se, como vimos no remate do último subcapítulo, um desejo de filmar a revolução, de abordar os temas até então proibidos, de visitar várias geografias do imaginário português. Existe, porém, uma ramificação de categorizações que irrompe das tendências acima mencionadas, que nos permite elaborar várias divisões e subdivisões no corpo do cinema português após 1974. Vejamos alguns dos exercícios de mapeamento elaborados.

Na perspetiva de Nelson Araújo (2014), as tendências dominantes no cinema pós-revolução são o cinema de intervenção, como *Adeus, até ao meu Regresso* (1974) de António-Pedro Vasconcelos, *As Armas e o Povo* (1975), do Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica, *Deus, Pátria, Autoridade* (1976) ou *Bom Povo Português* (1981) de Rui Simões; a ficção que interpelou diretamente o regime, como *O Mal Amado*, de Fernando Matos Silva, *Brandos Costumes* (1975), de Alberto Seixas Santos, ou *Que Farei eu com esta Espada?* (1975) de João César Monteiro; a “visualidade da terra” (Araújo, 2014, p. 88), como *Trás-os-Montes* (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro, *Veredas* (1977) de João César Monteiro, *Nós Por Cá Todos Bem* (1978) de Fernando Lopes ou *Histórias Selvagens* (1978) de António Campos; e, por fim, o caso particular de Manoel de Oliveira.

Por sua vez, Leonor Areal (2011b) elabora um mapeamento semelhante, englobando, no entanto, mais filmes, mesmo os que se prolongam até inícios da década de oitenta, onde já se verificam novos trajetos estéticos e temáticos. A autora começa por se dirigir diretamente ao cinema de ficção, abarcando, subseqüentemente, o documentário.

A autora refere três vetores associados ao cinema de ficção do pós-revolução, nomeadamente (2011b, p. 19): “os filmes que regressam ao passado relacionado com o regime deposto” como *Brandos Costumes*, *As Ruínas do Interior* (1977) de José de Sá Caetano, *Os Demónios de Alcácer-Kibir* (1977) de José Fonseca e Costa, *A Fuga* (1978) de Luís Filipe Rocha, *Manhã Submersa* (1980) de Lauro António, entre outros; os filmes “que contam histórias da revolução recente” (p. 19), como *O Funeral do Patrão* (1976) e *A Santa Aliança* (1980), de Eduardo Gêada, *Madrugada* (1977), de Luís Couto, *O Meu Nome É...* (1978) de Fernando Matos Silva, *Oxalá* (1981) de António-Pedro Vasconcelos ou *Dina e Django* (1983) de Solveig Nordlund, e “os que fazem uma incursão nos meios rurais, redescobrimo as raízes – seja numa óptica social, simbólica, ensaística ou esteticizante” (2011b, p. 19), do qual fazem parte os mesmos filmes referidos por Nelson Araújo (2014) a propósito da tendência da visualidade da terra.

Acrescenta Areal que os últimos vetores se encontram também presentes no cinema de documentário, cujos filmes se centram essencialmente no registo da revolução ou subseqüente impacto da mesma, e sublinha a existência de outras tendências com menor repercussão, nomeadamente a “nova sátira” (2011b, p. 20), que teve como obra precursora o filme *Malteses, Burgueses e às Vezes* (1974) de Artur Semedo.

Também como Nelson Araújo (2014), Leonor Areal salienta o percurso singular de Manoel de Oliveira. A autora considera-o um dos casos que escapam a estas grandes tendências, mas acrescenta outros autores já no final da sua carreira, como Manuel Guimarães, cujo último filme, *Cântico Final* (1975), foi finalizado pelo filho, Dórdio Guimarães, e Jorge Brum do Canto, que realiza também o seu último filme, *O Crime de Simão Bolandas*, em 1984.

Vejamos a fundo estas tendências que vigoraram nos anos subsequentes à revolução de abril, procurando compreender o contexto histórico e cultural que as justificou e estimulou, e também o legado deixado ao cinema português – o seu valor enquanto documento histórico, enquanto proposta estética, enquanto testemunho de um imaginário em convalescença.

A reação imediata após a revolução de abril foi a ocupação do Instituto Português de Cinema, ato que culminou no reforço do movimento cooperativo. Com o surgimento da Cinequipa, a Cinequanon, o Grupo Zero, a FilmForm ou a Prole Filme, o Centro Português de Cinema deixa de ser a única cooperativa de cinema, ainda que seja usada como refúgio dos cineastas que, a curto ou longo prazo, deixaram de se rever nas transformações operadas no Instituto Português de Cinema.

Assim, no dizer de José Filipe Costa (2002), firmam-se duas frentes no cinema português. Como afirma o autor (2002, p. 9), “[uns] quererão uma consciencialização política e cultural através do cinema, segundo uma ideologia de emancipação socialista (...) Outros terão como urgência fazer o país rever-se e confrontar-se nas suas próprias imagens”. Como sublinha Lauro António (2002, p. 7), “se 1974 foi o ano da euforia da libertação, 1975 irá pulverizar o espírito unitário de comunhão de ideias que a resistência ao fascismo ajudara a fomentar durante décadas”. Assim, o ano de 1975 será marcado por um “lento desmoronar de certos sonhos, enegrecidos agora por um clima de golpes e contra-golpes, que o não foram só no domínio político-militar, mas se estenderam a todos os níveis das instituições e do Poder” (António, 2002, pp. 7-8).

Lauro António considera que, entre a revolução de abril e 1980, o panorama cinematográfico português é dominado pelo cinema de intervenção, pelos filmes de ficção e documentário já previamente glosados por Areal (2011b) e Araújo (2014) e, finalmente, por filmes abertamente inseridos na realidade política portuguesa, “num registo que denuncia algumas concessões a uma demagogia de momento” (António, 2002, p. 9), como *A Confederação* (1977) de Luís Galvão Teles, *A Santa Aliança* ou *A Fuga* (1977) de Luís Filipe Rocha.

Assim, entre o 25 de abril de 1974 e o ano de 1981, o cinema de intervenção tem o seu período mais frutífero em Portugal, com a predominância de documentários e reportagens. São exemplos as obras *Lisboa, o Direito à Cidade* (1974) de Eduardo Gêada, *Adeus, até ao meu Regresso* (1974) de António Pedro Vasconcelos, *Que Farei eu com esta Espada?* (1975) de João César Monteiro, *Ocupação de Terras na Beira Baixa* (1975) de António de Macedo, *Cooperativa Agrícola de Torre Bela* (1975) de Luís Galvão Teles, *Barrinhos, Quem tem Medo do Poder Popular* (1975) de Luís Filipe Rocha, *Terra de Pão, Terra de Luta* (1978) de José Nascimento, e outros realizados por coletivos, como *As Armas e o Povo* (1975), assinado pelo Coletivo dos Trabalhadores da Atividade Cinematográfica, ou *A Lei da Terra* (1977), assinado pelo Grupo Zero, entre muitos outros.

O desejo de filmar a revolução em curso constituiu-se o primeiro anelo do cinema português logo após 1974. Como observa Tiago Baptista (2009, p. 316), este compromisso “manifestou-se na adopção de estratégias narrativas e formais próximas daquelas empregues pelo cinema directo (...), na organização colectiva do trabalho cinematográfico (...) e, finalmente, na ligação muito próxima entre o cinema e a televisão”.

Nesse contexto, porém, foram ainda possíveis filmes como *Jaime* (1974) de António Reis e Margarida Cordeiro, alegoria visual onde o cinema é usado como meio que corporiza a intuição artística de Jaime Fernandes, interno no Hospital Miguel Bombarda em Lisboa, *Benilde ou a virgem-mãe* (1975) de Manoel de Oliveira, segundo filme da tetralogia dos amores frustrados, iniciada com *O Passado e o Presente*⁹². Estas duas longas-metragens parecem preconizar, não apenas a afirmação derradeira de dois olhares cinematográficos profundamente idiossincráticos, mas também a aventura no campo das revoluções e inovações estéticas que marcariam os anos posteriores.

A discriminação das várias classificações ou tendências que encontramos no cinema português durante este período parece uma tarefa incessante e, ademais, cuja conclusão é suscetível de revelar incoerências. Interessando-nos a revisitação das imagens do país através do cinema português após a revolução, não seria fundamental estabelecer de antemão as classificações relevantes no âmbito desta investigação?

⁹² Após *Benilde ou a virgem-mãe* (1975), integram esta tetralogia os filmes *Amor de Perdição* (1978) e *Francisca* (1981)

Assim, ainda na década de setenta após a revolução de abril verifica-se uma tendência que foi sobejamente trabalhada até ao presente no cinema português: a ruralidade, ou, tornando a citar Nelson Araújo (2014) e Leonor Areal (2011b), a visualidade da terra e a procura das raízes, respetivamente. Neste quadro, é de salientar que “as explorações artísticas deslocam um determinado cinema português para um território em que a imagem vai encontrar na cultura nacional um estrato mineral fértil” (Araújo, 2014, p. 88). Estas incursões, no entender de Leonor Areal (2011b, p. 82), são marcadas pelo “fascínio pela revisitação da tradição, da história, do mito”.

Por este motivo, Leonor Areal considera *Trás-os-Montes* (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro e *Veredas* (1977) de João César Monteiro como filmes-irmãos, não obstante o singular trajeto artístico dos seus autores. Como descreve a autora, *Trás-os-Montes* evidencia “um retrato da memória, que junta num mesmo gesto poético a nostalgia e a solidão na autenticidade de uma cultura com reminiscências ainda medievais” (2011b, p. 84), e *Veredas*, por sua vez, revela um “interesse pelas lendas e tradições populares, ainda vivas e intactas nas regiões remotas” (2011b, p. 88). Igual importância merecem as inovações estilísticas, nomeadamente a fusão de registos, entre a ficção, o documentário, o filme-ensaio e até o teatro.

Assim, o imaginário rural é fragmentado pelos olhares dos vários autores, que o reconfiguram e ressignificam à luz das urgências que se vão impondo no panorama cinematográfico nacional. Dentro desta tendência, é de ressaltar igualmente as propostas estéticas de Fernando Lopes e António Campos no ramo do documentário, com os filmes *Nós Por Cá Todos Bem* (1978) e *Histórias Selvagens* (1978), respetivamente.

Juntamente com António Reis, Margarida Cordeiro e João César Monteiro, outros autores firmam uma singularidade portuguesa na cena internacional, como afirma Jacques Lemièrre (2006) – sejam os autores veteranos que vão prosseguindo a sua carreira, como Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Fernando Lopes ou Alberto Seixas Santos, sejam os que se iniciam na realização, como João Mário Grilo, João Botelho ou Jorge Silva Melo.

Lemièrre (2006, p. 736) qualifica essa singularidade através do cruzamento de três critérios: “invenção formal e inscrição do cinema numa nova etapa da modernidade cinematográfica (...), afirmação da liberdade do cineasta e procura constante dos meios dessa liberdade contra toda a norma industrial (...) [e o] primado da reflexão da questão nacional”. Aqui interessa-nos particularmente a intersecção entre a reflexão sobre a questão nacional com a

invenção e – inovação – estética e estilística, que, aliás, está na base da chamada escola portuguesa.

A designação escola portuguesa enraíza-se precisamente no cruzamento de vários estilos que, pela idiosincrasia das suas propostas, tenderam finalmente a consolidar uma ideia de cinematografia. Isto sucede, no entender de Nelson Araújo, na década de 1980, quando os cineastas renunciam progressivamente aos modelos dominantes, erigindo “uma expressão artística singular com ramificações na realidade portuguesa” (2014, p. 105).

Nelson Araújo não restringe a escola portuguesa a um momento inesperado de coerência conceptual que se verificou na década de 1980; o autor salienta também a importância, neste contexto, da “convulsão cinematográfica ocorrida nos anos sessenta e no grupo coeso de realizadores que, num percurso pessoal artístico, não deixam de condensar traços de interrogação perante uma história comum e deixar um rasto nas imagens de preocupações da modernidade” (2014, p. 112).

A escola portuguesa redefiniu a tradição cinematográfica portuguesa, porquanto deslocou as aspirações relativamente ao cinema português. Após o período de euforia que sucedeu à revolução de abril, que “interrompeu a prática artística e autoral do cinema novo, preterida em favor de um trabalho ideológico e militante mais imediato” (Baptista, 2009, p. 305), o cinema português foi progressivamente retomando a pretensão que esteve na base do surgimento do cinema novo, na década de 1960.

Portanto, a escola portuguesa constituiu-se uma conquista que, no entender de Jacques Lemière, (2007, p. 738) foi inicialmente mobilizada “pela acção colectiva de um grupo de cineastas, que arrastou consigo técnicos (...) sob o regime salazarista, nos anos 60, para se constituir uma legitimidade interna e para obter uma lei protectora para o cinema”. É precisamente tendo em conta essa mobilização, que remonta à década de 1960, que Nelson Araújo procurou refletir sobre uma forma fílmica portuguesa entre as décadas de 1960 e 1980, centrando-se nas ligações de consanguinidade estética na diversidade autoral durante este período.

Não obstante, é necessário salientar a importância da década de 1980, tendo em conta o aumento do número de produções cinematográficas e, ao mesmo tempo, “uma ramificação temática com aspectos já muito diferentes do antigo novo cinema ou sequer do cinema-quase-directo do pós-revolução” (Areal, 2011b, p. 20). Como entende João Maria Mendes (2013, p. 10),

o termo escola portuguesa designa “uma constelação plurigeracional de cineastas que, na sua diversidade, criam um cinema de autor feito com baixos orçamentos e com meios de produção relativamente semelhantes, eventualmente identificável por traços de estilo ou pela recorrência parcial de temas nas suas obras”.

Deste modo, na década de oitenta, “um número cada vez maior de filmes portugueses que combinavam uma linguagem moderna com uma reavaliação profunda do que definia a identidade nacional do país marcou presença em revistas e festivais de cinema estrangeiros, onde foram conquistando uma reputação crescente” (Baptista, 2009, p. 317). Como acrescenta Baptista (2009, p. 317), estes filmes “seriam instrumentais para o conceito de ‘escola portuguesa’, que seria aplicado pouco depois para referir a generalidade do cinema português”.

Segundo Jacques Lemièrre (2006), a reflexão sobre a questão nacional revelou-se fundamental na consolidação da chamada escola portuguesa. O cinema nacional foi finalmente capaz de “interrogar segundo um modo progressista (não nacionalista ou folclórico) a história nacional e de apresentar esta interrogação ao mundo, tornando visível, simultaneamente, o país, na sua dimensão subjectiva e auto-reflexiva (uma consciência nacional)” (Lemièrre, 2006, p. 737). Nas palavras deste autor:

De Alberto Seixas Santos («Temos uma relação muito tensa com o país. Creio que nós, encenadores portugueses, em geral, e ainda mais aqueles para quem o cinema é inseparável de si mesmos, somos responsáveis por isso: para nós, o país é igualmente inseparável de nós mesmos») a João César Monteiro (veja-se a sua divisa, «A minha divisa é e será sempre: Eu sou português. Enganaram-me», e sobretudo o seu ciclo de filmes em que entra a personagem João de Deus), de Paulo Rocha (que filma, n’*A Ilha dos Amores*, a peregrinação e o exílio oriental de um escrivão português que abandonou um Portugal humilhado pelo *ultimatum* colonial inglês de finais do século XIX) a Manoel de Oliveira (que revisita em *Non, ou a vã glória de mandar*, o mito português do sebastianismo, interrogando toda a história nacional à luz dos seus desastres militares), de José Álvaro Morais (que afasta em *O Bobo* a visão romântica da fundação de Portugal para desse afastamento fazer uma alavanca para questionar o Portugal pós-revolucionário de finais dos anos 70) a João Botelho (cuja obra, na sua totalidade, desde o seu primeiro filme, *Conversa Acabada*, ao seu próximo filme, *A Mulher Que Acreditava Ser Presidente*

dos Estados Unidos, persegue «a física de ser português»), as preocupações fundamentais do cinema português destes anos centram-se no pensar o país. (2006, pp. 737-738)

Dada a diversidade e inovação estética e temática que marca o cinema deste período, Leonor Areal chama a atenção para a importância de “uma metodologia de análise e organização baseada mais numa abordagem de temas e da linguagem fílmica” (2011b, p. 20). Neste âmbito, um fenómeno igualmente relevante é, no entender de Jorge Luís Cruz (2013), a falência do modo de produção cooperativo, assinalado, segundo o autor, por *Amor de Perdição* (1978) de Manoel de Oliveira.

Na esteira de João Mário Grilo (2006), Jorge Luís Cruz afirma que *Amor de Perdição* inaugurou um novo paradigma que vingaria na década de 1980, marcando o fim da produção militante e projetando a internacionalização do cinema português, que ganharia especial amplitude com António-Pedro Vasconcelos e o produtor Paulo Branco. Nas palavras de Leonor Areal (2011b, p. 21), “[a] época que permitia generalizações e sistemas fechados terminou no início dos anos 80”.

Trata-se de um fenómeno que reflete uma voluntária abertura de Portugal ao mundo (Cruz, 2013), que coincide, não só com o crescimento e a projeção do cinema mais comercial, como *Manhã Submersa* (1980) de Lauro António, *Kilas, o Mau da Fita* (1980), de José Fonseca e Costa, *Oxalá* (1981), de António Pedro Vasconcelos ou *Cerromaior* (1981) de Luís Filipe Rocha (Costa, 1991), mas também do cinema de autor. Assim, Manoel de Oliveira, Paulo Rocha (*A Ilha dos Amores* (1982)), António Reis e Margarida Cordeiro (*Ana* (1982)) são alguns dos nomes que marcam a internacionalização deste cinema de autor.

Deste modo, como salienta Nelson Araújo (2014), o debate entre o cinema de autor e o cinema comercial português instala-se definitivamente na década de 1980, estabelecendo uma notória divisão entre “um cinema que invoca a sua essência artística, enfatizando a natureza visual, e um outro que, numa aproximação às fórmulas de sucesso comercial, alega a necessidade de ir ao encontro dos gostos do público” (2014, p. 97).

Paulo Cunha (2013) considera que os primeiros anos da década de 1980 foram anos de simultânea rutura e continuidade com os anos anteriores. Isto é, segundo este autor (2013, p. 215) “[se], por um lado, se sentia ainda um natural prolongamento dos agitados anos pós-PREC (Processo Revolucionário em Curso, 1975-76), também se assistia ao início de significativas

rupturas com o paradigma pós-revolucionário”. Simultaneamente, novas propostas estéticas foram marcando o panorama cinematográfico, que integrou também uma diversidade de temáticas que são absolutamente fundamentais para pensarmos a questão nacional, como propôs Jacques Lemièrre (2006), enquanto preocupação dominante destes cineastas.

Também Leonor Areal (2011b), atentando ao crescimento do número de produções na década de 1980, considera que se testemunha gradativamente “uma ramificação temática com aspectos já muito diferentes do antigo novo cinema ou sequer do cinema-quase-directo do pós-revolução” (Areal, 2011b, p. 20). Neste contexto, a autora assinala duas tendências que se esbatem, definindo novos rumos no cinema, como o “retorno à ficção, que incide e reflecte as mutações da família e o desejo de evasão social [e] a emergência de filmes alegóricos, fantasistas, de ensaio e históricos” (2011b, p. 99). E salienta igualmente o surgimento de filmes realizados por mulheres, como Noémia Delgado (*Máscaras*, 1978), Solveig Nordlund (*Dina e Django*, 1980), Margarida Gil (*Relação, Fiel e Verdadeira*, 1986), Rita Azevedo Gomes (*O Som da Terra a Tremar*, 1990), entre outras.

Interessa-nos, deste modo, mapear os momentos simbólicos de rutura e transição, visto que assinalam pontos de originalidade e de inovação estética, mas também temática. Por exemplo, Paulo Cunha (2013) encontra, no final da década de 1980, o surgimento de vários autores cujas obras auguram uma nova ordem no cinema português.

O filme *Uma Rapariga no Verão* (1986), de Vítor Gonçalves, assinala, segundo Cunha (2013), a chegada de uma nova geração de cineastas. Subsequentemente, outras obras e cineastas estabelecem continuidade com este momento de transição, que revelam uma alegada orfandade em relação à história e estética do novo cinema português, que “ficou como uma das principais características estéticas e éticas desta geração” (Cunha, 2013, p. 231).

Além de *Tempos difíceis* (1988) de João Botelho, *Agosto* (1988) de Jorge Silva Melo, *Os Canibais* (1988) de Manoel de Oliveira, *O Processo do Rei* (1989) de João Mário Grilo e *Recordações da Casa Amarela* (1989) de João César Monteiro, Paulo Cunha enumera alguns cineastas debutantes e respetivas obras que assinalam a mudança neste período:

Nos anos imediatamente seguintes, outros jovens cineastas apresentavam a público as suas primeiras obras. Realizados por alunos da Escola de Cinema ficavam concluídos: *Duma vez por todas* (1986) de Joaquim Leitão; *Contactos* (1986) de Leandro Ferreira;

Uma pedra no bolso (1988) de Joaquim Pinto; *Um passo, outro passo e depois...* (1989) de Manuel Mozos; *O sangue* (1989) de Pedro Costa; *A nuvem* (1991) de Ana Luísa Guimarães; e *A cidade de Cassiano* (1991) de Edgar Pêra. A estes juntar-se-iam outros jovens que tiveram uma formação feita essencialmente das experiências como assistentes: *Relação fiel e verdadeira* (1986) de Margarida Gil, *Três menos eu* (1988) de João Canijo e *A idade maior* (1991) de Teresa Villaverde. (2013, p. 230)

Podemos considerar que o fim da década de 1980 anuncia já um novo panorama cinematográfico que marcaria a década seguinte. Ainda que os cineastas desta nova geração da Escola Superior de Teatro e Cinema tenham apresentado, individualmente, propostas estéticas irreverentes e originais, existem igualmente fortes afinidades que os aproximam. Podemos, deste modo, falar de cineastas que se correspondem a partir da respetiva singularidade das suas obras, o que denota um movimento coletivo que tem no horizonte o desejo de redimensionamento de uma cinematografia.

No seu trabalho, Leonor Areal (2011b) invoca amiúde a complexidade do estudo do cinema português a partir de delimitações metodológicas, sobretudo a partir da década de 1980. Como afirmou a autora, a década de 1980 encerra a época que permitia generalizações e sistemas fechados no cinema português. Assim, a autora fala de um cinema que, nas décadas de 1980 e 1990, deixa de parecer linear, “não porque se tenha alterado tanto a vida humana ou mudado as regras da transmissão cultural – mas porque deixou de haver hierarquias simbólicas tão definidas adentro do campo cultural, do conhecimento e do fabrico da história, que permitam esse enfoque delimitado” (2011b, p. 21).

Por esse motivo, a autora passa a organizar os filmes por “constelações de afinidades, conjuntos dentro dos quais [procura] encontrar vectores comuns, mais do que destacar as originalidades” (2011b, p. 21). Concomitantemente, Areal ensaia uma forma de abordagem crítica dos filmes “baseada em critérios de semelhança temática e numa metodologia comparativa” (2011b, p. 21).

Ainda que a nossa metodologia de análise já tenha sido desenvolvida inicialmente, no ponto “Nota metodológica”, procuramos, ainda assim, insistir nos obstáculos metodológicos. À medida que vamos prosseguindo a nossa contextualização, profundamente descritiva, do cinema português desde a revolução de abril até ao presente, pensamos ser pertinente elaborar este

trabalho de permanente sistematização metodológica a partir da obra teórica de outros autores nos quais nos ancoramos e inspiramos.

No decurso desta reflexão, interessa-nos igualmente continuar a assinalar a evolução do cinema português ao longo do período delimitado, elencando fatores múltiplos que motivam os momentos de transição, rutura e inovação estética e temática. Neste sentido, importa-nos salientar, como assinalou Carolin Overhoff Ferreira (2013), a superação de crises que marcou a década de noventa.

Trata-se de crises marcantes, cujos sinais de superação se refletem no crescimento do número de obras, nas transformações no seio da produção cinematográfica, e também na diversificação temática e estética (Ferreira, 2013). A autora salienta a importância do novo papel de Portugal no contexto internacional, nomeadamente a recente integração na então Comunidade Económica Europeia em 1986, assim como a relação que veio a estabelecer com as antigas colónias.

De que modo estes acontecimentos se refletem no universo cinematográfico português? Ora, segundo Ferreira (2013, p. 238), este redimensionamento de Portugal no âmbito internacional não pode ser indissociável das “redefinições interiores do papel do Estado em relação à cultura, além de uma busca de traduzir as exigências e os desafios exteriores, seja a nível geopolítico, seja devido às mudanças no mundo audiovisual tecnológicas”. E, neste contexto, devemos assinalar igualmente as atividades relacionadas com a divulgação do cinema, como se verifica, por exemplo, pelo surgimento do Festival de Curtas de Vila do Conde em 1993 ou a criação da Agência da Curta-Metragem em 1999 (Ferreira, 2013).

Deste modo, a “percepção internacional do cinema português, que, fortemente ligado à figura de Manoel de Oliveira e outros autores denominados como “escola portuguesa”, aumentara nos anos 80, diversificou-se moderadamente na década de 90” (2013, p. 248). A este propósito, a autora refere João César Monteiro, assim como os jovens realizadores que se iniciaram entre finais de 1980 e inícios de 1990, como Pedro Costa e Teresa Villaverde. Simultaneamente, a autora enfatiza a diversidade geracional que marca a década de 1990:

Realizadores de gerações anteriores marcaram presença nos anos 90, mas apenas esporadicamente. Nomes do Novo Cinema como Fernando Lopes, Eduardo Gueda, Alberto Seixas Santos e António da Cunha Telles se mantivera em atividade, mas apenas

com uma produção cada ao longo de dez anos. Paulo Rocha, Fernando Matos Silva, José Fonseca e Costa, António-Pedro Vasconcelos e António de Macedo conseguiram pelo menos duas produções cinematográficas no mesmo período. Devido aos reconhecimentos nacionais e internacionais, João César Monteiro produziu quatro filmes. Houve também continuidade na década anterior: João Botelho realizou quatro filmes e João Mário Grilo três. Novatos como Teresa Villaverde e Pedro Costa, ou Margarida Gil cujo primeiro filme data de 1989, começaram a sua produtividade com três filmes, ganhando rapidamente reputação nacional e internacional devido à suas linguagens visuais e poéticas. A este grupo pertence ainda João Canijo que regressou de uma carreira na televisão para chamar a atenção da crítica com dois filmes no final da década. (2013, pp. 246-247)

A reflexão sobre o cinema português da década de 1990 carece, como já foi denotado previamente, de uma outra metodologia que supere a dificuldade de categorização que era possível até finais da década de 1970 (Areal, 2011b). Por este motivo, Areal nota que, a partir da década de 1980 (e sobretudo na década de 1990), optou por uma análise comparativa dos filmes a partir da relação entre o desenvolvimento de temáticas e o filme como discurso.

Ao encarar o filme como discurso, Areal crê na proficuidade da análise de cada filme através de um mecanismo de identificação, onde “o autor se espelha e define a sua identidade através do filme, tanto quanto se projecta ideologicamente na ficção” (2011b, p. 108). A autora acrescenta (2011b, p. 108): “[aquilo] em que ele [o autor] crê, o que deseja e o que pensa, tudo isso faz parte do filme e eu posso analisar, independentemente da minha adesão ao dito filme”.

Ou seja, verifica-se uma atenção dedicada ao desenvolvimento de temáticas preponderantes a partir do olhar autoral que sobre as mesmas trabalha. A este propósito, a autora refere três isotopias com notória repercussão, que marcam a década de 1990 e se prolongam até inícios do século XXI, como “os filmes com a temática do regresso à terra, ou seja, às raízes (...), os filmes com protagonista infantil ou juvenil (...) os filmes da violência urbana” (2011b, p. 108). Ao mesmo tempo, importa cruzar estas isotopias com os temas e estéticas dos filmes que Carolin Overhoff Ferreira referiu serem dominantes na década de noventa, como o legado colonial, a tensão entre género masculino e feminino e as coproduções com os PALOP e o Brasil (Ferreira, 2013).

Afigura-se problemático o processo de estabelecer estas classificações, não só porque outros cineastas prosseguem o seu caminho, aparentemente indiferentes a estes vetores, mas

também porque se verifica um profícuo cruzamento entre várias temáticas e géneros (que resulta em filmes que parecem alheios às tendências frisadas). No que diz respeito aos realizadores que avançam à margem destas tendências, João César Monteiro e Manoel de Oliveira são os exemplos mais ressonantes; como descreve Leonor Areal (2011b, p. 165), as suas obras destacam-se particularmente “pela surpresa dos seus recursos expressivos e pela expressividade da fuga à norma – que convoca fantasmas eróticos próprios mais do que descreve ambientes sociais”.

Porém, como já foi referido, importa-nos sondar os vários lugares e temáticas que perpassam o cinema português. Neste processo, mesmo os autores cuja obra é encarada à margem das tendências dominantes, como João César Monteiro ou Manoel de Oliveira, poderão ser alvo de análise à luz de alguns dos tópicos definidos; é o caso, por exemplo, de *Non ou a vã glória de mandar* (1990) de Manoel de Oliveira, obra relevante na discussão sobre o papel das mitologias históricas na configuração da identidade nacional – desde a revisitação da História imperial portuguesa à figuração do mito messiânico no imaginário cultural.

Neste subcapítulo, a compreensão das abordagens e metamorfoses das temáticas pretende ser já esboçada a partir de um olhar diacrónico do cinema português desde a revolução de abril até 2020. Neste sentido, importa-nos evocar as teorias de autores que pensaram o cinema português, assinalando-lhe momentos específicos de inovação e transição, sobretudo a partir do surgimento gradual de novos cineastas.

Deste modo, o século XXI inaugura, segundo Daniel Ribas (2013), uma importante fase no cinema português, noção que o autor elabora a partir da reflexão sobre o amadurecimento da obra de determinados realizadores, assim como o surgimento de outros. No entender do autor, a década de 2000 foi marcada por “uma renovação sem precedentes do cinema português, com a afirmação de um largo conjunto de autores com características próprias e que tem circulado abundantemente nos mercados internacionais (sobretudo festivais, mas também com lançamento comercial)” (2013, p. 296).

Primeiramente, importa assinalar o prosseguimento da carreira de cineastas como Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Fernando Lopes, Paulo Rocha, José Fonseca e Costa, José Mário Grilo ou João Botelho⁹³. Porém, Daniel Ribas enfatiza particularmente o trabalho dos autores da geração de 1990 (designação que o autor justifica a partir do seu nascimento cinematográfico

⁹³ João César Monteiro (*Branca de Neve*, 2000) e *Vai e Vem*, 2003) viria a falecer em 2003, e José Álvaro Morais (*Peixe-Lua*, 2000) e *Quaresma*, 2003) em 2004.

entre o final da década de 1980 e início da década de 1990), como Pedro Costa, João Canijo ou Teresa Villaverde, assim como o conjunto de cineastas que começam a experimentar no campo da curta-metragem e que, gradualmente, se viriam a estreiar na longa-metragem.

Ribas (2013) faz uma distinção entre os cineastas que já se haviam estreado na curta-metragem na década de 1990, como Marco Martins, João Pedro Rodrigues ou Margarida Cardoso, e aqueles que se estrearam no século XXI, como Sandro Aguilár, Miguel Gomes, Raquel Freire ou António Ferreira. E, subseqüentemente, salienta que, não obstante algumas características comuns, este conjunto de cineastas revela uma diversidade criativa, que se manifesta na exploração de temáticas, personagens-tipo e espaços a partir de olhares e propostas estéticas arrojadas e originais.

A nosso ver, os cineastas que se revelam no século XXI manifestam uma determinante influência da designada geração de 1990, sobretudo no que diz respeito à exploração da marginalidade como temática e estética. Isto é, verifica-se uma preferência por filmar personagens que, no seu quotidiano, traduzem uma forma de alienação que será sintomática de uma forma particular de pensar a sociedade. E a câmara assume um papel de vigilância permanente desses corpos, que navegam num espaço que incorpora uma aura de desenraizamento; um desenraizamento por vezes inconfessado, que apenas é denunciado pelo silêncio, pelas expressões das personagens, pelo modo como é filmado o espaço.

Na década de 1990, verificamos que a temática da marginalidade encontrou singular expressão nos “filmes com protagonista infantil ou juvenil”, uma das isotopias referidas por Areal (2011b, p. 108). É o caso dos filmes *A Idade Maior* (1990) e *Os Mutantes* (1999) de Teresa Villaverde, *O Sangue* (1990) ou *Ossos* (1997) de Pedro Costa, *Adeus, Pai* (1996) de Luís Filipe Rocha ou *Glória* (1999) de Manuela Viegas. Porém, existe também um cruzamento com a questão da violência urbana, a terceira isotopia referida por Areal (2011b), como verificamos em filmes anteriormente referidos (*Ossos* e *Os Mutantes*, por exemplo).

Porém, interessa-nos também descortinar a marginalidade no cinema português sem exigir classificações tão restritas; isto é, tomando esta questão enquanto enunciadora de um pensamento perante a sociedade que se vai esculpindo a partir de propostas estéticas muito distintas entre si – traduzindo essa diversidade criativa referida por Ribas (2013).

Com efeito, a marginalidade é um universo planturoso que se materializa a partir de estéticas, narrativas e personagens com motivações muito diferentes entre si, e que compõem, no final, um mosaico ilustrador das várias expressões possíveis dentro do imaginário. *Sapatos Pretos* (1998) de João Canijo, *O Fantasma* (2000) de João Pedro Rodrigues ou *Alice* (2005) e *Como Desenhar um Círculo Perfeito* (2009) de Marco Martins são exemplos de obras que se distinguem entre si, não obstante encontrarmos, em todas, essa recorrência do tópico da marginalidade.

Por outras palavras, cada um destes filmes debruça-se sobre diferentes formas de marginalidade, desde a violência ao isolamento. E, neste sentido, o que subsiste são os universos diegéticos saturados com uma excecionalidade criativa, que enunciam o modo como a realidade pode ser transformada a partir de presenças múltiplas, que se aventuram e povoam todos os meandros do imaginário.

Podemos considerar a marginalidade como um legado da renovação trazida pela escola portuguesa na década de oitenta; e, ao fazê-lo, fortalecemos o argumento de que a revisitação da imagem do país através do cinema se tenha equiparado a uma penosa convalescença, embargada pela desilusão e por uma obstinada sombra de desesperança. Esta parece ser também a posição de Tiago Baptista, que encontra já na década de oitenta uma predominância de filmes que incidem no percurso de personagens que se sentem deslocados em relação às famílias e à própria sociedade.

Assim, na década de 1980, Tiago Baptista (2009, pp. 318-319) encontra algumas figuras recorrentes como o exilado, o emigrante ou o órfão, que “ventilavam os pontos de vista dos realizadores sobre as origens e a essência de uma psicologia nacional responsabilizada pela mediocridade do país”. O autor refere, neste âmbito, filmes como *A Ilha dos Amores* (1982) de Paulo Rocha, *Um Adeus Português* (1985), de João Botelho, *Matar Saudades* (1987) de Fernando Lopes e *Recordações da Casa Amarela* (1989) de João César Monteiro.

Debruçando-se sobre a geração de 1990, Tiago Baptista salienta a continuidade da temática da marginalidade. Tratava-se assim de uma geração que se destacou por “reagir muito imediatamente ao que era, ou parecia, próprio do seu tempo, ao que estava a acontecer diante dos olhos dos realizadores, e não ao que era, ou parecia, específico da sua cultura nacional” (Baptista, 2009, p. 320).

Ao tomarem como protagonistas “jovens marginais, mães adolescentes ou imigrantes ilegais” e a abordarem questões como “a pobreza, a doença, o desemprego, a violência doméstica, o tráfico humano ou a toxicodependência” (Baptista, 2009, p. 320), estes filmes participaram ativamente da criação de uma contraimagem do país, contribuindo “para baralhar as ideias tradicionais sobre nacionalidade e sobre a identidade cultural dos portugueses” (2009, p. 320).

Contudo, é problemático centrarmo-nos na marginalidade e na sua variedade de manifestações quando falamos da renovação do cinema português entre o final do século XX e o início do século XXI. Este pressuposto parece limitar-nos a abordagem sobre o cinema português durante este período, igualmente pontuado pelo trabalho singular de cineastas veteranos e também por outras aspirações emergentes.

Tiago Baptista (2009) ou Iván Villarrea Álvarez (2016) pensam, neste âmbito, a renovação trazida pelos cineastas da geração de 1990 e aqueles que foram surgindo ao longo da década de 2000 a partir do modo como redimensionaram o cinema português no quadro internacional, onde uma multiplicidade de referências se impõe.

Iván Villarrea Álvarez (2016, p. 109) elabora esta reflexão à luz da ideia de cinema transnacional⁹⁴, considerando que “os cineastas mais novos, especialmente aqueles abertamente pós-modernos, trabalham na interseção entre o cinema nacional – a herança da Escola portuguesa – e o cinema transnacional”. Neste sentido, Álvarez reitera a importância da designada geração de 1990⁹⁵ na ampliação de temas e personagens abordadas até então pelo cinema. Segundo este autor (2016, p. 115), “[esta] geração introduziu uma mudança muito significativa no próprio conceito de cinema português, porque soube renovar a sua tradição através de um encontro, inédito e inesperado nessa altura, com o presente e com o real”.

Dialogando com Tiago Baptista,⁹⁶ Álvarez evoca a teoria deste autor a propósito das invisibilidades e omissões que marcaram o cinema português (e que o acabariam por afastar das dinâmicas dos cinemas transnacionais)⁹⁷, tendência que esta geração procurou inverter. Álvarez acrescenta que autores mais novos, surgidos na década de 2000, como Miguel Gomes, João

⁹⁴ - Esta problemática foi desenvolvida no subcapítulo 4.2., “O cinema, o imaginário e a sua dimensão (trans)nacional”.

⁹⁵ - O autor refere os seguintes cineastas: Pedro Costa, João Canijo, Teresa Villaverde e João Pedro Rodrigues.

⁹⁶ - No âmbito do artigo “Nacionalmente correcto: A invenção do cinema português” (2009) publicado em *Revista Estudos do Século XX*.

⁹⁷ - Esta discussão foi também elaborada no subcapítulo 4.2., “O cinema, o imaginário e a sua dimensão (trans)nacional”.

Salaviza, João Nicolau ou Salomé Lamas (e podemos também acrescentar Cláudia Varejão, Filipa Reis, João Miller Guerra e Pedro Neves) vieram a comprometer-se também com este repto, procurando, nas palavras do autor (2016, p. 116), “filmar o mundo desde Portugal para assim posicionar Portugal no mundo”.

Este feito fora já assinalado na década de 1980, com o reconhecimento de alguns cineastas no estrangeiro, como Manoel de Oliveira, João César Monteiro ou Paulo Rocha. Importa, neste sentido, auscultar também a obra destes cineastas de longa carreira à luz das novas emergências no panorama cinematográfico nacional.

Assim, na década de 2000, alguns cineastas que precedem a geração de 1990 (e, alguns deles, também a revolução de abril) continuam a filmar, como Manoel de Oliveira (*Palavra e Utopia*, 2000, *Porto da Minha Infância*, 2001, *Vou para Casa*, 2001, *O Princípio da Incerteza*, 2002, *Um Filme Falado*, 2003, *O Quinto Império – Ontem como Hoje*, 2004, *Espelho Mágico*, 2005, *Belle Toujours*, 2006, *Cristóvão Colombo – O Enigma*, 2007, *Singularidades de uma Rapariga Loira*, 2009, *O Estranho Caso de Angélica*, 2010), João César Monteiro (*Branca de Neve*, 2000, *Vai e Vem*, 2003), Paulo Rocha (*A Raiz do Coração*, 2000, *Vanitas*, 2004), Fernando Lopes (*O Delfim*, 2002, *98 Octanas*, 2006) José Álvaro Morais (*Quaresma*, 2003), José Fonseca e Costa (*O Fascínio*, 2003, *Viúva Rica Solteira não Fica*, 2006), João Botelho (*A Mulher que Acreditava ser Presidente dos Estados Unidos da América*, 2003, *O Fatalista*, 2005, *A Corte do Norte*, 2008, *O Filme do Desassossego*, 2010), entre outros.

Também na década de 2000 se verificam importantes contributos no campo do documentário. Segundo Daniel Ribas (2013, p. 296), “a década serviu para consolidar um movimento bastante alargado de novos autores e novos processos (o digital e a fuga a um certo formato televisivo) que tinham despontado na década anterior” assim como a sua estreia comercial em sala.

No entender de Ana Isabel Soares (2016), não é possível encontrar um denominador comum a todos os filmes de documentário realizados na década de 2000. A autora, porém, considera que a transição para o século XXI assinala igualmente uma importante mudança no campo do documentário, onde se verificaram contributos de autores distintos. Como observa Soares (2016), estes documentários são encabeçados por uma geração de cineastas comprometidos com a reconfiguração da imagem do próprio país.

Como adianta Soares (2016), a confluência temática revelada pelos documentários que inauguraram e atravessaram a primeira década de XXI é muito devedora de acontecimentos cruciais como a revolução de abril e a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia. Perante isto, é de assinalar a vontade coletiva de (re)inventar uma imagem do país à luz da singular liberdade criativa que inspirava cada um destes autores, e que se materializou em aspirações várias:

(...) seja procurando narrar episódios históricos anteriormente quase ausentes das narrativas históricas, como a guerra colonial ou o próprio processo de mudança de regime; seja por celebração de tradições identificadas como especificidades nacionais, por oposição e receio de um nivelamento ou uniformização cultural que viria agregada à União Económica; seja, enfim, por necessidade de pensar a importância, as consequências, os protagonistas e os tempos de um Portugal traumatizado, renovado, despertado e agitado por alterações tão profundas, tão estruturantes e de origens tão diversas como as que se vivem de 1974 para cá. (Soares, 2016, p. 52)

Em geral, Soares (2016, p. 50) considera que, no âmbito do cinema documental, “multiplicam-se trabalhos sobre escritores ou artistas plásticos portugueses, sobre a vida do interior do país ou de zonas menos conspícuas, que se observam mais enquanto paisagens não comentadas (...) do que como comentário político”. E também Daniel Ribas (2013, p. 296) assinala algumas recorrências temáticas que é importante convocar, como “as novas vivências da sociedade urbana (em contraste com a desolação dos espaços rurais) ou uma análise pós-colonial sobre a história de Portugal e, em particular, da relação com os países e a guerra colonial”.

A este propósito, salientemos *Ruínas* (2009) de Manuel Mozos, um olhar sobre vários espaços desolados, não obstante ventilados por memórias possantes; e também *Natureza Morta* (2005), *48* (2010) e *Luz Obscura* (2017) de Susana de Sousa Dias, compostos por relatos que convocam a memória da polícia política durante o Estado Novo. Porém, referimos estas obras também pela sua relevância enquanto objetos filmicos, no sentido em que não se servem do documentário tão-só enquanto registo e divulgação dos factos, antes propõem-se explorar as várias potencialidades, não só do respetivo sistema narrativo, mas da gramática cinematográfica. Importa também sublinhar, ao longo da década de 2000, a obra de cineastas como Sérgio Tréfaut, Pedro Sena Nunes, Catarina Mourão, Catarina Alves Costa, Miguel Gonçalves Mendes, entre outros.

O ano de 2010 é marcado pelo *Manifesto pelo cinema português*⁹⁸, que, começando por assinalar a notável circulação internacional e criatividade do cinema nos anteriores vinte anos, reclama subsequentemente uma intervenção de emergência por parte dos poderes públicos e do Ministério da Cultura face à redução do financiamento e da produção cinematográfica que se verificara nos dez anos precedentes.

Com efeito, em Portugal, o início da década de 2010 é marcado pelo impacto da crise financeira de 2007/2008 e, subsequentemente, pelo impacto da troika e das políticas de austeridade do governo em vigência entre os anos de 2011 e 2015⁹⁹. É inegável refletir sobre os processos em que a continuidade de determinadas temáticas se transforma sob esse contexto, assim como o efeito que o mesmo possui na formulação de novas propostas estéticas. Contudo, será que essa proposta nos restringirá a um cinema fortemente ancorado na tradição do realismo social?

A década de 2010 tem importantes contribuições dessa tendência, como verificaremos adiante. Todavia, não é nosso objetivo reduzir o cinema português desta década ao seu papel de crítica social. Por isso, debruçar-nos-emos sobre a diversificada contribuição de vários autores no campo da ficção, do documentário, e de géneros híbridos,¹⁰⁰ através dos quais os mesmos exploram universos distintos – e de que forma essas representações, no seu todo, se revelam pertinentes para pensarmos a (re)configuração do retrato de um país.

É importante começar por referir que a década de 2010 é marcada pela morte de cineastas de longa carreira no cinema português: é o caso de Paulo Rocha, falecido em 2012, tal como Fernando Lopes, que pôde ainda realizar *Em Câmara Lenta* (2013), Manoel de Oliveira, falecido em 2015 (além das curtas-metragens, realizou ainda longas-metragens como *O Estranho Caso de Angélica* (2010), e *O Gebo e a Sombra*, (2012)) ou José Fonseca e Costa, também falecido em 2015, um ano antes do lançamento do seu último filme, *Axilas* (2016).

⁹⁸ Consultado no jornal *Público* (12 de março de 2010). O manifesto foi assinado pelos cineastas Manoel de Oliveira, Fernando Lopes, Paulo Rocha, Alberto Seixas Santos, Jorge Silva Melo, João Botelho, Pedro Costa, João Canijo, Teresa Villaverde, Margarida Cardoso, João Pedro Rodrigues, Bruno de Almeida, Catarina Alves Costa, João Salaviza, e pelos produtores Maria João Mayer (Filmes do Tejo), Abel Ribeiro Chaves (OPTTEC), Alexandre Oliveira (Ar de Filmes), Joana Ferreira (C.R.I.M.), João Figueiras (Black Maria), João Matos (Terratrema), João Trábulo (Periferia Filmes), Pedro Borges (Midas Filmes), e contou com muitas outras assinaturas por parte de figuras ligadas ao contexto cinematográfico nacional.

⁹⁹ XIX Governo Constitucional.

¹⁰⁰ A questão da hibrididade foi desenvolvida no capítulo quarto, “Para uma literacia das imagens cinematográficas”, e será também convocada na secção final desta investigação.

Simultaneamente, é relevante assinalar as obras de alguns cineastas cuja carreira se iniciou antes do século XX, como João Botelho (*O Filme do Desassossego* (2010), *Os Maias – Cenas da Vida Romântica* (2014), *Peregrinação* (2016)), Margarida Gil (*Paixão* (2010)), Pedro Costa (*Cavalo Dinheiro* (2014), *Vitalina Varela* (2019)), Rita Azevedo Gomes (*A Vingança de uma Mulher* (2012), *Correspondências* (2016), *A Portuguesa* (2018)), João Canijo (*Fantasia Lusitana* (2010), *Sangue do meu Sangue* (2012), *É o Amor* (2013), *Fátima* (2017)), Teresa Villaverde (*Transe* (2011) e *Colo* (2017)), entre outros.

Na pluralidade de estilos, descortinam-se imaginários igualmente singulares. Ou seja, é possível, concomitantemente, encontrar semelhanças e diferenças entre as obras dos vários autores. Por vezes, um elo de cumplicidade entre vários autores não implica a fidelidade a um estilo, a uma corrente ou a uma temática específica. Entre os filmes históricos de João Botelho e os de Rita Azevedo Gomes, por exemplo, existirão diferenças; da mesma forma que, diante das representações do quotidiano suburbano de João Canijo e Teresa Villaverde, seremos capazes de desvendar traços particulares que facilmente nos permitem distinguir as suas obras.

A nosso ver, as gerações mais recentes manifestam igualmente essa profícua tensão nas suas várias (e aparentes) afinidades ou dissemelhanças: vejamos os casos de Cláudia Varejão (*No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos* (2016) e *Ama-San* (2018)), Miguel Gomes (*Tabu* (2012) e a trilogia *As Mil e uma Noites* (2015)), João Nicolau (*A Espada e a Rosa* (2010), *John From* (2015) ou *Technoboss* (2019)), João Viana (*A Batalha de Tabatô* (2014) e *Our Madness* (2018) ou Gabriel Abrantes (*Diamantino* (2018), realizado em parceria com Daniel Schmidt).

O onirismo de Miguel Gomes, João Nicolau e João Viana possui expressões distintas, configurando-se à luz das próprias inquietações das personagens. E, por sua vez, o realismo social, oscilante entre a ficção e o documentário, é uma tendência que o(s) próprio(s) olhar(es) e propostas estéticas dos cineastas vão transfigurando e ressignificando – ilustradoras desta tendência são as obras de autores já referidos (João Canijo ou Teresa Villaverde, na ficção), mas também de gerações mais recentes - como João Salaviza (*Montanha*, 2015), Pedro Neves (*Desencontros*, *Água Fria*, 2011, *Hospedaria*, *Acima das Nossas Possibilidades*, 2014, e *A Raposa da Deserta*, 2015), Filipa Reis e João Miller Guerra (*Li Ké Terra*, 2010), *Orquestra Geração*, 2014), *Força da Vida*, 2015) Pedro Pinho (*Um Fim do Mundo*, 2015), *A Fábrica de Nada*, 2017) e Leonor Teles (*Terra Franca*, 2018).

A ruralidade, por exemplo, é tão-só um tópico empregue para definir um imaginário que os olhares dos cineastas vão fragmentando em universos pessoais e distintos: entre o imaginário rural de João Vladimiro (*Lacrau*, 2013), de João Pedro Plácido (*Volta à Terra*, 2014) e de Paulo Carneiro (*Bostofrio*, 2018), existem as semelhanças entre os espaços e as personagens; mas essas semelhanças facilmente são superadas pela originalidade imposta pela linguagem cinematográfica e pelas respetivas relações dos realizadores com os lugares. E o mesmo podemos dizer dos vários lugares de memória, reconfigurados, quer pelo documentário (*48*, 2010, e *Luz Obscura*, 2017, de Susana de Sousa Dias) quer pela ficção (*Tabu*, 2012, de Miguel Gomes e *Yvone Kane*, 2014, de Margarida Cardoso).

A linguagem cinematográfica é, portanto, a herança movível que conjuga todas as dimensões do *filme* e ao mesmo tempo as desarticula. Na sua multiplicidade de lugares, sejam eles lugares físicos ou lugares de memória, será a própria linguagem cinematográfica a moldar a forma de os mesmos serem *comunicados* ao espectador. Como afirma Serge Daney (2022, [1994]), o cinema é uma arte de *mostrar*, ato que simboliza um gesto que obriga a ver. Por isso, “se algo foi mostrado, *é preciso* que alguém acuse a sua recepção” (Daney, 2022, p. 70).

Quando nos ancoramos na ideia de que existem temáticas ou géneros facilmente identificáveis por uma série de características específicas, corremos o risco de tornar estéril a discussão sobre o imaginário filmico. Quando essas *categorias* se fundem, é a linguagem cinematográfica que detém a voz primordial, pois é através dela que a respetiva obra se (res)situa à luz da sua relevância artística.

Impor-se-á, neste quadro, uma pergunta: como apurar a relevância do cinema português no debate da identidade nacional perante a impossibilidade de elaborar categorizações? Não se trata de não elaborar categorizações, mas de lhes imprimir um carácter flexível. Só assim poderemos apurar a relevância do cinema neste âmbito: a partir da assunção de que existe, dentro de cada obra, uma complexa rede de significados que devemos decifrar sem a pretensão de categórica resolução; pois esses significados subsistirão, permeáveis a outros e sempre resistentes a definições restritas.

Concluída esta síntese sobre a história do cinema português desde 1933 até 2020, pensamos que a etapa final da nossa investigação poderá prosseguir com maior liberdade de reflexão crítica.

CAPÍTULO 6. Da inquietude do imaginário: filmes que (re)contam histórias

Tal como o debate sobre a identidade nacional proposto nesta investigação procurou evidenciar a expressão ambígua que a ideia possui no imaginário (oscilante entre um carácter tão essencialista como rizomático, o que ressalta, desde logo, uma natureza que se cumpre no paradoxo), também a metodologia poderá ser olhada com desconfiança diante desse compromisso.

Não será despropositado se este trabalho despertar questionamentos quanto ao método. O compromisso em não nos vergarmos a uma ótica essencialista potencia a confusão entre fluidez e inconsistência, passível de contaminar a percepção da metodologia. Pensamos, no entanto, ter conseguido justificar as nossas opções metodológicas, não obstante compreendermos a eventual impressão que o leitor poderá ter deste trabalho como uma investigação *deixada em aberto*.

A diversidade estético-ideológica que marca o cinema após a revolução de abril (Areal, 2011a, 2011b; Araújo, 2014) leva-nos a propor, na relação entre os filmes, uma abordagem metodológica sensível ao facto de “se tratar de filmes que, sendo contemporâneos dos outros, divergem essencialmente na sua óptica do mundo” (Areal, 2011a, p. 19). Este cinema difere assim do cinema anterior à revolução, que Areal também glosou, e cuja abordagem metodológica se pautou, ao invés, por um “imobilismo descritivo” (Areal, 2011a, p. 19).

Deste modo, impõem-se as questões: porque selecionamos determinadas inquietações para análise ao invés de outras? Porque selecionamos nós determinados filmes ou concedemos primazia a determinados cineastas ao invés de outros? Cremos que estas questões não devem interferir na leitura do texto, porquanto procuramos solucioná-las ao longo do exercício de escrita – exercício onde confessamos, desde logo, a nossa tentativa de conciliação entre o rigor científico e a intimidade com o objeto de estudo.

O presente capítulo é constituído por seis textos que nos permitem olhar o cinema português à luz dos acontecimentos que marcaram o período que sucedeu à revolução de abril (1974-2020), e encontrar, no seu mosaico de narrativas e estéticas plurais, entre as representações do passado e do presente, as inquietações de uma identidade coletiva (e, por consequência, cinematográfica). Passemos agora a enumerar os vários textos, justificando as nossas escolhas relativamente aos títulos e, posteriormente, o processo de análise dos discursos cinematográficos.

Assim, a secção final da nossa investigação é dividida por seis textos: “Abril, ontem e hoje”, “A História e o cinema: mito e contramito”, “Recantar a terra: para uma renovação do paradigma da ruralidade”, “Estéticas da marginalidade: trajetos e inquietações”, “O devaneio como reduto: lugares de evasão no cinema português” e “Um epílogo: memória, ruína, realidades materiais e imateriais”. Cada um destes textos sintetiza, logo pelo título, uma inquietação específica que será glosada. Porém, e apesar dessa divisão, é nosso compromisso promover o carácter fragmentário e interseccional destes textos, que acabam por partilhar diversas afinidades ao nível dos discursos, das propostas estéticas e das temáticas.

Procuramos situar essa convergência de inquietações sem jamais violar o respetivo propósito de cada ensaio; isto é, evidenciando o papel inalienável do cinema na construção de uma polissemia que se constitui o eixo primordial da reflexão. Assim, é nosso objetivo fazer com que os textos se correspondam continuamente e, por consequência, fixar o papel da linguagem cinematográfica no encadeamento dos mesmos.

Cada texto inicia-se com uma síntese da respetiva problemática, procurando situar o leitor antes da análise. Subsequentemente, o texto tomará várias liberdades na abordagem da problemática proposta: seja promovendo uma discussão onde convocamos vários filmes e cineastas (6.3. “Recantar a terra: para uma renovação do paradigma da ruralidade” ou 6.4. “Estéticas da marginalidade: trajetos e inquietações”), seja centrando-nos isoladamente em determinado filme (6.1. “Abril, ontem e hoje”, 6.5. “O devaneio como reduto” ou 6.6. “Um epílogo: memória, ruína, realidades materiais e imateriais”) ou até mesmo numa personagem (“Um epílogo: João de Deus, indigente aristocrático”, reflexão integrada no texto 6.4).

Não há uma justificação para essas diferenças de abordagem: trata-se tão-só de uma decisão da qual eu sou inteiramente responsável, e que procurei esclarecer no decorrer de cada texto, tentando provar ao leitor a plausibilidade das respetivas opções de reflexão.

6.1. Abril, ontem e hoje

Neste texto, refletimos sobre a revolução de abril a partir da sua figuração enquanto promessa efervescente de um futuro idealizado, logo após a deposição do Estado Novo e, simultaneamente, enquanto efeméride que veio a inscrever um lugar simbólico do imaginário nacional.

Ao longo do período compreendido, o cinema português incidiu na imagem da revolução sob dinâmicas distintas: isto é, desde o cinema militante ou interventivo, onde a recente revolução suscitava agitados e auspiciosos projetos e interrogações, aos filmes que, passado esse momento tumultuoso, se propuseram pensar o acontecimento sob o impulso de uma revisitação celebrativa e/ou desiludida.

Apesar da ideia de uma promessa incumprida, sobre a qual refletimos no texto 6.4. “Estéticas da marginalidade: trajetos e inquietações”, a recordação constante da revolução é um ato simbólico; e a sinalização do lamento e da frustração perante as promessas incumpridas de abril será tão importante como a evocação da importância histórica do acontecimento, porquanto desperta na sociedade a necessidade de interpelar permanentemente a memória do país.

Que imagem da revolução encontramos no cinema que filmou o imediatismo do momento? Se, nas palavras de Eduardo Lourenço (2017, p. 60), “[foi] a imagem ideológica do povo português como idílico, passivo, amorfo, humilde e respeitador da ordem estabelecida que o 25 de Abril impugnou, enfim, em plena luz do dia”, de que forma é que o cinema se revelou agente ativo dessa urgente revisitação social e histórica?

Mesmo antes da revolução de abril, o cinema português não deixou de representar o regime no seu estertor: *O Mal Amado* (1974) de Fernando Matos Silva, *Brandos Costumes* (1975) de Alberto Seixas Santos ou *Sofia e a Educação Sexual* (1974) de Eduardo Guedes são alguns dos filmes sugestivamente arrojados nas suas propostas, aproveitando-se da visível fragilidade de um regime que, ainda assim, procurava subsistir. Tendo sido filmados antes do 25 de abril de 1974, esses filmes só estreariam após esse momento.

Não obstante, Luís de Pina (1986) nota que os filmes portugueses que estrearam ainda antes da revolução de abril sinalizavam já um clima de resistência cada vez mais audaz. Este panorama pode ser delineado a partir da divergência entre dois cinemas que se confrontavam, isto é, “o velho e o novo cinema, um defendendo-se heroicamente no mercado, mas à custa da

qualidade, o outro procurando amparo noutras instâncias, sempre cioso da sua independência e da sua defesa da qualidade” (Pina, 1986, p. 170).

Com efeito, Lauro António (2002) adianta que foram alguns dos cineastas financiados e selecionados ainda durante o marcelismo – e, desde modo, alinhados no mesmo projeto de renovação do cinema português – que viriam a fazer alguns dos primeiros filmes portugueses pós-25 de abril, encontrando-se ou não sintonizados com o desejo de intervenção política que marcou o cinema militante do período, como foi o caso de Manoel de Oliveira com *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1975). Porém, também este filme de Oliveira não é alheio à realidade social e política da época, visto que, como observa João Lopes (2021, s/p), “encena as relações no interior de uma família tipicamente portuguesa como um sistema hierárquico que “duplica” a administração do próprio país por Salazar”.

Assim, como afirma Luís de Pina (1986, p. 181), “[na] madrugada de 25 de Abril de 1974 cai o poder político, mas o poder do cinema já se encontrava nas mãos da geração de 60”.

E, se a revolução de abril inaugurou o chamado cinema livre (Areal, 2011b), trilhando o lesto caminho para os cineastas que haveriam de consolidar aquilo que se considerou como a escola portuguesa (Lemière, 2006; Araújo, 2016), a verdade é que, inicialmente, a efervescência revolucionária pulverizou “o espírito unitário de comunhão de ideias que a resistência ao fascismo ajudara a fomentar durante décadas” (António, 2002, p. 7). Com efeito, pouco tempo após o 25 de abril, foi anunciada uma nova política cinematográfica alinhada com os princípios do Movimento das Forças Armadas, que tomava o cinema como meio de politização do *povo*.

Nas palavras de José Filipe Costa (2002, p. 75), “o cinema projectado nas teorias e práticas do período revolucionário é investido de um valor de crença na capacidade das imagens em movimento em provocarem não a recepção passiva do espectador, mas a sua acção”. Assim, “proliferam os documentários, as reportagens, os depoimentos, em que o microfone parece dominar a câmara, seguindo uma técnica que vem dos telejornais” (Pina, 1986, p. 192). Este fenómeno insere-se diretamente nas campanhas de dinamização revolucionária onde era evidente o dirigismo político e cultural do Partido Comunista Português, que acabou por ser ativamente contestado por vários profissionais do cinema (António, 2002)¹⁰¹.

¹⁰¹ Para uma melhor compreensão do panorama cinematográfico nacional durante este período, ler *O cinema ao poder! A revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projectos* (2002) de José Filipe Costa.

Ainda assim, não há como negar a importância histórica destas produções realizadas durante e após a revolução de abril, que se inscrevem numa lógica militante e interventiva. Como considera Lauro António (2002, p. 8), trata-se de obras que registaram a agitação “de um processo revolucionário (...) e que se ficaram a dever não só às unidades de produção do IPC, mas também a cooperativas como o Centro Português de Cinema, a Cinequanon, a Cinequipa ou o Grupo Zero”. De facto, este cinema militante, diretamente associado ao contexto revolucionário, haveria de marcar presença no contexto cinematográfico nacional até ao final da década de setenta.

Não obstante a sua natureza sectária, este cinema inscreve um território fecundo no contexto nacional, funcionando estas obras como relevantes documentos históricos e exemplos ilustradores de um espírito agitado que vigorou, nomeadamente entre 1974 e 1976. Passado esse período, porém, o cinema português não se desligou nem da memória da revolução, nem do imediatista frenesi revolucionário.

No campo da longa-metragem de ficção, verifica-se o contínuo retorno de cineastas ao ímpeto de liberdade marcadamente ideológico que inscreve a memória da revolução, realizando obras que se apartam do formato de reportagem organizada (Costa, 2002).

Filmes como *Os Demónios de Alcácer-Kibir* (1977) de José Fonseca e Costa, *A Confederação – O Povo é que faz a História* (1977) de Luís Galvão Teles ou *A Santa Aliança* (1980) de Eduardo Gueda constituem-se exercícios onde se digladiam as memórias da ditadura e do movimento revolucionário, por vezes de forma alegórica, ilustrando as efusivas e então ainda atuais interrogações que se geraram nos anos quentes após o 25 de abril. De notar ainda *Cântico Final* (1975) de Manuel Guimarães, filme-testamento de um autor com uma obra consolidada, e que, mesmo apesar dos problemas¹⁰², é um crucial testemunho de um artista que expõe, quase sofregamente, o seu ulterior desejo de liberdade.

Mesmo depois de o cinema português ter retomado, nas palavras de Lauro António (2002), um clima de regularidade, os cineastas não deixaram de evocar a revolução de abril à luz de temáticas e abordagens distintas, desde o início da década de oitenta, com *Oxalá* (1981) de António-Pedro Vasconcelos, *A Culpa* (1981) de António Vitorino de Almeida e *Dina e Django* (1981) de Solveig Nordlund, até à década de noventa, marcada por “uma nova geração de cineastas que surge e que “enterra” o passado, mas não descobre grandes fontes de inspiração e de esperança

¹⁰² Manuel Guimarães faleceu sem conseguir terminar o filme, e a realização ficou a cargo de Dórdio Guimarães, seu filho.

quer no presente, quer no futuro” (2002, p. 16). Porém, como acrescenta Lauro António, este cinema da década de noventa suscita já outras interpretações, e, por esse motivo, as mesmas ficarão fora do âmbito deste texto¹⁰³.

Refletir sobre o lugar simbólico do 25 de abril no cinema português implica, como enunciou João Lopes (2021), que se coloquem perguntas possivelmente inoportunas, mas que são imprescindíveis quando falamos de efemérides. A este propósito, João Lopes questionou até que ponto conheciam os cidadãos portugueses o 25 de abril de 1974 através do cinema português, em crónica no *Diário de Notícias* na véspera da efeméride, em 2021.

A sua resposta, imediata, foi pouco otimista, justificada pela timorata presença de géneros idiossincráticos no cinema português, isto é, “um modelo regular e consistente de abordagem de uma temática comum” (Lopes, 2021, s/p). Assim, o 25 de abril, como outras temáticas e tópicos, encontrar-se-á reduzido a pontuais referências¹⁰⁴ que não são suficientes para assegurar uma consolidada continuidade dentro do imaginário cinematográfico – uma consequência, como concluiu Lopes, da inexistência de uma estrutura industrial estável.

Não nos competindo debruçar sobre uma análise do conhecimento que os cidadãos portugueses terão das representações do 25 de abril no cinema português, a seleção dos filmes neste texto procura atentar aos processos em que esta efeméride foi sendo pensada dentro do imaginário cinematográfico ao longo dos quase cinquenta anos de democracia. Desde *Que farei eu com esta espada* (1975) de João César Monteiro à curta-metragem *O Voo da Papoila* (2011) de Nuno Portugal, a escassez de títulos que tratam diretamente o 25 de abril (Lopes, 2021) não deixa, ainda assim, de ilustrar uma pertinente e profícua sucessão de representações das imagens da revolução.

¹⁰³ Como já foi referido, a reflexão sobre o cinema que inscreveu uma visão desiludida sobre a revolução de abril e suas promessas incumpridas será elaborada no texto 6.4., “Estéticas da marginalidade: trajetos e inquietações”.

¹⁰⁴ O único momento em que o 25 de abril possuiu inquestionável protagonismo no cinema português, enquanto temática, foi nos anos que sucederam à revolução, sobretudo entre 1974 e 1976.

6.1.1. *Que farei eu com esta espada (1975) de João César Monteiro: a arte ao serviço da revolução ou a revolução ao serviço da arte?*

Neste filme de João César Monteiro, o espectador é capaz de identificar prontamente aquilo que será um declarado alinhamento com o carácter interventivo e militante de uma arte – neste caso, o cinema – a serviço da revolução. Este filme, porém, revela algumas diferenças em relação às obras do período que se assumiam produto direto de uma dinamização cultural revolucionária (*As Armas e o Povo*, 1974, *Deus, Pátria, Autoridade*, 1975, *A Lei da Terra*, 1975, entre outras).

Desde logo, João César Monteiro renuncia à fidelidade ortodoxa ao formato dominante da reportagem organizada, promovendo uma leitura experimental das várias potencialidades da linguagem cinematográfica. O resultado é um exercício que podemos considerar híbrido, cujo jogo de géneros e referências múltiplas (das óperas de Wagner e Puccini e a sinfonia de Bach ao filme *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau) foi alvo de algumas críticas – fenómeno que discutiremos mais adiante.

O elemento protagonista do filme é o USS Saratoga, porta-aviões da NATO atracado no rio Tejo, mesmo diante da cidade de Lisboa. A sua dimensão massiva e a paciência com que se deixa permanecer estacionado nas águas parece desconcertar a população, que vê na presença norte-americana uma ameaça direta à hegemonia nacional. João César Monteiro filma o porta-aviões de perspectivas várias, seja do alto da colina, na mira de um canhão, seja da marginal, seja mesmo de perto, contornando-o em movimentos insistentes e curiosos. Intercala esses planos, não apenas com o registo do depoimento de várias testemunhas, mas também com filmagens de outros territórios do país (nomeadamente, o Alentejo e Trás-os-Montes), e, por fim, com sequências do filme *Nosferatu*, apropriando-se do simbolismo do navio que traz a peste.

Presentemente, *Que farei eu com esta espada?* não funciona apenas como documento histórico, mas também como um auspicioso exercício de experimentação estética que antecipa a consolidação definitiva de um percurso desconcertante no cinema português – João César Monteiro. Além de nos interessar a fértil convergência entre aquilo que, de modo genérico, podemos designar como forma e conteúdo (a arte a serviço da revolução ou a revolução a serviço da arte?), interessa-nos igualmente a discussão suscitada por este filme a propósito da cultura e sua relação com o *povo*.

Com efeito, foi realizado um debate televisivo moderado por José Carlos Megre, intitulado *A Cultura Intelectual e a Cultura Popular* (1975), centrado neste filme, onde participaram António Reis, Frei Bento Domingues, Eduardo Prado Coelho, João Bénard da Costa, o comandante Jorge Correia Jesuíno, Maria Alzira Seixo, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vasco Pinto Leite. Neste debate, sinalizaram-se algumas das inquietações relativamente ao futuro da cultura portuguesa à luz do processo revolucionário em curso.

Apesar das vozes que se pronunciaram contra a qualidade artística do filme de João César Monteiro, como Sophia de Mello Breyner Andresen ou António Reis, todos foram unânimes em concordar que a revolução política e a revolução cultural deviam ser dois fenómenos indissociáveis. Sophia defendia que um verdadeiro projeto revolucionário obrigava a que a “cultura popular” dialogasse com a “cultura erudita”, sem nunca as aprisionar, porém, em conceções essencialistas; isto é, a cultura erudita não poderia permanecer sob os grilhões da mundividência burguesa, nem a cultura popular se poderia resumir a uma mitificação folclórica, visto que ambas incorriam em visões desfasadas da realidade.

A seu ver, o filme *Que farei eu com esta espada?* havia falhado, porquanto o uso da linguagem cinematográfica era demasiado sofisticado (cedendo a um olhar que a poetisa designou como manifestação de intelectualice), e a mensagem demasiado panfletária, o que indicaria uma subjugação da arte à revolução. Por sua vez, Maria Alzira Seixo, não discordando da teoria de que o filme fora feito para intelectuais (citando, a esse propósito, os excertos de *Nosferatu* e da ópera *Madame Butterfly*, de Puccini), considera que a sua receção ambígua ilustrara, acima de tudo, uma investida aos “hábitos mentais e de perceção das obras de arte em geral” (RTP, 1975, 00:20:21 – 00:20:27). Assim, Seixo considera que qualquer revolução deve implicar também a transformação das estruturas mentais, o que, nas suas palavras, torna o filme de João César Monteiro duplamente revolucionário – seja a nível de gramática cinematográfica, seja a nível temático.

É fecunda a dimensão deste debate, porquanto denuncia uma viragem de paradigma em curso, diante da qual alguns pensadores, inclusive ativos opositores do regime, pareciam reagir com desconfiança. João Araújo (2015, s/p), sublinhando a inquietude e o estado de insatisfação que o filme capta, coloca-o como exemplo da prova “de que o cinema pode também servir de arma, que quando apontada, incomoda quem fica ao seu alcance”. Assim, *Que farei eu com esta espada?* é um filme deliberadamente incómodo, não só porque busca insistentemente uma

imagem do país, mas sobretudo porque, nesse processo, vai investindo contra o acomodado olhar do espectador de cinema.

Mesmo apesar de o filme de João César Monteiro não se centrar no registo da revolução ou dos dias que a sucederam, ao contrário de alguns dos filmes do designado cinema militante português, não deixa de espelhar a mesma agitação revolucionária dessa fase incipiente. E, a partir de um caso concreto, diretamente associado ao processo revolucionário (a presença de um porta-aviões da NATO em território nacional durante o mês de fevereiro de 1975), João César Monteiro interpela, não só o destino do país, mas também do cinema, num horizonte que deseja veementemente rasgado pela ousadia artística.

Que farei eu com esta espada? desperta-nos a necessidade de problematizar a relação entre arte e revolução a partir de uma hipotética subjugação da primeira à última. É esse receio que parece moldar a desconfiança dos participantes do debate previamente mencionado, mas que, a dada altura, Eduardo Prado Coelho parece tentar solucionar: “É perfeitamente aceitável pensar a arte ao serviço da revolução se não se pensar que é a arte ao serviço das ideias da revolução” (RTP, 1975, 00:30:20 – 00:30:30). Compete-nos, deste modo, interrogar onde se situará o filme de César Monteiro.

João Araújo (2015) salienta o carácter urgente do filme, que se traduz, não só na montagem, cujo ritmo parece sugerir uma certa intempestividade na execução, mas também na ausência total do medo em marcar uma posição. Tal postura de intrepidez verifica-se na consumação de um registo híbrido, não preocupado em filiar-se a determinado género, que se pode equiparar à pintura de um mosaico onde assomam diferentes personagens, capturados através do seu depoimento direto ou na encenação do seu labor: os soldados norte-americanos, os operários fabris, as mulheres que reivindicam o seu papel na luta feminista, os africanos que recordam o impacto da colonização e da luta pela independência.

Há uma mudança de protagonistas,¹⁰⁵ uma incursão a um imaginário que urge ser redimensionado e onde as figuras são (re)descobertas e enaltecidas pela sua resistência inconformada, e não pela sua resignação folclórica, como verificamos especialmente pelas imagens rodadas no Alentejo. Será que, caso João César Monteiro se mostrasse sensível ao argumento de que um filme enquadrado no processo revolucionário se deveria direccionar ao

¹⁰⁵ Segundo João Araújo, “[a] figura com a espada, que volta a aparecer no fim voltada para o mar, parece apelar à resistência, evocando a história, mas agora sob a forma de uma mulher, símbolo para um novo país” (2015, s/p).

público, de modo geral, e não apenas a um nicho específico¹⁰⁶, não correria ele o risco de ficar refém dos ideais impetuosos da revolução, como alertou Prado Coelho – e como, de resto, sucedeu com grande parte do cinema militante e interventivo que hoje é tão-só valorizado enquanto documento histórico –?

A iminência do navio que se aproxima da costa, transportando o vampiro e os ratos que espalharão a peste pela cidade, por exemplo, podendo constituir-se uma dessas referências eruditas enunciadas pelos participantes do debate da RTP, não deixou, a nosso ver, de ser imediatamente apreendida pelo espectador, independentemente de este conhecer ou não o filme de Murnau. E será que, à época, cada espectador se pôde reencontrar nas suas particulares inquietações, justamente no cruzamento dessas várias referências, entre o erudito e o popular? Será a leitura do objeto artístico mormente ditada pelo conhecimento vasto da cultura erudita, ou antes pela fidelidade que cada um de nós mantém em relação à própria experiência na sua dimensão mundana e telúrica?

Se, à época, o filme de João César Monteiro era um presságio mórbido, não deixava de vincar o (recém-conquistado) poder do cinema na peleja contra as vicissitudes da realidade – e, concomitantemente, o poder da criação no abalo das estruturas do olhar sobre a arte e sobre a cultura.

6.1.2. *Deus, Pátria, Autoridade (1976) e Bom Povo Português (1981) de Rui Simões: sínteses da revolução*

Deus, Pátria, Autoridade e *Bom Povo Português*, ambos realizados por Rui Simões, podem considerar-se líricas sínteses (sobretudo o segundo filme, ainda que temporalmente mais distante do 25 de abril de 1974) do cinema militante que vigorou de 1974 até finais dessa década, mas especialmente profícuo entre 1974 e 1975.

Rui Simões integra a geração política de cineastas da década de 1970 que, nas palavras de Leonor Areal (2011b, p. 25), “vai olhar para o passado recente e para o presente com um olhar simultaneamente crítico e vivido, deixando um diagnóstico da revolução”. A obra de Simões releva de uma pretensão disruptiva e inventiva no campo do documentário, sendo ambos os filmes sobre

¹⁰⁶ O nicho da “burguesia intelectual”, que, de resto, dominou sempre a literatura portuguesa, como acusou Sophia de Mello Breyner Andresen.

os quais refletimos neste texto “construídos sobre imagens de arquivo e fazendo a desmontagem das (demagogias ou) *ficções* políticas” (Areal, 2011b, p. 26).

Assim, parece existir, em ambos os filmes, tentativas de ideias de cinema não apenas ditadas pelo fervoroso desejo de retratar ou evocar o clímax revolucionário. Se, no entender de Luís de Pina (1986), muitos dos filmes do cinema militante valem sobretudo enquanto documentos históricos, permitindo-nos evocar um período em que, de facto, o campo do cinema foi ocupado pela “rodagem rápida, em pequenos grupos, munidos de câmaras de 16 milímetros e muitos microfones” (Pina, 1986, p. 188), de que forma é que estes dois filmes de Rui Simões sobressaem?

Não deixando de transferir a efusividade do processo revolucionário para a imagem cinematográfica, Rui Simões, por sua vez, não confia tanto no depoimento, que “nestes dias do processo revolucionário em curso, se sobrepunha à invenção visual, à possível originalidade filmica” (Pina, 1986, p. 188). O cineasta confia essencialmente no ato de retrabalhar o material, recorrendo inclusive a documentos de arquivo onde esse sentimento se encontra registado, quer por parte do cineasta, quer por parte das pessoas filmadas ou entrevistadas.

Sendo mormente constituídos por documentos de arquivo (sobretudo *Bom Povo Português*)¹⁰⁷, interessa a Rui Simões refletir, muito a partir da montagem, sobre um estado de conagraçamento com o período revolucionário presente (*Deus, Pátria, Autoridade*) ou de triste interpelação de um passado revolucionário (*Bom Povo Português*).

Esses documentos são retrabalhados por Rui Simões, que, através da montagem, da sonoplastia e de trucagens, procura introduzir uma impressão de estranheza na imagem, não obstante o seu objetivo ser evidente: pensar o país a partir de uma ideia de cinema que se constrói na procura da sua própria linguagem. Jogando com as várias potencialidades do cinema, ao mesmo tempo que as vai desvendando, Rui Simões parece equivaler os seus filmes a fluxos de consciência de um país em processo de autognose, que, na iminência do delírio, faz um arbitrário balanço do presente e do passado.

A nosso ver, *Deus, Pátria Autoridade* destaca-se do restante cinema militante do período porque se ancora numa ideia que jamais dispensa o triunfo da invenção, da originalidade. É

¹⁰⁷ Como surge nos créditos finais de *Bom Povo Português*, o filme contou com documentos dos arquivos da RTP até determinada altura, e só pôde ser concluído devido à “solidariedade de colegas e amigos cineastas que cederam extratos dos seus próprios filmes”.

também um documento histórico, nas palavras de Luís de Pina, ainda que surpreenda pela mistura de “imagens de actualidades do Estado Novo com imagens posteriores aos 25 de Abril e montando-as segundo uma concepção marxista do processo histórico” (Pina, 1986, p. 188).

Através da montagem, as imagens colocam em diálogo dois tempos diferentes (o pré e o pós-revolução), fazendo subsistir uma ideia primordial que é imediatamente apreendida na tensa volubilidade da imagem. Esta ideia é comunicada ao espectador através de fragmentos múltiplos, porém, correspondentes: um país que se divide entre o estertor da anacrónica moral cristã, nacionalista e corporativa e as aspirações de mudança que enchem as ruas e os latifúndios.

Rui Simões não revoga o seu papel enquanto elemento disposto a interferir na diegese e a tomar posição sobre os acontecimentos. Mesmo trabalhando com imagens de arquivo, o cineasta não oculta o seu posicionamento ideológico; por isso, mesmo podendo considerar-se filmes-síntese do cinema militante, *Deus, Pátria, Autoridade* e *Bom Povo Português* são também filmes interventivos.

Trata-se, no entanto, de um carácter de intervenção que não se prende meramente pela temática, mas também pelo manifesto desejo de experimentação artística, que é simultaneamente um desejo de mergulhar nas memórias documentadas pela imagem cinematográfica – e fotográfica –, e fundir os seus vários protagonistas e ações. Se, em *Deus, Pátria, Autoridade*, Rui Simões procurou confrontar as imagens do antigo regime e da efusividade pós-revolucionária, no filme seguinte, *Bom Povo Português*, procurará questionar como é que o cinema reproduziu a imagem do país entre o 25 de abril de 1974 e o 25 de novembro de 1975 – e, simultaneamente, propor-se-á reinterpretar essas imagens sob a contínua vontade de experimentação.

Segundo Luís de Pina (1986, pp. 196-197), *Bom Povo Português* “retoma o estilo e os propósitos de *Deus Pátria, Autoridade*, mas Rui Simões, o seu realizador, põe agora em causa a revolução falhada e o 25 de novembro”. Fixando o seu posicionamento ideológico, Rui Simões procura, em *Bom Povo Português*, lançar um olhar sobre um país que se desejava reconstruir após uma revolução há muito aguardada, mas cuja pretensão, a seu ver, acabou falhada.

Assim, o cineasta vai percorrendo os vários lugares simbólicos que urgem ser revisitados após a deposição da ditadura, como o patriarcado, o poder corporativo, a guerra colonial ou a polícia política, que o próprio sintetiza a partir da referência à alegoria da caverna de Platão, e que pretende funcionar como metáfora da duradoura repercussão do lema “orgulhosamente sós”.

Essa reflexão é elaborada através de uma descrição da conjuntura sociopolítica após a revolução, desde os governos provisórios que existiram até 25 de novembro de 1975, a reforma agrária, a resistência por parte dos grupos reacionários e saudosistas do antigo regime, à vontade de integração na Europa e nas dinâmicas globais.

Há um fator de manipulação evidente na representação dessas imagens, seja através do *ralenti* ou da animação, ou através da inserção de peças musicais como *Requiem: II Kyrie* de György Ligeti ou a canção *Willkommen*, originalmente composta por Fred Ebb e John Kander. Sublinhamos estes dois exemplos devido à sua sonoridade destoante, em comparação com outras músicas (como *Grândola, Vila Morena*, de Zeca Afonso, que é frequentemente usada); de resto, as peças acima referidas são sobretudo associadas, respetivamente, aos filmes *2001: Odisseia no Espaço/2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick e a *Cabaret* (1972) de Bob Fosse.

Porém, é justamente essa (intencional) *dessincronia* entre imagem e som, ou a intenção de ampliar os significados da imagem através da música, que faz com que *Bom Povo Português* seja percebido como uma obra híbrida, essencialmente desenraizada de preceitos rígidos.

A impressão de complexidade narrativa, dada pelo processo em que as imagens e os sons se entrecruzam numa forma intrincada, não resulta, no entanto, num produto neutro, imparcial. Os diversos acontecimentos que vão surgindo no decorrer do filme, independentemente de possuírem uma aparente natureza inócua (como a sequência do parto ou do canto alentejano), ou um desvelado tom crítico (como a sequência acelerada de imagens dos Estados Unidos da América, satirizando as pressões internacionais sobre Portugal, ou a sequência em que a entrevista ao Cónego Melo é sucedida por filmagens do assalto à sede do Partido Comunista Português em Braga), procuram envolver o espectador através da montagem ritmada, que concede às imagens um singular enquadramento sem jamais as deformar.

Deste modo, tanto *Deus, Pátria, Autoridade* como *Bom Povo Português* desconcertam o espectador pelo exercício arrojado que propõem, sendo tão cúmplices de um movimento militante que o tempo foi varrendo, como da linguagem cinematográfica que procuraram explorar, inovar e, de certo modo, homenagear. É o período convulso e ebramente auspicioso do pós-revolução que contamina a visão de Rui Simões, mas o cineasta não parece permitir que esse fascínio o faça sucumbir inteiramente à hegemonia das produções de rotação rápida. E, reiterando as palavras de Luís de Pina (1986), *Deus, Pátria e Autoridade* e *Bom Povo Português* não são apenas

documentos históricos do processo revolucionário; estes documentam também a vontade de o cinema se (re)descobrir.

Em *Bom Povo Português*, Rui Simões prevê já o estado de desilusão que dominaria o futuro, fruto dos sonhos extasiados de abril. A desilusão é um sentimento fortemente presente no cinema português, como veremos nos textos posteriores. No final de *Bom Povo Português*, sendo difícil identificar claramente as sequências, dada a sua profusão visual e sonora, persiste, no entanto, a frase “Portugal tem-se adiado sempre” (Simões, 1981) – que vai sendo repetida num moroso e incessante eco que atravessa, impassível, a sucessão de imagens.

6.1.3. Gestos & Fragmentos. Ensaio sobre os militares e o poder (1983) de Alberto Seixas Santos: intersubjetividade e memória

Gestos & Fragmentos: Ensaio sobre os militares e o poder afirma-se como uma tentativa de síntese do 25 de abril de 1974 que parece crer no rigor da sua abordagem, possibilitado pelo alegado distanciamento do acontecimento. Não obstante, continua vivo, a partir do relato dos três intervenientes (Eduardo Lourenço, Otelo Saraiva de Carvalho e Robert Kramer) um certo olhar obsessivo que estreme ainda ao recordar a revolução e o conturbado caminho até ao 25 de novembro de 1975.

O formato de entrevista, que funciona de forma a estruturar um género – o documentário – já não manifesta a mesma incúria em relação à forma que marcou filmes precedentes. Há uma sugestiva intimidade entre os interlocutores e o espectador, como uma espécie de negligente comunhão entre imagem e ideias que ressalta da palavra falada tão-só, da forma como a câmara enquadra os corpos e, circunstancialmente, os acompanha nos seus movimentos.

É uma câmara austera, pois captura os corpos em campo, cortando de forma quase impulsiva, instantânea, dir-se-á mesmo imprudente, os seus discursos. Aquilo que Lourenço, Otelo e Kramer têm para dizer possui, respetivamente, a sua pertinência particular e a sua autenticidade; mas o que interessa a Alberto Seixas Santos é galgar esse desassossego, desdobrado em três vozes, e instigar o espectador a interpelar a problemática a partir de um discurso fragmentado.

“Portugal has disappeared” (Santos, 1982, 00:02:12 – 00:02:15), “A guerra acabou. O poder já não precisa dos capitães” (00:12:02 – 00:12:05) são algumas das sugestivas frases que

persistem na memória do espectador após o visionamento do filme. Que imagem é reconstruída a partir destas diversas frases, que tanto possuem um tom ponderado como irrefletido?

O olhar sobre a revolução passada é curiosamente entrecruzado por perspectivas muito singulares e distintas: o intelectual que se propõe pensá-la, ainda acossado por renovadas incertezas e perguntas (Lourenço); o militar que nela participou e que questiona sobre *quem* é que influenciou no processo político após o 25 de novembro (Otelo); e, por fim, o cineasta Robert Kramer, estrangeiro que, como muitos outros, chegou a Portugal no rescaldo do 25 de abril, esperando vivenciar a edificação de um modelo socialista comandado pela vanguarda revolucionária e centrado no poder popular.

João Palhares (2018) propõe uma reflexão sobre *Gestos e Fragmentos: ensaio sobre os militares e o poder* que se inicia com uma constatação deliberadamente inoportuna e incômoda a propósito da pluralidade de versões sobre o 25 de abril. Ainda que Palhares comece por evocar os testemunhos mais subterrâneos, como a história de Ventura contada por Pedro Costa,¹⁰⁸ que estremece profundamente a imagem dos ideais de hombridade e luta associados à revolução, o autor acaba por problematizar, de modo geral, o medido processo de paralela convergência e divergência das distintas versões sobre a revolução.

Isto é, como evidencia João Palhares, a revolução foi vivida de modo diferente pelos imigrantes cabo-verdianos e também por quem a vivenciou “dos bastidores, para os exilados, para os combatentes, para os proprietários, para os retornados” (Palhares, 2018). Porém, nessa tentativa de reconstrução de um acontecimento que ressoa como elusivo (e é esse carácter elusivo que fomenta a obsessão em torno do mesmo), *Gestos e Fragmentos: ensaio sobre os militares e o poder* é, acima de tudo, um testemunho “de que a história, esta história, não está encerrada”, nas palavras de Sérgio Dias Branco (2021, s/p).

O filme é, nas palavras de Sérgio Dias Branco (2021), um ensaio de revisitação histórica que procura contemplar a ausência do 25 de abril no cinema português a partir da década de 1980. Tal como afirmou João Lopes (2021) a propósito da presença do 25 de abril no cinema, esta tornou-se sugestivamente residual depois do auge do cinema interventivo durante a década de 1970. Assim, Branco (2021) afirma que, ao contemplar essa ausência, o filme de Alberto Seixas Santos não a pretende decifrar totalmente, porquanto “a dimensão reflexiva do ensaio

¹⁰⁸ <http://luckystarcine.blogspot.com/2018/11/gestos-fragmentos-1982-de-alberto.html>

cinematográfico revela-se sobretudo na sua capacidade para questionar e redefinir as formas de representação no cinema (...) e até de problematizar o próprio conceito de representação” (Branco, 2021, s/p.).

Deste modo, o filme procura muito mais debruçar-se sobre as tentativas dos intervenientes em decifrar aqueles que consideram ser os enigmas da revolução: isto é, as questões (sempre emergentes) que cercam os contornos da revolução de abril, desde os bastidores das decisões que culminaram no 25 de novembro à interrogação sobre o que sucederia caso os contornos tivessem sido outros. É esse processo de contínuo questionamento que a câmara de Seixas Santos acompanha, juntamente com uma análise crítica sobremaneira centrada, como o título indica, na relação entre os militares e o poder no caso concreto da revolução de abril.

A obra *Os Militares e o Poder*, publicada por Eduardo Lourenço em 1975, é composta por textos escritos antes e depois da revolução de abril. São esses textos que vemos Eduardo Lourenço ler no decorrer de *Gestos e Fragmentos: Ensaio sobre os militares e o poder*, que incidem nas questões colocadas pela “nova figura das Forças Armadas no seio da Nação (...) a todos os portugueses solicitados pelo destino da sua erupção revolucionária no horizonte de uma História que, no espaço de um ano, passou do sonambulismo à vertigem” (Lourenço, 1975, pp. 12-13).

Mas o autor não procura apenas refletir sobre a conciliação entre as Forças Armadas e o povo português após a revolução de abril, num compromisso partilhado de edificação de um projeto de futuro que rompia brutalmente com o passado arcaico. Aquando da publicação do livro, a trajetória do Movimento das Forças Armadas não havia ainda terminado, o que, no entender do autor, comprometia o rigor da leitura sobre os acontecimentos.

Ainda assim, Lourenço não hesita em desconstruir o mito do apoliticismo do Exército à luz dos acontecimentos atuais, premissa que Seixas Santos transpõe para o cinema. A sequência final, em que finalmente dois dos intervenientes (Lourenço e Otelo) aparecem juntos, procura ampliar as interrogações que, oito anos após a publicação da obra de Lourenço, permaneciam atuais.

“Como pode um exército existir sem uma hierarquia?”, questiona Eduardo Lourenço no final do filme de Seixas Santos (01:22:21–01:22:26). Não há uma resposta, apenas uma filmagem de arquivo, datada de 13 de junho de 1974, que sucede a essa pergunta e encerra o filme: vemos um jovem Otelo Saraiva de Carvalho recordar ironicamente a um velho general que foi a sua

geração que tomou “o peso imenso da responsabilidade de derrubar um governo (...) que os (...) gerais, apesar de toda a sua juventude provável de espírito, não tiveram coragem de derrubar” (01:26:34–01:26:50).

A indisciplina foi, pois, o princípio da politização do militar. Materializada através da subversão hierárquica, nas palavras de Otelo Saraiva de Carvalho, essa atitude simbolizou, para o militar, a tomada de consciência da sua participação na sociedade. O que não impediu Eduardo Lourenço de, à época, interpelar as consequências daquilo que considerou ser, subsequentemente, o processo mitificante das Forças Armadas e a adulação de que foram alvo, considerando que tal fenómeno supunha “na sua raiz mesma um desvio democrático basilar” (Lourenço, 1975, p. 94).

Lourenço não admitia a possibilidade, nesse contexto, de as Forças Armadas se retirarem subitamente do jogo político português, ainda que fosse premente repensar o seu estatuto político. Quais as consequências da politização das Forças Armadas? Segundo Lourenço, se a revolução de abril despertou nas Forças Armadas a noção de que a politização era uma atitude indispensável, posteriormente, passou a revelar-se crucial “incarnar de maneira inédita a exigência desta politização e a exigência formal do [seu] *não-partidarismo* característico” (Lourenço, 1975, p. 163). Porque, como concluiu Lourenço, eram as Forças Armadas que estavam na Nação e não o contrário.

Daí que a relação entre os militares e o poder intitule o filme de Alberto Seixas Santos: porque resgata a atualidade dessa problematização a partir de imagens de desilusão, de sonho e de inquietação. O poder militar inscreve a intrincada paisagem do 25 de abril, ainda saturada de cismas e respostas insatisfatórias para muitos, que jamais apagam do horizonte a dúvida em relação aos futuros *alternativos* que poderiam ter sido concretizados. E *Gestos e Fragmentos: Ensaio sobre os militares e o poder*, perseguindo a aura enigmática da revolução, propõe-se enredar ainda mais essa paisagem e, por consequência, a ampliar e a reatualizar as suas interrogações.

6.1.4. *Outro país: memórias, sonhos, ilusões... Portugal 1974/1975 (1999) de Sérgio Tréfaut: o sonho suspenso da revolução*

Apesar de termos referido, na introdução deste texto, que o tópico do lamento em relação às promessas incumpridas da revolução de abril ficaria particularmente reservado para o texto 6.4. “Estéticas da marginalidade: trajetos e inquietações”, não há como não incidir no mesmo propósito deste filme. A retrospectiva celebrativa e assumidamente emocional do período revolucionário, entre 1974 e 1975, é ampliada pelo olhar melancólico que encerra este filme, onde esse espaço-tempo é saudosamente evocado; porém, as personagens do filme de Tréfaut não parecem lamentar tanto as promessas incumpridas, mas essencialmente a dissolução desse período entre 1974 e 1975, cessado com o 25 de novembro, no qual desejavam continuar a viver como uma ilusão perene.

A figura da ilusão jamais é negada. A partir de imagens fotográficas e cinematográficas desse período, Sérgio Tréfaut convoca o depoimento presente dos autores estrangeiros que as registaram, reconstruindo a imagem da revolução quase como um simulacro. No fundo, trata-se de uma História sobre a História do cinema interventivo e do trabalho fotográfico da época, onde não se parece celebrar tanto o país que renasceu após a deposição de uma ditadura, mas antes, o país representado por essas obras durante o processo revolucionário.

Trata-se, no entender de Luís Miguel Oliveira (2015, s/p), de um olhar mediado que visa “tocar o espírito desses anos, e evocar a forma como o cinema se assumiu enquanto parte integrante, ou mesmo fundamental, do processo revolucionário”. E, neste sentido, o filme de Tréfaut adquire também o papel de documento histórico, tão relevante como os documentos (obras cinematográficas e fotográficas) que evoca (Oliveira, 2015).

A chegada desses fotógrafos e cineastas estrangeiros a Portugal foi marcada por um entusiasmo que inscreveu prontamente o registo exaltado da revolução. Com efeito, Tréfaut insere imagens de filmes como *As Armas e o Povo* (1975), produzido pelo Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica, *Torre Bela* (1977), de Thomas Harlan, *Scenes From the Class Struggle in Portugal* (1977) de Robert Kramer, *I Rather Die Than Go Back to the Old System* (1976), de Pea Holmquist ou *Milagro en la Tierra Morena* (1975) de Santiago Alvarez, esperando repristinar a pulsante emoção daquele período em que o marcelismo se viu sepultado pela promessa

emergente de um modelo socialista capaz de inspirar vários países europeus, como considerou o cineasta Daniel Edinger (*Setubal Ville Rouge*, 1976)¹⁰⁹.

Como já referimos, o filme propõe uma retrospectiva dos olhares sobre o período, e não tanto sobre o período (Gomes, 1999). Segundo Miguel Gomes, *Outro país: memórias, sonhos, ilusões... Portugal 1974/1975* “é antes um repositório e uma compilação de alguns dos olhares em falta, sobretudo fotografias das mais prestigiadas agências e filmes documentais rodados por cineastas estrangeiros” (1999, s/p). Como acrescenta este autor, o filme de Tréfaut encontra-se também comprometido com a revelação de imagens da revolução que se encontravam indisponíveis no território nacional.

Através dessas imagens, o 25 de abril é assim evocado como um tempo cristalizado, sob a forma de um país que almejava tão-só viver do perene sonho da revolução; um sonho evocado por aqueles que o desejavam viver perpetuamente, no êxtase do momento, sem a disciplina da razão.

Interessa analisar o contraste entre essas imagens de arquivo e o depoimento dos autores no então presente, com o registo do seu regresso a esses mesmos lugares. Que leitura fazer da velha mulher que, ao ser entrevistada, não só lamenta particularmente as promessas incumpridas da revolução, mas aquilo que designa como excesso de liberdade – sendo ela própria, à época, uma entusiasta da revolução –? E o mesmo podemos dizer de Custódia, que o fotógrafo/cineasta Pea Holmquist tornou a visitar, vários anos após a revolução, e que o confrontou sentenciosamente, afirmando que o 25 de abril não representara mudança nenhuma?

A reflexão prévia poder-se-á sintonizar também com o texto 6.3. “Recantar a terra: para uma renovação do paradigma da ruralidade”, porquanto nos confronta, enquanto espectador, com a ausência de políticas específicas desenvolvidas para o designado interior rural, que nos faz questionar se este espaço não continuará a ser revisitado pelo olhar urbano sob uma anacrónica leitura *folclorizante*. Talvez fora este o problema que Sophia de Mello Breyner Andresen vaticinara no debate *A Cultura Popular/Intelectual* (RTP), quando se inquietou perante o que considerou ser

¹⁰⁹ Como afirmou Edinger no filme: “Numa perspetiva mais alargada, teríamos preferido que aquilo que se esboçava em Portugal fosse o rasilho que incendiasse o resto da Europa”.

uma falta de diálogo entre a cultura rural e a cultura urbana, com o risco de a primeira ser destruída pela segunda¹¹⁰.

Assim, o filme desenvolve-se sob uma cadência melancólica e, de certo modo, pessimista. Nas palavras de Miguel Gomes, a euforia militante dos excertos dos filmes e das fotografias vai-se diluindo gradualmente, culminando na “tristeza do final da utopia, personificada na canção de José Mário Branco ou nas declarações de uma idosa alentejana, fervorosa adepta da reforma agrária” (Gomes, 1999, s/p).

“Estamos quase como estávamos” (Tréfaut, 1999), é uma das frases repetidamente proferidas por Custódia, essa idosa alentejana e fervorosa adepta da reforma agrária evocada por Miguel Gomes (1999). O passado revolucionário é assim romantizado por força da excessiva saudade, entretanto vertida em desilusão. Recordam-se as promessas emergentes e até a própria ausência de disciplina, primordialmente simbolizada pelo desalinho das fardas dos militares, como recorda a fotógrafa Dominique Issermann, enfatizando o detalhe dos casacos desabotoados; e essas recordações são fundamentais para preservar a substância do sonho, que é o que permite a esse passado permanecer vivo enquanto transitório cumprimento de um projeto ideológico.

Outro país: memórias, sonhos, ilusões... Portugal 1974/1975 foi lançado vinte e cinco anos após a revolução de abril, ano (1999) do qual também nós nos encontramos já distantes. Interrogamo-nos, deste modo, relativamente ao resultado que teria, no presente, um exercício cinematográfico de pretensões idênticas às do filme de Tréfaut. Sendo escrito em 2022, este texto não pode desassociar-se dessa inquietação, que se traduz numa curiosidade relativamente à imagem da revolução que vive hoje na memória dos que a testemunharam e experienciaram com a mesma excitação quase onírica.

Não ignorando a forte possibilidade de algumas das pessoas entrevistadas terem já falecido, não conseguimos deixar de reclamar a auscultação permanente das experiências no interior rural tingidas pelas recordações da revolução de abril, onde Sérgio Tréfaut captou as capitais expressões de desilusão. Assim, valendo também como documento histórico, como evidenciou Luís Miguel Oliveira (2015) – estatuto que o tempo vai fortalecendo –, *Outro país:*

¹¹⁰ A autora justifica a partir do exemplo do neorealismo literário português, considerando que o movimento se constituiu uma falsa cultura para o povo, porquanto não se apartou de “um uso burguês da cultura”.

memórias, sonhos, ilusões... Portugal 1974/1975 é simultaneamente um filme voltado para o futuro, sob o compromisso da reavistação constante da(s) memória(s).

6.1.5. *Capitães de Abril* (2000) de Maria de Medeiros: celebração e simbolismo

Capitães de abril nasce de um compromisso celebrativo, onde o cinema é o meio que o visa materializar através de uma apelativa intriga narrativa. Maria de Medeiros confia nas alicientes possibilidades da ficção e, partir de um eixo central – os bastidores da revolução entre os dias 24 e 25 de abril – conduz as várias narrativas que o orbitam, e com as quais espera que o espectador se identifique. Entre o melodrama e a intriga política, *Capitães de abril* evidencia os trunfos que a ficção detém para seduzir o espectador.

Como enuncia Tiago Baptista (2008), *Capitães de abril* não foi o primeiro filme sobre a revolução de 1974, mas foi o primeiro a tentar reconstituir os acontecimentos do dia 25 de abril de 1974. Importa assinalar que nos encontramos diante de um filme de ficção; e, segundo Tiago Baptista (2008, p. 190), antes de *Capitães de Abril*, “vários documentários tinham registado o percurso do PREC e, mais tarde, algumas obras de ficção procuraram dar conta da desilusão sentida perante o desfecho do processo revolucionário”.

Tal como esses documentários que predominaram durante o processo revolucionário em curso, e mesmo após esse período, *Capitães de Abril* endereça-se a um momento cristalizado, quase um enclave temporal que se quer dissociar, tanto do que veio antes, como do que sucedeu depois, com a gradual consolidação da democracia.

Trata-se, deste modo, de um declarado afeto que, no entender de Vasco Câmara (2001), compromete a qualidade cinematográfica da obra, visto que a realizadora, Maria de Medeiros, se encontra essencialmente preocupada com “uma operação de resgate que se aproxima da imaginação, do sonho e da mitificação” (Câmara, 2001, s/p).

Ainda que o autor reconheça que esse afeto garante uma expressão calorosa que não pode ser ignorada nem menosprezada, o mesmo não deixa de se inquietar com a ausência de uma forma cinematográfica – isto é, de uma consistência estética que é preterida em favor de uma deliberada ingenuidade (Câmara, 2001).

Não nos compete elaborar juízos de valor no âmbito desta investigação. Compete-nos, porém, explorar a problemática entre forma e conteúdo que é suscitada a propósito desta obra.

Por outras palavras, será que é legítimo que o conteúdo, no caso de *Capitães de Abril*, suplante integralmente a importância da forma? Possuindo este filme um objetivo essencialmente celebrativo, como já referimos acima, é inevitável não subscrevermos a inquietação manifestada por Câmara (2001), independentemente de nos revermos ou não na mesma: assim, será que devemos possibilitar ao cinema abster-se, casualmente, do rigor que sustenta sempre a defesa de uma forma cinematográfica, se a relevância do conteúdo assim o ditar?

Antes de aprofundarmos essa questão, é importante situar o lugar de *Capitães de Abril* no imaginário cinematográfico nacional, e também apurar as afinidades que o filme tem em comum com as demais obras que versaram sobre este tópico.

Com efeito, *Capitães de Abril* dispensa o sentimento de pós-desilusão que inscreve o *presente* que parece nutrir o imaginário tardio da nova geração de cineastas que se consolidou na década de 1990 (Teresa Villaverde, Pedro Costa, João Canijo, Joaquim Sapinho, entre outros), já vaticinado por filmes como *Passagem ou a Meio Caminho* (1980) de Jorge Silva Melo ou *Oxalá* (1981) de António-Pedro Vasconcelos.

Não é possível discutir o carácter celebrativo de *Capitães de Abril* sem refletir sobre as potencialidades da ficção, como referimos inicialmente, que detêm um crucial papel na consubstanciação do olhar de Maria de Medeiros. O escalar da tensão que marca a revolução é sustentado pelas várias intrigas paralelas: o jovem militar que teme o dia em que for recrutado para lutar em África e a sua companheira, que deseja fugir para França com ele, o conflito entre Antónia, uma opositora do regime, e Manuel, seu marido, veterano da guerra colonial, ou a marcha de Salgueiro Maia pela baixa de Lisboa.

As histórias e as personagens vão-se entrecruzando, revelando relações trémulas, pautadas pela desconfiança e pelo desconhecimento das intenções e dos ideais uns dos outros, mas que se vão fortalecendo na partilhada ambição de dissidência e mudança. A ficção é o elemento catalisador da matéria fílmica, porquanto alicia o espectador a interessar-se pelos dramas pessoais das várias personagens.

Vemo-nos assim desconcertados pelo destino do jovem casal, ele militar, ela empregada doméstica; assim como nos vemos desconcertados pelo casal mais velho, que velam um ao outro

detalhes cruciais da sua vida: Manuel participa das operações da revolução, chegando a ocupar o Rádio Clube Português, a partir de onde é relatado o processo da revolução, para desconhecimento da mulher, Antónia, que acha que ele se encontra conformado com o regime; e nem Manuel conhece a natureza da relação de Antónia com o aluno que foi preso pela PIDE, mais íntima do que ele originalmente supunha.

No veemente desdobrar de vidas, a revolução vai-se apoderando da narrativa. O que resta de pessoal na vida de cada uma das personagens é rapidamente deglutido pelo progresso exaltado, mas cauteloso, da revolução pelas ruas de Lisboa.

É a imagem da revolução que se apodera do olhar da cineasta Maria de Medeiros. Por esse motivo, Vasco Câmara (2001) afirma que *Capitães de Abril* incorre numa ingenuidade inconsequente, sintoma óbvio de uma relação exaltada entre autor e matéria: é o sentimento de profundo fascínio pelo 25 de abril de 1974 que culmina na sua mitificação e, deste modo, na impressão de que a forma cinematográfica foi secundarizada em prol de uma visão que saciasse as pessoais aspirações da cineasta.

Não obstante, *Capitães de Abril* não deixa de ser um relevantíssimo exemplo de como pode o cinema funcionar como veículo da memória, promovendo concomitantemente discussões pertinentes do ponto de vista da relação entre forma e conteúdo. Maria de Medeiros não esconde a sua intimidade com a temática, e o recurso à ficção visa justamente transmitir, de forma apelativa e fácil, essa mensagem às gerações posteriores, enaltecendo as imagens da resistência e da luta.

Pensamos que *Capitães de Abril* não se procura alinhar com os filmes de natureza interventiva que vigoraram após a revolução, não obstante encontrarmos referências aos mesmos, nomeadamente a partir da encenação do tumulto nas ruas, das reportagens e das entrevistas; porém, todos estes registos são incorporados na ficção. *Capitães de Abril* não é um projeto sectário como alguns dos filmes do período pós-revolucionário, é antes um testemunho ficcionado da conquista da liberdade e da importância de inscrever o seu legado na memória coletiva.

E se o cinema, em parte, nunca deixou de ser negativamente conotado com uma cultura de massas, parece-nos louvável que Maria de Medeiros se sirva justamente da dimensão de espetacularidade do meio para retrabalhar a memória nacional à luz da importância da preservação de certas narrativas históricas. Ao convocar o público em geral, e não apenas uma

minoria, a sua mensagem é inequivocamente transmitida. E as características que, à primeira vista, vislumbramos como facilitismos ou até ardis de um cinema tipicamente comercial, poderão, ao invés, ser vistas como trunfos justificados; trunfos que se veem legitimados pela seriedade com que a autora se compromete em inculcar na sociedade uma consciência histórica – e cívica. Pois Maria de Medeiros deseja recordar permanentemente a Portugal qual foi o sentido da revolução de 1974.

6.1.6. *O Voo da Papoila* (2011) de Nuno Portugal: a desilusão como rescaldo do sonho

Para quem se propôs conhecer as imagens cinematográficas e fotográficas da revolução de abril, a sequência inicial de *O Voo da Papoila* será imediatamente familiar. São imagens que incensam nostalgia, sobretudo pelo contraste com as imagens do presente, que sucedem aos créditos iniciais, sob o persistente eco da música *Somos Livres* de Ermelinda Duarte, que inspira o título do filme.

Compreende-se o propósito do filme, à época. Perante os efeitos da crise económica, que se faziam sentir nas vidas de grande parte dos portugueses, o 25 de abril impunha-se como a derradeira imagem que urgia ser confrontada com a desilusão presente; tratava-se de um sentimento que, como já referimos, vinha sendo cultivado no imaginário nacional, mas que a iminência da crise intensificou. A impetuosa felicidade que inscreve as imagens da revolução é assim cobiçada em simultâneo com a deploração da erosão dos sonhos que lhe sucedeu.

É nessa sequência inicial, composta pelas imagens de arquivo, que encontramos a fotografia que catalisa a ação narrativa: uma criança (Rui), posa ao lado de um militar (Joaquim), no dia 25 de abril. Essa fotografia integra, no *presente*, a retrospectiva da exposição fotográfica de Sebastião (Fernando Taborda), que deseja reunir, na inauguração, Joaquim (Fernando Ferrão) e Rui (Filipe Costa). As circunstâncias das suas vidas, porém, precipitaram os três homens num estado de incontornável amargura e desilusão.

A percepção que Joaquim e Rui possuem da revolução, porém, esvaziou-se de todo o romantismo que outrora lhe encontraram, ainda que Rui ganhe a vida como estátua viva, justamente encarnando um militar de abril. Sebastião, o fotógrafo, parece ser o único que deseja resgatar essa efusividade quase onírica da figura da revolução, crendo ingenuamente que ambas

as personagens da sua fotografia vivem ainda no suspenso estado de puro conagraçamento com essa realidade remota; talvez Sebastião acreditasse que Joaquim e Rui, tal como ele, eram capazes de se saciar plenamente da memória desse dia, servindo-se da mesma para encontrar sentido no seu quotidiano.

Como afirmou Nuno Portugal, a história de *O Voo da Papoila* surgiu após consultar o arquivo de Eduardo Gageiro, fotógrafo da revolução de abril, onde encontrou a fotografia do menino e do soldado. A interrogação sobre o rumo das suas vidas foi o impulso que estimulou esta história, em simultâneo com o desejo de explorar a música *Somos Livres* de Ermelinda Duarte, sob um olhar sobremaneira moldado pelo sentimento negativo relativamente ao então *presente*.

Apesar da lugubridade que emana da vida das personagens, existe um evidente carácter celebrativo em *O Voo da Papoila* – seja pela exposição de Sebastião, pelo *graffiti* na parede do espaço decrepito onde Rui habita¹¹¹ e pelo respetivo tema da estátua viva que ele todos os dias encarna nas ruas de Lisboa.

Podemos considerar, deste modo, que o 25 de abril não é uma efeméride desprezada neste filme; ao invés, a sua crítica direciona-se àqueles que, no seu entender, não souberam honrar as promessas de humanidade associadas à revolução. E jamais o filme cede a um saudosismo relativamente ao Estado Novo, como verificamos pela simbólica omnipresença dos elementos alusivos à revolução de abril que perpassam toda a obra, alguns dos quais referimos previamente.

O Voo da Papoila não apresenta um sentimento de esperança relativamente ao futuro, optando antes por retornar obsessivamente à memória da revolução de abril e nutrindo-se de balde da sua feição utópica. O papel central da imagem do soldado e do menino ilustra esse instinto vão, porém, irrefreável; há uma impressão de sortilégio inerente a esse processo, onde o momento persiste estacionado num tempo que ilude e ao mesmo tempo desespera, forçando à capitulação perante esse passado e ao distanciamento do *presente*.

Todas essas personagens – Sebastião, Joaquim e Rui – vivem nesse estado de inquebrável intranquilidade, buscando alento tão-só nesse momento – simbolizado na fotografia – como forma de sobreviver timoratamente.

¹¹¹ A inscrição “Somos Livres. Não Voltaremos Atrás” coroa fileiras de aves e de cravos vermelhos.

No final, *O Voo da Papoila* é uma resposta direta à tortuosa figura da crise económica, quiçá ampliada pela apoquentação coletiva relativamente à iminência da assinatura do programa da *troika*, que se deu no mesmo ano. Nos intervalos dessas imagens de desalento, porém, a evocação da revolução revela-se igualmente proeminente: são dois tempos que dialogam, entre o sonho e a visceralidade do presente, sem que jamais sejam descurados os valores originais de abril.

6.2. A História e o cinema: mito e contramito

Creemos que o cinema pode ser também considerado agente da História, no sentido em que reproduz algumas das dinâmicas inerentes a essa ciência: isto é, o papel duplo de reificação de ficções dominantes, mesmo que involuntariamente, e de tentativa de desconstrução dessas mesmas ficções.

Associar o termo “ficções” à História parece deslocar-nos de um objetivo rigoroso, que, no entender de Marc Bloch (1997, p. 109), se traduzirá no ato de pensar o conhecimento do passado como “coisa em progresso, que ininterruptamente se transforma e se aperfeiçoa”. Qual o papel das ficções neste processo, afinal de contas? Marc Bloch endereça-se igualmente a essa problemática, ao priorizar como inquietação tanto a legitimidade da História como a sua fragilidade; e a fragilidade encontra-se justamente no facto de a História não ser o passado em si, mas puramente o “conhecimento do historiável”, como sintetizou Eduardo Lourenço (2017, p. 23).

Nesse quadro do historiável, confrontam-se os numerosos mitos através dos quais se procurou definir um tempo, sendo por isso crucial o apelo, “ora por uma tendência emancipadora, ora nostálgica, a considerar um mito como pré-juízo, e assim a superá-lo ou a reconduzi-lo à sua ligação com uma pré-ciência originária”, como assinala Walter Burkert (1991, p. 15) – por outras palavras, demarcar claramente a fronteira entre a Mitologia e a História. O trabalho do historiador consiste, por isso, em escrutinar a História sempre aspirando a um objetivo de verdade absoluta, sem a pretensão de pensar que será eventualmente capaz de alcançar essa mesma verdade.

Se, como enuncia Marc Bloch (1997), todas as civilizações sempre esperaram muito da sua memória, compreendemos o porquê de ser urgente centrarmo-nos no plano da ficção, como palco onde se tentam produzir imagens identitárias. Como já referimos, a História nem sempre é feita de ficções voluntárias, o que acentua a fragilidade desse trajeto de auscultação e de tentativas de interpretação de um passado. Não nos compete, por isso, concentrarmo-nos nessa problemática, mas antes, sinalizar o papel do cinema como espelho, não da História, mas da *nossa* relação com o passado, enquanto sociedade permanentemente marcada pelo impulso de examinação (e revisitação) de si mesma.

A este propósito, é pertinente pensarmos a relação que Fernando Catroga (2001) estabelece entre a memória e a historiografia, porquanto a última nasceu, nas suas palavras, como um meio de combate contra o esquecimento. O autor sublinha que cada uma (a memória e a

historiografia) possui a sua especificidade enquanto narração sobre o passado, não obstante se aproximarem no que à relação com a herança do passado diz respeito; isto é, “tudo se passa como se a consciência do presente saltasse anos e séculos para escolher os momentos em que ela (em diálogo positivo ou negativo) se reconhece” (Catroga, 2001, p. 48).

Assim, “se a memória é instância construtora e solidificadora de identidades, a sua expressão colectiva também actua como instrumento e objeto de poder(es), quer mediante a seleção dos que se recorda, quer do que, consciente ou inconscientemente, se silencia” (Catroga, 2001, p. 55).

O ato de revisitação da História é duplamente marcado pelas urgências assinaladas pela discussão sobre o Estado pós-moderno e pós-nacional e, simultaneamente, pelas reações que invertem o sentido dessas mesmas urgências. Isto é, se a dimensão nacional foi perdendo “o fulgor que a modernidade lhe havia atribuído e consolidado (...), percebia-se que, apesar de consumirmos e vivermos ‘globalmente’, estas escalas de pertença não só não anulavam as dimensões nacional e local de pertença como, em alguns casos, as tornavam mais presentes” (Amante, 2011, pp. 11-12).

Neste sentido, é indiscutível o papel da História no prolongamento da identidade nacional na sua moderna aceção; isto é, remetendo ao processo em que as democracias europeias, no entender de Carlos Diogo Moreira (2011), se constituíram historicamente dominadas pela obsessão da homogeneidade e da unidade, gerindo “com frequência a diversidade cultural anti-democraticamente – negando o pluralismo, institucionalizando a exclusão – e constituíram, assim, um modelo de comunidade política que obedece ao complexo de Procusto” (Moreira, 2011, p. 42).

Como corrobora José Esteves Pereira (2011), a crise do Estado-nação, tal como proposta por Hall (2006) não invalida que subsista, dentro dos mesmos, “a projecção em vigorosas narrativas identitárias, sem prejuízo de diversas manifestações internas de cultura e até de crenças e etnias” (Pereira, 2011, p. 65). Assim, a História perdura como o arquivo de narrativas que continuam a nutrir o inconsciente coletivo das sociedades, razão pela qual é urgente insistir na figura da resistência.

Com efeito, Angela Davis (2020, p. 17) afirma que é “fundamental resistir à representação da História como obra de indivíduos heroicos, para que as pessoas reconheçam hoje a sua

potencial capacidade de agir como parte de uma crescente comunidade de resistentes”. É a heroificação que, em grande parte, sustenta as narrativas de excecionalidade nacionais e legitima as exclusões; por sua vez, é a resistência à hegemonia que vai possibilitar a emergência e inscrição de contra-narrativas e de uma multiplicidade de vozes.

Deste modo, a coesão nacional não pode ser discutida sem pesarmos as influências das mitologias que atravessaram os trilhos da historiografia. Isto é, as narrativas que, encadeando uma finalidade heroica ou redentora, procuraram, antes de mais, fortalecer os laços entre a comunidade e a História nacional, recorrendo amiúde a políticas de exclusão. Este processo de construção coletiva radica na necessidade de cumprimento de determinados requisitos, como assinala David Justino (2011, p. 52): “territórios e fronteiras de há muito estabilizados, línguas nacionais consolidadas e generalizadas, sociedades organizadas em torno de Estados modernos e comunidades assentes ora em propósitos colectivos, ora em laços de solidariedade e afectividade”.

Trata-se, porém, de uma solidariedade e de uma afetividade para com a pátria, entidade que se edifica a partir da domesticação das comunidades, que se veem aliciadas através das narrativas criadas sobre o seu passado. É imperativo, neste contexto, atentar às distintas realidades de cada Estado, fenómeno que se traduz em preocupações e aspirações muito próprias, e que espelham diferentes formas de pensar a Nação.

Assim, como nos recorda Justino (2011), a lógica de afirmação das nações na Europa deve ser entendida de forma diferenciada. Segundo o autor, o fenómeno nacionalista em Portugal deve ser pensado à luz do seu contexto específico, distinto de parte significativa das futuras nações europeias: isto é, ao longo do século XIX, enquanto estas nações debatiam os respetivos projetos de (re)construção nacional, Portugal “contava com mais de cinco séculos de independência, estabilidade do território e das respetivas fronteiras, um Estado de há muito organizador da sociedade, primeiro na ocupação do território, depois no controlo da expansão, uma língua normalizada e uma religião dominante” (Justino, 2011, p. 62).

Justino coloca a tónica no papel do Estado, sobretudo durante a ditadura salazarista, que se comprometeu veementemente no reaproveitamento e reconfiguração das diversas teses nacionalistas. É o Estado, segundo o autor, que garante o papel de organização da sociedade, “única entidade capaz de impor uma “ordem”, preservar a memória e de identificar um propósito” (Justino, 2011, p. 63).

Já refletimos, nesta investigação, sobre os vários lugares de memória que inscreveram a mitologia nacional reatualizada pelo Estado Novo. A figura da dona de casa com sonhos de caravela proposta por Moisés Martins (1992) é uma relevante síntese dessa construção identitária e ideológica. A interpelação – em curso – do passado histórico, após a revolução de abril, projeta e procura simultaneamente replicar às distintas tensões que advêm desse processo.

O cinema auxilia-nos na compreensão dessas tensões que marcam a *nossa* relação com a História. Já aqui refletimos sobre o papel do cinema nos projetos ideológicos totalitários e autocráticos da Europa do século XX, e, por isso, urge agora ampliar essa discussão no contexto onde situamos a nossa investigação – um contexto democrático, em contínua revisitação desde a rutura derradeira com o anterior regime.

O panorama de liberdade artística (no sentido em que essa liberdade não é mais controlada pelo poder político) permite-nos englobar uma pluralidade de representações do país, já não mais estritamente divididas entre o pendor conformista ou resistente, como propôs Areal (2011a). Assim, as visões sobre a História nacional projetadas pelo cinema já não são examinadas à luz de uma ideologia vigente que é imposta, mas enquanto reproduções múltiplas – e livres – de pensar a História nacional. O que não implica, todavia, que os autores se desconectem subitamente da influência de narrativas hegemónicas.

O cinema passa a ser olhado como mais um agente que espelha o processo de convalescença nacional – isto é, um fenómeno que se faz acompanhar pelo questionamento contínuo do passado e pelas interrogações iminentes acerca do futuro, onde dialogam diferentes narrativas. Se a narrativa histórica (e identitária) já vinha sendo contada pela literatura, incluindo as narrativas historiográficas, compete-nos deslocar o cinema português para o primordial papel de meio contador de histórias (de um país), como enuncia Ana Isabel Soares (2016). Assim, como remata a autora, a ideia de cinema português pressupõe equitativamente a ideia de um país que é contado e (re)construído pelos filmes.

O que nos dizem os filmes portugueses que se propõem discutir o passado histórico, da ficção ao documentário? Que heranças carregam os mesmos? Com que objetivos se encontram comprometidos? Tal como Guilherme d'Oliveira Martins (2011), julgamos importante pensar os discursos dos filmes a partir do diálogo entre tradição e modernidade, tal como o autor propõe a propósito das identidades. Se a tradição significa transmissão, a modernidade, por sua vez,

“representa o que em cada momento acrescentamos à herança recebida como factor de liberdade e de emancipação, de autonomia e de criação” (Martins, 2011, pp. 23-24).

Há, por isso, uma *forma mentis* que é produto da autognose, que se encontra espelhada nas várias estruturas do imaginário. Mesmo após a revolução de abril, esta construção não vai ser integralmente desmoronada, mas livremente problematizada através de olhares múltiplos. As representações cinematográficas são assim examinadas enquanto reflexo dos desafios e inquietações que se impõem a uma visão dominante da História. Por outras palavras, a consciência histórica vê-se equipada por atos contínuos de ressignificação que atuam no campo de referências que servem de orientação à existência humana, como afirma Marília Gago (2016) – no caso específico deste trabalho, refletindo as propostas dos filmes no ato de (tentativa de) compreensão dos portugueses enquanto indivíduos e enquanto coletivo a partir da sua relação com a História.

A seleção dos filmes para o presente ensaio articula-se com as preocupações elencadas pela discussão teórica em torno da reflexão sobre o passado após a revolução de abril. Isto é, procuramos pensar a criação cinematográfica como enunciativa de problemas ou tentativa de solucionamento de enigmas associados à História enquanto construção narrativa que atravessou a *nossa* construção enquanto sociedade.

Entre a História *mais remota* e a História *mais recente*, este texto visa inscrever o já problemático cenário de revisitação do passado a partir do cinema português. E, ao afirmar-se como agente da História, como referimos inicialmente, o cinema é também agente da sua própria história, porquanto vai ser capaz “de dar a ver historicamente através (...) do estabelecimento de conexões entre todas as histórias inscritas nas estórias que o cinema inventou e que permanecem como legado da cultura do século XX”, como afirma Miguel Mesquita Duarte (2016, p. 138).

Daí a nossa insistência na autonomia do cinema, isto é, no seu papel na consolidação gradual de um universo povoado por versões de mundos que são primeiramente apreendidos como mundos cinematográficos e, por isso, imaginados, não obstante permeáveis à realidade – pois aquilo que nós testemunhamos ao visionar os filmes não é o mundo em si, mas inquietações *sobre* o mundo. Ou não será a imaginação o nuclear meio humano de conexão com o mesmo?

6.2.1. *Acto dos Feitos da Guiné (1980)* de Fernando Matos Silva: os movimentos de libertação e a encenação do Império

Se, como já referimos, o cinema pode ser olhado como uma forma de expressão da identidade coletiva, o que o panorama cinematográfico nacional após a revolução de abril nos mostra é uma postura relutante perante a abordagem da Guerra Colonial. Este comportamento, se é que assim podemos designar, suscitará talvez mais inquietações do que os hipotéticos filmes que poderiam ter sido feitos no contexto de um país verdadeiramente comprometido a examinar esse passado. Entre a vergonha, a culpa, o ressentimento e o saudosismo, são múltiplos os sentimentos dos quais podemos desconfiar ante a contemplação deste fenómeno. O silêncio pode, deste modo, ser indutor de mais complexas leituras.

Paulo Cunha (2003, p. 199) identifica, nos anos que sucederam à revolução, um cinema que “caminhava desconfiado e lentamente, ao contrário do que acontecera ao cinema americano em relação ao Vietname”, que, nas suas palavras, impulsionou um exorcismo coletivo e consistente da guerra. O silêncio marcou fortemente o cinema português após a revolução de abril, num período “de instabilidade política e emocional onde a sociedade tentou fugir aos fantasmas do passado acreditando num futuro que se queria de esperança e passava, necessariamente, por uma viragem estratégica à Europa e um conseqüente abandono de África” (Cunha, 2003, pp. 200-201).

Os filmes que ousaram interpelar esse passado, porém, surgem particularmente centrados na figura do combatente branco e português, omitindo a figura do negro africano resistente. Neste contexto, *Acto dos Feitos da Guiné* (1980) de Fernando Matos Silva constitui-se uma obra relevante do ponto de vista desta problemática, porquanto não apenas se centra na Guerra Colonial, mas também nas dinâmicas dos movimentos de libertação.

A excecionalidade da abordagem deste filme, assim como o facto de passar despercebido no contexto cinematográfico português, podem ser interpretados como sinais do desinteresse – ou antes, do desassossego – em relação a esta problemática. Segundo Paulo Cunha (2003, p. 200), “[o] facto de ninguém se interessar pela distribuição comercial (...) e o fracasso comercial registado nos anteriores demonstra bem o distanciamento a que a sociedade portuguesa votou as ex-colónias no período posterior ao 25 de Abril”.

Fernando Matos Silva, o realizador (e também ex-combatente), utilizou material filmado por si na ilha de Bolama, na Guiné-Bissau, entre 1969 e 1970, quando fazia parte dos Serviços

do Cinema do Exército, e também em Portugal, entre 1975 e 1976. Curiosamente, o seu irmão, João Matos Silva, realizou também um filme que tomava a Guerra Colonial como tema, intitulado *Antes a Morte que tal Sorte* (1981).

O título *Acto dos Feitos da Guiné* remete para a obra *Crónica dos Feitos da Guiné*, de Gomes Eanes de Zurara, escrita em meados do século XV. Com efeito, o filme segue a construção narrativa da obra literária (dividida entre a exaltação do Infante D. Henrique, herói da gesta imperial, e o registo das expedições no território) subvertendo, no entanto, o tom epopeico e encomiástico. Assim, *Acto dos Feitos da Guiné* assume-se, nas palavras de Ana Cristina Pereira (2019, p. 146), como um exercício satírico “sobre a Guerra da Guiné em que os planos de “documentário” da mesma são intercalados com cenas teatrais protagonizadas por figuras da História portuguesa”, como o navegador, o colono, o padre, entre outros.

Acto dos Feitos da Guiné propõe uma dissidente reflexão sobre a História nacional, não só a partir do registo paródico dos “heróis” da História nacional, mas pela forma como coloca essas sequências (a cores), de encenação teatral, a dialogar com o material filmado em finais da década de 1960, na ilha de Bolama (a preto-e-branco). O filme intercala assim o registo teatral e o documental, sendo que para este último se verifica o recurso tanto à imagem em movimento como à fotografia. Não só as imagens documentais procuram confrontar ironicamente as sequências protagonizadas pelos heróis nacionais, como também instituem o seu poder no registo da realidade e no contributo posterior para a historiografia. Como afirma o narrador: “A fotografia é um documento da nossa emoção. Daqui a uns será como ir à biblioteca ler documentos” (Silva, 1980, 00:07:12 – 00:07:18).

Podemos considerar que Fernando Matos Silva visa dar o seu contributo à História, não apenas desconstruindo as narrativas de excecionalidade sobre o passado, mas também registando os momentos do então *presente* para os processos de revisitação a decorrer no futuro. A subsistência dos discursos lusotropicalistas (Cabecinhas, 2015; Martins, 2014; Sousa, 2016) mostra-nos que as imagens de Matos Silva são ainda urgentes no processo de desconstrução do passado histórico que sobrevive no inconsciente coletivo.

Questionamo-nos sobre que filme imaginaria Fernando Matos Silva aquando do registo das primeiras imagens, entre 1969 e 1970. As atualidades cinematográficas de propaganda projetaram, ao longo da vigência do regime, a evolução dos discursos ideológicos sobre as colónias como forma de assegurar o domínio das mesmas – isto é, desde o enraizamento no conceito de

império, ao qual sucedeu “o de nação pluricontinental, em que todos os territórios são Portugal e constituem a nação” (Piçarra, 2015, p. 121). Subsiste, simultaneamente, a necessidade de uma mitologia que, não obstante ter sido reconfigurada ao longo do tempo face às pressões internacionais, jamais deixou de traduzir o sonho imperial.

Matos Silva, por sua vez, posiciona-se *do outro lado* do olhar hegemónico, isto é, incidindo na luta de libertação nacional, mais concretamente, focando-se no trabalho encabeçado pelo Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). É através da dissidência entre essas imagens documentais, o texto e as sequências teatrais que Matos Silva cria o tom alegórico a partir do qual a diegese se estrutura: assim, “[as] imagens reais de guerra, filmadas a preto e branco, pelo realizador na Guiné (...), cruzam-se com leituras da História trágico-marítima (1735-1736), textos inspirados pela guerra colonial, e os pontos de vista ficcionados de personagens emblemáticos” (Pereira, 2019, p. 146).

Os corpos negros africanos destacam-se nesta incursão ao imaginário da Guerra Colonial, à medida que a “beata mitologia colonial do (...) regime” (00:53:38 – 00:53:41) é desmontada pela ironia da montagem. Matos Silva procura um efeito de perturbação ao fazer colidir o mito e o contramito, não só através da intercalação dos planos documentais da Guerra Colonial com os planos protagonizados de forma caricatural pelos “heróis” da História, mas também através da inserção do voz-off apologético que, por sua vez, é subvertido pelas imagens. Vejamos, a este propósito, a sequência em que acompanhamos vários homens, mulheres e crianças negras que viram os seus membros amputados devido às investidas militares, sob a seguinte narração em *off*.

Cidadãos, desde há quatro séculos que sois nação portuguesa. É no quadro desta nação que deveis aspirar ao progresso material, cultural e moral, cooperando lealmente com as autoridades portuguesas e obedecendo às suas ordens. (Silva, 1980, 00:52:41 – 00:52:57)

O filme desenrola-se progressivamente até ao 25 de abril de 1974, quando as imagens da revolução nas ruas de Lisboa e a subsequente independência da Guiné-Bissau abrem espaço para uma reflexão sobre a afirmação das identidades dos países africanos durante o processo de descolonização. A vontade exultante de desenvolver a própria cultura e o próprio país são o derradeiro golpe contra a mitologia imperial portuguesa, que o filme representa como um penoso

estertor. A liberdade do povo guineense é exaltada através do protagonismo dos corpos negros, que reivindica um futuro, como nos declara Amílcar Cabral (Silva, 1980, 01:07:40 – 01:10:00).

No final, é desmontado também o filme, isto é, revelando-se os bastidores e o processo de rodagem. A metalinguagem está presente desde o início de *Acto dos Feitos da Guiné*, porém, é na sequência final que os sistemas narrativos são integralmente desconstruídos, concedendo espaço ao *offscreen* e ao *making of*. Vemos o trabalho de *mise-en-scène* a ser composto, a rodagem das sequências, os atores a despirem a sua burlesca caracterização; gradualmente, vemos a encenação a cessar, mas apenas a que diz respeito às sequências em que os “heróis” da História discursam.

Matos Silva crê no papel do documentário na reprodução de um mundo próximo da realidade, e o resultado final de *Acto dos Feitos da Guiné* basta para justificar todas as problematizações inerentes ao(s) discurso(s) do documentário que já tivemos a oportunidade de fazer nesta investigação¹¹². Assim, apenas é desmontada a encenação dos heróis, processo que pode ser entendido como uma curiosa alegoria ao próprio desmantelamento da mitologia do regime, e que a fotografia final de Amílcar Cabral lacra liricamente.

6.2.2. *Um Adeus Português* (1986) de João Botelho: a guerra e o luto

É amplamente discutida a relação conturbada da sociedade portuguesa após a revolução de abril com a Guerra Colonial, fenómeno que se encontra espelhado no cinema (Areal, 2011; Cunha, 2003; Ferreira, 2005; Branco, 2017). *Um Adeus Português* é um filme que captura o rasto desse acontecimento, dividindo-se entre o passado e o presente: dois tempos separados pela revolução de abril, que batalham por dialogar. É o retrato de um país que vive um luto sobressaltado e intranquilo, incapaz de desvendar a paz no horizonte futuro porquanto o passado é encarado como uma vasta e indecifrável ausência – dir-se-á mesmo um tabu.

Esse luto é personificado pela figura dos pais, Piedade (Isabel Castro) e Raul (Ruy Furtado), cujo filho (Diogo Dória) morreu anos antes, durante a Guerra Colonial. O contraste entre passado (o dia-a-dia do filho em África durante a guerra, por alturas de 1973) e presente (a viagem dos pais, de origem rural, a Lisboa, para visitar o filho mais novo e a nora do filho falecido) é assinalado

¹¹² Ler subcapítulo 4.1., “Problematizando o real”.

pela fotografia a preto e branco e a cores, respetivamente. Mas as bruscas transições entre esses dois tempos não dissipam a permanência de uma atmosfera sombria mesmo no Portugal pós-colonial.

A dor da perda do filho é embargada pela relação com Portugal, sobretudo para o pai. Como este afirma, “morrer como um soldado é bem melhor do que morrer na cama” (Botelho, 1986, 00:33:57 – 00:34:00). A mãe, por sua vez, parece mais disposta a refletir sobre os contornos da morte do filho, não obstante ser o silêncio o elemento dominante em *Um Adeus Português*, sobretudo nas sequências do presente. Assim, o velho casal, ao encontrar-se com a nora e o filho mais novo em Lisboa, não parece sentir-se confortável na sua presença. Como afirma Carolin Overhoff Ferreira (2005, p. 233), “este encontro, retratado através de longas e silenciosas cenas, revela a sua incapacidade [do velho casal] em ajustar contas com a morte do filho e aceitá-la”.

O tópico dominante no filme *Um Adeus Português* é a memória, como enuncia Sérgio Dias Branco (2017) – mais especificamente, a memória de um país simultaneamente enlutado, envergonhado e confuso. No âmbito deste texto, porém, *Um Adeus Português* é um exemplo relevante, pois “corroborar a ideia de que, por meados de 1980, as guerras coloniais haviam-se tornado história, e conseqüentemente algo sobre o qual as pessoas podiam refletir” (Branco, 2017, pp. 41-42).

Assim, *Um Adeus Português* dispõe-se a refletir sobre a Guerra Colonial, integrando um dos quatro filmes portugueses enumerados por João Mário Grilo que, na década de 1980, estabeleceram “uma ligação importante entre a militância e o exorcismo (...) [tomando] por objecto e/ou referência o Exército e a sua história” (Grilo, 2006, p. 91). Segundo João Mário Grilo, são estes *Acto dos Feitos da Guiné* (1980), de Fernando Matos Silva, *Gestos & Fragmentos – Ensaio sobre os militares e o poder* (1984), de Alberto Seixas Santos, *Um Adeus Português* (1986), de João Botelho e, por fim, *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1989) de Manoel de Oliveira. E, relativamente à Guerra Colonial, Paulo Cunha (2003) identifica, entre 1985 e 1991, além de *Um Adeus Português* e *Non ou a Vã Glória de Mandar*, também os filmes *Era uma vez um Alferes* (1987), *Matar Saudades* (1987) de Fernando Lopes e *A Idade Maior* (1991) de Teresa Villaverde.

Não obstante o alegado distanciamento entre o cinema português e a temática da Guerra Colonial (Cunha, 2003; Ferreira, 2005), que deve ser analisado à luz de outros fatores que não

apenas o desconforto,¹¹³ *Um Adeus Português* não hesita em reivindicar o peso desse passado num contexto ainda delicado, tendo sido lançado apenas doze anos depois da revolução de abril. Assim, a afirmação de Sérgio Dias Branco (2017) sobre as guerras coloniais se terem já tornado História para as sociedades de 1980 pode ser questionada, porquanto este fenómeno era relativamente recente no contexto português.

Os “filhos da guerra”, parafraseando a designação de Margarida Calafate Ribeiro, Roberto Vecchi e António Sousa Ribeiro (2012) não são os protagonistas de filmes como *Um Adeus Português*, *Matar Saudades* ou *Non ou a Vã Glória de Mandar*. A designação dos autores remete a uma geração constituída por aqueles para quem a guerra se tornou já uma representação e que pensam esse passado a partir do que lhes é comunicado e legado. Calafate Ribeiro, Vecchi e Ribeiro refletem sobre este fenómeno a partir do conceito de pós-memória, que diz respeito à relação desta geração com um imaginário abstrato que emerge “mais do silêncio do que das palavras, mais de fragmentos do que narrativas completas, mais de perguntas do que de respostas” (2012, p. 17).

Por este motivo, *Um Adeus Português* constitui-se, à luz do presente, um dos produtos a partir dos quais se constrói a pós-memória. Mas o filme é, na sua origem, o produto de um olhar que não se compromete apenas com a inquietação da memória, mas também com a História, porquanto a Guerra Colonial, mesmo sendo à época um acontecimento recente, era essencialmente um elo com um passado muito mais prolongado sobre o qual se estruturou e subsistiu a mitologia imperial. Assim, a revolução de abril não apenas simbolizou o fim do colonialismo e da Guerra Colonial, mas também a ulterior rutura com uma mitologia histórica cujos efeitos fraturantes se fazem ainda sentir.

No presente do filme, as personagens não problematizam densamente a Guerra Colonial, mas esta é alvo de uma atenta reflexão por parte do filho do velho casal que a vivenciou no terreno, como verificamos nos *flashbacks*. A narração em *off* pelo próprio confere uma estrutura diarística a essas sequências, como se Botelho procurasse homenagear a memória do soldado português como um ser trágico e desencontrado da sua vontade, portador de sonhos e dúvidas demasiado complexos para serem resumidos como mero amor pátrio.

¹¹³ É fundamental ter em conta a precariedade da produção cinematográfica em Portugal.

Seria redutor afirmar que o soldado português que João Botelho representa é o mesmo que inscreve o espaço público, como verificamos pelos monumentos em homenagem aos combatentes da Guerra Colonial. Estes últimos espelham a dependência de formas mediáticas (dominantes) de lembrança (Macedo, 2016), debate que tem ganho especial repercussão nos últimos anos. Por sua vez, é visível, no filme *Um Adeus Português*, uma urgência em representar o soldado português como um ser pensante que não aceita a sua fatalidade.

Carolin Overhoff Ferreira (2005), porém, nota que *Um Adeus Português* reclama uma imagem de harmonia que pautava a relação dos soldados, não só brancos, mas também negros e africanos. Esta sugestão de fraternidade “ignora não apenas o facto de o colonialismo ter forçado africanos a ficar do lado de Portugal, mas (...) também o motivo da guerra: a luta anticolonialista” (Ferreira, 2005, p. 233). Também Ana Cristina Pereira (2019), apesar de considerar interessante a representação dos homens negros como parte do contingente de tropas portuguesas e não como inimigos (subvertendo, deste modo, uma narrativa dominante da Guerra Colonial), não deixa de identificar outros pontos que urgem ser analisados no que diz respeito às sequências do presente: segundo esta autora (2019, pp. 147-148) , o filme “planta a semente de uma tendência que se desenhará nos anos 1990, de descrever Lisboa como uma cidade “mulata”, sendo que os negros, nesta “tradição discursiva” nunca vão passar de figurantes”.

Assim, Pereira (2019) e Ferreira (2005) (referindo-se não apenas a *Um Adeus Português*, mas a outros filmes do período e subsequentes que se debruçaram sobre a Guerra Colonial) convergem na ideia de que o cinema português após a revolução de abril é marcado pela ausência de uma leitura profundamente sintonizada com a crítica decolonial, isto é, que indagasse a (não) representação do Outro racializado e/ou imigrante no espaço público português.

Todavia, *Um Adeus Português* não deixa de tomar como proposta fundamental a interpelação direta e crítica da memória da Guerra Colonial (e, conseqüentemente, do passado imperial nacional). Ao explorar uma dor particular e familiar – “pequena dor à portuguesa tão mansa quase vegetal” (Botelho, 1986, 00:00:12 – 00:00:18)¹¹⁴ –, Botelho convoca uma dor coletiva a partir da qual propõe executar um exorcismo do imaginário (Cunha, 2003; Grilo, 2006).

Subscrevendo a analogia de Luís Reis Torgal, que considerou *Um Adeus Português* como o anti-Chaimite (filme de Jorge Brum do Canto de 1953), Paulo Cunha (2003, p. 201) sublinha “a

¹¹⁴ Retirado do poema homónimo de Alexandre O’Neill.

oposição que separa o filme imperialista amado pelo regime anterior de um dos principais exemplos cinematográficos da nova percepção política e social do pós-25 de Abril”. No evidente contraste entre memória (*Chaimite*) e contra-memória (*Um Adeus Português*), o filme de João Botelho constitui-se, no entender de Paulo Cunha (2003, p. 202), como “o melhor exemplo da tentativa de construção de uma nova memória, fruto do eminente julgamento histórico e ideológico que contagiou a opinião pública portuguesa após a Revolução de Abril e o processo de descolonização subsequente”.

É este desejo de criar uma nova memória, inteiramente desligada da mitologia histórica que nutriu o passado, que atesta a relevância de *Um Adeus Português* no papel que o cinema pode ter na reformulação crítica dos discursos sobre o imaginário. Ainda que possam continuar a ser apontados pelas suas hipotéticas fragilidades e invisibilidades, os contradiscursos não se esgotam em tentativas incipientes e estanques, vão-se aperfeiçoando à medida que novas vozes vão conquistando o espaço público, aclarando outras prioridades e urgências.

6.2.3. A antiepopéia em *Non ou a vã glória de mandar* (1989) de Manoel de Oliveira

Non ou a Vã Glória de Mandar é uma das muitas meditações de Manoel de Oliveira sobre a História de Portugal¹¹⁵. É uma obra construída sobre um encadeamento de sequências onde se deslindam, como num contínuo virar de páginas, vários acontecimentos históricos de possante presença no inconsciente coletivo.

O tempo presente do filme é a Guerra Colonial portuguesa, algures em África. A sequência inicial, onde uma árvore de hercúleo porte surge centrada no enquadramento, sob uma música premonitória e lúgubre, quase pode ser lida como uma elegia a David Livingstone. Seguindo a viagem de soldados portugueses através do território selvagem, entre o percurso nos camiões de caixa aberta e a paragem em acampamentos, o presente é pontualmente interrompido pela evocação de acontecimentos da História nacional, narrados sempre pelo alferes Cabrita (Luís Miguel Cintra). Ele é a voz da triste nostalgia do passado histórico, seduzindo todos os elementos da sua companhia, independentemente de estes encontrarem ou não sentido na presente guerra.

¹¹⁵ Outros filmes relevantes no âmbito dessa reflexão são *Palavra e utopia* (2000) e *O quinto Império – ontem como hoje* (2004).

Encenando as negações do percurso imperial nacional, *Non ou a Vã Glória de Mandar* encontra-se mais sintonizado com o velho do Restelo do que com as predições de *Os Lusíadas* (Ferreira, 2005). Segundo Paulo Cunha (2003), Oliveira parte do crepúsculo da Guerra Colonial para refletir sobre a identidade nacional e sobre a herança histórica do regime salazarista. É manifesta, segundo Cunha, uma vontade de refletir sobre a imagem da nação às portas do 25 de abril, já que o filme termina na manhã desse dia.

De facto, “[fundindo] os discursos de Camões (“glória de mandar/a vã cobiça) e Padre António Vieira (“terrível palavra é non”), Oliveira percorre os episódios mais negros da nossa História – da derrota de Viriato à derrota de D. Sebastião” (Cunha, 2003, p. 203), reatualizando o seu peso no imaginário num contexto democrático, mas sem se desligar da consciência histórica daqueles soldados durante o estertor do Império.

Gilbert Durand (2000) procurou indagar o papel dos mitos, enquanto narrativas e situações imaginárias, na construção das identidades sócio-culturais, e o processo em que estes acompanham a *alma de um povo*. É neste sentido que, em *Imagens e reflexos do imaginário português*, Gilbert Durand (2000, p. 86) opera “uma espécie de mitoanálise muito geral da *psique* portuguesa (...) tentando por um lado sublinhar que o português (...) colhe as suas imagens num fundo arquetípico comum”, apontando traços que singularizam o espaço do imaginário português face a esse mesmo fundo.

Assim, o recurso ao mito visa atribuir um tom à História nacional a partir do qual esta é reconhecida pelos respetivos cidadãos e cidadãs. Isto é, entre a glória e a decadência, como referimos previamente, o passado histórico parece construir-se a partir de uma premissa romanesca, como se todos os acontecimentos possuíssem entre si uma conexão, aspirando, no todo, a um *devenir* comum.

Escovando a mitologia pátria a contrapelo, no dizer de António Preto (2010, s/p), Oliveira pesa “o destino da “primeira nação da Europa”, não à luz das suas vitórias militares – e a História, como nota Benjamin, costuma ser contada pelos vencedores –, mas a partir das batalhas perdidas”. A Oliveira, interessa-lhe focar as ruínas e as sombras deixadas pelo Império, questionando se a luz do desenvolvimento cultural que sucedeu ao seu desmoronamento é realmente nítida, como colocado pelo alferes Cabrita (Oliveira, 1990, 00:44:45 – 00:45:20).

Talvez por esse motivo, Paulo Cunha (2003) não encontra um derradeiro pessimismo no olhar de Manoel de Oliveira, pois, no seu entender, *Non ou a vã glória de mandar* “acaba com uma mensagem de esperança, esperança no futuro que há-de vir e reflexão no passado que ficou para trás e que não podemos ignorar” (Cunha, 2003, p. 203). Por sua vez, Carolin Overhoff Ferreira (2005) considera que o final do filme é ambíguo em relação à visão sobre a identidade nacional, deixando uma ideia de futuro em aberto.

Manoel de Oliveira endereça-se à imagem (ou às imagens) da História portuguesa, epicamente dividida entre a glória e a decadência. A sua questão parece ser a mesma enunciada por Eduardo Lourenço (2017, p. 18), isto é, “a da nossa imagem enquanto produto e reflexo da nossa existência e projecto históricos ao longo dos séculos e em particular na época moderna em que essa existência foi submetida a duras e temíveis privações”.

Há uma cedência ao sortilégio do mito, ainda que o alferes Cabrita reconheça que tudo pertence à ordem da imaginação. Ele admite-o diretamente, por exemplo, na evocação da *Ilha dos Amores*,¹¹⁶ construção mítica que associa às influências das viagens ou da lírica grega, árabe e indiana no imaginário literário de Luís de Camões. Nenhuma das personagens, porém, é imune ao mito, o que reifica e consolida uma figura que atravessa, dominante, toda a história: o patriota trágico.

Em *Non ou a vã glória de mandar*, a figura da decadência é crucial, tal como na própria historiografia portuguesa. A este propósito, é importante notar a reflexão de Eviatar Zerubavel (2003) a propósito da ideia de declínio na memória histórica. Segundo o autor, esta ideia articula-se com a visão nostálgica de uma *idade de ouro* mítica que precede esse momento de decadência. A esse passado mítico, estagnado num *espaço-tempo* “de abundância, de paz e de felicidade, susceptível de um retorno”, como observou Gilbert Durand (2008, p. 143), é atribuído o sentido irrevogável da História.

É a decadência que promove o carácter cíclico da História, a sua renovação através de narrativas que se sucedem e correspondem perenemente. Assim, a decadência será, no final, “a confusão entre memória e repetição”, como sintetiza Guilherme d’Oliveira Martins (2011, p. 24).

A figura da decadência atravessa a História como alento para que as comunidades criem mais veementemente nos mitos de regeneração. É o que testemunhamos na sequência em que

¹¹⁶ Integra os cantos IX e X de *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões.

o alferes Cabrita, no seguimento do lamento partilhado pelos soldados, introduz o tema do Quinto Império, evocando o universalismo da proposta do padre António Vieira, e transitando gradualmente para a história de D. Sebastião.

Assim, Oliveira está interessado em reproduzir, através das várias personagens do filme, o melancólico fascínio que escorre do contacto com as imagens mais célebres do passado histórico. É esse passado que Manoel de Oliveira toma como manancial da sua criação em *Non ou a Vã Glória de Mandar*, reescrevendo-o, no entanto, à luz de um devir ofuscado, já não mais nutrido pela glória que corre na pluma da História. A narrativa é pintada por reminiscências de heroísmo que só sobrevivem como simulacros labirínticos, conferindo sentido à subversão que o cineasta opera na sua revisitação do imaginário histórico português.

Por esse motivo, *Non ou a Vã Glória de Mandar* assume-se, nas palavras de Sara Castelo Branco (2016, p. 78), como “um monumento fílmico ao soldado desconhecido, através dum retrato transtemporal e duma transpersonalização de cada um destes soldados em África, que irão representar os vários militares das narrações do passado, criaturas dessa mesma vanidade”.

Há uma estética epopeica que ventila a imagem, mas trata-se de uma epopeia quase burlesca, que deixa gotejar a fragilidade das suas aventuras. Há uma atenção minuciosa à construção visual, sobretudo nas sequências em que o passado é (re)imaginado pelos soldados, contrastando com o tempo *presente*. As sequências do *presente*, em que os soldados atravessam o território, debaixo de uma poeira permanente e das investidas dos mosquitos, é marcada pela fotografia de tons invariáveis, mormente dominada por amarelos e castanhos – distinguindo-se assim das sequências imaginadas do passado, em que uma encenação majestosa domina a imagem, seja nos enquadramentos, seja nos cenários, seja no guarda-roupa, seja na ação (a este propósito, destaque-se a duradoura sequência da Batalha de Alcácer-Quibir).

Simultaneamente, os significados que se incrustam na imagem inspiram uma pretensão de dissídio em relação à palavra que a conta (referimo-nos, tanto às histórias do alferes Cabrita, como às intervenções de alguns dos outros soldados). Assim, a estética epopeica procura colocar em diálogo a decadência e a glória, não rejeitando o seu papel na construção da História nacional, mas avaliando o seu impacto no imaginário, e que construções visuais e narrativas daí resultam.

Mas será que o exame proposto por Oliveira resiste inteiramente à sedução da mitologia imperial? Não há como não interrogar a aparente indissociabilidade entre os *Descobrimientos* e o

messianismo, sobretudo na sequência da Ilha dos Amores. Se o próprio Oliveira considerou que *Non ou a Vã Glória de Mandar* virava *Os Lusíadas* ao contrário (Ferreira, 2005; Preto, 2010; Branco, 2016), reivindicando o papel do 25 de abril no encerramento do sonho imperial, como podemos interpretar o sentimento de ambiguidade despertada por sequências como a da Ilha dos Amores, ou até mesmo por algumas das considerações do alferes Cabrita?

Carolin Overhoff Ferreira (2005) também questiona a abordagem do messianismo (sobretudo na encenação de *A Ilha dos Amores*) argumentando que a mesma é contraditória com o resto do filme. A autora explica (2005, p. 232): “a afirmação de Oliveira pode ser vista como sintomática de uma consciência dupla: o discurso colonial e imperial em relação aos Descobrimentos coexiste com o questionamento da ideologia expansionista do Quinto Império, visto que a sua relação não é assumida”.

Se, no entender de Sara Castelo Branco (2016, p. 80), Manoel de Oliveira concebe uma genealogia que liga a chegada de D. Sebastião ao 25 de abril, unindo “aparecimento messiânico a um movimento pacífico que trouxe a possibilidade de desfazer toda a História anterior e os seus mitos”, por sua vez, Ana Cristina Pereira questiona o silenciamento dos corpos negros, que são pensados como um outro invisível (2019). Segundo esta autora, o filme está primordialmente preocupado em discutir as diferentes posições dos soldados brancos perante a imagem da pátria. E quando os corpos negros surgem como uma presença subentendida no arvoredo cerrado, “começamos por ouvir num grito animalesco e mesmo ridículo se comparado à dignidade (e silêncio) com que os soldados portugueses sofrem as balas que lhes calham” (Pereira, 2019, p. 148).

Non ou a Vã Glória de Mandar concentra-se essencialmente nas contradições que perpassam a reflexão introspetiva que os soldados portugueses fazem de si mesmos, e da ideia de pátria. Pereira não considera que o filme de Oliveira vê o outro africano como o inimigo; ao invés, este ónus é descarregado sobre as grandes potências internacionais (os Estados Unidos da América e a União Soviética). Todavia, a autora não deixa de assinalar a ausência de referências à importância das Guerras de Libertação na desconstrução da mitologia imperial, que, de resto, em muito beneficiaria o objetivo nuclear do filme. Por isso, no final, “a retórica de Portugal como país civilizador, que ajudou os povos africanos a vencer o tribalismo e por isso mesmo a acabar com as guerras internas e a edificar nações africanas, permanece inquestionada no filme” (Pereira, 2019, p. 149).

Esta ambiguidade, porém, é o que nos permite aprofundar as leituras que os filmes após a revolução de abril produziram sobre o imaginário. A crítica atenta e constante jamais cessa de vigiar este fenômeno, porquanto é crucial que sejamos constantemente alertados para a natureza mutável dos discursos e para as potenciais ausências e clichês que estes poderão transportar, mesmo que se definam, na origem, por um olhar dissidente. Por este motivo, a revolução de abril não pode ser meramente pensada a partir da eficácia dos contradiscursos que lhe sucederam, mas pelo fértil confronto entre imagens e narrativas a partir das quais os mitos se vão lentamente – e não imediatamente – dissipando do horizonte do imaginário.

6.2.4. Memórias da ditadura na obra de Susana de Sousa Dias

Ao visionarmos as obras de Susana de Sousa Dias, somos imediatamente capazes de imaginar o duradouro trabalho de investigação que o precedeu. Sousa Dias assume o papel de cineasta-historiadora, recolhendo do arquivo fotográfico (e também filmico) a substância que complementa o depoimento oral, ou vice-versa. E essa metodologia é determinante na consolidação do seu estilo cinematográfico.

A partir dos filmes *Natureza Morta* (2005), *48* (2010) e *Luz Obscura* (2017), este texto procura articular as relações entre o trabalho de investigação histórica e a formulação de uma proposta estética: no conjunto, os três filmes evidenciam um desejo de reproduzir as vozes sobre um período, com o propósito de inscrever a pluralidade de experiências de flagelo na imagem cinematográfica. Os filmes repetem-se, não por escassez de material, mas porque Susana de Sousa Dias crê que nunca é demais contar essas histórias.

Susana de Sousa Dias centra-se no Estado Novo, incidindo progressivamente nas atividades da PIDE (Policia Internacional e de Defesa do Estado), que levou a cabo numerosas detenções arbitrárias e torturas. Ainda que possamos encontrar mais semelhanças estéticas e temáticas entre *48* e *Luz Obscura* (que serão exploradas no decorrer deste trabalho), *Natureza Morta* pode ser lido como um prólogo desses filmes, enunciando desde logo o seu objetivo primordial: desmontar uma mitologia nacional e assinalar a importância da liberdade.

A diferença entre *Natureza Morta* e os dois filmes seguintes é sobretudo estética: o recurso, tanto a imagens fotográficas como filmicas, por vezes sujeitas a uma intervenção que visa salientar a sordidez do conteúdo (o *ralenti*), o uso constante de música e a ausência total de voz-

off. A música atonal, com um eco fúnebre, acompanha várias imagens que remontam a mitologia salazarista, para logo a seguir a desmontar: as ovações populares a Salazar, a Igreja, as colónias, a guerra colonial, os desfiles folclóricos e etnográficos. Como um filme de propaganda que é profanado, Susana de Sousa Dias serve-se da manipulação da imagem e do uso da música, mas também da inserção de fotografias de várias pessoas durante o período em que foram prisioneiras da PIDE.

Esta encenação grotesca do regime desvirtua a harmonia anteriormente presente em muitas das imagens, mas instala um clima de desconforto que jamais cessa – nem quando ouvimos os passos iniciais da música *Grândola, Vila Morena* de Zeca Afonso, juntamente com imagens do 25 de abril, esse movimento visceral é interrompido, parecendo antes prenunciar a urgência de outras histórias serem desocultadas.

Em *48*, Susana de Sousa Dias procede a uma depuração que deixa mais espaço à imaginação. Apesar de abdicar da imagem em movimento, a cineasta acrescenta um outro elemento: a narração em *off*. Construído tão-só por fotografias de prisioneiros da PIDE, o espectador é envolvido nas suas experiências através da narração em primeira pessoa. Cada pessoa outrora prisioneira recorda as circunstâncias em que foi detida pela PIDE, assim como as subsequentes torturas a que foram sujeitas, desde choques elétricos, sujeição a gases asfixiantes não fatais, agressões físicas e outros modelos, como a tortura do sono ou a tortura da estátua.

O espectador torna-se cúmplice dessas pessoas, envolvendo-se pacientemente nas suas descrições e sendo forçado a imaginá-las. A imagem cinematográfica é estimulada pela voz-*off* e a sua concretização decorre na mente daquele que ouve e visiona. Como se toda a história palpável decorresse num fora-de-campo permanente. Não há, nas palavras da cineasta, uma negação do cinema, como a própria referiu em entrevista a Manuel Halpern (2011)¹¹⁷. Segundo Sousa Dias, *48* situa-se fora dos cânones convencionais do cinema, isto é, partindo “de materiais e de processos que não são normalmente utilizados quando se constrói um filme” (Halpern, 2011, s/p). A cineasta adianta ainda que existem movimentos de câmara, ainda que estes ocorram sobre a imagem fixa, porquanto “todo o espaço cinematográfico é construído através do som” (Halpern, 2011, s/p).

¹¹⁷ Artigo publicado no 'Final Cut', o site de cinema do Jornal de Letras e da Revista Visão, disponível em [buala.org](http://www.buala.org): <https://www.buala.org/pt/afroscreen/48-imagens-que-gritam-entrevista-com-susana-de-sousa-dias>

As pessoas que dão o seu depoimento não se inibem no tom confessional, garantindo o papel da entrevista como a técnica mais relevante para se compreender o discurso de um indivíduo em todas as suas dimensões, como afirma Danielle Ruquoy (1997). As pessoas oscilam entre a tristeza, a confusão, e até mesmo o humor (veja-se os momentos em que alguns rejubilam ao recordar a sua resiliência em conservar uma expressão de desprezo, e não de medo, a fim de afrontar os agentes que os torturavam, ou o episódio em que agentes solicitaram a um dos detidos que pagasse o bilhete do elétrico para ir com eles para as instalações prisionais). Interessa a Susana de Sousa Dias extrair plenamente a humanidade desses corpos que não vemos, apenas ouvimos, a fim de despir o filme de artificialismos passíveis de comprometer, acima de tudo, o trabalho de investigação.

O ato de descoberta é transversal à obra de Susana de Sousa Dias, não só por parte do espectador, mas também das pessoas entrevistadas e, por consequência, da própria cineasta. Uma das pessoas de quem Susana de Sousa Dias recolhe o depoimento afirma, a dada altura: “Era um Portugal que a gente tinha que descobrir (...) por gestos mínimos” (Dias, 2010, 00:36:22 – 00:36:31). Podemos dizer que este é também o propósito de Susana de Sousa Dias: isto é, encontrar também nestes gestos mínimos, que ela escuta e recolhe, a matéria para (re)construir um Portugal que, como qualquer país, deve prevenir-se perante a ameaça do esquecimento.

A ameaça do esquecimento pode ser lida na denúncia do silêncio. Com efeito, Susana de Sousa Dias inquieta-se perante o silêncio sobre a violência sofrida pelos prisioneiros políticos portugueses (Macedo, Bastos & Cabecinhas, 2015) e, em *48*, também sobre a situação nos países africanos sob domínio colonial. Como referem Macedo, Bastos e Cabecinhas (2015, p. 51) esse silenciamento é mais evidente “quando nos referimos aos prisioneiros africanos, uma vez que um número significativo de documentos na fase final do colonialismo português foi destruído”.

Ao desempenhar este trabalho de arquivista, Susana de Sousa Dias fixa o papel do cinema, não apenas como agente da História, mas também como ferramenta de trabalho; o desvendamento destas invisibilidades torna-se um compromisso crucial, igualmente determinante na consolidação da sua proposta narrativa e estética.

Luz Obscura prossegue o mesmo exercício, ainda que a cineasta insira outras imagens além das fotografias de cadastro. Esta opção é justificada no decorrer do filme. As experiências de tortura são relatadas por outras pessoas que não os que a sofreram diretamente, isto é, os três filhos de Octávio Pato, dirigente comunista português. O filme debruça-se, deste modo, sobre uma

experiência de infância assombrada pelas intimações constantes da PIDE e respetivas consequências (além da prisão do pai, recordam também o impacto da morte do tio e, sobretudo, do suicídio da mãe).

Assim, o filme não é apenas construído por fotografias de cadastro, como em *48*, mas também por imagens de casas abandonadas, num diálogo visual que parece reproduzir as memórias despedaçadas e incrustadas nas ruínas; e, paralelamente, as memórias da resistência, legado inevitavelmente deixado pelo contacto constante com a repressão política.

Nas intermitências dessa narração confessional, são continuamente reevocadas as mitologias nacionais que sustentaram o poder que é denunciado. Nesse processo, Susana de Sousa Dias não recorre a imagens de arquivo sem ser as fotografias de cadastro, como sucedeu em *Natureza Morta*, mas continua a servir-se da composição visual e sonora a fim de criar uma atmosfera subversiva. Há imagens do mar, a presença constante de um som ambiente que serve, essencialmente, para desconcertar; e, como já foi referido, imagens das ruínas das casas onde possivelmente decorreu a infância dos entrevistados.

À medida que eles vão discursando, a desolação desses espaços, atulhados com caixas de cartão e madeiras quebradas, pés de bonecas, maçanetas, gonzos e cestas de palha, parecem mostrar um passado melancólico que habita perpetuamente essa ruína: assim, ruína e passado, são ambas matérias imorredouras, suspensas nesse estado.

A dada altura, um dos filhos de Octávio Pato diz que não só vivemos aquilo que nos contam, como também o sentimos. O que demonstra que a memória, independentemente da dor que acarreta, nunca deixa de ser transmissível, o que pode, de certa forma, iluminar outros caminhos no presente. É dessa memória que Susana de Sousa Dias se apropria, com a autoridade de artista-criadora que lhe permite retrabalhar, não só essa matéria, mas também o próprio cinema. Com efeito, Susana de Sousa Dias está mormente interessada na memória dos outros, e maneja-a com o rigor que lhe compete, enquanto cineasta-historiadora, como referimos no início deste texto; o que não a impede de convocar, simultaneamente, o próprio cinema, meio através do qual esses discursos vão ser traduzidos e – atrevemo-nos a dizer – dignificados.

6.3. Recantar a terra: renovando o paradigma da ruralidade

Que discurso da ruralidade domina no imaginário? Presentemente, testemunhamos um contraste entre a progressiva desertificação do interior do país e a promoção do potencial turístico de algumas dessas regiões; interessa-nos, todavia, articular esses sintomas com as várias urgências que se foram impondo desde a revolução de abril, e auscultar essas transformações nos discursos cinematográficos. A revolução de abril fez emergir várias inquietações que incorporaram o fito das contranarrativas sobre o designado imaginário rural, sobre as quais nos debruçaremos posteriormente.

Interessa-nos, deste modo, interrogar a heterogénea tessitura de representações que incidem precisamente nesse espaço que obtém designações múltiplas: interior; campestre; rural; província; pastoral; bucólico; entre outras. Como distinguir os olhares que incidem nesse espaço, mais concretamente, entre aqueles que procuram ora exacerbar as características mais pictóricas do espaço, ora procurar uma visão mais verossímil da relação que o ser humano conserva com o mesmo? E como identificar essas intenções nas diversas representações?

Pressupõe-se que o alegado desejo de verossimilhança integre o fito das contranarrativas, mas será que isto implica sempre o resgate de um olhar lúgubre, desencantado e apoquentado com a ameaça perene do isolamento e a transformação inóspita pela batuta do turismo? Existem, como verificaremos, várias dimensões que esculpem o dito imaginário rural, mostrando não apenas a diversidade cultural das várias geografias nacionais, mas também a diversidade de aspirações e ambições mais pessoais que as povoam, e que nem sempre possuem o êxodo como via – e sim, muitas vezes, apenas a preservação da relação humana com a sua *terra* contra todas as intempéries.

Por outras palavras, a confusão entre verossimilhança e romantização facilmente perpassará as reflexões focadas no imaginário rural. Como mapear, deste modo, os discursos sobre o tópico da ruralidade desde a revolução de abril até ao presente?

Após a revolução de abril, verifica-se, segundo João Leal (2000), um processo de pós-ruralização do país, com marcas económicas, sociais e culturais específicas. O autor incide na antropologia portuguesa, nomeadamente na sua matriz rural, problematizando o seu papel enquanto “terreno estratégico para o tratamento de tópicos relacionados com a identidade nacional portuguesa” (Leal, 2000, p. 15). Interessa-nos, porém, interrogar o conceito de pós-

ruralidade, que, segundo Luís Silva (2008), coincide com a adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia (1986), a partir da “formulação e implementação de políticas e medidas nacionais e comunitárias do desenvolvimento local em meio rural, tendo em vista o crescimento sustentado das áreas mais desfavorecidas do ponto de vista social e económico do país” (Silva, 2008, p. 9).

Luís Silva reflete sobre a progressiva *desruralização* do país, que se manifesta na concomitante desertificação do interior já desde meados do século XX, muito devido “à perda de importância da agricultura na economia e na sociedade portuguesas, fortemente induzida pela PAC¹¹⁸” (Silva, 2008, p. 20). E, como acrescenta o autor, as estratégias usadas pelo Estado português e pela União Europeia a fim de combater esta situação basearam-se deveras na rentabilização económica, o que significa que “a desruralização do país e a desagrarização dos campos abriram caminho à patrimonialização e turistificação do mundo rural” (Silva, 2008, p. 20).

Pensando o cinema português à luz do conceito de pós-ruralidade, Luís Cardoso (2014) fala de um momento de reinvenção que é simultaneamente um momento de fratura e de dissídio perante o agitado debate sobre a identidade nacional provocado pela adesão à Comunidade Económica Europeia. Assim, Cardoso propõe-se refletir sobre uma ideia de ruralidade que, tendo assegurado uma identidade no passado, foi sendo substituída “por temáticas de dúvida e desilusão, sendo a cinematografia nacional um exercício de psicanálise sobre a nacionalidade, com leituras díspares e conflituosas, desde o exílio, a saudade ou o desenraizamento” (2014, p. 9).

Luís Cardoso elabora uma visão diacrónica do lugar da ruralidade no imaginário cinematográfico português que, no final, sintetiza a partir da seguinte afirmação: “da ruralidade edénica passámos à sua ostracização, e subsequente refundação em pós-ruralidade, o que nos remete para uma certa visão polifónica” (2014, p. 2).

Encontramos essas imagens que remetem a uma ruralidade edénica, como considerou Cardoso, já nas décadas de 1910 e 1920, marcadas pela produção de um considerável número de filmes rodados fora dos meios urbanos, como *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1919) de Georges Pallu, *Os Faroleiros* (1922) de Maurice Mariaud ou *Mulheres da Beira* (1923) e *Os Lobos* (1923) de Rino Lupo. Essas obras antecipam, de certo modo, a predominância que o tópico da ruralidade

¹¹⁸ Política Agrícola Comum.

viria a deter no imaginário cinematográfico português com a subsequente instauração da ditadura.

Segundo Luís Cardoso:

(...) diremos que o Cinema Português estabeleceu com o mundo rural, desde a sua aurora, uma relação de forte sedução, motivada por condicionalismos de época, designadamente políticos e ideológicos, evidenciada não só nas décadas do cinema mudo, mas principalmente com a visão propagandística do Estado Novo. Com sucessivos episódios de rutura, a cinematografia portuguesa viria a instituir vários momentos de dissídio explícito com a ruralidade, e até mesmo de forte sedição, condicionada por mudanças sociais e de valores, mas também de redefinição de paradigmas estéticos. (2014, p. 12)

Após a revolução de abril, as tentativas de revisitação do Portugal rural dividem-se entre um cinema que submerge nas lendas populares e mitos de micro imaginários, aparentemente inconciliáveis com os discursos hegemónicos da identidade nacional (como o cinema de António Reis e de Margarida Cordeiro) e de um cinema militante, mais especificamente, aquele que filmou a revolução agrária. Por outras palavras, existem duas regiões preponderantes no cinema português logo após a revolução de abril no que diz respeito à revisitação do imaginário rural: o nordeste transmontano, que se torna “território de fascínio para vários realizadores citadinos, numa demanda de raízes culturais ancestrais” (Areal, 2011a, p. 62), e o Alentejo, “que mobilizou muitos documentaristas durante esse período revolucionário” (2011a, pp. 60-61).

Desse último exemplo referido contamos filmes como *Torrebelã – uma cooperativa popular* (1977) de Thomas Harlan ou *A Lei da Terra – Alentejo 76* (1977) do Grupo Zero. Como observa Luís Cardoso (2014, p. 8), o Alentejo é filmado “como uma visão profética do futuro nacional, com a demonstração das virtudes da reforma agrária, da organização de cooperativas, com um recorte historiográfico”.

Porém, são os filmes que se propõem redescobrir lugares ao mesmo tempo que redescobrem a linguagem cinematográfica que nos interessa aqui discutir. Nelson Araújo (2014) explica esta relação a partir do fenómeno em que a linguagem cinematográfica encontra “possibilidades de expressão que, no cruzamento do lirismo do realizador com a especificidade cultural de um país, produzirá uma espiritualização da imagem” (Araújo, 2014, p. 88). São exemplos disto as obras de António Reis, de Margarida Cordeiro e de João César Monteiro, que serão analisadas subsequentemente como representantes desta corrente pioneira que vigora após a revolução de abril.

A este propósito, Leonor Areal (2011b) usa o conceito de neo-romantismo para se referir a este movimento, muito marcado pelo retorno às origens da cultura nacional e às tradições orais. Como esclarece a autora (2011b, p. 82), “[este] neo-romantismo caracteriza (...) a atitude destes cineastas em busca da identidade nacional, das suas raízes, e afastando-se (por uns anos) do real contemporâneo – na tentativa de salvar o que ainda restava desse mundo em vias de desaparecimento”.

A propósito desta corrente, Ilda Teresa Castro (2014) fala de um movimento de encontro ao imaginário rural, que é também “um movimento narrativo que se afirma no novo cinema e a exploração de uma semântica da terra” (Castro, 2014, p. 36). E, como acrescenta a autora, esta tendência persiste até hoje, ganhando distintas abordagens que vêm ressitando continuamente o lugar do imaginário rural no debate da identidade nacional.

O redimensionamento desse imaginário ocorre por reação à necessidade de renovação de uma mitologia cultural após a revolução de abril, e também aos vários acontecimentos que, até ao presente, vão sobressaltando o debate da identidade nacional, onde sempre se impõem novas urgências que o vão reatualizando. Compete-nos observar a evolução desses discursos no cinema português, recorrendo a uma estruturação subjetiva daqueles que nós consideramos ser os tópicos mais profícuos para proceder à respetiva análise.

6.3.1. O mito como baluarte da identidade

O designado nordeste transmontano é um lugar vital no cinema português após a revolução de abril. Foi aí que realizadores proeminentes deste período encontraram o manancial da sua criação, explorando os mitos guardados na paisagem, na aldeia, no dia-a-dia das comunidades, a partir de uma experimentação estética onde se confrontavam géneros e possibilidades de expressão assaz singulares.

A obra de António Reis e de Margarida Cordeiro é uma expressão desse anelo sobremaneira transfigurado pela revolução de abril e pelo seu fecundo horizonte. É neste sentido que *Trás-os-Montes* (1976) – mas também filmes posteriores, já realizados na década de 1980, como *Ana* (1982) e *Rosa de Areia* (1989) – instituem um terreno esteticamente inovador, com raízes já na década de 1960:

É assim com a escolha do espaço geográfico do Nordeste de Portugal, como espaço de rotação e de enquadramento da narrativa; no trabalho exclusivo com não-atores – de que também *O Acto da Primavera* (1962), de Manoel de Oliveira, *Falamos de Rio de Honor* (1971), de António Campos ou *Máscaras* (1974-76), de Noémia Delgado, na época, são exemplo – ou no retorno ao campo e às raízes – presente em *Veredas*, (1975-77-1978), de João César Monteiro, *Nós Por Cá Todos Bem*, (1976-1978), de Fernando Lopes, *Vilarinho das Furnas*, (1971), *Histórias Selvagens*, (1978), de António Campos ou em *O Movimento das Coisas*, (1978-1985), de Manuela Serra. (Castro, 2014, pp. 35-36)

Ao longo deste texto, interessa-nos, obviamente, discutir a presença da ruralidade sem a restringir a uma região tão específica (como se verifica, neste caso, com o nordeste transmontano). Porém, este incipiente olhar sobre o panorama pós-revolução carece dessa microanálise. Recordemos que *Trás-os-Montes* é comumente associado à génese de uma *escola portuguesa*, porquanto a crítica francesa desvendou nesse filme as marcas de uma cinematografia (Baptista, 2008). E a predominância dessa região noutras obras, como verificamos no parágrafo de Castro (2014), traduz a vontade de desbravar, não só uma presumível especificidade cultural, mas também novas propostas estéticas que explorassem esse mesmo imaginário – e de que forma é que o cinema nacional, ao apoderar-se desse imaginário, foi sendo finalmente percecionado enquanto cinematografia de marcas idiossincráticas.

Ou seja, por vezes um microcosmo é capaz de traduzir um sentimento mais universal, alastrando-se além das suas fronteiras geográficas. E é neste ponto que o cinema se impõe, porquanto inscreve esse espaço e se deixa inscrever pelo mesmo; nesse fenómeno residem as dinâmicas que outorgam a singularidade de uma cinematografia, onde o espaço *real* é filtrado pela diegese, que a ressignifica à luz das faculdades de expressão da linguagem cinematográfica.

Perante o que foi referido, propomo-nos debruçar sobre a obra de António Reis e de Margarida Cordeiro como exemplo de um visionarismo que abriu novos trilhos no cinema português. A experimental fusão de géneros, que nos coloca diante dum projeto híbrido onde somos capazes de desvendar tanto traços de ficção, como de documentário, como do filme-ensaio, é o que garante esse visionarismo cinematográfico, que, por sua vez, confunde o próprio olhar do espectador. Se é verdade que a obra de Reis e de Cordeiro fortaleceu, aos olhos exteriores, uma ideia de cinematografia, é também verdade que essa mesma obra corporizou um espaço carente da visualidade dominante que no passado permitia o seu fácil reconhecimento. Dá-se o fenómeno

de *despaimento*, como o enunciou Dórdio Guimarães, que disse não ter encontrado no filme *Trás-os-Montes* o Portugal que amava (Guimarães, 1976, *apud* Ferreira, 2007).

O filme *Trás-os-Montes*, antes de tudo, traduz o olhar de Reis e de Cordeiro sobre um território com o qual conservam uma relação íntima. E, nas intermitências dessa relação, despontam as imagens e os sons que pretendem expressar uma familiaridade, mas também um sentido de lugar que as várias personagens (atores não profissionais) vão transmitindo na sua rotina: sejam as crianças que, nas suas peliças negras, retiram os seixos dum córrego que o inverno vai gradualmente gelando, sejam as fiandeiras que, sentadas à porta de casa, vão torcendo a lã nos seus fusos.

Mas essa rotina é atravessada por uma figuração mística, onde os elementos cristãos se fundem com os não cristãos, profanos e até mesmo mágicos. E essa presença enigmática emana de todo o lado, do sincelo que vai revestindo o bunho, da neve que cobre os prados, das serras atravessadas por ventos buliçosos. Mas emana também dos interiores das casas, sejam estas habitadas ou desabitadas: dos balcões em granito polido onde jazem as peras verdes, das alcovas sombrias onde pernoita uma luz azul, dum claustro cujas débeis colunas em madeira parecem prestes a ceder à pressão do telhado, das janelas guardadas tanto por teias de aranha como por cortinas de rendas de crochet.

A transição entre os interiores e exteriores ocorre através de cortes abruptos. Há um contraste permanente entre os quadros cinematográficos que parece funcionar como uma encenação deliberadamente desordenada. O espaço é habitado por todo o tipo de figuras, não só os habitantes das várias aldeias e vilas onde o filme é rodado, mas também por presenças ancestrais, imunes ao tempo. E entre os tranquilos serões onde as velhas se juntam, resguardadas nas suas capuchas e mantilhas, e as festas na aldeia de Constantim ao som da gaita mirandesa, o irreal mágico e ancestral não cessa de perdurar, tal como uma Torre da Barbela¹¹⁹ que todas as noites liberta os seus fantasmas.

É o desejo infantil de descoberta o motor dessa transfiguração do espaço. As crianças, penetrando no escuro das cardenhas ou nas salinhas com os seus naperões e cortinas comidas pela traça, são as fiéis depositárias desse universo paralelo, que mais opulento se torna à medida que a sua rusga se expande. Explorando além das casas e da própria aldeia, as revelações tornam-

¹¹⁹ Romance de Ruben A. publicado em 1964.

se cada vez mais exuberantes e erráticas, passando a integrar o alegado *real* que, no final, não sabemos se de facto existe.

As cores parecem sinalizar essa progressiva imersão das personagens e do espaço num universo hermético, nomeadamente a presença constante das cores vermelha e azul. Desde o vermelho mais timorato, que se encontra na fita na cabeça de uma criança ou na papoila solitária no campo de neve que cobre as sepulturas, o vermelho que a mobília reflete em todo o quarto, o vermelho que desponta num vestido de noiva como uma bala que deixou ver as vísceras, ao vermelho das vestes do rei D. Dinis e da jardineira de Branca Lourenço, primeira donatária do Concelho de Mirandela. Igual importância parece ter o azul, seja o que irradia através das vidraças ou das brechas das casas imersas na escuridão, o azul da capa do menino que carrega os ramos secos (ao lado do menino com a fita vermelha), o azul que tingem o rio que a criança atravessa através de uma velha ponte de madeira, assim como as suas margens.

A proposta estética de *Trás-os-Montes* pode culminar numa sensação de *despauamento*, como referiu Dórdio Guimarães, mas isso não pressupõe uma indiferença perante o retrato de um sentido de lugar. Tanto o recurso ao mítico e ao mágico, como a evocação da pobreza e do isolamento estão presentes na proposta estética como condimentos de uma memória coletiva que o cinema (re)trabalha. E, ao longo do filme, as personagens vão precisamente evocar essa possante memória da pobreza, relatando as suas experiências onde corre, simultaneamente, um eco de ancestralidade mítica.

É possível desvendar esse Portugal interior que convalesce do salazarismo, mas que ao mesmo tempo não rejeita o passado mais remoto; pois é nesse passado que habitam também as seculares reminiscências alegóricas que não cessam de inscrever a *terra*. A dado momento, quando as duas crianças atravessam a ponte da aldeia, acabam por atravessar vários anos, sem que o espaço jamais se altere. São dois homens de uma aldeia vizinha que lhes dizem que Carlos e Luís – eles próprios, as crianças – morreram já há muito, são antepassados de sétima geração. As crianças, contudo, prosseguem a sua jornada, lançando-se nas veredas em busca desse tempo que escasseou, tal como as personagens que iniciam o filme homónimo de João César Monteiro (*Veredas*, 1978), rumando à aldeia através do sinuoso caminho de terra batida, por entre campos de cultivo e árvores despidas.

Em *Veredas*, tanto o narrador como os habitantes da vila participam desse incessante contar de histórias lendárias, povoadas por demónios, reis e mouras encantadas. O elemento

mágico integra-se naturalmente no cotidiano, como em *Trás-os-Montes* (e também nos filmes seguintes de Reis e Cordeiro, como *Ana*, 1982, e *Rosa de Areia*, 1989), e o conto popular impõe-se como referência crucial da diegese.

Porém, *Veredas* possui referências múltiplas. Entre o registo documental e uma rigorosa *mise-en-scène*, como verificamos, por exemplo, pela sequência em que Branca-Flor segue na barca sob uma lasciva luz crepuscular, a obra é “[uma] história que funde todas as épocas, integrando as personagens reais transmontanas num fundo cultural lendário e reconstituído, pontuado por cantigas populares ancestrais e por textos clássicos lidos ou encenados” (Areal, 2011b, p. 250).

Uma atmosfera depurada de harmonia exala, quer do soalho empoeirado das salas de tecelagem, quer da paisagem de espigueiros onde Atena discursa, quer da sinfonia de Bruckner, que, não despropositadamente, integra a sequência da chegada da charrete a uma casinha caiada de portadas azuis – evocando, quiçá em tom de homenagem, *Senso* (1954), de Luchino Visconti, pela imagem da decadência moral fidalga –, quer da constante presença do Diabo e dos lobos, cujas figurações constituíram a fonte de fascínio de *Máscaras* (1976), de Noémia Delgado, filme do mesmo período.

Máscaras serve-se inteiramente do registo documental para explorar essas “terras de feição ainda arcaizante do nordeste transmontano” (Delgado, 1976, 00:01:53 – 00:01:57) a partir dos rituais em que o careto desempenha um papel fundamental. Feito entre o Natal de 1974 e a Quarta-Feira de Cinzas de 1975, filmando diferentes festas das várias localidades de Trás-os-Montes, o filme de Noémia Delgado explora precisamente o papel das máscaras “integradas nas festas dos rapazes de Santo Estevão, do Natal, do Ano Novo e dos Reis e, em alguns casos, do Carnaval” (Delgado, 1976, 00:01:57 – 00:02:10).

Logo no princípio do filme, o narrador (Alexandre O’Neill) contextualiza esses rituais onde a máscara tem um papel central. Essas máscaras (os caretos) são vestidas pelos jovens solteiros e vão adquirindo características distintas consoante as efemérides, porém, os ritos pouco diferem: e, ao longo dessas festas, os jovens rapazes, encarnando figuras diabólicas ou travessas – os diabretes no Natal, o chocalheiro no Entrudo – têm como único objetivo importunar os habitantes, roubando os chouriços dos fumeiros, assediando as mulheres, aborrecendo as pessoas que degustam do seu banquete de polvo e bacalhau.

No trajeto dos caretos através das “ruas densas e granitadas de Podence” (Raposo, 2011, p. 136), sobressai uma dimensão essencialmente performativa, e os rituais parecem tão-só “túmulos de memórias” (2011, p. 137). Ou seja, essa festa, outrora ritual alegórico da transição masculina para a adolescência, onde se pretendiam exaltar as designadas competências de virilidade, “era agora interpretada [por Noémia Delgado] como estando agonizando em morte lenta”, segundo considera Raposo (2011, p. 136).

A este propósito, Paulo Raposo (2011) refere também o estudo do etnógrafo Benjamim Pereira, notando que este autor, em finais da década de 1960, notava já profundos sinais de uma gradual extinção da tradição carnavalesca, em consequência “[da] guerra colonial e os seus desgastes emotivos e mortalidade associada, em conjunto com os surtos migratórios e a diminuição de população jovem na aldeia” (2011, p. 136). O autor esclarece:

Mas estes eram agora apenas os traços da tradição inscrita na memória dos informantes. O ciclo agrícola e pastoril, incorporado na festa nas vestimentas construídas com mantas adquiridas na feira e ornadas com materiais de lã de ovelha pigmentada com cores e chocalhos de vacas e ovelhas, anunciava nestas décadas o fim da sua hegemonia, dando lugar à migração para as cidades em busca de trabalhos industriais e para a emigração. A aldeia dos anos 60-70 era um lugar sem jovens e com pouca vitalidade social. (2011, p. 137)

Máscaras, com o uso constante da câmara à mão, a lírica atenção a uma existência ritualizada e profundamente cravada na paisagem, destaca-se concomitantemente pela pretensão de não deixar o carácter informativo anular a estética. E uma sensação de estranheza percorre estes filmes, como se novos espaços brotassem das ruínas da idealização salazarista, ancorados em histórias e memórias que encontram no viés enigmático o seu primordial vetor. A visualidade da terra, como enunciou Nelson Araújo (2014), é assim dada pelas estéticas que se vão firmando, redefinindo os territórios e, simultaneamente, o próprio cinema.

As duas longas-metragens seguintes de António Reis e Margarida Cordeiro, *Ana* (1982) e *Rosa de Areia* (1989), estabelecem continuidade, não só com *Trás-os-Montes*, mas também com esse olhar lírico que após a revolução de abril perscrutou o imaginário rural à luz de anelos puramente sensoriais – como se a história de um lugar pudesse ser transmitida somente pelas relações pessoais com a *terra*.

Em *Ana*, a personagem epónima é a mãe de Margarida Cordeiro, figura que atravessa a diegese como referência suprema de ligação à *terra*. Tal como em *Trás-os-Montes*, há uma encenação que pretende funcionar como uma espécie de retrato etnográfico que toma liberdades múltiplas, convocando todas as dimensões do imaginário, gerado na simbiose entre o quotidiano da comunidade e o relicário de mitos e lendas que guardam o lugar. Aqui, porém, o registo documental parece ser mais impregnado pelo registo ficcional.

Porém, não é apenas nessa fusão de géneros que se desvendam as afinidades entre este filme (assim como *Rosa de Areia*) e *Trás-os-Montes*. São também as transições abruptas entre os planos mais fechados e os planos de paisagem (por vezes sem linear conexão, pois o que interessa a Reis e a Cordeiro não é a arquitetura convencional da narrativa, mas corporizar a entropia gerada no misticismo dos lugares) e o tratamento da cor. Continuamos a verificar uma predominância das cores vermelha e azul: por vezes de forma contrastante, como a sequência em que o bebé acabado de nascer, em *Ana*, é passado de um manto azul para um manto vermelho, ou as sequências em que a cor vermelha domina todo o quadro cinematográfico, como vemos perto de final de *Rosa de Areia*, em que corpos exauridos se arrastam no saibro, rumo a um charco donde bebem sofregamente.

Estes filmes parecem querer sintetizar um regresso às origens, como enuncia o filho de Ana (no filme homónimo), investigador que vive na cidade. Nas suas palavras, o reencontro com a mãe é um reencontro com as origens. E a mãe, Ana, é a figura que ventila essa primordial memória da infância, onde se dá o determinante conhecimento do mundo. É o tempo que verdadeiramente se estima, pois o futuro parece longínquo do presente vivido, não existindo na sua forma de perene ameaça. Deste modo, a infância prossegue agasalhada por esses mitos inaugurais e todos os sonhos primaveris que nos deslocam rumo ao irreal, o único fito que uma criança é capaz de perseguir plenamente.

É essa vivência mítica e lendária que parece ainda resistir, face à progressiva desertificação dessa região. Perante a solidão crescente, é do mito que as comunidades se vão nutrindo, como as crianças de *Trás-os-Montes*, sondando todos os espaços, sejam estes explorados ou inexplorados, desde a mais parcimoniosa divisão duma casa, ao alto das serras agrestes onde as rochas se assemelham a nódulos intumescentes e as sarças confundem os trilhos dos viajantes.

Mas essa aldeia, separada da fronteira por fragosas elevações, está muito mais distante da capital, como diz um dos homens do povo, como o próprio se intitula, em *Trás-os-Montes*. Essa condição, contudo, como o próprio esclarece, não é apenas um repentino sintoma da industrialização e do êxodo, pois desde sempre essa região teve de viver com o fardo da sua condição remota. Jamais bajulada, mas também nunca homiziada, era tão-só ignorada por ser recôndita, tendo jamais interessado a alguém, nem mesmo aos vários reis e dinastias, como sublinha o homem do povo.

Por este motivo, não será descabido pensarmos que o nordeste transmuntano solidificou a sua identidade a partir de uma alegada desconexão secular do país. Daí que a visão de Reis e Cordeiro do nordeste transmuntano seja indissociável dessa presença do mito, que os próprios louvam, e que desejam que continue a inscrever o imaginário da região.

Assim, ao longo da sua obra, Reis e Cordeiro procuram uma vibração mitológica em diversos lugares, outorgando à paisagem o derradeiro papel catalisador dessa força ancestral. Vejamos as sequências em que o vento rouco que vem do alto da serra corre nos campos arados, trazendo consigo a exalação do mito que pernoita nas aldeias, seja na cortina que abana, no tapete persa que seca nas traseiras da casa ou na ramagem trémula das árvores; um vento que carrega também os “vestígios de cordilheiras desfeitas e em repouso, leitos de rios já secos das antigas mães” (Reis & Cordeiro, 1989, 01:01:47-01:01:55); um vento que escurece e clareia os campos de centeio, como o veludo que recebe o curso da palma da mão.

No final, é uma busca pelo lugar, uma busca pelo tempo, como diz o suspiro final que encerra o filme *Rosa de Areia*.

6.3.2. O tempo e o lugar: a intimidade dos espaços e o seu sentido universal

Os filmes de António Reis, Margarida Cordeiro e de João César Monteiro - assim como *Nós Por Cá Todos Bem* (1976) de Fernando Lopes e *Histórias Selvagens* (1978) de António Campos – sinalizam o desejo de visitar um Portugal rural distante do idílio salazarista, apesar de não existir um rompimento absoluto com o passado. Ao atribuímos a esses filmes um fito de procura das raízes (Areal, 2011b), pressupõe-se, não obrigatoriamente uma pretensão absoluta de verossimilhança (como se verifica em alguns exemplos de filmes do cinema militante do pós-

revolução), mas uma representação que, evadindo-se a qualquer tipo de idealização doutrinária, não invalida, no entanto, a possibilidade de experimentação cinematográfica.

Verificamos previamente exemplos desta tendência que, com efeito, consagraram o cinema português além das fronteiras nacionais e o seu reconhecimento enquanto cinematografia singular. E, apesar de alguns destes realizadores terem continuado a explorar, na década de oitenta, um imaginário marcadamente rural (*Ana e Rosa de Areia*), há quem considere que, neste período, o mundo rural se encontra afastado dos interesses dos realizadores portugueses (Cardoso, 2014).

Com efeito, esta impressão dever-se-á, em parte, à brusca ausência do cinema de tradição militante que vigorou nos anos que sucederam à revolução de abril. Como vimos, muitos destes filmes incidiram sobre as transformações sociais que decorreram em meios rurais. E, na década de oitenta, verificar-se-ão, segundo Luís Cardoso, raras exceções de cineastas interessados na temática da ruralidade, “como é o caso de um filme de Luís Filipe Rocha, adaptado do romance homónimo de Manuel da Fonseca [Cerromaior], e que desenha um retrato do Alentejo nos anos 30” (Cardoso, 2014, p. 9). Podemos também acrescentar *Ao Fundo desta Estrada* (1981), *Longe é a Cidade* (1981) e *O Pão e o Vinho* (1983) de Ricardo Costa, e *Maria e o Pai* (1982) de Maria Lino.

Neste momento, centrar-nos-emos em dois filmes determinantes para pensar o tópico da ruralidade no final do século XX, quando a ideia do espaço europeu se começa a infiltrar na consciência nacional e a suscitar outras inquietudes e incertezas (a adesão à CEE fora em 1986 e a democracia em Portugal já se encontra consolidada): *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997) de Manoel de Oliveira e *Glória* (1999) de Manuela Viegas.

Seja pela temática da procura das raízes (Areal, 2011b; Araújo, 2014) em *Viagem ao Princípio do Mundo*, seja pela representação do interior que vai recebendo a investida da modernização em *Glória*, ambos os filmes propõem lançar interrogações sobre o espaço rural e as suas comunidades à luz do contexto enunciado no parágrafo anterior, ampliando o tópico da ruralidade na sua necessidade permanente de redimensionamento. E, na peculiaridade das suas visões, acabam por se entrelaçar no que diz respeito a determinadas inquietações.

Viagem ao Princípio do Mundo, na tradição dos *road movies*, segue a viagem de um velho cineasta, de seu nome Manoel (Marcello Mastroianni), juntamente com três atores, pelo norte de

Portugal. Logo no princípio, reconhecemos a figura de Manoel de Oliveira na personagem de Mastroianni, que, ao longo do filme, vai partilhando as suas memórias mais densas, sobretudo da infância, num tom simultaneamente melancólico e enternecedor que parece fazer deste um filme-testamento¹²⁰.

A obra, porém, não é exclusivamente dominada por essa figura veterana. Gradualmente, impõe-se a inquietação pessoal de Yves, um dos seus atores, francês e filho de pai português, que manifesta um desejo quase visceral de encontrar – e, porventura, reconhecer – as suas raízes, como o próprio afirma, a partir das lembranças que seu pai lhe legou.

A vida confunde-se com a memória e a memória confunde-se com o espaço; e, enquanto Manoel reconhece cristalinamente os lugares possantes da sua infância, visitando-os, de resto, durante essa viagem (como o Grande Hotel do Pezo, em Melgaço), Yves, por sua vez, digladiava-se com o vazio das memórias na sua existência pessoal, porquanto estas apenas existem enquanto narrações de experiências vivenciadas por outrem.

A viagem a um “Portugal rural”, passe o simplicismo, onde o derradeiro destino é sempre protelado, estabelece o cenário que melhor expressa os haustos destas duas personagens, ambas movidas pela sedução da memória sob motivações diferentes. O imaginário rural é o palco do regresso às raízes, ou às origens, visto que a ideia da génese se encontra fortemente cravada na sua natureza ancestral. Testemunhamos previamente esta leitura em filmes como *Ana*, de António Reis e Margarida Cordeiro, onde essa rusga não é propriamente feita a partir de uma decisão convicta e racional, nascendo antes de um irreprimível impulso: a (re)descoberta das origens.

Tal ideia – a (re)descoberta das origens ou das raízes - pode soar problemática, dado o seu carácter abstrato. Ainda assim, podemos afirmar que vários cineastas portugueses a perseguem, mesmo sem possuírem para a mesma uma definição concreta; perseguem-na, no entanto, a partir da sua experiência pessoal, a fim de enunciar a sua leitura dos espaços, nutrindo-os, representando-os e transformando-os a partir da linguagem cinematográfica. Após a revolução de abril, o imaginário rural do cinema português viu-se fortemente impregnado por visões que procuraram colmatar ou reagir a uma angústia despertada pela passagem do tempo – seja porque a velhice nos estimula a aproximarmo-nos dos lugares primordiais da nossa existência, seja porque a modernização e a desertificação transformam derradeiramente o espaço e o imaginário rural,

¹²⁰ Não é o filme-testamento de Oliveira, que continuaria a filmar até 2015, ano da sua morte. Foi, no entanto, o último filme de Marcello Mastroianni, que morreu antes da estreia.

seja porque perdemos o sentido de ironia, o que abre caminho para a saudade nos dominar, como diz Manoel.

Nessa busca, são vários os olhares que se desdobram: é o olhar crepuscular de Manoel de Oliveira, que, além de fazer da personagem de Mastroianni o seu alter-ego, encarna ele próprio uma personagem do filme – o motorista -, figura discreta, cuja fisionomia se encontra sempre toldada, mas que tem o papel de conduzir a viagem das demais personagens; é o olhar da progenitura dos emigrantes portugueses, personalizado a partir de Yves, que reclama um híbrido sentimento de pertença a um espaço que nunca conheceu fisicamente; é, por fim, o triste olhar sobre um lugar cada vez mais recôndito e isolado diante das urgências da modernização – essa ideia é imediatamente enunciada logo no princípio do filme, quando Manoel afirma que “[os] jovens procuram os jovens, e deixam os velhos” (Oliveira, 1997, 00:04:24 – 00:04:34).

Manoel, alegado alter-ego do cineasta, evoca permanentemente as memórias da sua juventude, partilhando-as com os amigos que o acompanham na viagem. Chegando ao Grande Hotel do Pezo, em Melgaço, do qual só a fachada e parte da estrutura subsistiram, o espaço é perscrutado num movimento paciente que redescobre experiências inolvidáveis, incrustadas em elementos simbólicos.

As árvores secas, por exemplo, que preenchem o terreiro diante do hotel, também contaminadas pela ruína que se apoderou do espaço, são contempladas por Manoel, que acaba por descobrir uma antiga marca feita por si quando contava quinze ou dezasseis anos, num dos troncos. Essa marca, no entanto, foi transformada pelo crescimento da árvore, deslocando-se através das suas rugosidades móveis; e a percepção de que o tempo alterou a sua marca parece perturbá-lo sobremaneira, sem que ele consiga explicar o motivo.

Como o próprio esclarece logo de seguida, a angústia e os maus presságios atormentam sempre sem uma razão aparente. Na mesma sequência, Manoel estica-se para apanhar a única flor que brota dos ramos secos de uma árvore, como se, no seu íntimo, almejasse resgatar algo que exprimisse vida no meio daquele cenário pardo e desolado. Não consegue, no entanto; e condescende que aquele espaço, onde vibram tão garridas memórias, não mais lhe outorgará um sentimento de plenitude, tal como no passado.

É talvez por isso que Manoel desdenha da saudade, que também o passa a acometer, dizendo que esta só surge na perda ou na ausência do sentido de ironia. Yves, por sua vez,

confessa sem hesitação que a chegada a Portugal, terra do seu pai, lhe despertou saudades. Segundo as suas palavras: “Saudades. Foi o que senti desde que cheguei a Portugal. Um desejo de conhecer algo que nunca vi, mas de que meu pai me falou” (Oliveira, 1997, 00:06:08 – 00:06:19). E, gradualmente, o filme passa a focar-se em Yves, que vai ao encontro da tia que nunca conheceu. O realizador e o elenco chegam assim a um lugarejo onde vivem os tios de Yves, que inicialmente reagem com desconfiança.

“Porque é que ele não fala a nossa fala?”, pergunta insistentemente a velha mulher durante o convívio à volta de uma mesa, inquietada com o facto de Yves não falar português. E, até sentir que pode depositar confiança no sobrinho que acabou de conhecer, vai partilhando memórias do pai, também de nome Manoel, homem voluntarioso que atravessou a fronteira a salto.

A velha mulher interroga o destino das suas terras, perante a progressiva despovoação da aldeia, e fala amiúde do irmão Manoel, que não mais tornou a ver, síntese do esforço e sacrifício de uma geração; mas fala também dos homens que foram enviados para as colónias portuguesas durante a Guerra Colonial. Chora o eclipsar de um espaço, que jamais se viu preenchido depois do desaparecimento das pessoas que o viveram e o inscreveram, e lamenta igualmente que a modernização e a Comunidade Económica Europeia tenham vindo potenciar esse fenómeno. O discurso da tia de Yves é uma síntese pessoal da transformação que marcou o imaginário rural desde a segunda metade do século XX até ao presente, coroada pelas palavras sonantes do seu marido, homem igualmente melancólico e desconfiado como ela:

“Acabando nós, a terra também acaba. A gente nova já não quer isto aqui. Quer é ir para as grandes cidades. Isto aqui está acabado. Tornamos ao princípio do mundo” (Oliveira, 1997, 01:22:08-01:22:26).

Em *Glória* não testemunhamos, tal como na obra de António Reis e Margarida Cordeiro, um espaço incólume que se enreda no passado mitológico e lendário a fim de destapar as suas raízes que habitam sob a terra como enigmas adormecidos. Podemos até afirmar que esses enigmas se encontram visíveis; vemo-los embutidos numa paisagem simultaneamente composta por ruínas e instalações de equipamento para se construir uma autoestrada, com os buldózers, betoneiras, veículos e homens que laboram, indiferentes à quietude vizinha dos campos que os habitantes da aldeia desbravam, como metáfora da sua descoberta pessoal.

É precisamente nesse contraste visual (a aldeia com os seus ritos juvenis, mas também permeada por ódios mesquinhos e secretos e pela ameaça da modernização) que se desenrola a narrativa. Trata-se, no entender da própria cineasta¹²¹, Manuela Viegas, de uma narrativa que pode ser identificada “em pontos bastante nítidos” (Viegas, 1999, 00:01:44 – 00:01:47), mas cuja história se vai gradualmente perdendo. Por esse motivo, a cineasta define o filme como o retrato de uma “geografia afetiva por onde as pessoas se movem” (Viegas, 1999, 00:00:49 – 00:00:54). As personagens, tal como em filmes anteriores já mencionados, exploram o espaço sem a intenção consciente de encontrar algo, apenas alimentar a euforia quase lasciva que lhes inspira o repisar dos mesmos trilhos, dos mesmos lugares.

Essa geografia afetiva, como designa Manuela Viegas, é dada pela beleza que pode ser encontrada no desaparecimento. Segundo a autora, ao longo do filme, há sempre a impressão de um desaparecimento constante, jamais compensado por algo que se instale no espaço diegético ou que até mesmo preencha esse vazio.

Podemos considerar, porém, que uma imagem de modernização se vai instalando nesse espaço progressivamente subtraído de elementos, contrariando a visão da cineasta. Porém, ao elaborar essa consideração, a cineasta referir-se-á talvez às aspirações das personagens tão-só, que, no final, constituem o aspeto que determina a perceção do espaço.

Começemos, assim, por tentar uma descrição da narrativa: a vila de Santiago é um lugar que sofre a ameaça da desertificação e do isolamento. As crianças são criadas pelos avós e, entre estes, encontra-se Glória, de treze anos, que virá a conhecer o recém-chegado Ivan, pouco mais novo que ela. Concomitantemente, está em curso a construção de uma autoestrada, que originou o encerramento da estação ferroviária, lugar que é filmado insistentemente ao longo da obra enquanto melancólico elemento de ligação a um passado.

Ao referir que a configuração do espaço é executada a partir do desaparecimento das várias coisas que o integram, Manuela Viegas parece enunciar um olhar melancólico, essencialmente comprometido com a preservação do que existiu *antes* (tal como *Vilarinho das Furnas* (1971) e, dez anos antes, *A Almadraba Atuneira* (1961) de António Campos) de um momento de transformação decisivo. A cineasta posiciona-se assim diante de um espaço que sabe estar prestes a desaparecer, e, a partir da relação das personagens com o mesmo, evidencia

¹²¹ Entrevista de Manuela Viegas concedida a Vanessa Sousa Dias (2011) que integrou o segmento “Minúcia lunaris” de *Um filme português* (2011).

determinados elementos (como a linha ferroviária abandonada) que continuam a protagonizar uma identidade de lugar.

Em *Glória*, não existe uma assumida dicotomia entre a aldeia e a cidade, mas o retrato de uma aldeia que o urbano vai progressivamente invadindo. A partir da história de Ivan, jovem que vai viver para a aldeia e desenvolve uma atração por Glória, o filme configura todo o universo diegético a partir dessa figura feminina. Todo o espaço se redimensiona a partir da presença de Glória, que, mesmo ausente, faz-se notar como entidade omnipresente, como um ser furtivo que Ivan encontra em qualquer viela, em qualquer quarto, atrás de qualquer árvore ou nos rumores dum córrego.

Assim, podemos afirmar que a aldeia parece conservar ainda os traços de uma natureza ancestral (tal como as obras de Reis e Cordeiro previamente referidas), não obstante essa natureza depender da figura de Glória, que a câmara procura constantemente: nas sombras que tingem o quarto como vultos que se digladiam, nos espaços interiores que a câmara percorre em movimentos erradios, no soalho de madeira onde se distinguem as pegadas molhadas de Glória. Mas a câmara persegue também os corpos num movimento calculado, como as sequências em que Ivan e Glória se aventuram à beira-rio, em terrenos pedregosos ou até mesmo na linha ferroviária, espaço de simbolismo crucial na diegese.

Existe uma relação muito sensorial com o espaço, dada a partir da exploração do mesmo por parte das personagens, que, aliás, é um traço idiossincrático do cinema português, sobretudo na obra dos cineastas da nova geração da Escola Superior de Teatro e Cinema que surgiram na década de 1990¹²². Outra semelhança que encontramos entre *Glória* e esse movimento (no qual, de resto, o filme se insere) é a inserção na temática do protagonista infantil ou juvenil e da violência (Areal, 2011b).

Os conflitos do filme que são comunicados ao espectador, em grande parte, a partir das visões pessoais das personagens de Ivan e Glória, revelam um processo de descoberta que se origina da paixão adolescente que sucumbe a um ímpeto de violência. Trata-se de conflitos que, no entanto, não são indissociáveis do olhar de lamento lançado a uma paisagem rural em profunda transformação, simbiose que orchestra toda a narrativa nas intermitências dos fragmentos que se vão perdendo.

¹²² Este tópico será analisado no subcapítulo 6.4., “Estéticas da marginalidade: trajetos e inquietações”.

Podemos afirmar que as figuras seminais deste filme agem como corpos impulsivos e irracionais, impressão sugerida pelos seus movimentos erráticos e desprovidos de objetivos identificáveis. Todavia, será nessa alegada incompreensão por parte do espectador que residirá a força desses corpos. Assim, não só somos lançados na descoberta do espaço a partir da paixão de Ivan, mas também a partir de Glória: pois ela é uma personagem prontamente identificada como uma dessas crianças que se viu forçada a tomar as rédeas da independência e da responsabilidade, sem por isso deixar de conservar aquela curiosidade infantil que é o que nos permite, enquanto espectadores, conhecer o espaço, senti-lo na sua pluralidade de texturas, cores, sons.

Das rugas por esses espaços, existem dois aspetos que, a nosso ver, sobressaem: a linha ferroviária abandonada e a noite. A linha ferroviária, com as paredes de pedra e vegetação onde se desvendam passagens ou trilhos secretos, através dos quais Ivan e Glória se aventuram, chegando a recantos diferentes: através de bicicleta, percorrem as veredas ou até mesmo o interior das casas, brincam com os lençóis que secam no varal, nadam no rio, exploram as habitações há muito abandonadas e arrasadas pelo tempo, perscrutam as ruínas e interrogam-se sobre o risco que correm na sua travessia; paralelamente, a noite surge na sua dimensão ilícita, com as travessias de barco, as tabernas e os bosques onde Glória pernoita com Mauro (irmão de Ivan, rapaz mais velho com quem ela se vem a envolver), aquecendo-se nos bidões, dançando e bebendo cerveja.

É na noite, aliás, que se dá a tragédia que encerra o filme, quando Ivan sofre um acidente de barco. Não conhecemos o desfecho; apenas vemos, no dia seguinte, o barco-cápsula a boiar, virado ao contrário. Não sabemos o que sucedeu a Ivan, tal como aquela terra parece também não saber o seu destino. Aliás, parece não querer sabê-lo propositadamente, porquanto não augura nada de auspicioso no seu futuro.

Podemos considerar que *Viagem ao Princípio do Mundo* e *Glória* se aproximam no que diz respeito à proposta de revisitação do tópico da ruralidade. Apesar das suas diferenças, ambos se comprometem em reconfigurar o espaço à luz da percepção das personagens que o povoam ou visitam. Já não se trata de um imaginário arquitetado por uma visão doutrinal do espaço (como sucede com a ruralidade edénica mencionada por Cardoso (2014)), mas pelas pulsões das personagens, que podem ou não traduzir a inquietação pessoal do cineasta.

6.3.3. O regresso e a partida em *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) de Miguel Gomes

De que forma é que *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) de Miguel Gomes rompe com a continuidade pautada pela “dificuldade em filmar o Portugal rural contemporâneo, pelas crescentes tensões entre o presente, o passado e o futuro” que vinha marcando, nas palavras de Luís Cardoso (2014, p. 10), o cinema português?

Luís Cardoso enuncia um dissídio com a temática da ruralidade, que se manifestava no modo como os filmes portugueses se vinham mostrando incapazes de transmitir e aprofundar a dimensão de pós-ruralidade que marcava estes lugares – conceito sobre o qual já refletimos previamente. Porém, nas palavras de Cardoso (2014), *Aquele Querido Mês de Agosto* consegue um novo entendimento com esta dimensão, triunfo que podemos inferir a partir de uma arrojada experimentação estilística, onde ecoa uma profunda cumplicidade com o interior rural:

O filme de Miguel Gomes estabelece uma peculiar relação entre o documentário e a ficção, centrando o seu olhar no mês de Agosto, quando Portugal se transfigura em espaço de regresso, de peregrinação, dando nova vida ao universo rural, do interior despovoado e desfigurado pelo esquecimento, que ganha vida com um imaginário coletivo, representando uma das importantes atualizações do imaginário do mundo rural português do pós-25 de Abril. (Cardoso, 2014, p. 11)

Os lugares de *Aquele Querido Mês de Agosto* são simultaneamente espaços de regresso, espaços de encenação do ócio do verão e do próprio processo criativo cinematográfico (Miranda, 2018). Começamos por presenciar o trabalho da equipa de rodagem *in loco*, seja a *repérage*, sejam os serões de conversas sobre opções de rodagem. Essa inquietação da equipa de rodagem jamais cessa de habitar a imagem. Ao longo do filme, a narrativa vai sendo sucessivamente interrompida por esta necessidade de se evidenciar as dinâmicas do processo criativo.

Ao ser colocado a nu, o processo criativo enuncia os obstáculos na produção do filme, nomeadamente os confrontos de ideias e respetiva influência no resultado final. Em entrevista (2013), Miguel Gomes confessa interessar-se particularmente por essa dinâmica, propondo-se desconstruir o próprio papel do realizador. Nesse sentido, refere *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa, enaltecendo a importância da luta entre o realizador e a atriz no resultado final da obra, que configurou um novo espaço à luz desse braço-de-ferro onde a liderança foi

permanentemente disputada. Como conclui Gomes (2013, s/p), “[tens] sempre de dar uma oportunidade às pessoas com quem estás a trabalhar, para elas também poderem assumir o controlo”.

Deste modo, podemos testemunhar em *Aquele Querido Mês de Agosto* a irrupção de diferentes vozes, que conduzem o espectador num trajeto progressivamente desconcertante. Cada voz captura o espectador para o largar bruscamente, deixando-o à mercê de uma nova voz; e é nessa deliberada ambiguidade que se consolida o filme, quer enquanto obra cinematográfica em busca de uma identidade estética, quer enquanto imaginário social e cultural que deseja materializar-se e ser transmitido ao espectador.

Trata-se assim de um exercício de metalinguagem onde o universo diegético se desdobra a partir de vários géneros, imergindo no documentário a partir de formatos como a reportagem e o *making of*, para depois se arriscar gradualmente no terreno da ficção. Todavia, só a partir do ensaio da banda *Broken Skull*, em Oliveira do Hospital, é que conhecemos Sónia/Tânia e Fábio/Hélder, os dois jovens que protagonizam a história de amor que, ao dominar a narrativa, a vai progressivamente ventilando com um registo ficcional. O ócio do mês de agosto, que nós viremos a sentir através das experiências daquelas duas personagens, é inaugurado assim a partir da sua primeira conversa, que avizinha uma promissora relação; e, a partir de uma longa transição ao som da música *Passear Contigo* da banda Broa de Mel, testemunhamos a ficção a impor-se na narrativa.

Sónia e Fábio, que virão a interpretar, respetivamente, Tânia e Hélder, surgem como personagens da diegese tanto no seu registo documental como ficcional. Conhecemo-los no processo de *casting* (Sónia e Fábio) e, mais tarde, familiarizamo-nos com as suas personagens (Tânia e Hélder). Como observa Daniel Boto:

A acção decorre à medida que os Estrelas do Alva – Tânia a cantar, acompanhada de Domingos, seu pai, Hélder à guitarra e um amigo, Gomes, na bateria – vão actuando de aldeia em aldeia, animando as festas populares e os seus típicos bailes, compondo a banda sonora de um Verão quente passado na serra, cheio de jogos, tradições e procissões, cenas de caça e de cantares “à desgarrada” num périplo pelas adegas dispersas. (2009, p. 24)

Porque é que se revela importante aprofundar esta dimensão? Porque, nas palavras de Luís Cardoso, *Aquele Querido Mês de Agosto* opera uma recuperação da temática da ruralidade ao mesmo tempo que lhe confere “um novo enquadramento de género, entre o documentário a ficção, [descobrimo] os traços do rural contemporâneo, marcado pela emigração, pela queda da demografia, num espaço-tempo fugaz entre a realidade e a criação imagética” (Cardoso, 2014, p. 12).

Interessa-nos, neste sentido, aprofundar a dimensão da diegese enquanto espaço de regresso, tal como o propôs Cardoso (2014). O mês de agosto, que integra o título do filme, é o período do regresso dos emigrantes portugueses, que participam e dinamizam todos os eventos das aldeias, desde os arraiais às procissões. É o período em que o ócio potencia o despertar de relações intensas e aquece os reencontros entre familiares e amigos; é também o período em que novos conflitos despontam, sob o ímpeto da sofreguidão adolescente.

A música popular, na sua grande parte diegética, é determinante na construção de lugar. De resto, a música desempenha na obra de Miguel Gomes em geral um papel decisivo (vejamos a sequência em *Tabu* onde as pessoas dançam ao som de *Baby, I love you*, de Ramones, ou a sequência em que o fumo irrompe da janela dum prédio suburbano, alastrando-se como poeira pelo ar em *As Mil e uma Noites: Volume II, O Desolado*, enquanto ouvimos tocar *Say You, Say Me*, de Lionel Richie, por exemplo).

Nesses filmes, a música reveste-se dum papel quase encantatório, que transforma o espaço sob o signo da fábula. Por sua vez, *Aquele Querido Mês de Agosto* pretende servir-se de uma incessante compilação de músicas populares (como verificamos pelas filmagens das atuações de diversas bandas em arraiais) a fim de conduzir o espectador pelo dinamismo cultural e social das aldeias; deste modo, a música adquire o papel de batuta que anima a vida das personagens e, por consequência, da comunidade.

Podemos supor que *Aquele Querido Mês de Agosto* inaugura – ou antes, renova – uma tradição de filmes que se debruçam sobre o tópico da ruralidade, recuperando e ensaiando determinadas abordagens e experimentações operadas em filmes precedentes. Trata-se de um filme que integra a tradição cinematográfica de redescoberta do mundo rural sob o signo da pós-ruralidade, isto é, tornando a questionar “a conexão entre os registos documental e ficcional, renovando a busca da identidade nacional, pela observação sem artificialismos, convocando o nosso diálogo com o real, com a objetividade e a subjetividade” (Cardoso, 2014, p. 12).

Essa ideia de diálogo com o real é fundamental para se operar a desconstrução de imagens dominantes do imaginário. Porém, podemos afirmar que *Aquele Querido Mês de Agosto* expande essa pretensão, procurando, antes de mais, um diálogo com o cinema; um diálogo que convoca a importância de uma linguagem desdobrável e consciente das suas profícuas possibilidades. No final de *Aquele Querido Mês de Agosto*, subsiste a reminiscência de imagens aparentemente desagregadas, mas que jamais se furtam ao diálogo: as imagens do trabalho criativo da equipa de filmagem, a lembrança de um verão de rituais pueris, porém, carregados de significado, o fulgor da sequência do incêndio, que vai consumindo as árvores à medida que ouvimos *O Que Sinto Por Ti*, do Agrupamento Musical Diapasão, eco derradeiro de um lugar e de um tempo que adormecerá num longo hiato, até ao agosto do ano seguinte.

6.3.4. Uma “nova corrente ruralista”?

No seguimento da afirmação de Cardoso (2014) sobre o ímpeto de redescoberta do imaginário rural português depois de *Aquele Querido Mês de Agosto*, parece relevante falarmos de uma nova “corrente ruralista do novo cinema de não-ficção português” (Mourinha, 2016, s/p), onde se continua a inscrever o mesmo e irreprimível desejo de experimentação.

Entre o documentário, a insinuação da ficção e o fantástico, estes filmes inspiram-nos a debater o resultado das suas opções cinematográficas. Podemos continuar a falar de um regresso às origens, de uma relação íntima e sensorial com os lugares, ou tão-só de imagens que procuram um efeito de deslumbramento imediato? O espaço rural continua a surgir como uma espécie de paraíso perdido que urge reconfigurar e recuperar; porém, é pertinente interrogarmos a possibilidade de esse processo se ver comprometido por uma cedência ao exotismo, isto é, evidenciando o *pictórico* como substrato primordial da imagem.

Que trilhos perseguem estes filmes? Ao debruçarmo-nos, por exemplo, sobre filmes como *Lacrau* (2013), de João Vladimiro, *Volta à Terra* (2014) de João Pedro Plácido ou *Rio Corgo* (2015) de Maya Kosa e Sérgio da Costa, é inevitável situarmos as narrativas no contexto pós-crise económica, durante o impacto da *troika* e das políticas de austeridade. Simultaneamente, os olhares sobre os respetivos espaços encontram-se também vinculados a anéis específicos, como verificaremos de seguida.

É a aldeia como presença fantasmagórica em *Lacrau*, a partir do quotidiano campestre de Covas do Monte, em S. Pedro do Sul, que vai pontuando um trajeto pela cidade – ou vice-versa. Em *Lacrau*, as imagens constroem-se em contraste umas com as outras, como se o trabalho de montagem tivesse sido executado às escuras. Trata-se, pois, de um contraste que surge como uma mente que recebe a investida veemente e aleatória de imagens: a lâmina seca do milho que surge entre os tijolos, as veredas de pedra sem vitalma, as ruínas de xisto aguçado como pináculos de castelos góticos, o nevoeiro nas bouças, a cidade a deslindar-se ocasionalmente no horizonte.

É a presença da aldeia, porém, que vai dominando a narrativa despojada de linearidade, não só pelo contraste de imagens, mas também por outras imagens que assomam, e o derradeiro trabalho de som. A presença humana vai sendo progressivamente extinta, e a obra firma o seu papel de experiência profundamente sensorial. Entre bruscos confrontos de planos (como a cachoeira e a porta solitária, cuja tranca de madeira se assemelha a uma cruz), e as guturais vozes em coro que irrompem do balir das cabras ou o som da ventoinha eólica que atravessa as charnecas, o imaginário rural é manancial da fantasia e instigador dos sentidos.

Numa linha semelhante, apesar das óbvias diferenças de estilo (começando pela existência de uma história identificável), *Rio Corgo* (2015) de Maya Kosa e Sérgio da Costa, é um filme que explora o potencial fantástico que se resguarda no espaço rural. Nesta obra, testemunhamos uma crucial figuração do elemento da ruína, com os interiores abandonados a imporem-se também como espaços de efabulação. A história principia com a chegada de um velho homem errante a uma aldeia (que o espectador pode localizar a partir do título do filme), alojando-se numa casa abandonada. O fantástico logo se instala (ainda que seja sugerido que o protagonista viva já há bastante tempo nesse estado suspenso de alienação e devaneio), e a paisagem passa a dominar toda a narrativa, corporizando – ou confundindo-se com – as aspirações do protagonista.

A paisagem duriense penetra nesses interiores votados ao abandono, com suas cozinhas de azulejos encardidos e soalhos revestidos de poeira e serrim, ampliando e até transfigurando a sonoridade da sua natureza. São as rãs de porcelana, imóveis e quietas numa sombra fria, sob o intenso coaxar que vem do rio, é o tanque sob as vinhas em ramada onde incandescem, quase em uníssono, um gorgolejar de água e o trinado do rouxinol, é uma panela esquecida onde ferve a água que irradia um vapor que se espalha pela casa, funcionando como transição para um nevoeiro que nos revela um outro espaço, um espaço de neve que cobre a paisagem – imagem

que encerrará o filme. Em *Rio Corgo*, o imaginário rural é palco dum olhar que batalha, não por o decifrar, mas por expressar uma estética de fascínio, ecoando, de certa forma, essa tradição que vem já de António Reis e de Margarida Cordeiro.

A temática do regresso às origens, que marcou fortemente a presença da ruralidade no imaginário cinematográfico português, perpassa e molda esta nova corrente (Mourinha, 2016), em particular *Volta à Terra* (2014) de João Pedro Plácido e *Bostofrio* (2019) de Paulo Carneiro – este último, um exercício que se propõe confrontar as várias memórias na reconstrução de um passado que não é indiferente ao realizador.

A paisagem de *Volta à Terra* é também um objeto de fascínio. Porém, neste momento, interessa-nos escrutinar os impulsos que gerem a procura desse efeito de fascínio. A propósito de *Volta à Terra*, Ricardo Vieira Lisboa (2015) fez uma pertinente reflexão sobre o pitoresco que sobressai nos filmes que se debruçam sobre o rural. Há, segundo Lisboa, uma sugestão ludibriante nessa procura e conseqüente consolidação de uma beleza quase pitoresca; pois esse pitoresco faz-nos “acreditar que tudo é feliz, quando tudo foi mercantilmente convertido em objecto de consumo feliz e vendável)” (Lisboa, 2015, s/p.). O rural é vendido, não mais no sentido de patrocinar um *modus vivendi* doutrinário, mas turístico – e tanto o olhar de lamento que incide sobre o gradual desaparecimento da comunidade que pratica agricultura de subsistência no norte de Portugal, em *Volta à Terra*, como a paulatina perscrutação dos vales durienses, em *Rio Corgo*, podem inspirar essa desconfiança perante o belo, tal como colocou Lisboa (2015).

Não cremos que todos os filmes incorram neste olhar, que será inconciliável com a proposta do “regresso às origens”. É necessário desconfiarmos do belo, mas não podemos negar que um sentimento mais impetuoso seja passível de contaminar um olhar que reencontra os lugares da sua infância. Há a vontade de comunicar esse belo, seja nas sequências em que uma paisagem é obsessivamente filmada, seja no olhar sobre as práticas das comunidades, que por vezes se assemelham a registos etnográficos.

Neste sentido, Paulo Carneiro, realizador de *Bostofrio*, parece muito mais comprometido em penetrar nesse imaginário a partir da exposição das suas inquietações pessoais – e, interferindo na diegese enquanto personagem, procura reconstruir o retrato do avô que nunca conheceu, a partir das memórias dos outros. São essas inquietações a primeira camada que reveste as imagens, e não um efeito de puro deslumbramento visual, que podemos desvendar – correndo o risco de parecermos injustos – em filmes como *Volta à Terra* ou *Rio Corgo*.

Bostofrio não depende tanto das paisagens para criar um sentido de lugar, procurando-o antes nos habitantes da aldeia, escutando pacientemente as suas recordações preenchidas por lacunas e omissões. O avô de Paulo Carneiro, o cineasta, nunca perfilhou o seu pai, e é essa inquietação que o inspira a realizar este filme. Assim, ele propõe-se regressar a Bostofrio, a aldeia do avô, procurando as pessoas que o conheceram e pedindo-lhes para lhe contar histórias sobre ele.

Através das várias entrevistas, essa *persona* anónima vai sendo construída na mente do cineasta – e também na mente do espectador – à luz de um passado legado pela oralidade, pela transmissibilidade forjada das memórias pessoais. É nas memórias dos habitantes da aldeia que Paulo Carneiro encontra a possibilidade de construção de um sentido de lugar – o lugar ao qual se sente ligado por intermédio da sua ascendência, tanto através da figura do pai, como da figura espectral e nebulosa do avô.

No fundo, podemos também entender este filme a partir da sua inserção na temática do regresso às origens (Areal, 2011b; Araújo, 2016). Isto é, o rural como palco de uma viagem emocional que redescobre antigas experiências que podem não ter sido vivenciadas por nós, mas que nos tocam intensamente devido à ligação que estabelecemos com determinadas pessoas e lugares.

Essa ideia de um espaço que se viu forçado a procurar abrigo no próprio isolamento, onde foi revisitando, ao longo do tempo, a sua identidade, é o que parece nutrir o imaginário rural já desde o novo cinema português, com a emigração massiva da década de sessenta, até ao presente, com os subsequentes ciclos migratórios e o progressivo êxodo para os grandes núcleos urbanos.

A figuração do passado esgota-se nessa procura e, por esse motivo, o olhar sucumbe sempre ao lamento e à desilusão; os marcos da memória são assim transpostos, varando o terreno da fantasia que, sob formas distintas, acaba por saciar essa busca.

6.3.5. *Alentejo, Alentejo* (2014) de Sérgio Tréfaut ou o legado da memória e da cultura

Se *Bostofrio* é uma jornada pessoal que procura respostas a partir das memórias, por sua vez, *Alentejo, Alentejo* (2014) de Sérgio Tréfaut, repete o mesmo exercício no decurso de uma pretensão essencialmente coletiva. Ambos os filmes, porém, possuem em comum a reivindicação do papel criador e aglutinador da memória; no caso do filme de Tréfaut, encontramos-nos diante de um imaginário social e cultural claramente demarcado, que almeja fazer ouvir a sua voz no seio da designada identidade nacional.

Neste filme, Tréfaut prossegue o seu tratamento peculiar do documentário, que, nesta obra, valoriza tanto o registo direto de testemunhos como a encenação de danças e cantigas, maioritariamente contra um fundo negro. A penetração nesse imaginário povoado por grupos amadores e os seus ensaios do cante alentejano não pretende tão-só exaltar a sua importância presente – enquanto microgrupo que retrabalha continuamente uma tradição da cultura popular portuguesa. Há também uma constante evocação do passado, sobretudo da pobreza: há a memória da açorda parcimoniosa, do cheiro do fogareiro que deixava as sardinhas torradas, e que eram divididas pela navalha entre a numerosa família; das noites frias em que iam lavar a roupa ao tanque do povo com um candeeiro que levava apenas uma diminuta pinga de petróleo; das noites assoladas pelas pulgas e pelos percevejos, onde dormiam sobre as sacas de adubo.

A velha mulher recorda que, apesar de tudo, jamais paravam de cantar; faziam-no para expurgar as pungentes chagas dessa realidade, motivação que persistiu até ao presente. E, ao longo do filme, testemunhamos que os cânticos do *presente* continuam a denunciar o que de triste e dececionante permeia a vida. É cantada a denúncia da crise, da fome, do desemprego do pós-crise e o *pós-troika*.

No final, o filme de Tréfaut é uma reflexão sobre a herança da memória da cultura: uma possante memória fragmentada pela linguagem cinematográfica, que não hesita em interferir nesse imaginário, sem jamais sonegar a sua transparência. Podemos assim supor que Tréfaut crê que o cinema não se deve vergar à realidade e relegar a sua voz para segundo plano; pois é a sua voz que garante essa articulação entre passado e presente, confrontando-nos com os enigmas – ainda indecifrados – do papel da cultura enquanto herança movível.

6.4. Estéticas da *marginalidade*: trajetos e inquietações

No filme *Os Mutantes* (1998), de Teresa Villaverde, sombras enredam permanentemente as personagens; estas parecem aprisionadas dentro dos planos, livres tão-só para perscrutarem, sem ânimo, os lugares de ruína e desalento onde a esperança é infecunda. Olhamos para as imagens deste filme e podemos considerá-las a síntese de uma tradição cinematográfica que vingou na década de 1990, influenciando o cinema posterior.

Vozes embargadas, sempre na tentação de ceder ao silêncio, povoam estes filmes maioritariamente filmados em espaços urbanos, mais concretamente, em zonas periferizadas. Esta tradição, contudo, não se esgota em traços facilmente identificáveis, sendo antes definida por uma multiplicidade de olhares muitas vezes dissonantes entre si – o motor dessa dissonância é, pois, a linguagem cinematográfica. Espaços e pessoas das quais o cinema se apropria, concedendo-lhes distintos enquadramentos e expressões. Importa, no entanto, questionar: fá-lo-á sem violar as suas identidades?

Creemos que o cinema é sempre uma apropriação dissidente da realidade, visto que a transforma sob os seus códigos visuais e narrativos – o que não exime o espaço fílmico de um papel de leitura social e cultural. Porém, ao visionarmos filmes como *Os Mutantes*, *Ossos* (1997) de Pedro Costa ou *Sapatos Pretos* (1998) e *Ganhar a Vida* (2001) de João Canijo, podemos suspeitar de uma estetização da violência e da marginalidade. Essa dimensão será explorada ao longo deste texto, sem jamais deixarmos de atentar aos processos em que os discursos sobre a(s) identidade(s) são transformados pelo cinema – e, neste sentido, o modo como o filme vai, concomitantemente, solidificar a sua própria identidade estética.

As várias *estéticas da marginalidade* (entre Teresa Villaverde, João Canijo, Pedro Costa, entre muitos outros) não são apenas sintomas de uma diversidade autoral, são também a prova de que esse universo possui um papel de relevo no pensamento cultural nacional. Existem, no entanto, algumas semelhanças entre estas obras, como verificamos pelo cruzamento de duas isotopias que Leonor Areal (2011b) considera predominantes: os filmes com protagonista infantil ou juvenil ou os filmes da violência urbana.

Como assinala Carolin Overhoff Ferreira (2007, p. 223), “[alguns] dos filmes portugueses mais interessantes dos anos 90 escolheram personagens de crianças ou adolescentes para os

seus protagonistas, explorando a forma como estes desenvolvem a sua subjectividade” (2007, p. 223). A autora adianta que:

Dos 104 filmes produzidos na última década do século XX, pelo menos dezoito concentram as suas narrativas numa personagem principal jovem. Este interesse pode ser observado em realizadores de gerações mais antigas como em João César Monteiro, Solveig Nordlund, Luís Filipe Rocha, Alberto Seixas Santos e António Pedro Vasconcelos, mas também em realizadores da geração mais recente como João Canijo, Pedro Costa, Cláudia Tomaz, Teresa Villaverde ou Manuela Viegas. (2007, p. 223)

Ao centrarmo-nos, porém, na ideia de marginalidade, remetemos a nossa preocupação para a diversidade de expressões que esse universo encontra na produção cinematográfica nacional. Encontramos, não apenas a temática da violência, mas também a sensação de desenraizamento, de não pertença, de permanente descontentamento perante a sociedade.

Podemos afirmar que este género particular de cinema que marcou a década de 1990 é uma leitura consciente de uma convalescença falhada que sucedeu à revolução de abril – fenómeno que, por exemplo, Eduardo Lourenço (2017) interpretou a partir da falta de uma revisitação do passado corporativo, imperial e colonial à luz de uma consciência mais crítica. O fim do salazarismo e a descolonização, a gradual consolidação da democracia representativa ou a integração na Europa, formalizada em 1986, afiguraram-se prontamente como acontecimentos auspiciosos que, no entanto, não acabaram com as invisibilidades; e são essas invisibilidades que constituem o objeto de atenção destes cineastas, porquanto sintetizam a expressão de identidades suprimidas.

Existe uma ideia de desfasamento da sociedade que este cinema persegue, como verificamos pelas imagens das sombras cerradas dos espaços onde se deslocam os vários corpos, tão movidos por uma errância irada como esmorecida. Porém, esta inquietude não se encontra estacionada na década de 1990, estendendo-se ao século XXI e ramificando-se através de múltiplos olhares, múltiplos lugares. Este texto pretende desvendar os distintos fluxos, cadências e finalidades dos vários filmes, cineastas e até mesmo temáticas que marcam o cinema neste período.

6.4.1. A marginalidade como legado e continuidade no cinema português: juvenilidade e família

Iniciamos a reflexão deste texto com a referência ao filme *Os Mutantes* (1998) de Teresa Villaverde. Nesta obra, o protagonismo de personagens juvenis parece ampliar o olhar de lamento que contamina os corpos e os espaços; pois estas personagens traduzem a proscricção dos haustos de uma geração e, com elas, das promessas de abril.

As imagens do filme de Teresa Villaverde (1998) contrastam visivelmente com as imagens de um Portugal em processo de modernização¹²³, plenamente integrado na Comunidade Económica Europeia e no trânsito internacional, cujo corolário será a Expo'98, “a maior revolução urbana desde o Marquês de Pombal”, segundo as palavras do então Primeiro-Ministro Aníbal Cavaco Silva (1995).¹²⁴ Neste sentido, a Expo'98 espelha as tentativas de conciliação entre o visionarismo tecnológico e a exaltação de uma memória heroica na configuração de uma ideia de identidade nacional apelativa, tanto a nível internacional como intranacional. Como observou Boaventura de Sousa Santos (1998, s/p), esta exposição correspondeu “a uma necessidade do país (...), das suas elites políticas, mas também dos portugueses (...) para confirmar a ideia de que somos um país desenvolvido”.¹²⁵

Assim, é relevante notar que tanto a obra de Teresa Villaverde como as obras de Pedro Costa e de João Canijo (entre outros) se impõem conscientemente enquanto contranarrativas que reagem a um discurso essencialmente centrado nessa visão encomiástica do país, onde o passado e o presente se congraçam à luz de uma aspiração de modernização.

Podemos, no entanto, interpretar o elevado grau de identificação da população com essa ideia hegemónica de identidade nacional a partir da repercussão que determinadas imagens detêm nas várias esferas do imaginário – visto que essas imagens, como verificamos no enquadramento teórico, operam a nível estrutural, condicionando e interferindo na perceção de nós próprios enquanto sociedade e enquanto país.

Consideramos que esta corrente do cinema português visou desconstruir essa imagem laudatória que o poder político se comprometeu em hastear à luz do projeto de integração

¹²³ É relevante ler a dissertação de doutoramento *Communications Policy in Portugal and its Links with the European Union, An Analysis of the Telecommunications and Television Broadcasting Sectors from the mid-1980's until the mid-1990's* (1997), de Helena Sousa, sobre o controlo do conteúdo político na televisão até inícios da década de 1990.

¹²⁴ Cavaco Silva nos terrenos da EXPO 98 - <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/cavaco-silva-nos-terrenos-da-expo-98/>

¹²⁵ Depois de 98 a Expo Continua? – Parte I - <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/depois-de-98-a-expo-continua-parte-i/>

européia. As vozes de Villaverde, Costa e Canijo, que se encontram e confundem com as vozes das suas personagens, são, antes de mais, expressões de estilos cinematográficos que se querem impor no panorama cinematográfico nacional; e é nesse compromisso cinematográfico que se consolida a representação de um universo diegético donde podemos colher matéria para nos debruçarmos sobre as inquietações dos discursos sobre a identidade.

Na obra de Teresa Villaverde, a centralidade das personagens juvenis é notória e determinante na afirmação do seu cinema já desde *A Idade Maior* (1991), a sua primeira longa-metragem. São as crianças e os adolescentes que povoam a diegese, fazendo assim da inocência o sustentáculo da paisagem. São os fortuitos encontros com pessoas de intenções herméticas; são os trajetos pelos meandros do espaço urbano, seja no centro da cidade ou nos seus subúrbios onde um recorte de ruínas talha o horizonte; são os momentos de inquietação destas crianças e adolescentes consigo mesmos, em que se deixam dominar pelo ambiente, tanto na sua configuração realista como alegórica, como afirmam Adrian Martin e Cristina Álvarez López (2018).

A Idade Maior evoca diretamente o passado colonial, mais concretamente, a partir da figuração da guerra (1961-1974) no imaginário. Reagindo às leituras e abordagens veladas deste acontecimento no debate nacional, a autora propõe-se revisitá-lo à luz dessa sua condição de tema tabu, tal como o fizeram, previamente, Fernando Matos Silva com *Acto dos Feitos da Guiné* (1980), João Botelho com *Um Adeus Portugueses* (1986) ou Manoel de Oliveira com *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990) (Cunha, 2003; Ferreira, 2005; Areal, 2011b).

Assim, é sobre a figuração obscura desse passado que Teresa Villaverde se debruça, filtrando-o através de uma lente juvenil – a personagem de Alex, cujo pai desapareceu em Moçambique durante a guerra – onde as experiências e as certezas vão sendo redescobertas e questionadas sob a infrangível presença da desilusão. A inocência do olhar de Alex é o que nos permitirá, enquanto espectadores, reconhecer a transparência dos seus sentimentos e das personagens que o rodeiam. Sharaf Rehman (2018) observa que a postura de rejeição que Alex adota perante os pais, assim como o regresso de seu pai (Pedro) a Portugal e a permanência clandestina no país, são fenómenos que pretendem traduzir a vergonha de um país perante o seu passado.

A interferência da memória da infância no presente adulto pode considerar-se, assim, uma alegoria da autognose do país. Esta memória da infância ou o mundo visto pelos olhos infantis é, no entender de Leonor Areal (2011b), uma dimensão definidora do cinema de Teresa Villaverde.

A este propósito, Areal encontra dispositivos narrativos semelhantes entre os primeiros filmes da cineasta, sobretudo pelo recurso a uma perspectiva infantil que, no entanto, não é impermeável ao olhar futuro (adulto) que a evoca.

A propósito de *A Idade Maior*, Leonor Areal (2011b, p. 140) considera que, por vezes, a perspectiva cinematográfica “reproduz o ponto de vista do narrador distanciado (o adulto que já foi essa criança), um narrador discreto, mas presente como decifrador dos episódios vividos do passado”.

Três Irmãos (1994), por sua vez, “situa a acção na idade adulta e regressa à memória da infância pelo recurso a vozes *off* infantis” (Areal, 2011b, p. 141). Os três irmãos que intitolam o filme carregam as memórias da infância como um látego persistente, como verificamos pelos recorrentes acessos de extrema violência do pai; é, todavia, a perspectiva de Maria, a única mulher do núcleo de irmãos, que o filme toma, enunciando sentimentos de culpa e de sofrimento que por vezes se deslocam do realismo para o sonho – tal como sucede no seu filme seguinte, *Os Mutantes*.

Também *Os Mutantes* vai evidenciar o papel destrutivo da família no seu mosaico de vidas fragmentadas, porém, interligadas pelo sentimento de não pertença. Neste filme, os jovens encontram na errância a sua ulterior estratégia de sobrevivência, quais homiziados que não creem que a sociedade alguma vez lhes concederá oportunidade; porém, será que eles também desejam essa oportunidade, ou viverão tão-só repugnados por esse mundo que consideram aleivoso e incerto?

Essa insistência no processo de desconstrução da figura da *sagrada família* (Martin & López, 2018), que se verifica já no cinema que sucedeu imediatamente à revolução de abril (como *Brandos Costumes*, por exemplo) é ampliada por estes cineastas. A referência à “morte do pai tirano” (Areal, 2011b, p. 134), pretende precisamente deslocar a figura do pai da sua configuração heroica e abnegado para um presente onde passa a ser pensado como fator de sevícias e instabilidade; os alicerces outrora sustentáveis cedem aos novos olhares intransigentes, e dessa perda nasce o derradeiro conflito com a identidade. A identidade juvenil, perdida e desemparrada, como alegoria do próprio país que só pôde renascer a partir do momento que aquiescer a sua condição de *orfandade*.

Esse renascimento, porém, não deixa de ser um processo doloroso e demorado. Quando Vicente assassina o pai, em *O Sangue* (1990), de Pedro Costa, não consegue desligar-se totalmente da sua presença. Esta persiste, seja através da figura dos credores das dívidas do pai, que o passam a perseguir, seja através de um permanente desassossego que se materializa no desprezo com que ele encara quaisquer surpresas ou benesses no seu quotidiano. O seu estado de inquebrável apatia é a chave da sua existência, tão inquieta e vácuca como o próprio país, espaço de sombras dilaceradas e sonhos fantasmagóricos, como descreve Sofia Sampaio:

O Portugal que vemos no filme é o Portugal pós-revolucionário, que viu as promessas de um mundo novo (em última análise, de um ‘homem novo’) desfazerem-se, como sonhos, no nevoeiro (que está presente em vários momentos do filme). É também um Portugal que viu esses sonhos serem substituídos pela dura realidade de crises sucessivas e mudanças abruptas: durante os anos 1980, o FMI interveio, impondo medidas de austeridade e ‘ajustamento económico’ que fizeram disparar o desemprego e a inflação, preparando a entrada do país numa nova ‘ordem’ (ditada, a partir de 1986, pela ‘CEE’, a Comunidade Económica Europeia). (2013, p. 478)

Quando remetemos essa representação alegórica para uma visualidade onírica, interessamo-nos igualmente pensar a *mise-en-scène* de *O Sangue* em comparação com os filmes seguintes de Pedro Costa, que se vai gradualmente pautando por uma abdicação de recursos. Falamos, por exemplo, da sequência em que Vicente e Clara se encontram num arraial e, aproximando-se cada vez mais do rio, se deparam com um homem num barco que retira um cadáver das águas; a névoa que, como apontou Sampaio (2015), é recorrente em várias sequências do filme, confere a esta sequência em particular um recorte *murnauiano*, remetendo especificamente para o filme *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927).

Podemos considerar que a imagem é concebida à luz da influência expressionista. Neste sentido, vai o cinema transfigurar o espaço com recurso aos artifícios necessários para alcançar uma encenação que, por sua vez, se distancia da estética progressivamente minimalista que marcará os filmes seguintes de Costa¹²⁶. Há, no entanto, entre este filme e *Ossos* (1997)¹²⁷ a continuidade com um imaginário que é percecionado e pensado através de um olhar juvenil, que recupera várias das inquietações presentes nos filmes que perseguem esta tradição.

¹²⁶ A partir de *Cavalo Dinheiro* (2014), todavia, o autor inverterá este percurso.

¹²⁷ Entre esses dois filmes, Pedro Costa realizou *Casa de Lava* em 1995.

Ossos é o primeiro filme da designada trilogia das Fontainhas. O que define a relação de Pedro Costa com o espaço não é, como o cineasta já admitiu, um objetivo convicto de filmar “os miseráveis e os drogados (...), os arredores de Lisboa ou (...) o terceiro mundo”¹²⁸. Costa força-se assim a um distanciamento de um olhar moralizador ou até mesmo condescendente e paternalista (podemos, no entanto, questionar se será bem-sucedido nessa pretensão). A sua relação com o universo diegético é sempre proporcionada pelas demais relações que vai criando ao longo do seu trabalho e, deste modo, como o próprio admite, a ligação aos espaços ocorre de modo absolutamente fortuito.

Aquilo que conduziu Pedro Costa ao bairro das Fontainhas foram precisamente as pessoas que conheceu em Cabo Verde, durante a filmagem de *Casa de Lava* (1995), que lhe pediram para entregar cartas a familiares e amigos seus que haviam emigrado para Portugal. Como o próprio cineasta confessou, interessam-lhe, acima de tudo, as pessoas e suas histórias, nas quais deseja mergulhar e integrar-se, não apenas enquanto mero ouvinte, mas também enquanto criador; ao outorgar-se permissão para conduzir esse exercício, Costa propõe-se trabalhar sobre as experiências das suas personagens, que passam a ser indissociáveis da sua, mesmo quando há gritantes conflitos e desacordos a pautarem esta relação.

Não podemos negar, porém, que as inquietações dos cineastas traduzem, no final, uma forma de *estar* e de *ver* (n) o mundo; e é nesse estado que nos propomos encontrar a correspondência com uma ideia de identidade nacional e a sua influência neste processo. A opção por personagens juvenis e uma estrutura familiar débil ou ausente, como verificamos na obra de Teresa Villaverde, e também nestes dois filmes de Pedro Costa (*O Sangue* e *Ossos*) superam uma frívola escolha narrativa, no sentido em que determinam a configuração do universo diegético.

No filme *Ossos*, quando acompanhamos o trajeto de Pai e de Clotilde (dois adolescentes) pelo espaço urbano de Lisboa (entre o centro e os subúrbios periferizados), entre a mendicância, a sujeição a trabalhos precários e o incessante calcorrear sem destino, testemunhamos a necessidade de desenhar o retrato de uma geração. E esta geração, no seu desenho lúgubre e pessimista partilhado por vários cineastas, é sintomática, não necessariamente da pretensão de construção de um retrato da miséria em Portugal, mas de uma voz que almeja insurgir-se contra

¹²⁸ Entrevista com Pedro Costa a Blogs & Docs durante o festival MICEC em Barcelona (2007) - <https://www.youtube.com/watch?v=7fkPvTCXADY>

o poder – isto é, o poder de uma narrativa hegemónica que deve ser contestada a partir de contranarrativas onde as personagens e os espaços se vão reconstruindo à luz da subversão.

Assim, encontramos uma imagem que se vê imbuída dessa emanção subversiva, não só pela consolidação gradual de diferentes propostas estéticas, mas também pela inversão de imagens dominantes do imaginário nacional. É neste sentido que a obra de João Canijo, ao confrontar diretamente elementos do imaginário doutrinariamente saturados, como a casa portuguesa, propõe uma revisão de mitos nacionais, que são deglutidos por imagens de violência. A este propósito, Daniel Ribas observa que:

Nos filmes da sociedade contemporânea pós-anos 90, essa violência torna-se explícita. O imaginário português exposto nestes filmes sofre, assim, uma radical alteração: os brandos costumes são exibidos como uma fabricação de um discurso nacional. Família, tensão identitária, violência são, assim, questões que se tornam comuns no cinema contemporâneo, concretizando uma crítica a um certo discurso sobre a identidade nacional. (2014, p. 194)

A partir dos elementos da família e da violência, Daniel Ribas procura na obra de João Canijo uma revisitação da problemática da identidade nacional, enfatizando o papel que os diferentes elementos da diegese possuem nesse debate. Seja a personagem que transita da adolescência para a fase adulta em *Filha da Mãe* (1990), onde o espaço familiar é concebido “como um microcosmos da deterioração da sociedade e da sua normalização em práticas afetivas castradoras da afirmação individual” (Ribas, 2014, p. 224), seja a satirização do poder patriarcal em *Sapatos Pretos* (1998) ou *Noite Escura* (2004), são vários os símbolos e elementos conscientemente inseridos na diegese, e que o cineasta vai trabalhando à medida que labora nas propostas estéticas.

Ao associarmos o cinema de João Canijo a uma estética realista, revela-se fundamental, no entender de Daniel Ribas, atentar aos diferentes sentidos que este realismo vai granjear à luz de uma dramaturgia da violência, ideia que o próprio autor propõe e explora. Ainda segundo Ribas:

Assinalámos, com destaque, 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. (2014, p. 324)

É de notar as adaptações de tragédias gregas na obra de João Canijo, que, no entender de Carolin Overhoff Ferreira (2007), comprovam a universalidade de fórmulas que possuem a *condição humana* como matéria primordial de reflexão. Há nestas adaptações a pretensão crucial de meditação sobre a problemática da identidade nacional à luz das urgências de desconstrução de lugares, símbolos, figuras e elementos que ainda pesam no imaginário sob uma configuração virtuosa e impoluta.

Ao longo da obra de João Canijo, a figura feminina surge como elemento transgressor de mitologias solidamente sustentadas numa visão patriarcal, desde Dalila (Ana Bustorff) anti heroína de *Sapatos Pretos*, passando por Cidália (Rita Blanco) em *Ganhar a Vida* (2001), Carla (Beatriz Batarda) em *Noite Escura* ou Márcia (Rita Blanco), Cláudia (Cleia Almeida) e Ivete (Anabela Moreira) em *Sangue do Meu Sangue* (2012), por exemplo. Mesmo neste período em que a nova geração de cineastas da Escola Superior de Teatro e Cinema iniciou a sua obra (na década de 1990), essas pretensões são já evidentes.

Sapatos Pretos, cuja narrativa parece ser concebida a partir de um *fait divers*, institui a ambiência do subúrbio, da periferia, dos arrabaldes, como palco dessa subversão narrativa onde a violência se reveste de uma dimensão estetizante (Ferreira, 2011; Ribas, 2014). E, mesmo tendo em atenção o parágrafo de Daniel Ribas previamente transcrito, que dá conta da evolução do tratamento do realismo operado por João Canijo ao longo da sua obra, não há como negar a prevalência de determinadas inquietações, notoriamente comprometidas com essa revisitação do imaginário social e cultural português.

O salazarismo paira como espectro sobre os espaços e personagens de Canijo (vide, a este propósito, o documentário *Fantasia Lusitana* (2010), realizado pelo cineasta), como verificamos pelas turbulentas variações de símbolos ou aspetos como a família, a emigração e o patriarcado sob o recorte contemporâneo de um país pós-colonial, democrático, que olha e pensa a Europa como profícua possibilidade de futuro, mas que não se consegue libertar dos problemas estruturais que são a consequência das reiteradas intromissões do passado ao longo do seu percurso.

A simbologia nacional é manancial de outros imaginários – neste caso, fílmicos – que a (re)interpretam e ressignificam; é a linguagem cinematográfica que opera esse processo, é ela que orienta a criação de imaginários múltiplos a partir dos quais nós, espectadores, podemos aceder a diferentes discursos sobre o *país*. A ideia de marginalidade pressupõe a consolidação de discursos a partir da insurgência perante uma ideia de identidade nacional na sua hegemónica aceção.

Qual a relevância desses discursos, tanto do ponto de vista cinematográfico, como do ponto de vista do debate sobre a identidade nacional? Este texto pretendeu sintetizar as tendências de uma trajetória no cinema português que, a nosso ver, responde diretamente às inquietações suscitadas pela dicotomia entre a *promessa europeia* e a condição de Portugal enquanto país marcado por fortes desigualdades sociais, forçado a pensar essas questões à luz do peso do passado.

Deste modo, o que é que nos transmitem estes cineastas? Que legado deixaram, não só pelas propostas das suas inquietações nacionais, mas também a nível estético, para os cineastas das gerações seguintes? Aproveitando esta interrogação lata, prosseguiremos a reflexão sobre este tópico, centrados na sua repercussão ao longo do século XXI, no cinema português.

6.4.2. Representações da emigração em *Ganhar a Vida* (2001) de João Canijo

A necessidade de “ganhar a vida”, que acarreta sempre um certo clamor de desespero, sintetiza em grande parte a experiência da emigração – no caso em análise, a emigração portuguesa. Este fenómeno possui uma presença velada no imaginário durante o Estado Novo; vejamos o desabafo moralista de Gonçalves em *A Canção da Terra* (1938) de Jorge Brum do Canto, que afirma que a emigração “é coisa ruim que dá pela cabeça das pessoas” (01:31:46 – 01:31:50).

Em *A Canção da Terra*, a tácita referência à emigração só é permitida existir porquanto toma a forma de advertência derradeira à falta de patriotismo de qualquer português ou portuguesa que equacione abandonar o país e deixar para trás a *terra* – essa terra que nem sempre pode ser benévola, mas que, no final, sempre recompensa o sacrifício. Como prossegue Gonçalves: “Trabalha que eu te ajudarei (...) A terra dá trabalho dá. Mas mais tarde ou mais cedo também dá tudo” (Brum do Canto, 1938, 01:32:07 – 01:32:14).

Os *marginais* do cinema português depois da revolução de abril jamais podem contar com a recompensa do sacrifício, entregando-se abnegadamente ao caminho que lhes parece mais viável, não seduzidos por um qualquer destino, mas levando ao limite a força já ténue que os permite movimentarem-se. São também essas as figuras de *Ganhar a Vida* (2001) de João Canijo, que se sentem desenraizadas – tal como as personagens dos filmes de Teresa Villaverde (*Os Mutantes*) ou de Pedro Costa (*Ossos*) –, ainda que esse sentimento seja potenciado pela sensação de terem deixado algo para trás – um país, ou uma ideia de país.

Todavia, antes de nos debruçarmos sobre *Ganhar a Vida*, urge questionar: como denotar a presença da emigração portuguesa no debate nacional, após a revolução de 1974?

Segundo José Carlos Marques e Pedro Góis (2014), Portugal foi marcado, durante a década de 1980, por uma transformação da realidade migratória, que se traduziu na simultaneidade de fluxos emigratórios e imigratórios. Os autores adiantam que, mesmo apesar da evolução da emigração registada na década de 1980, o discurso nacional apresentava uma versão contrária, alegando que esse fenómeno se encontrava em declínio. Porém, “a partir de meados dos anos 80 do século passado, a emigração portuguesa registou uma evolução positiva caracterizando-se pela modificação do contexto institucional em que se processa, pelo surgimento de novas modalidades migratórias e pelo desenvolvimento de novos destinos” (Marques & Góis, 2014, p. 56).

José Carlos Marques (2009) denota, a este propósito, que a invisibilidade dos fluxos de saída¹²⁹ se traduziu num grande desconhecimento sobre as dinâmicas do fenómeno da emigração na década de 1980. A ausência de um debate sobre o estado da emigração refletiu-se na desatenção por parte dos meios de comunicação social, o que, no entender de Marques (2009), favoreceu o compromisso da elite política de então com a construção imaginária de um país à luz da sua integração na Comunidade Económica Europeia, onde a emigração era vista como um embaraço.

Como sabemos, é fundamental pesar os vários fatores de mobilidade social nas várias vagas de emigração. Porém, o que nos interessa na discussão sobre o imaginário é precisamente pensar as vozes que desconstroem, não apenas os mitos associados à emigração, como o propôs

¹²⁹ José Carlos Marques (2009) refere o Decreto-Lei n.º 438/88 de 29 de novembro, que aboliu o *passaporte de emigrante*. Previamente, era nesse *passaporte* que se baseavam as estatísticas portuguesas relativas à emigração.

Eduardo Lourenço (2017), como também a ausência da questão da emigração no debate nacional, previamente apontada por Marques e Góis (2014).

A pertinência de *Ganhar a Vida* (2001) prende-se com o seu papel de um retrato da emigração portuguesa que é construído em simultâneo com uma ideia de cinema – isto é, Canijo inscreve a temática a partir da sua proposta filmica, que não apenas estabelece continuidade com os filmes anteriores, como também manifesta um desejo de exploração e amadurecimento do seu estilo e, por consequência, do seu imaginário.

Ao ser rodado em vídeo (como *Sapatos Pretos*), *Ganhar a Vida* pretende acentuar a dimensão *suja* da imagem, adjetivo já amplamente trabalhado a propósito do cinema de João Canijo (Ferreira, 2011; Ribas, 2014). A sua proposta estética, como referimos, encosta-se a um realismo que não abdica dos recursos da linguagem cinematográfica, no sentido em que se trata de um realismo que é *transformado* com recurso a determinadas opções estilísticas. Por isso, este filme aproxima-se do *real* na medida em que se distancia do mesmo – isto é, a impressão de visceralidade que tinge a imagem cinematográfica só é possível porque o cineasta, não obstante investir num realismo observacional (Ribas, 2014), também o retrabalha a partir de artifícios como o tratamento de cor, os jogos luz/sombra e os movimentos de câmara. A *sujidade* é ampliada pelo cinema de modo a refletir mais fielmente a realidade à qual se endereça – ou a sua própria ideia de realidade, digamos antes.

É com recurso a essa impressão de *sujidade* que Canijo concebe o bairro suburbano de Paris habitada por uma comunidade de emigrantes portugueses em *Ganhar a Vida*, a partir da perspectiva de Cidália, mulher que vive com a família e que almeja regressar um dia a Portugal. Essa débil estabilidade, assim como os planos de vida, acabam por esmorecer definitivamente com a morte do filho, acontecimento que a lança numa tortuosa descida aos abismos da sua mente, processo que Canijo concebe através do tratamento de sombras e cores – nomeadamente, a cor vermelha – que desvirtuam o espaço.

Há a impressão de um “não lugar”, parafraseando Luís Miguel Oliveira (2001, s/p), que observa que o estado de intermitência em que Cidália se vê após a morte do filho, qual corpo que sofre na sua falta de identificação com as pessoas e os lugares, é uma representação alegórica do paradoxal sentimento de pertença que move aquele que migrou. Falamos, claro está, da emigração forçada. A ideia de Portugal vai-se apagando no imaginário pessoal desse emigrante por força das (des)ilusões com que se confronta no país para onde migrou; subsiste apenas a

abstrata imagem gerada na contenda entre a recordação idealizada e o inconfessável desencanto que o levou a mudar de vida.

O que define a emigração *portuguesa* em *Ganhar a Vida* é precisamente uma forma de cinema autorreferencial – não apenas em relação à própria obra de Canijo, mas ao cinema português em geral. A este propósito, a subversão do simbolismo familiar, “centro nevrálgico do desenvolvimento narrativo” (Ribas, 2014, p. 160), dirige-se claramente, segundo este autor, às formas arcaizantes infiltradas no imaginário cultural e social salazarista que persistem até ao presente; e esse processo de desconstrução de uma simbologia nacional é o que vai promover a identificação com as personagens da obra – ou, por sua vez, o afastamento, como sucedeu com Dórdio Guimarães e a região de Trás-os-Montes¹³⁰. Porém, existirá sempre um sugestivo impacto sobre o espectador que urge ser aprofundado.

As diásporas transformam os países, sejam os de origem, sejam os recetores. Assim como os migrantes portugueses vão alterar a paisagem dos países recetores, vão também deixar uma profunda marca no seu país de origem, seja pela pungente memória da partida, seja pela continuidade com as várias histórias de gerações migrantes que vão inscrevendo as suas experiências no tempo.

No fundo, é o movimento no espaço que totaliza essas transformações, e que, conseqüentemente, vai também despertar, nos países recetores, os sentimentos extremistas que se alimentam dos mitos da excecionalidade nacional. Essa relutância em aceitar o *Outro* como parte integrante de uma identidade nacional traduz-se numa paisagem delimitada por exclusões, como verificamos em *Ganhar a Vida*. E o sentimento de não pertença é a consequência dessa incapacidade de as pessoas migrantes e seus descendentes se reverem como agentes participantes dessa identidade nacional que o país recetor domina e satura.

¹³⁰ A impressão de despaisamento referida por Dórdio Guimarães ao visionar Trás-os-Montes de António Reis e Margarida Cordeiro (Ferreira, 2007).

6.4.3. Lugares efêmeros em *No Quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa

É provável que a primeira impressão do espectador que visiona *No Quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa seja a suspeita de uma estetização da *guetização*. Isto é, os lugares periferizados enquanto espaço do qual o artista privilegiado, não periferizado, se apropria, desvirtuando-o à luz de uma proposta estética cujo objetivo primordial – ainda que possa não ser consciente – é o de usar esse espaço para construir o imaginário a partir do qual promove a sua filmografia.

Essa desconfiança parece-nos sempre necessária para desdobrarmos o próprio processo de criação artística do autor, desvendando-lhe as motivações que sustentam a fundação do respetivo imaginário. Permite-nos penetrar na mente do artista criador e sopesar, eventualmente, a sua consciência de classe, a sua relação com o respetivo espaço no qual penetra; em suma, permite-nos elaborar um escrutínio que, no entanto, jamais deverá ceder a juízos de valor, mas antes, propor um questionamento aberto sobre as forças que emergem e agem durante o processo de criação artística.

Assim, antes de pensarmos os *lugares efêmeros* de *No Quarto da Vanda*, segundo a proposta deste título, parece-nos fundamental rever os comentários feitos pelo próprio realizador a propósito do seu processo de criação, que o mesmo descreve como totalmente independente de tendências moralizantes, mormente definido pelo desejo em contar histórias.

Segundo Pedro Costa, e como já foi aqui referido, cedo a sua obra se viu estimulada pela vida dos atores (não profissionais) com quem se cruzou, e que progressivamente vieram a dominar a condução da narrativa. Desde os homens e mulheres cabo-verdianos que, aquando da rodagem de *Casa de Lava*, lhe solicitaram que entregasse cartas aos seus familiares e amigos que haviam emigrado para Portugal¹³¹, e Vitalina Varela, no filme homónimo de 2019, testemunhamos que Pedro Costa não invalida, de todo, as vozes da diegese, que transportam para a mesma a *experiência do real* que, no final, se impõe enquanto manancial do argumento.

O quarto de Vanda assume como o reduto de um microcosmo que se sabe estar prestes a desaparecer: o Bairro das Fontainhas. No exterior, os *bulldozers* da Câmara Municipal de Lisboa demolem o bairro, soterrando as memórias de uma vivência coletiva sob o tijolo e o ferro; e Vanda

¹³¹ Pedro Costa refere esta história em entrevista realizada no âmbito do festival MICEC, em Barcelona, que pode ser consultada no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=7fkPvTCXADY&t=86s>

vai enunciando uma tristeza que se parece confundir com um não declarado temor perante a imagem do estertor do bairro ao qual reconhece a terna experiência da infância, os laços comunitários perenes que a indiferença do Estado tornou imprescindíveis para assegurar a sobrevivência.

A impressão de efemeridade desses lugares onde se encontram inscritas memórias tão possantes atravessa todo o filme. Segundo André Salgueiro Martins (2015), 50% do filme é passado na casa de Vanda, enquanto as restantes sequências decorrem nos interiores de outras habitações ou no exterior. Essa rotina diária, marcada pelos mesmos rituais inalteráveis, vê-se progressivamente perturbada pela demolição do bairro, consequência do Programa Especial de Realojamento promulgado pelo Decreto-Lei 163/93, de 7 de maio. Pedro Costa tornaria a recuperar algumas das personagens deste filme, que viriam a habitar o Bairro do Casal da Boba (um dos bairros de realojamento), em *Juventude em Marcha* (2006).

Interessa-nos pensar o Bairro das Fontainhas de *No Quarto da Vanda* a partir do processo em que se dá a representação da sua configuração e simbologia espacial. Este espaço, que, segundo André Salgueiro Martins (2015), surgiu originalmente como área dedicada a assentamentos esporádicos, começa a revelar um crescimento populacional em decorrência do êxodo rural na década de 1960 e, mais tarde, com os fluxos migratórios após a independência das colónias portuguesas. É no curso destas dinâmicas que o Bairro das Fontainhas se constitui um dos bairros de autoconstrução que integram uma cartografia segregada e racializada da cidade. A este propósito, Ana Rita Alves esclarece que:

A periferia, o subúrbio, os bairros (de lata, de barracas, clandestinos, de génese ilegal, pobres, precários, degradados, problemáticos, críticos, africanos, de ciganos, de realojamento e sociais), o *bidonville*, o *slum*, a favela, o *musseq*, o *shantytown*, os *asentamientos precarios*, as *chabolas*, as *townships* e, finalmente, o *gueto* são parte integrante de uma semântica (des)politizada que perpetua os termos da conversa – construídos ontologicamente como espaços de exceção à edificação e maturação da civilidade. Pelo contrário, estes lugares espelham genealogias de segregação (racial e de classe) que (re)contam, num primeiro momento, histórias de êxodo rural – de uma migração interna que trouxe à cidade o campo que o poder público abandonou – e de gentrificação; num segundo momento, histórias coloniais – de uma imigração que traz à cidade os sujeitos coloniais, devolvidos pelas marés, ao Ocidente. Deste modo, estas

trajetórias de apartamento e dispersão materializam lógicas histórias de estratificação, controlo social e dominação. (2021, p. 61)

É nesse espaço periferizado e racializado que Pedro Costa se instala, em continuidade com *Ossos*, motivo pelo qual este texto se inicia justamente com a interrogação relativamente ao seu olhar. Não há como não problematizar a incidência desse olhar e da construção espacial que resulta do exercício cinematográfico de *No Quarto da Vanda*. Nesse sentido, esta postura forçamos a expandir a nossa inquietação relativamente ao problema do essencialismo que, por vezes de forma inconsciente, contamina as representações e pode contrariar um propósito original de subversão.

Tal como nos filmes de João Canijo (nomeadamente, *Ganhar a Vida* e *Noite Escura*), e apesar das diferenças que separam os cineastas, o *real* é a referência, no sentido em que o cinema confia na abdicação de artificios na construção da diegese. Mas trata-se de um realismo, como já referimos, filtrado por uma lente permeável à própria fantasmagoria que habita a mente do cineasta. Apesar de, n' *O Quarto da Vanda*, Pedro Costa filmar *in loco*, confiando no conflito entre a sua figura e a dos atores, que partilham o ato de criação, e escusando-se a conceder hegemonia a um guião preliminar, a imagem cinematográfica não se esquiva a uma tendência desvirtuadora.

Não acreditamos, como já referimos no enquadramento teórico desta investigação, que o cinema possa cumprir um objetivo tão paradoxal como a *representação direta do real*. Compete-nos, todavia, analisar e aprofundar a intenção de reprodução do *real*, nomeadamente pelas opções de expressão cinematográfica empregues durante o processo.

Os planos estritamente fixos e a fotografia de aparência *rudimentar* constituem-se opções que, *per se*, não são suficientes para definir uma aproximação às tradições realista e documental; é antes a conjugação das opções formais com as opções de encenação que inspira essa leitura. Ou seja, ao filmar as personagens nos seus espaços, nos seus ambientes mais familiares e íntimos, procurando retratar o seu dia-a-dia, Pedro Costa serve-se da proposta estética a fim de fortalecer essa impressão de realismo documental. Todavia, ao solicitar a esses mesmos atores que repitam as mesmas conversas corriqueiras até se sentir satisfeito com o resultado, o cineasta demonstra que não abdicou inteiramente da ficção na construção do universo.

Ao intrometer-se na construção filmica, a ficção impõe uma maior necessidade de problematização *daquilo que vemos*, de despir as vozes anónimas e expô-las e aos seus

emissários. Porém, Pedro Costa empenha-se em preservar essa crueza dos espaços, nem que para isso tenha que forjar uma impressão de *registro direto do real*. Mas os atores – em particular, Vanda – surgem também como corpos reivindicativos que batalham por se apoderar do *seu* espaço.

É nessas intermitências que podemos encontrar uma amostra da voz intocada de Vanda, essa mulher que se escusa a ser tão-só uma personagem do realizador. Ela é, acima de tudo, a consciência real e viva de um espaço. Ela sente a periferia, isto é, o espaço periferizado, como ser autêntico que finalmente encontra – como outros habitantes do bairro – um interlocutor. É através do cinema que Vanda vê a sua voz ganhar visibilidade e projeção.

6.4.4. A revolução de abril como promessa de interculturalidade?

No final de *Li Ké Terra* (2010), de Filipa Reis e João Miller Guerra, o desabafo final de Ruben, uma das personagens principais, ilustra um sentimento de desenraizamento capaz de sepultar as mais veementes aspirações da juventude. “A pensar um bocado no futuro” (Reis & Guerra, 2010, 01:01:00 – 00:01:02”, conclui Ruben, imaginando-se encarcerado numa prisão à medida que a câmara, em panorâmica, percorre a paisagem de um subúrbio da “capital do vento e do frio” (00:01:51 – 00:01:53), com o seu recorte de prédios a encerrar um descampado perpassado por memórias de experiências que remetem a um sentimento de comunidade; sentimento imperativo para sobreviver, para colmatar o abandono a que os vetou o Estado nascido do “dia inicial inteiro e limpo” (Andresen, 2015 [1974], p. 53)¹³², mas que foi postergando algumas das suas promessas originais.

A promessa de humanidade inscreve o espírito de abril. O que exige da nossa consciência crítica que a reflexão sobre os *grupos subalternizados* – também os marginais que intitulam este texto – seja elaborada à luz da interseccionalidade entre os vários fatores de exclusão social. É neste processo que se impõe a importância de discutir abertamente a memória coletiva e sua continuidade com o *presente*. Autores que sublinham a importância do debate da memória, como Cristina Roldão, Grada Kilomba, Inocência Mata, Miguel Vale de Almeida, entre outros, enfatizam o acento nos processos de racialização que são a consequência de um passado colonial e imperial temporalmente muito próximo da *contemporaneidade*.

¹³² Poema “25 de abril” escrito por Sophia de Mello Breyner Andresen no dia da revolução.

A experiência pessoal relatada por Grada Kilomba, na carta de autora à edição portuguesa de *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Quotidiano*, originalmente publicado na Alemanha em 2008, evidencia a proficiência desse debate. A autora fala da sua experiência em Berlim em comparação com o dia-a-dia em Portugal e, nesse ensejo de derradeiro encontro consigo mesma, afirma ter vindo a constatar que não encontrou um lugar de negação, ou até de glorificação da História, como sucedia em Portugal.

Vendo-se num lugar onde a história provocava culpa, ou até mesmo vergonha, a autora compreendeu a importância desse percurso de consciencialização coletiva que não devia ser confundida com um percurso moral, devia ser antes tomada como um percurso de responsabilização. Isto é, como esclarece Kilomba (2019, p. 6), “a responsabilidade de criar novas configurações de poder e de conhecimento”.

O compromisso ideológico do Estado Novo com o reforço da identidade nacional era indissociável da figura da “Nação Multirracial e Pluricontinental” que pretendia legitimar a posse das colónias em África e em Ásia. É nesse contexto que o mito do luso-tropicalismo fixa as ideias de “abertura” e “multirracialidade” como garantia da “tolerância do povo português”, construção ideológica que pesa no negacionismo do racismo após a revolução de abril (Bethencourt, 2015; Roldão, 2020; Vala, Brito e Lopes, 1999). A este propósito, é relevante a leitura crítica de bell hooks (1992) a propósito da construção de imagens dos corpos negros na delimitação de fronteiras e na consolidação de uma identidade nacional, relação que a autora problematiza através de dois fenómenos centrais: o estabelecimento da supremacia branca e a institucionalização de imagens específicas que se sustentam nos processos de racialização como forma de legitimar a dominação sobre determinados grupos.

Os estudos sobre o racismo estrutural em Portugal elaborados por alguns dos autores previamente referidos reivindicam estratégias que visam contrariar a seletividade da memória coletiva onde a violência não apenas é esquecida, como se vê substituída por expressões de triunfo nacional. Não se trata de reduzir os *Descobrimentos* a narrativas de violência e barbárie, mas de discutir o peso de determinadas imagens na negação dos processos de exclusão social. E, subsequentemente, de contestar ativamente, em democracia, as formas de poder institucional e político onde essas construções de exclusão persistem infiltradas.

No subcapítulo 4.2., “O cinema, o imaginário e a sua dimensão (trans)nacional”, refletimos sobre as dinâmicas em que o cinema foi usado como instrumento de consolidação de

discursos hegemónicos, tanto nos regimes de cariz autoritário quanto nos regimes democráticos. Por esse motivo, o facto de centrarmos a nossa investigação no período democrático que sucedeu à revolução de abril não implica que pensemos o cinema tão-só a partir de contradiscursos, mas também a partir da necessidade permanente de reatualização desses mesmos discursos.

Interessa-nos, deste modo, discutir a figuração do *Outro* racializado e subalternizado no cinema português, assim como a ausência de representatividade desse *Outro* ou a representatividade onde é possível sinalizar a perpetuação de certas imagens estereotipadas e que, muitas vezes inconscientemente, continuam a promover exclusões.

Podemos observar que, após a revolução de abril, a memória colonial foi sobretudo evocada pelos filmes portugueses como forma de reagir ao problema da *hiperidentidade* enunciado por Eduardo Lourenço: *hiperidentidade* que nasce do conflito seminal com uma imagem de grandeza, sintetizada por *Os Lusíadas*, chave de uma ficção que urgia “ser clamada à face do mundo menos para que a oiçam do que para acreditar em si mesma” (Lourenço, 2017, p. 26).

É esse súbito rompimento com uma mitologia cultural identitária que eivou a historiografia nacional e que o Estado Novo, sob megalómana e apologética pretensão, incorporou na sua doutrina, que irá nutrir a visão de desilusão destes cineastas após a revolução. Seja João Botelho com *Um Adeus Português* (1986) ou Manoel Oliveira com *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), o que sobressai é o lúgubre desencantamento com uma História – e, deste modo, com uma memória coletiva – que nunca existiu. Premissa que subsume as consequências de não mais termos sido capazes “*de esconder de nós mesmos a nossa autêntica situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade*” (Lourenço, 2017, p. 25).

Concomitantemente, testemunhamos que esta inquietação foi também explorada pelo cinema português a partir da figuração da Guerra Colonial no imaginário pessoal das personagens de combatentes, ex-combatentes ou seus familiares: seja Abel, em *Matar Saudades* (1988) de Fernando Lopes, emigrante em França que regressa a Portugal e que se vê atormentado pelas memórias da sua experiência na guerra, seja o velho casal cujo filho pereceu em África, em *Um Adeus Português*, o cinema português mostra uma sociedade que pensa timoratamente esse passado, reflexo dum contexto “onde a sociedade tentou fugir aos fantasmas do passado acreditando num futuro que se queria de esperança e passava, necessariamente, por uma viragem estratégica à Europa e um conseqüente abandono de África” (Cunha, 2003, pp. 200-201)

Um Adeus Português marca o momento em que, no entender de Paulo Cunha (2003), os cineastas se reaproximam de África e da memória colonial. Mas o que sobressai, a nosso ver, é uma luz decadentista que ilumina estas reflexões, e que parte sempre de uma dolorosa tentativa de autognose de *nós mesmos* enquanto Portugal, e de Portugal enquanto ser histórico. Quando fala dos problemas que acarretam a *hiperidentidade*, Eduardo Lourenço não aprofunda a questão do racismo enquanto parte integrante dessa História. Por outras palavras, não pensa o Portugal contemporâneo a partir dessas relações de poder, historicamente construídas, que perduram sob o signo da *branquitude*. É sobre esse imaginário que nos propomos debruçar.

Acto dos Feitos da Guiné (1980) de Fernando Matos Silva, por sua vez, propôs-se pensar o colonialismo a partir do diálogo entre o teatro filmado e imagens de arquivo dos movimentos de libertação, exercício onde a visão laudatória dos *Descobrimentos* é desconstruída pelas sequências onde se inscreve a evocação brutal do tráfico negreiro e da escravatura. Neste sentido, as imagens de arquivo, entre fotografias e imagens em movimento, forçam o espectador a evocar a dimensão subterrânea dos *Descobrimentos*, sepultada debaixo da visualidade apologética do imaginário imperial que inscreve a História, a toponímia, as estátuas, como também nos mostra a obra de Matos Silva.

Porém, como é que os cineastas se endereçam ao *presente*, reconhecendo neste o legado de um passado colonial que urge ser amplamente debatido?

A trilogia das Fontainhas de Pedro Costa¹³³ é já o prelúdio das histórias sobre a comunidade cabo-verdiana (ou portuguesa com ascendência cabo-verdiana) que viriam a dominar o seu cinema. Se *Ossos*, o primeiro filme da trilogia, é já um olhar sobre os espaços periféricos onde corpos marginais inscrevem as suas histórias pessoais, constituindo-se essa intimidade o *leitmotiv* da narrativa – e também da estética –, gradualmente Pedro Costa vai-se acercando da comunidade cabo-verdiana a partir de *Juventude em Marcha* (2006), cujo protagonista é Ventura. A partir de *Juventude em Marcha*, Cabo Verde é o imaginário que progressivamente se impõe na filmografia de Pedro Costa, revelando-se como a memória e a experiência derradeiras que clamam por ser contadas.

Quem é Ventura, homem cabo-verdiano de meia-idade e imigrante em Portugal, que percorre os espaços qual consciência sem fito, vasculhando nas ruínas, nos espaços deixados

¹³³ *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006).

para trás, algo de profundamente pessoal? Ventura é a representação de uma geração, de uma comunidade cuja voz urge emancipar-se dos discursos dominantes que a ofuscam. A construção cinematográfica enquanto proposta estilística surge concomitantemente como construção de um discurso sobre a *realidade nacional*; e ambas as dimensões, sendo plenamente autónomas, não deixam de ser indissociáveis.

Isto significa que o cinema não carece de perseguir estritamente uma funcionalidade pedagógica. A criação de Pedro Costa pode ocorrer independente dessa pretensão, mas não nos impede de procurar nos seus filmes um *sentido de lugar* que tem irrevogável papel nos discursos sobre a identidade nacional – uma identidade nacional amputada de discursos que urgem ser inscritos, que urgem ver evidenciada a sua profícua dissonância com paradigmas dominantes.

Subsequentemente, as curtas-metragens *Tarrafal* (2007), *Caça ao Coelho com Pau* (2007) e *O Nosso Homem* (2010) ampliam esse papel do cinema enquanto linguagem que procura primordialmente a sua identidade. E, nesse exercício, deslindar-se-á a relevância dos discursos sobre a identidade nacional. Os filmes mencionados partilham o material de origem, porém, em cada um deles as prioridades narrativas sofrem uma transformação, assim como a montagem. Persiste, no entanto, o motivo central: as personagens que vivem em Portugal, mas que não cessam de evocar Cabo Verde, o desejo de inscrever esse *sentido de lugar* no espaço que habitam presentemente.

Também a curta-metragem *Sweet Exorcism* (2012) prossegue na mesma pretensão de experimentação, funcionando como um preâmbulo de *Cavalo Dinheiro* (2014), obra onde novamente encontramos Ventura. E *Vitalina Varela* (2019) é “mais uma perspetiva da história que Pedro Costa e os seus coautores, imigrantes cabo-verdianos, nos vêm contando”, como assinala Ana Cristina Pereira (2019b, s/p). Como acrescenta a autora, é também a “história das mulheres que ficam, sempre que os homens partem, seja por força da lei, da ambição, ou da miséria” (2019b, s/p).

Esta tradição híbrida que verificamos no cinema português (isto é, a fusão entre o documentário e a ficção) permite uma aproximação da *realidade*, no sentido em que retira os atores/personagens do seu plano estritamente privado. O ato de (re)contar histórias de personagens *reais* (não obstante poder haver sempre uma interferência do autor criador) como verificamos no cinema de Pedro Costa, é o que nos permite encontrar nas experiências profundamente pessoais um sentido de comunidade. Como referimos no início deste texto, o relato

de Ruben em *Li Ké Terra* (2010), de Filipa Reis e João Miller Guerra, enuncia uma inquietude que urge ser contada e inscrita nas narrativas da identidade nacional. E o mesmo sucede a propósito de outros filmes da dupla de realizadores.

Li Ké Terra é sobre as pessoas (imigrantes ou portuguesas) que não encontram reciprocidade por parte do Estado, que tacitamente as recusa como parte integrante da comunidade nacional. Podemos considerar que a Lei da Nacionalidade Portuguesa, não obstante ter vindo a sofrer algumas alterações ao longo dos últimos anos, foi durante muito tempo um sinal declarado de exclusão.

O filme de Reis e Guerra segue dois jovens negros – Ruben e Miguel – nascidos em Portugal, onde viveram até ao presente, mas que veem ser-lhes continuamente recusada a nacionalidade portuguesa. Os filmes seguintes da dupla de realizadores, como *Nada Fazi* (2011), *Bela Vista* (2012) e *Fora da Vida* (2015) estabelecem continuidade com a vontade de (re)contar essas histórias onde os atores e atrizes se expõem enquanto personagens que resgatam do seu *real* a matéria que nutre a diegese. O que não nos impede de questionar, como notou Isabel Macedo (2016), a possibilidade de determinadas imagens sobre pessoas racializadas serem passíveis de reificar estereótipos, mesmo apesar de a intenção inicial objetivar precisamente o contrário. Segundo Macedo:

Do mesmo modo, no caso do documentário *Li Ké Terra* (2010), consideramos que algumas das imagens podem contribuir para reificar determinados estereótipos associados à ideia de despreocupação com a vida (por exemplo, a recorrência de imagens do Ruben sem ocupação, a dormir até tarde, a jogar futebol, a andar de bicicleta, etc.). Embora a intenção de alguns realizadores, seja a de promover a discussão em torno das desigualdades, verificamos que, por vezes, nos seus discursos acabam por homogeneizar as populações que pretendem retratar. A questão da identidade é fundamental ao longo do filme, não só do ponto de vista legal, a obtenção dos documentos de cidadania, mas também do ponto de vista das representações identitárias, em particular do Miguel, e do imaginário que ele mobiliza quando reflete sobre quem é. (2016, p. 302)

Todavia, subsiste sempre uma vontade, como referimos previamente, de partilha de histórias. Da esperança que se vê confinada juntamente com a autoconfiança, as personagens ilustram microuniversos que o cinema partilha, refundando-os e convocando as vozes que, como

enunciou Leonor Teles em entrevista a *Magazine HD* (2019)¹³⁴, o cineasta deseja ouvir e projetar nos seus filmes. Esta cineasta, filha de pai cigano, não obstante ter explorado a figura do sapo à luz da sua simbologia racista na curta-metragem *Balada de um batráquio* (2016), veio a explorar, nos filmes seguintes, vivências sem relação aparente com esta comunidade. Porém, existe sempre a necessidade de filmar pessoas a partir do seu sentimento de pertença a uma comunidade, como verificamos na sua primeira longa-metragem *Terra Franca* (2018).

Terra Franca é um filme sobre Albertino, pescador e pai de uma amiga da cineasta, que resultou do seu desejo de descoberta de outras vidas e vozes que entendeu ser necessário tornar visíveis através do cinema. A cineasta interessa-se pelas invisibilidades, no sentido em que estas se encontram sepultadas sob narrativas dominantes. Ao desvendar também essas vozes íntimas, ao propor-se conhecê-las e às suas experiências, a cineasta objetiva dissolver as fronteiras que comumente separam as realidades que, no final, não serão tão diferentes assim. É esse ensaio de afinidades à primeira vista ocultas que, a nosso ver, define o seu cinema.

Porque é que se afigura tão importante o desvendamento destas histórias que pretendem grudar fissuras, não obstante cada uma delas revelar uma dimensão deveras singular? Porque esse exercício acentua a nossa correspondência com a pluralidade de universos sociais; porque desmonta a narrativa *una* a fim de incorporar a diversidade humana, a partir de múltiplos espaços, personagens e vivências.

E essas experiências, quem as transmite através do cinema? Esta interrogação subscreve inquietações lançadas anteriormente a propósito do olhar que captura essas personagens da realidade, para as devolver à mesma a partir da imagem cinematográfica. Quão familiarizado se encontra esse olhar com a realidade que filma? Apropriar-se-á esse olhar de um lugar de fala ao qual não pertence? Poder-se-á falar em representatividade se os corpos que povoam a diegese forem racializados, enquanto o/a cineasta não o é? Já aqui procuramos esclarecer algumas dessas inquietações, referindo o trabalho de coautoria entre realizador e atores. Porém, continua a ser imperativo procurar e assinalar a criação onde o interlocutor branco se encontra ausente e o espaço passa a pertencer tão-só ao sujeito racializado.

A importância da representatividade na criação artística prende-se com a revelação de novos olhares e experiências comunicadas a partir dos respetivos lugares de fala. A este propósito,

¹³⁴ Entrevista de Leonor Teles a *Magazine.HD* (2019).

o artigo *Há um cinema negro em Portugal?*, assinado por Joana Gorjão Henriques e publicado no jornal Público a 13 de abril de 2018, procura salientar a emergência de autores e autoras racializados no panorama nacional (como Silas Tiny, Lolo Arziki, Welket Bungué, Filipe Henriques) e, concomitantemente, a importância de iniciativas comunitárias neste âmbito.

Joana Gorjão Henriques (2018) convoca as palavras de Máira Zenun, fundadora da Nêga Produções e curadora da *Mostra Internacional de Cinema na Cova da Moura*¹³⁵, que sublinha a importância deste festival no projeto de descentralização da criação artística e no próprio acesso à exibição cinematográfica. Ao redimensionar o imaginário da Cova da Moura, espaço racializado e periferizado, esta *Mostra* (assim como outras iniciativas culturais) pretende confrontar a falta de representatividade, tanto nos circuitos comerciais, como nos circuitos independentes. E, quando refere *cinema negro*, Máira Zenun remete-se ao contexto em que a obra é pensada e concebida. Como acrescenta a autora: “É diferente ser eu a contar a história da minha avó ou ser você. É o velho provérbio, enquanto os caçadores contarem a história, os leões nunca vão ter uma página oficial no livro” (Zenun *apud* Henriques, 2018, s/p).

Verificamos, ao longo deste texto, que a *temática da marginalidade* é recorrente no contexto cinematográfico após a revolução de abril, sobretudo a partir da década de 1990. A revelação de proeminentes cineastas e obras do cinema português é tributária dessa inquietação perante espaços, corpos e experiências que se evadem de quaisquer posturas de resignação perante a realidade. Há que descortinar, contudo, também outras ausências e propor interpretações e leituras desse fenómeno, jamais deixando de atentar a um contexto cinematográfico que já é, por si só, marcado por um visível subfinanciamento.

Chegando ao final desta reflexão, talvez seja pertinente questionar as circunstâncias em que estas condições (as ausências e concomitante situação de precariedade do cinema português), ora nos permitem ganhar consciência da *invisibilização* de determinados corpos, ora acabam, pelo contrário, por eclipsar essa apoquentação. Sem esperar uma resposta imediata, restar-nos-á, neste momento, a contemplação atenta desses fragmentos de vidas fugidias e ocultas nas margens do imaginário, que batalham por ver as suas vidas inscritas.

¹³⁵ A primeira edição do festival foi em 2016.

6.4.5. Viagens que não principiam: *Viagem a Portugal* (2011) de Sérgio Tréfaut

Marcha, Myra, um pé atrás do outro, não penses. Voa. Um pé atrás do outro. Como reses que ninguém abate, nem mortas

Maria Velho da Costa *in Myra* (2008, p. 220)

31 de dezembro de 1997.

O título deste filme de Sérgio Tréfaut remeter-nos-á a um vaguear descompassado, no seu sentido lúdico; o calcorrear de trilhos através das paisagens portuguesas, tal como o fez José Saramago na sua obra homónima, ainda que o autor se tenha eximido de criar um guia turístico, segundo palavras do próprio. Tão-só um relato de viagem cujo único compromisso era a observação atenta, imersiva, nos lugares enraizados em memórias de outros, e que passam também a ser inscritos pelas nossas. Um acumular de experiências alheias que varremos da superfície das paisagens que percorremos, porque cremos que ninguém as observou e sentiu com a mesma impetuosidade que nós. Trata-se, no fundo, de um exercício profundamente egocêntrico, no sentido em que é a nós próprios que desejamos impressionar com o inaudito revelar de experiências.

A viagem a Portugal de Tréfaut não possui esse encantamento descomprometido e prazeroso. A viagem principia e estagna na zona de controlo de fronteiras do aeroporto de Faro.

Maria Itaka (Maria de Medeiros), mulher ucraniana retida no aeroporto, vai respondendo às perguntas da inspetora dos Serviços de Estrangeiros e Fronteiras (Isabel Ruth). As sequências são continuamente interrompidas por *frames* dum branco-sujo, como uma imagem que soluça, deixando o espectador expectante.

“*Mari ici, Portugal*” (Tréfaut, 2011, 00:05:35 – 00:05:40), refere Maria, insistentemente. As imagens surgem em estado bruto sem uma montagem que cruze dinamicamente campo e contracampo, e as conversas são assim repetidas dos pontos de vista de Maria e da inspetora.

Maria é prontamente olhada com desconfiança pelos inspetores e agentes policiais do SEF, sentimento que persiste quando o marido, residente em Portugal, é chamado às instalações. Gregoire (Makena Diop) é negro, não possui nacionalidade portuguesa e aguarda autorização de residência.

“O senhor não leve a mal, não se ofenda. Mas no Algarve há muitas mulheres da Europa de Leste a trabalhar nas discotecas e nos clubes privados. E nós sabemos que os africanos estão metidos nisso” (Tréfaut, 2011, 00:14:39 – 00:14:55).

Não é em vão que o filme é ambientado em 1997, próximo da inauguração da Expo 98 (que, aliás, é referida no filme por Gregoire), projeto megalómano que almejava traduzir uma abertura ao mundo. Um mundo, todavia, que é seletivamente acolhido dentro das fronteiras nacionais – processo que não representa apenas uma realidade estacionada na década de 1990, tendo persistido nos anos posteriores através de recorrentes abusos de poder e manifestações de violência. Os acontecimentos que conduziram à morte de Ihor Homeniuk em 2020, cidadão ucraniano que se encontrava sob custódia do SEF, espelham a atualidade da proposta de Tréfaut.

Entre exames e rusgas arbitrárias e documentos que os funcionários do SEF forçam Maria a assinar, a ação narrativa de *Viagem a Portugal* desenrola-se ao longo de morosas 24 horas de interrogatórios e intimações constantes. A inspetora acerca-se de Maria com esporádicos gestos carinhosos, abruptamente substituídos por investidas hostis que não pretendem traduzir tão-só um caráter inatamente vil, mas a indiferença sistémica. “Faz-me pena aquela rapariga passar ali a noite” (Tréfaut, 2011, 00:37:23 – 00:37:27), suspira a inspetora depois de Maria se recusar a assinar uma declaração e ser forçada a passar a noite no aeroporto.

Na luminosidade láctea dos corredores e das salas, vão-se desvendando outras pessoas a ser arrastadas pelos agentes de segurança. Pessoas às quais não é permitido sair do Centro de Instalação Temporária, e que por isso permanecem nesse *no man's land* que, no entanto, não deixa de ser Portugal. Maria não vem a conhecer os meandros pitorescos que adornam a publicidade turística do país; porém, não deixa de conhecer o Portugal subterrâneo sobre o qual se erguem as instituições e os *burocratas* por estas moldados, síntese da trivialização do mal, para evocar a célebre proposta de Hannah Arendt¹³⁶.

¹³⁶ *Eichmann em Jerusalém* (1963).

6.4.6. A crise

Assinalamos a crise económica de 2007/2008 como um dos mais prementes sinetes do princípio do século XXI, dentro das temáticas e tópicos que fomos elencando no decurso desta investigação. A *crise*, figura espectral e omnipresente que repercutiu no imaginário global, tornou-se a fonte da desilusão torrencial que passou a dominar as inquietações humanas. O Portugal que foi convalescendo da crise, sob a entrada da *troika* e das políticas de austeridade financeira, assome no cinema de carácter documental (Pedro Neves) e na ficção, seja nos filmes de carácter realista (*São Jorge*, 2016, de Marco Martins) ou alegórico, como a trilogia *As Mil e uma Noites* (2015) de Miguel Gomes.

A obra de Pedro Neves destaca-se pela raiz marcadamente documental. E, desde *Os Esquecidos* (2007), passando por *Desencontros* (2011) até *Acima das Nossas Possibilidades* (2014), o seu cinema encontra o manancial na inquietação perante o “mundo de progresso que se esquece das pessoas”, como o próprio referiu em entrevista ao jornal *Expresso* (2009, s/p). Tal como o mundo que desassossegava os cineastas da década de 1990 justamente porque as ideias de progresso e desenvolvimento talhava o horizonte da sociedade.

Pedro Neves retrabalha várias das convenções associadas ao documentário, usando amiúde a entrevista e o registo do quotidiano das pessoas. Não existe uma encenação tal como *No Quarto da Vanda*, filme no qual a personagem epónima age como se jamais notasse a presença da câmara. Existe, porém, um motivo condutor a partir do qual se vão intersectando as histórias das pessoas que dão o seu testemunho pessoal, registo ocasionalmente interrompido pelas sequências em que essas mesmas pessoas percorrem o espaço aparentemente indiferentes à presença da câmara.

No filme *Os Esquecidos*, a crise de 2007/2008 não é ainda uma referência da diegese, não obstante existir uma necessidade de denúncia social. Por sua vez, em *Desencontros* (2011) e *Acima das Nossas Possibilidades* (2014) encontramos o eco presente dos efeitos dessa *crise* na construção filmica. Novamente testemunhamos os relatos das pessoas que partilham experiências com o realizador e, por consequência, com o espectador. E todos os filmes, no calculado seguimento desse período, se afiguram como mosaicos de histórias e vivências onde a *marginalidade* é denunciada a partir da sua dimensão mais visceral.

Por outras palavras, o trunfo de Pedro Neves é a ideia do documentário como *representação direta do real*, no sentido em que os seus filmes banem qualquer impressão de encenação. A verdade inscreve-se na imagem, mesmo que nós reconheçamos de antemão o papel do cinema na desvirtuação da realidade; a interferência do realizador na diegese, porém, acaba encoberta por força desta imposição de *crueza*, de realismo.

Podemos considerar que, nestes filmes, o cinema é encarado enquanto ato político. Por sua vez, esse *engajamento* revela-se na imagem cinematográfica, não só a partir da temática, mas também a partir dos recursos expressivos. E devemos encarar estes filmes, não enquanto exercícios subordinados a preceitos fixos da ficção ou do documentário (não obstante os respetivos cineastas poderem ter em mente determinada categorização), mas enquanto exercícios que encontram nos recursos cinematográficos a forma de comunicar uma inquietação.

De que formas se manifestam estas reações a um contexto sociopolítico *presente*? Isto é, como é que o cinema evoca a figura da crise na construção da diegese e, simultaneamente, se propõe também construir discursos onde ressoam as vozes confrangidas, que clamam por ser visibilizadas?

Também na ficção, filmes como os três volumes de *As Mil e Uma Noites* (2015) de Miguel Gomes ou *São Jorge* (2016) de Marco Martins, destacam-se pelas histórias perpassadas por um eco acusador que toma configurações distintas. Se, na trilogia *As Mil e uma Noites*, a figuração da crise e subsequentes consequências revela um recurso ao humor, por sua vez, em *São Jorge*, a atmosfera melancólica é inquebrável, parecendo evocar a estética do realismo social da década de 1990.

Como é sugerido no título, a trilogia de Miguel Gomes é uma adaptação livre das histórias de *As Mil e Uma Noites*. No incessante palrar de Xerazade, desenrolam-se várias linhas narrativas de dimensão tragicómica, como rábulas que, na sua singularidade, procuram esculpir um mosaico do Portugal entre os meses de Agosto de 2013 e Julho de 2014.

Nos créditos de *As Mil e uma Noites, Volume II – O Desolado*, sabemos que, durante esse período, “o país esteve refém de um programa de austeridade executado por um Governo aparentemente desprovido de justiça social” (Gomes, 2015, 00:01:02 – 00:01:10). Sem questionar o posicionamento ideológico de Miguel Gomes, o espectador limita-se a aceitá-lo e a operar a leitura subjetiva das várias narrativas que vão surgindo no decorrer do filme. Como refere

o próprio cineasta no *Volume I – O Inquieto*, “[não] se consegue fazer um filme militante que logo que esqueça a militância se ponha a escapar da realidade” (Gomes, 2015, 00:07:14 – 00:07:20), considerando essa fuga como uma traição.

Segundo Miguel Gomes, não se escapa da realidade a partir da fidelidade ao documentário. Várias escolhas do cineasta imprimem a determinadas sequências um carácter documental, seja pela filmagem de manifestações ou pelo recurso a entrevistas, porém, o filme transita livremente para a ficção – seja esta realista ou alegórica. Pois a militância e a cúmplice ligação à ideia que se pretende filmar de que nos fala Miguel Gomes jamais poderá prever subordinações a códigos ou preceitos. Será a liberdade, nomeadamente a liberdade da linguagem cinematográfica, que nos permitirá evitar cairmos na “traição”, no “descomprometimento”, no “dandismo”, citando o próprio Miguel Gomes (2015). A alegoria é um impulso tão espontâneo e legítimo como a procura do realismo.

Deste modo, a *crise* (mais especificamente, entre os anos 2013 e 2014) é o motivo nuclear de Miguel Gomes. A comunhão entre documentário e ficção ocorre nesse exercício absolutamente livre e quase licencioso, desde as sequências que filmam manifestações como a de Viana do Castelo, em 2013, onde mais de 2.000 pessoas contestaram o processo de subconcessão dos estaleiros da cidade (*Volume I, O Inquieto*) ou a manifestação dos polícias na escadaria da Assembleia da República Portuguesa contra os cortes previstos no Orçamento (*Volume III, O Encantado*), a sequências como *As Lágrimas da Juíza* (*Volume II, O Desolado*), episódio alegórico e burlesco que já não nos permite qualquer associação ao documentário.

Esta última sequência que referimos centra-se numa juíza que, num anfiteatro ao ar livre, começa por julgar um crime de furto. Contudo, são várias as histórias que vão sendo convocadas a partir desse caso específico, revelando situações corriqueiras onde se inscreve a tragédia, protagonizadas por personagens múltiplas: pessoas desempregadas, banqueiros, caretos de Podence, um génio que é comandado para fazer vilezas ou o chinês que se fez cidadão português ao abrigo do programa dos Vistos Gold.

Não apenas nesta sequência, mas em toda a trilogia, Miguel Gomes toma a liberdade de criar narrativas que serão apenas compreendidas por aqueles que habitam em Portugal. Há uma intimidade quase irreverente nesse tratamento do material, aproximando-nos, enquanto portugueses ou residentes em Portugal, das personagens e das histórias onde pulsa um olhar satírico e mordaz que parece querer purgar uma desilusão perante o país.

Em *São Jorge* (2016) de Marco Martins, essa desilusão espelha-se no olhar de Jorge (Nuno Lopes), pugilista com dificuldades financeiras que se vê forçado a aceitar um emprego de cobrador de dívidas a fim de obter outra fonte de rendimento. Neste filme, a alegoria não impregna a narrativa, como na trilogia de Miguel Gomes. A obra é integralmente fiel ao realismo, que o cineasta trabalha a partir dos movimentos de câmara, dos diálogos triviais que por vezes parecem improvisados e de uma fotografia sombria e pétrea.

A paisagem urbana, com os seus ecos de vozes juvenis que ressoam nos corredores dos prédios ou imersa na ameaçadora desolação da noite, é filmada como um agente desse realismo que possui uma localização temporal específica: o final do ano de 2011, ano marcado pela entrada da *troika* em Portugal, quando se verificaram elevados níveis de endividamento, como lemos no princípio do filme. Seguidamente, sabemos também que este contexto despoleta o crescimento do mercado das empresas de cobranças difíceis, caracterizadas por estratégias de intimação e coação dos devedores.

Ou seja, Marco Martins dirige-se diretamente a um contexto específico onde a figura da crise se encontra fortemente presente, explorando-o a partir do seu próprio imaginário – são várias as semelhanças, a nível estético, com *Alice* (2005) – e espelhando nas personagens a angústia e o desassossego de uma comunidade. Os diálogos entre as personagens, na obscuridade dos espaços, no soturno desconforto da noite, ilustram a presença da crise em qualquer comentário, em qualquer desabafo; do pessimismo perante a própria vida à descrença no coletivo e no futuro, a câmara de Marco Martins instala-se diante destas pessoas, dispondo-se a ser o paciente ouvinte dos seus serões onde os temas jamais se renovam, permanecendo sempre acorrentados ao pessimismo.

Podemos considerar que a *crise* moldou visivelmente o imaginário social e cultural português, ampliando as expressões de lamento e evidenciando outros lugares e discursos sobre a *identidade*. E, deste modo, a arte foi impelida por esta inquietude, que a forçou a reinventar-se e a procurar outras formas de comunicar as suas produções sobre o *mundo*.

O cinema português não permanece inteiramente refém da imagem da crise de 2007/2008 e sucessivos efeitos socioeconómicos; reconhece-lhe, porém, o seu potencial enquanto fenómeno catalisador de iminentes urgências sociais – e também artísticas – que devem ser inscritas na imagem cinematográfica.

6.4.7. Um epílogo: João de Deus, indigente aristocrático

A personagem (e, quiçá, alter-ego do cineasta) de João de Deus protagoniza *Recordações da Casa Amarela* (1989), *A Comédia de Deus* (1995) e *As Bodas de Deus* (1999), filmes que compõem a designada trilogia de Deus. Porém, a mesma personagem parece surgir desdobrada em filmes como *Le Bassin de J. W.*, de 1997 (Jean de Dieu, Henrique e Max Monteiro) ou *Vai-e-Vem*, de 2003 (João Vuvu). Há, deste modo, uma continuidade que irmana estes filmes e todo um imaginário que se funda a partir da equivalente liberdade do artista criador e do protagonista, um *flâneur* simultaneamente indigente e aristocrático.

Nestes filmes, há uma tentativa de superação dos limites do real (Cunha, 2008), no sentido em que o cinema (em confessada aliança com outras artes como a literatura, o teatro, a música, a dança, a pintura) é o meio para uma forma de catarse que dispensa o rigor da harmonia. É a fixação na imagem de John Wayne a movimentar a bacia no Pólo Norte, os corpos femininos que vibram sob o olhar de *voyeur* e sob o toque das mãos de João de Deus, sob a *Liebestod* de Richard Wagner, sob a leitura de versículos do Génesis, sob vernáculos, galanteios ou estribilhos corriqueiros. Não existirá uma matéria identificável senão o próprio prazer do descompromisso, onde pulsa, paradoxalmente, um acordo com as derradeiras referências literárias e artísticas do cineasta; mas um acordo tão livre, tão errante como o seu protagonista João de Deus (ou demais versões do mesmo, nos filmes previamente mencionados).

Tarefa que imediatamente se afigurará como complexa, e contra a qual João César Monteiro certamente reagiria intempestivamente, será a de tentar encontrar uma ideia de Portugal nos seus filmes (mais concretamente, naqueles em que o cineasta surge como personagem). Ainda que Leonor Areal, por exemplo, tenha assinalado a obra de João César Monteiro (juntamente com a de Manoel de Oliveira) como criadoras de “um universo *sui generis* e inimitável que imediatamente se torna reconhecível” (2011b, p. 165), propondo uma análise isolada na sua investigação sobre o cinema português¹³⁷, não deixa, ainda assim, de reconhecer o papel incontornável de ambos os autores no desenho de uma cartografia imaginada do país.

Areal distingue, entre Manoel de Oliveira e João César Monteiro, o Portugal do norte e o Portugal do sul, respetivamente. Segundo a autora (2011b, p. 165), trata-se de “duas

¹³⁷ A obra *Ficções do Real no Cinema Português. Um País Imaginado* (2 volumes), de Leonor Areal, que já foi amplamente referenciada nesta investigação, propõe uma reflexão sobre o *Portugal imaginado* através do cinema nacional.

representações dicotômicas de um país imaginado e hipotético onde se contrastam virtualmente norte e sul, definindo duas culturas, duas psicologias, dois universos praticamente disjuntos”, excetuando pelas pontuais incursões a Trás-os-Montes¹³⁸. Areal, no entanto, considera que ambos não se encontram tão reféns de uma necessidade de representação da sociedade portuguesa, mas antes “encenam os seus fantasmas particulares, fazem *projeção-identificação* dos seus mundos aparte” (2011b, p. 166).

Não obstante, prosseguiremos essa tarefa de tentar compreender como é que o cinema de João César Monteiro, a partir da figura de João de Deus, se alinha com uma pretensão de redimensionamento do imaginário social e cultural português, no mesmo sentido enunciado por Henrique Muga (2015): isto é, procurando sedimentar a nossa abordagem “no espaço de interseção da obra com o autor e o ambiente cultural, ou, dito de outro modo, na zona de confluência do regime da imagem com o estilo e a temática” (2015, p. 154), a fim de articular as redundâncias temáticas e dramáticas, nas palavras do autor, “com o regime imaginário da cultura portuguesa do último meio século” (2015, p. 154).

Retomando o epíteto de “cineasta do sul” atribuído a João César Monteiro por Leonor Areal (2011b), parece-nos imperativo refletir sobre a presença e movimento de João de Deus nesse espaço, e de que modo o mesmo é cartografado ou imaginado. Por exemplo, a cidade de Lisboa é prontamente identificada em alguns destes filmes¹³⁹, não obstante não existir uma relação real com a mesma, nas palavras de Paulo Cunha (2008). Segundo o autor (2008, p. 3), “a cidade monteiriana constrói-se sobretudo sob uma encenação que privilegia a alegoria e o simbolismo como instrumentos da criatividade e genialidade do seu autor”.

Há, porém, uma necessidade de investir mordazmente contra espaços, valores e poderes simbólicos de uma sociedade, nomeadamente “as principais instituições castradoras da liberdade individual ou colectiva, tais como o Estado, a Igreja Católica ou o Capitalismo” (Cunha, 2008, p. 6). Por outras palavras, a criação artística de João César Monteiro não procura com o espaço uma relação de pertença, o qual, aliás, desvirtua.

¹³⁸ A este propósito, a obra *Veredas* (1977) de João César Monteiro, filmada em Trás-os-Montes, é também analisada no texto 6.3. “Recantar a terra: renovando o paradigma da ruralidade”.

¹³⁹ É necessário atentar que a cidade de Lisboa é mais facilmente identificável em determinados filmes do que noutros, se nos ativermos à predominância de sequências exteriores e aos espaços escolhidos para a rodagem das mesmas. É possível consultar mais detalhadamente esta análise espacial na tese de doutoramento *Montagem e Cidade: Lisboa no Cinema* (2017), de João Rosmaninho.

Porém, neste momento será pertinente remeter para a conversa entre José Saramago e Miguel Esteves Cardoso,¹⁴⁰ durante a qual o último afirmou, a propósito dos “grandes romancistas”, que estes não possuem tempo nem época, sentença à qual Saramago replicou que os grandes romancistas, pelo contrário, carecem da contemporaneidade e trabalham com a mesma (1996). E João César Monteiro trabalha justamente com a sua contemporaneidade sem se submeter a referências fáceis da mesma. O espaço é tão-só o da sua criação, construído pelos *travellings* através dos corredores de palacetes rurais ou pelos planos fixos das vielas e dos recortes dos prédios históricos de Lisboa; pelos interiores de uma gelataria, de um teatro, de um edifício em construção onde se desvenda o teto aberto e paredes de reboco arrancado; dado pela presença impetuosa de Wagner, de Strauss ou de Schubert.

São imagens que irrompem num fluxo cadente, despidas de quaisquer compromissos a não ser às outras artes, mas sem que se presencie, a nosso ver, uma traição ao cinema – nem mesmo *Branca de Neve* (2000)¹⁴¹ que, a nosso ver, continua a possuir imagem; uma imagem que vive, não apenas da imaginação do espectador, como muitos afirmam, mas, acima de tudo, da intrincada e efusiva arquitetura filmica de João César Monteiro.

“A vida está pela hora da morte” (Monteiro, 1989, 00:35:46 – 00:35:48), diz Dona Violeta em *Recordações da Casa Amarela*, dona da pensão onde se encontra hospedado João de Deus. A ambiência da Lisboa bairrista, onde corre um eco de fadiga e pestilência, afigurar-se-á mais como uma paródia da *comédia portuguesa* do que uma crítica social de fundo moralista. A proposta de João César Monteiro não é, por sua vez, inócua, mas essencialmente centrada numa encenação onde a ideia do país não é a finalidade, mas a consequência; uma ideia que se vai estruturando a partir das referências tácitas e corriqueiras (“O país sempre prospera, como diz o Dr. Cavaco” (Monteiro, 1989, 00:44:26 – 00:44:28), diz uma das personagens), a partir de detalhes que pululam na imagem, seja a tosse insistente nos corredores da pensão, a música romântica ou pimba vinda dos cafés ou das barbearias e que se insinua nas ruelas e nas pracetas.

João de Deus é essa estranha figura que a cada passo transfigura o espaço, incorporando-se nele como uma entidade omnipresente e omnisciente, sintetizando o próprio olhar de João César Monteiro. Do abjeto ao sublime, os seus filmes (em particular, estes que possuem como protagonista João de Deus) definem-se pela lírica encenação do prosaico onde habitam os seus

¹⁴⁰ Agustina Bessa-Luís, José Saramago, Luísa Costa Gomes e Miguel Esteves Cardoso no programa Falatório, apresentado por Clara Ferreira Alves. RTP2 (12 de dezembro de 1996).

¹⁴¹ João César Monteiro não interpreta qualquer personagem neste filme.

“fantasmas particulares”, novamente citando Leonor Areal (2011b, p. 166). E é através desses fantasmas, na sua absoluta independência de compromissos com o *real*, que se procede à colheita da matéria imaginária que enriquece uma cinematografia. Mesmo não existindo um desejo consciente (nem subentendido) de representação do país, a evocação (visceralmente) íntima de João César Monteiro não deixa de triunfar nesse aspeto, mesmo que não nos revejamos no país que assome no seu cinema.

6.5. O devaneio como reduto: lugares de evasão no cinema português

Ao pensarmos o devaneio como reduto, pressupõe-se, quase imediatamente, a fuga a algo que obstinadamente se impõe – a realidade; essa mesma realidade que contamina as representações do mundo enquanto estrutura que o cérebro humano se adaptou a normalizar como modelo, mesmo quando a verossimilhança não está subentendida.

Passamos a explicar: mesmo quando, por exemplo, nos encontramos diante de um filme que, genericamente, pertence ao género fantástico, a inclinação para essa estrutura da realidade acomodada à percepção humana pode continuar a existir¹⁴². Agustina Bessa-Luís, por exemplo, referia-se negativamente a uma realidade engarrafada que amiúde as pessoas lhe cobravam ao depararem-se com a ausência de uma arquitetura romanesca subjugada à linearidade¹⁴³.

Se, na história do cinema, a narrativa foi uma conquista precedida por experiências manifestamente associadas com um carácter ilusivo e onírico (como a obra de George Méliès), há quem considere que a ideia de imitação da realidade foi um projeto que marcou fortemente os antecedentes do cinema (Cook, 1990). Segundo D. A. Cook, esse projeto desvenda-se já desde o incipiente desejo de representar convincentemente uma realidade empírica em movimento (vide a rápida transformação dos aparelhos óticos em máquinas sofisticadas) à derradeira conquista de D. W. Griffith, “que estabeleceu a linguagem narrativa do cinema tal como a conhecemos hoje (...) definindo uma forma de arte completa e articulada” (Cook, 1990, p. 61).

Por outro lado, aponta-se que o cinema jamais deixou de assinalar essa permanente convergência com a figura da ilusão e do onírico (Machado, 1997; Bértolo, 2019). Com efeito, no entender de Alcindo Machado (1997, p. 25), “[mesmo] depois de seu enquadramento civilizante (...) nas mãos de Griffith e de seus contemporâneos, o cinema ficará para sempre marcado pelas suas obsessões iniciais e nunca se fará capaz de as exorcizar ou sublimar inteiramente”. Questionamo-nos se Máximo Gorki, após testemunhar o surgimento da narrativa (e também da cor e do som) no cinema, terá mudado a sua opinião sobre o mesmo. Será que continuou a considerar o cinema como um reino de sombras, e o filme como uma sombra de vida¹⁴⁴?

¹⁴² São exemplos a trilogia *Lord of the Rings/ O Senhor dos Anéis* (2001-2003) de Peter Jackson.

¹⁴³ Retirado do documentário *Nasci adulta, morrirei criança* (2005) de António José de Almeida.

¹⁴⁴ Texto publicado no diário *Nizhegorodski listok*, de 04/07/1896 sob o pseudónimo de I.M. Pacatus. Neste texto, Máximo Gorky reflete sobre o impacto da revelação de imagens em movimento, durante o visionamento de um filme dos irmãos Lumière, E, mesmo apesar do realismo dos filmes de Lumière, Gorki não encontrou uma representação da realidade durante o visionamento, mas a imersão num reino de sombras.

A contextualização do debate entre o cinema e a realidade foi já elaborada no capítulo quarto, “Para uma literacia das imagens cinematográficas” e, neste sentido, aquilo que propomos neste texto é um esclarecimento sobre a nossa ideia de devaneio que o intitula. Deste modo, ao longo desta reflexão, o devaneio é pensado não apenas a partir do carácter espectral do cinema (Bértolo, 2019), mas também enquanto elemento impulsor da narrativa.

Por outras palavras, pressupõe-se o devaneio a partir da dinâmica errante e nómada do espaço, que pode ser transfigurado e transportado para o plano do onirismo (*Our Madness*, 2018, de João Viana), ou então permanecer na mesma configuração austera e intocada, descortinando-se o sonho tão-só como uma aspiração por vezes irrealizável (*Uma Rapariga no Verão*, 1987, de Vítor Gonçalves). Porém, existirá sempre uma inclinação para o irreal como fuga e, quiçá, como consumação de algo que nada encontra na realidade senão um terreno infértil.

Deste modo, o devaneio impor-se-á como esse lugar de (re)conciliação com o irreal, esse irreal que impregna a mente humana e, conseqüentemente, passa a inscrever também o mundo; mas impor-se-á também enquanto figura que retalia contra a acomodada percepção do espectador sobre a narrativa cinematográfica.

Se acreditamos no poder transfigurador do olhar humano, não podemos consentir que o mundo escape incólume a esse fenómeno, e que seja apenas pensado e sentido através da sua figuração intocada; mas por tudo aquilo que, pertencendo à ordem dos sentidos, pode ser somente desvendado por um único indivíduo – e as várias artes, neste caso, o cinema – retiram-no assim desse espaço privado, tornando-o público e legitimando o carácter autónomo de cada configuração e representação do mundo.

Claro que essa autonomia não valerá *per se*. Reconhecemos a coletividade inerente ao fenómeno da efabulação, no sentido em que todas as nossas relações confluem e determinam a nossa visão do mundo. Se Rita (Júlia Palha) não se tivesse apaixonado pelo vizinho em *John From* (2015), de João Nicolau, certamente o seu bairro não seria envolvido por um despertar de estrépitos e cores de uma floresta tropical da Melanésia; nem ela encontraria o mesmo ensejo para se repensar enquanto mulher, enlevada pelo acentuar progressivo da paixão. E o mesmo podemos dizer da Mulher (Ernania Rainha) de *Our Madness* (2018), de João Viana, que encontra na sua pungente dor de mãe o estimular de memórias que, ao mesmo tempo, são transformadas sob um desejo lenitivo ou de retardamento da sua própria convalescência – e, por convalescência, entendamos o regresso ao *real*, esse mesmo *real* que tanto nos agasalha como oprime.

O que devemos entender, deste modo, como o irreal? E de que formas podemos auscultar tentativas de representação do país ou de uma inquietação que interroga, direta ou indiretamente, a identidade nacional? Como já temos vindo enunciando ao longo deste trabalho, o cinema interessa-nos pela natureza polissémica das suas narrativas, porquanto é nessa multiplicidade, muitas vezes de natureza fragmentada e desconexa, que reside o segredo da proficuidade deste debate.

Por outras palavras, há filmes ou cineastas que podem não ter direta intenção de refletir sobre a ideia de identidade nacional, porém, os vários elementos e aspetos do filme – a proposta estética, a temática, a localização geográfica, o período temporal, a classe social das personagens, os conflitos e problemas típicos das suas idades, os seus singulares anelos, entre outros – constituem-se indicadores fundamentais para procedermos ao reenquadramento das temáticas e dos lugares mais preponderantes deste debate (previamente explorados na revisão de bibliografia operada no enquadramento teórico), assim como aqueles emergentes ou até mesmo aparentemente ausentes.

Selecionamos cinco filmes ao longo do período compreendido que, a nosso ver, evocam a figura do devaneio a partir de configurações distintas. Ao aproximar estes filmes, porém, não pretendemos operar uma leitura que os restrinja a uma categorização única, condicionando as suas hipóteses. Na realidade, o devaneio é o único eixo que conecta estes filmes, que procuraremos corresponder sem que a respetiva singularidade estética e temática seja obliterada; no final, todos estes evidenciarão distintos fragmentos e inquietudes do imaginário, urdidos tão-só à luz deste desejo de evasão que encontra no irreal – ou na fuga à realidade – o conforto para se exprimir.

6.5.1. *A Ilha dos Amores* (1982) de Paulo Rocha: o orientalismo e o decadentismo

A linguagem é a tradução do pensamento, do sentimento, do indivíduo, como de um povo.

Wenceslau de Moraes *in Relance da Alma Japonesa* (2015 [1925], p. 67)

Navegando através do exótico e da nostalgia, o pensamento de Wenceslau de Moraes traduz uma insistência por vezes obsessiva em relação a Portugal, exercício no qual o Japão assume como lugar de contraste. Seja como palco das suas evasões pautadas por uma rusga estética e afetiva, seja como exemplo de elevação e superioridade que contrasta com a alegada

natureza decadente do povo português, o Japão – ou o Extremo Oriente - configura, antes de mais, uma ilusão.

Ilusão porque, como salienta Ana Paula Laborinho (2015), o perfil de Wenceslau de Moraes, associado à figura do viajante exótico, é igualmente marcado pelo traçar de “um percurso que só ilusoriamente se centra no Oriente para, afinal, criar a suficiente distância que lhe permite encontrar Portugal” (2015, p. 10). Trata-se, segundo a autora, de um interesse que começou a ser retomado em 1850 e se prolongou pelo século XX, mantendo-se como tópico da literatura portuguesa.

Paulo Rocha expressará também fascínio em relação a este tópico – o Oriente – que, nas palavras de Laborinho (2015), se transformou num lugar onírico do Império português para onde convergiram escritores e pensadores. Projeto que foi pensado ao longo de dez anos (Melo, 1996), *A Ilha dos Amores* (1982) de Paulo Rocha espelha, além desse fascínio, também a obsessão de um autor no seu ato de criação, tal como Wenceslau de Moraes, protagonista da obra.

Possuindo como uma espécie de prelúdio estético o filme *Pousada das Chagas* (1972), experimentação em torno dos “processos dialógicos e intertextuais do cinema com as outras artes”, como considera Nelson Araújo (2020, p. 63), *A Ilha dos Amores*, tal como o subsequente *A Ilha de Moraes* (1984), procuram uma aproximação à figura literária de Wenceslau de Moraes que, como enuncia José Bértolo (2019), extravasa o cânone do registo biográfico.

Bértolo reflete sobre o processo em que Wenceslau de Moraes conceptualiza a escrita “como um meio de invocação de (ou, mais concretamente, dos seus) *fantasmas*” (2019, p. 78) e, por fim, sobre como Paulo Rocha pôde “recorrer à figura e ao universo literário do autor (...) deslocando o questionamento de partida para o campo estético do cinema” (2019, p. 78). Assim, *A Ilha dos Amores* (1982) “demarca-se significativamente dos moldes mais reconhecíveis de biografia ao adotar, enquanto elementos determinantes da sua constituição, uma estética não-naturalista e uma dimensão ritualística” (Bértolo, 2019, p. 87).

Como enuncia Mário Avelar (2012), o título da obra, por si só, denega a dimensão estreita do registo biográfico “ao denunciar a transitividade do objeto, ao enviar para o épico *Os Lusíadas* e para uma tradição nele ancorada (...) em que palavra e sujeito se fundem numa realização – textual, biográfica – única” (2012, p. 118). A importância da dimensão literária de *A Ilha dos Amores* verifica-se, desde logo, pela colaboração de Paulo Rocha com Luiza Neto Jorge na

elaboração do guião, que, tal como *Os Lusíadas*, é dividido em 10 cantos e construído a partir de textos, não apenas de Wenceslau de Moraes e de Luís de Camões, mas também de Camilo Pessanha, Guerra Junqueiro, Fialho de Almeida e Lucrecio, como refere Manuele Masini (2015). Este autor acrescenta ainda que “as traduções das elegias chinesas feitas por Pessanha, fragmentos do teatro Nô e da literatura japonesa tradicional, os diálogos e os textos da própria Luiza Neto Jorge que integram a narração, e finalmente os diálogos japoneses e chineses” (2015, p. 63).

Retornemos à figura do Oriente como ilusão. A ilusão que se materializa na imagem cinematográfica, como já referimos, ecoa uma inquietação perante a alegada natureza decadente do povo português, que vários autores contemporâneos de Wenceslau de Moraes e posteriores à sua geração também enfatizaram e glosaram. À luz de uma compreensão cultural, estética e literária do Japão (Pires, 1993)¹⁴⁵, Wenceslau de Moraes propõe-se pensar Portugal a partir da dicotomia entre ambos os países. Neste exercício, Moraes enfatiza o apelo de fascínio da alma japonesa, que “é, para nós, europeus, e mais do que a de qualquer outro povo, um caprichoso e enorme ponto de interrogação” (Moraes, 2015, p. 53).

A este propósito, Moraes refere que “a brandura do clima, a gentileza dos aspectos naturais” (2015, p. 61) contribuíram veementemente para definir a alma japonesa. Assim, o autor coloca o acento na geografia do território como força determinante na constituição do povo que o habita. Todavia, é curioso notar que a sinalização dessa pureza quase austera é igualmente encontrada em textos subsequentes que se debruçaram sobre a “alma portuguesa”, nomeadamente a partir do séc. XX, desde o surgimento da *Renascença Portuguesa* até ao célebre texto de Jorge Dias, *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*, publicado em 1950.

O pensamento de Moraes, porém, encontra-se alinhado com o movimento decadentista da segunda metade do século XIX, do qual a *Geração de 70* foi a ulterior expressão. E, mesmo apesar de ter colaborado na revista *A Águia* (1910-1932), órgão da *Renascença Portuguesa*, Moraes continuou a pensar Portugal a partir da sua prosa elegíaca, sempre ventilada por “uma visão saudosista acentuada pela glória de um Japão que serve de contraponto a um Portugal visto como decadente e diminuído”, nas palavras de Daniel Pires (1993, p. 11).

¹⁴⁵ Retirado do prefácio de *Cartas do Extremo Oriente* (1993), assinado por Daniel Pires.

Em *A Ilha dos Amores*, a evocação constante de Portugal, sobretudo a partir da memória do Ultimato britânico de 1890 (“Que me dizes tu deste mapa cor-de-rosa? Estendemo-nos ao comprido!” (Rocha, 1982, 00:17:34 – 00:17:41), resgata, não apenas essa leitura decadentista da *nação* que a *Geração de 70* inscreveu definitivamente no pensamento português, mas também a coeva figura do orientalismo na cultura portuguesa. E Paulo Rocha opera também a releitura desse imaginário a partir do carácter interartístico do cinema, sinalizado por diversas referências e signos.

Segundo Nelson Araújo (2020), o carácter interartístico da obra é deveras enunciado pelo rigor na execução dos planos, onde “coabitam forças universais que interagem nas imagens de Rocha: a luz e as trevas, o sagrado e o profano, a alucinação e o rigor, o real e o onírico, ou seja, a violência dos contrastes depurada para filme” (2020, p. 63). Jogo que nos remete, ainda segundo Araújo (2020), para a poética do quotidiano de Yasujiro Ozu e também para a importância do plano-sequência, tal como idealizada por Kenji Mizoguchi, referências de um imaginário que também se congraçam, no filme de Paulo Rocha, através do contraste. O paradoxo como chave da imagem.

Concomitantemente, Nelson Araújo (2020) vai salientar o protagonismo da palavra na criação dessa dimensão de ilusão; isto é, a palavra adquire papel central na procura desse devaneio íntimo onde a personagem de Wenceslau de Moraes se protege e se tenta esclarecer, sempre em vão, ao longo de um percurso crepuscular e lúgubre onde “terminou os seus anos triste e solitário”, como é referido no *Chant IX: L’Esprit de le Montagne*.

As cartas que Wenceslau de Moraes escreveu ao longo da sua vida ilustram um sentimento torturado, de desenraizamento e saudade (Pires, 1993) que clama por ser exposto. Como refere Pires (1993, p. 12), “Wenceslau de Moraes supriu a ausência dos seus entes queridos com uma correspondência assídua, de que se conhecem centenas de cartas maioritariamente inéditas”. Assim, a predominância da palavra em *A Ilha dos Amores* (Araújo, 2020) convoca esse trajeto intimamente pessoal e catártico do autor, integrando nos diálogos várias passagens das suas cartas. Como remata Pires (1993, p. 11), “[escrever] – livros e cartas – constituía para Wenceslau de Moraes um acto de catarse, uma compensação para a extrema solidão que lhe alargava os dias, uma ponte erigida para o mundo”.

No final, *A Ilha dos Amores* assenta num enquadramento melancólico e *estetizante* do imaginário do Japão onde o olhar de Portugal jamais deixa de assinalar a sua presença; ou seja,

fixando a figura do orientalismo no centro de uma inquietação intelectual permanentemente aguilhada pelo viés decadentista da História nacional. Até ao fim da sua vida, as cartas de Wenceslau de Moraes traduziram um irremediável pessimismo em relação a Portugal, como verificamos, por exemplo, numa das cartas endereçadas a João Manuel Guerreiro de Amorim, durante o ano de 1927: “O mal é geral; o mundo interno está em desordem, depois da guerra, ou antes, depois da paz; mas creio que a desordem portuguesa é a pior de todas as desordens” (Moraes, 2015, p. 145).

6.5.2. *Uma Rapariga no Verão* (1986) de Vítor Gonçalves ou a evasão do quotidiano

A adolescência é um tópico de obsessão na cinematografia portuguesa após a revolução de abril. Podemos mesmo considerar que, dessa necessidade de espelhar a inquietude de uma geração e a radical e melancólica transição para a idade adulta, nascem olhares e estilos plurais cujo trunfo é justamente o lírico desejo de descoberta, não só das personagens, mas do espaço que estas habitam e sobre o qual se movimentam de forma cíclica e dir-se-á mesmo catártica. O amadurecimento humano como móbil do amadurecimento de um cinema.

Como vimos já no texto 6.4., “Estéticas da marginalidade: trajetos e inquietações”, a adolescência é um dos tópicos predominantes do cinema português a partir de 1990. E, segundo Luís Miguel Oliveira (2014), já em 1986 *Uma Rapariga No Verão* participava no espírito desse tema, que viria predominar em vários filmes “dos realizadores portugueses que se estream nesses anos da dobra da década de 80 para a de 90 (...) num adeus à adolescência doloroso, prolongado e renitente, e ao mesmo tempo resignado” (Oliveira, 2014, s/p.). E, também alguns anos antes, *Dina e Django* (1983) de Solveig Nordlund aprofundava já a temática da adolescência no processo de descoberta e aprendizagem da vida que passava fundamentalmente pelo carácter errante das experiências mundanas.

Uma Rapariga no Verão, de Vítor Gonçalves, foi visto por poucos espectadores no ano da sua estreia em 1986. Não possuiu lançamento comercial, e percorreu um trajeto intermitente até 2014, quando o lançamento de outro filme do realizador (*A Vida Invisível*, 2013) proporcionou a (re)descoberta e a devida (re)divulgação desta obra.

Qual a pertinência de *Uma Rapariga no Verão* no âmbito da problemática deste texto? Reiterando as palavras de Luís Miguel Oliveira (2014), este filme preambula o sentido de

desfasamento da adolescência que marcaria o cinema português da década de 1990, assim como a necessidade de criação de propostas estéticas sob o signo da renovação. Porém, interessa-nos discutir, neste filme, a figura do devaneio enquanto reflexo de uma permanente instabilidade que emana do vazio humano; um vazio que, como notou Luís Miguel Oliveira (2014), define vivências tão atormentadas quanto resignadas.

É um devaneio suspenso, digamos assim. Corpos que, antes de sonhar, desejam priorizar as suas aspirações, que parecem nem sequer existir. E, através das elipses abruptas, que fazem persistir no espectador um deliberado efeito de confusão, os mesmos corpos vão percorrendo sempre os mesmos espaços, cedendo à indolência que os consome, sempre perscrutando qualquer surpresa, qualquer revelação que os sobressalte na sua imutável rotina.

A ação centra-se na relação entre Isabel (Isabel Galhardo) e Diogo (Diogo Dória), dois jovens que se vão cruzando e interpelando misteriosamente nos silenciosos meandros de um lugarejo à beira-mar. Isabel tem de estudar para os exames, Diogo trabalha empenhadamente no seu programa de rádio. “Só quero sair daqui”, suspira, a determinado momento, Isabel. Desejo que emana de todos os seus movimentos, no decorrer do filme, nem sempre declarado, eventualmente concretizado: Isabel acaba por partir para Lisboa, mas um estranho pressentimento fá-la regressar. Ao fazê-lo, descobre que o pai tem uma doença terminal, restando-lhe pouco tempo de vida.

Na classificação de Leonor Areal (2011b), *Uma Rapariga no Verão* inscreve-se na temática da marginalidade. A autora, porém, concilia esta temática com outras tendências que possibilitam leituras e interpretações proficuas: nomeadamente, a “deriva e evasão” e os “não-lugares” (2011b, p. 106). E, apesar de estas tendências integrarem também a nossa discussão no texto 6.4., “Estéticas da marginalidade: trajetos e inquietações”, cremos que a relevância de *Uma Rapariga no Verão* se prende com o papel das ruturas estético-formais enquanto espelho da volubilidade do espaço e das personagens – e, conseqüentemente, do modo como desafia a percepção do espectador.

Isabel e Diogo não pisam um espaço imaginado. O espaço é real, porém, será comunicado ao espectador na sua dimensão fragmentada e insondável a partir da montagem. Ou seja, a montagem é um dos recursos primordiais na construção da impressão de um não-lugar (Areal, 2011b) onde o devaneio batalha por se inscrever. Um devaneio gerado e simultaneamente embargado pelo tumulto adolescente.

A este propósito, João Bénard da Costa (2019, p. 844) elogia o sentido de *raccord* de Vítor Gonçalves, que se traduz num filme de “cortes violentos e brandas repetições, ou brandas circularidades”. Os corpos navegam sem destino aparente, esboçando um percurso contrastado entre interiores e exteriores, entre a escuridão do estúdio da rádio e as tardes soalheiras sob as sombras dilaceradas do pinhal. E, concomitantemente, a sonoplastia desempenha igualmente um papel fulcral na construção desta sensação de estranheza que impregna a diegese, do som-ambiente à banda sonora. Como sintetiza Bénard da Costa (2019), trata-se de um filme de planos claros ou crípticos atravessado por sons prolongados ou intensos e notas de trompa.

Neste exercício, também o tempo se fragmenta, desconcertando o espectador. As personagens, porém, parecem adaptadas a essa ausência de linearidade, tal como sucede connosco, na relação com as nossas próprias vidas. É uma narrativa fugidia, como a própria realidade que a nossa perceção continuamente nega e forja; uma narrativa que, na sua configuração anti climática, vai extraindo, a partir dos silêncios, das conversas prosaicas, das ações interrompidas e por vezes não retomadas, uma substância de irrealidade que os (re)conecta com o mundo. Segundo Bénard da Costa (2019), o próprio tempo é deliberadamente amputado da sua dimensão conciliadora, potenciando a catarse das personagens:

Este é um filme de brevíssimos planos, filmados por uma câmara que raras vezes se move. Mas cada plano contém a capacidade de durar mais, e é como se essa duração não lhe fosse consentida. Como se houvesse à volta deles (planos e personagens) um inexorável sentido de fatalidade. (2019, p. 845)

Uma Rapariga no Verão parece subscrever, de certa forma, a teoria de André Bazin (1992 [1967]) que consagrava o princípio de interdição da montagem. Com efeito, neste filme a montagem parece adquirir um papel secundário, no sentido em que os planos, na sua maioria fixos, são ligados por cortes estritamente necessários. Por outras palavras, a montagem não parece comprometida com um objetivo de harmonização dos planos com o propósito de permitir ao espectador apreender diretamente a narrativa. Apesar da fidelidade à linearidade temporal, da abdicação de quaisquer recursos que suspendam a ação presente, como o *flashback*, *Uma Rapariga no Verão* perturba o espectador tão-só a partir do uso das elipses, da sequência de planos que não parecem conduzir as personagens a lugar nenhum, mantendo-as perpetuamente numa espécie de limbo.

É curioso notar que o princípio de interdição da montagem referido por André Bazin (1992) se deveria prender, nas palavras do autor, com um propósito de representação direta do real. Deste modo, a associação entre esta teoria e o filme *Uma Rapariga no Verão* parece investir diretamente contra a problemática do presente texto. Porém, é justamente no quotidiano intocado pelo cineasta (se nos ativermos ao papel minimalista da montagem) que as personagens encontram estímulo para sonhar – ou antes, para se atreverem a sonhar.

A imposição de monotonia e incerteza que atravessa o filme, cravando-se na paisagem de espaços sombrios e exteriores alumiados pela canícula, é o que, paradoxalmente, agita os personagens. Não se trata, contudo, de uma agitação definida pela reivindicação de conquistas ambiciosas, capazes de operar significativas revoltas na narrativa: mas de uma agitação que denuncia o incómodo que as personagens não sabem como colmatar. A dado momento do filme, Isabel diz que a sua presença cansa as pessoas. Porém, é justamente do cansaço, indissociável da sensação de não pertença, que irrompe uma vontade quase incomunicável de sonhar renovados lugares e aspirações ao largo de um horizonte nuvíoso.

Por que motivos é que este ímpeto de evasão adolescente veio a definir uma tendência dominante no cinema português a partir de finais de 1980? Nesta aguda oscilação entre a marginalidade e os sonhos embargados, estes cineastas encontraram, não apenas formas de materializar uma inquietação, mas também o manancial para uma estética singular que caracterizou o seu cinema.

Como referimos no início deste texto, é um cinema que se constrói e amadurece a sua própria identidade a partir da construção das personagens na sua relação interpessoal e com o espaço. Que país sentirão estes cineastas, que só pode ser comunicado a partir de uma paradoxal fórmula onde se digladiam a inércia e o sonho? No final, Isabel questiona o porquê de não conseguir ficar sozinha, lançando, quiçá, o mote para essa nova geração que, na década de 1990, desvendaria uma análoga inquietude nas suas personagens e no imaginário por estas povoado.

6.5.3. *O Fantasma* (2000) de João Pedro Rodrigues: corpo e transgressão

A sequência inicial de *O Fantasma* (2000), de João Pedro Rodrigues, introduz prontamente a pulsante ambiência que jamais cessará ao longo do filme, como um prólogo que é simultaneamente vaticínio e *flashforward*. Uma grotesca figuração da morte como derradeiro estímulo do desejo sexual, qual pulsão insaciável e transgressora: vemos um homem, vestido com um fato de látex – remetendo o cinéfilo mais atento para a personagem de Irma Vep (Musidora), de *Fântomas* (1913) de Louis Feuillade¹⁴⁶ - a ter relações sexuais com outro homem que parece imobilizado, totalmente refém da sua voracidade.

O que nos interessa discutir em *O Fantasma* é o corpo enquanto instrumento político, situando o papel deste filme (e, inevitavelmente, da obra em geral de João Pedro Rodrigues) na cinematografia portuguesa após a revolução de abril. E, paralelamente, explorar a figura da evasão – consumada na exploração visceral e destemida do desejo – que perpassa este filme, cruzando-a com a discussão sobre a ideia da ação política e social do corpo (neste caso, o corpo masculino e *queer*).

A homossexualidade é tema evidente de *O Fantasma*, não obstante ser imperativo aprofundar as restritivas conotações que inevitavelmente advêm dessa categorização. Sérgio (Ricardo Meneses) é cantoneiro da Câmara Municipal da Lisboa e, circunstancialmente, durante o trabalho, conhece um homem por quem desenvolve uma obsessão. Esta obsessão materializar-se-á em rusgas furtivas, desde encontros casuais com outros homens durante os quais ele projeta a imagem desse homem, a perseguições que culminam no furto de alguns dos seus objetos pessoais, usando-os na concretização das suas fantasias.

A figura do “fantasma” estabelecerá relação, não apenas com a célebre personagem de Irma Vep, mas também com a própria natureza do ofício de Sérgio. Aliás, quando questionado em relação à predominância de cenas noturnas no filme, João Pedro Rodrigues afirmou descerimoniosamente que essa opção dependia inteiramente das circunstâncias do trabalho de Sérgio, que decorria quase sempre à noite (Rodrigues, 2000). Ainda que o cineasta tenha admitido que o filme não se restringe tão-só a um olhar sobre o trabalho dos cantoneiros, João Pedro Rodrigues não desvaloriza a simbologia que essa dimensão detém na diegese. Como diz o cineasta, os “homens do lixo” permanecem invisíveis na paisagem urbana, como fantasmas,

¹⁴⁶ Seriado francês dividido em 5 episódios.

assunção que logo nos remete para o título do filme. A partir da assunção dessa condição espectral, João Pedro Rodrigues parte para a exploração dos impulsos de fuga do protagonista, que se traduzem na conquista progressiva de um universo onde ambiciona concretizar as exigências do seu efusivo desejo.

Nas palavras de José Bértolo (2019), a diegese não revela qualquer presença sobrenatural nem um apelo à metafísica, tratando-se assim de um filme puramente físico. Trabalhando sobre a figura da espectralidade no cinema, Bértolo incide sobre *O Fantasma*, questionando, porém, como é que essa mesma figura se poderá deslindar num filme “que, tendo renunciado à construção de uma narrativa clássica, abdicado do sobrenatural, apostado numa estética da exterioridade, está limitado pelas possibilidades da matéria visível?” (Bértolo, 2019, pp. 149-150).

Sérgio não receia desvendar o desejo, e fá-lo quase irrefletidamente, sem se apoquentar jamais com os efeitos dos seus impulsos, tão imprevisíveis quanto potencialmente funestos. E estes acabam por conduzi-lo a um reduto no qual ele, quase como um autómato, acaba por cair, refém de uma irrealidade onde pode enfim viver sem que a abjeção e o grotesco sejam um ónus.

Estas dimensões existem como componentes inalienáveis do seu desejo, traduzindo-se no fascínio emanado por lugares e objetos distintos, como a lixeira e as roupas. Com efeito, as figuras da evasão e do devaneio vêm-se vivamente moldadas por uma dimensão de fetiche atribuída a vários elementos da diegese, como nota Caterina Cuccinota (2013). A autora fala especificamente das peças de roupa, sublinhando o seu papel na construção dramática do protagonista.

Tratar-se-á, no final, de uma reflexão sobre identidade e sexualidade, na qual estes dois aspetos convergem na fetichização dos corpos, das roupas, dos espaços. É neste sentido que Caterina Cuccinota (2013, p. 105) ressalva “o poder do cinema enquanto dispositivo e linguagem específicos, bem como um certo discurso indireto por parte do realizador no sentido de sublinhar a importância do *Queer*”.

É pertinente ressaltar, neste sentido, a fragilidade de uma cinematografia *queer* portuguesa, quer em termos de indústria, quer em termos de coerência estética, como enuncia João Ferreira (2013). Todavia, e no entender de vários autores, *O Fantasma* assinala a entrada do cinema português nos circuitos dos festivais *queer* internacionais, assim como na rede de distribuição em DVD (Cascais, 2013; Ferreira, 2013).

Ainda assim, Fernando Cascais (2013) e João Ferreira (2013) consideram que o cinema de João Pedro Rodrigues, incluindo *O Fantasma*, não é movido por uma política identitária. Segundo Ferreira, “[se] há política – no sentido em que ela existe numa cinematografia *queer* -, no cinema de Rodrigues, ela não é identitária: é tão-somente uma política do desejo. Do desejo homossexual, é certo, mas não só” (Ferreira, 2013, p. 99); e, segundo Cascais, João Pedro Rodrigues pretere a “homonormatividade *“vanilla”* de uma comovente história de *“boy meets boy”*” (Cascais, 2013, p. 118), a favor de um processo de ressubjetivação do protagonista centrado no “questionamento da sua humanidade e a exclusão, o seu devir-outro com a animalidade e a abjecção, os jogos de dominação e submissão com a pós-pornografia e o fetiche hiper-sexualizado com a violência de quem *wildeamente* mata o ser amado” (Cascais, 2013, p. 118).

Pensar o cinema *queer*, mais especificamente, a teoria *queer*, no debate da identidade nacional, é absolutamente imprescindível, no sentido em que, como notou Fernando Cascais (2004, p. 56), trata-se de um pensamento que “reflete a instabilidade das identidades e, mais do que refletir, visa inclusivamente catalisar a desestabilização”. Esta ideia de desestabilização (que, como assinalou Cascais (2004), é tributária das teses de Michel Foucault e Gilles Deleuze) revela-se determinante para desvendar o suporte histórico das identidades e o processo em que estas se projetam na contemporaneidade, produzindo uma multiplicidade de histórias, experiências e subjetividades que se inscrevem na produção cultural e artística.

Ao serem compostas por múltiplas identidades, as sociedades ilustram paradoxalmente os seus inúmeros recortes e circunscrições, pois todas elas talham “com limites, interditos, tabus e proibições as possibilidades inumeráveis de todos interagirem indefinida e indiscriminadamente com todos e cada um consigo próprio, reduzindo-as a um número restrito de modos muito concretos e definidos de se “ser com”” (Cascais, 2013, p. 66).

Assim, o cinema abre um terreno artilhado de visões que espelham as divisões e omissões que definem as sociedades. A este propósito, João Lopes (2013) parafraseia Susie Bright (1995)¹⁴⁷ quando se refere à não-representação de determinadas identidades, evocando a figura do fantasma referida pela autora: “A pessoa sente-se invisível, como um fantasma, um fantasma em que ninguém acredita – daí esse sentimento de solidão” (Lopes, 2013, p. 30). E, neste sentido, a reflexão de Susie Bright reiterada por João Lopes parece ter sido deliberadamente concebida a

¹⁴⁷ A partir da obra *The Sexual State of the Union* (1995)

propósito de *O Fantasma* de João Pedro Rodrigues, porquanto inscreve a figura-chave do título do filme (o fantasma) na ampla reflexão sobre a invisibilidade de uma identidade. Porém, urge ainda questionar de que forma é que *O Fantasma*, enquanto cinema, confronta esse fenómeno de invisibilização.

Como já foi referido, alguns autores consideram que a política identitária não constitui uma das prioridades no universo de *O Fantasma*. O que não significa, todavia, que João Pedro Rodrigues não se inscreva numa lógica subversiva que ecoe as influências do pensamento *queer*. E, ao perseguir a figura da transgressão, instituindo-a como dinamizadora das pulsões de Sérgio, João Pedro Rodrigues parece resgatar a mesma tradição dos movimentos contraculturais que, a partir do século XVIII, assumiram e reiteraram a figura do sodomita criminalizado pela lei, pela moral e pelos costumes (Cascais, 2013).

Como explica Fernando Cascais (2013, p. 66), “[a] contrapartida desta homossexualidade eminentemente criminosa e transgressora na lei, na moral e nos costumes foi a apologia dela, por assim dizer “contracultural”, desde o Marquês de Sade às vanguardas literárias e artísticas dos séculos XIX e XX”. Deste modo, podemos considerar que, ao recuperar a figura do sodomita (e, concomitantemente, as figuras da abjeção e da transgressão), João Pedro Rodrigues não apenas remete o filme para uma pessoal exploração do desejo, parecendo também incidir numa estilização da transgressão que é idiossincrática da cultura *queer*. Aliás, como afirma William S. Burroughs de modo sugestivo e, de certa maneira, sentencioso, no seu romance *Queer* (1985), “[a] sodomia é tão antiga como a espécie humana” (2016 [1985], p. 68).

João Pedro Rodrigues não deixa de firmar a importância da subjetividade do protagonista na narrativa. Todavia, é dessa experiência subjetiva que irrompe o seu carácter universalizante. Sérgio aceita a transgressão como devir, e a sodomia (enquanto conceito ancorado numa tradição contracultural) é a catarse. Se a assunção da figura do sodomita teve como objetivo a reivindicação de uma identidade que lutava por não ser apagada, podemos interrogar o suposto cunho sociopolítico do filme de João Pedro Rodrigues à época do seu lançamento.

O onirismo abjeto de *O Fantasma* representa simultaneamente um reduto e a vontade de preencher um espaço ausente no imaginário nacional. A dimensão de violência e sordidez pode assim ser tomada como reação estética a um contexto onde a homofobia era ainda mais evidente nos discursos de grande repercussão de líderes políticos e religiosos (Amaral & Moita, 2004) e também como sinal de um processo de rutura em marcha no cinema português, “que

retrospectivamente se pode fazer remontar aos filmes de Joaquim Pinto, *Uma Pedra no Bolso (...)* e *Onde Bate o Sol (...)*, que conferem uma intensidade e fisicalidade erótica aos sentimentos-em-flor” (Cascais, 2013, p. 118).

O corpo é a chave do devaneio de Sérgio, estado no qual ele vai penetrando irreversivelmente ao consumir o seu desejo. No processo de gradual transformação em fantasma (que ele assume, finalmente, ao vestir o fato de látex que lhe reveste inteiramente o corpo), Sérgio jamais batalha contra o irreal que o vai absorvendo; ao invés, parece entregar-se deliberadamente a esse irreal a partir da perentória recusa da realidade. Mas é essa mesma realidade que nutre a composição onírica do seu imaginário. É a realidade que o transforma e, simultaneamente, instiga a sua subversão – seja porque o perturba e atraiçoa, seja porque lhe revela um aliciante painel de imagens e possibilidades das quais ele, no entanto, só pode degustar ao mobilizar-se para fora da mesma.

6.5.4. *John From* (2015) de João Nicolau: buscando a evasão nos meandros do subúrbio

No aconchego de um bairro suburbano, durante o ócio de verão, as amizades solidificam-se e as paixões florescem e estiolam fugazmente. Rita (Júlia Palha), jovem de quinze anos que vive com os pais num desses prédios harmoniosamente sintonizados com o trivial recorte urbano, protagoniza esta história que nós podemos designar como uma fábula contemporânea, dada a inocência dos sonhos que povoam a narrativa e a irrealidade das suas concretizações.

Rita vive os seus descomprometidos dias de verão vagueando pelas ruas do bairro, abancando nos jardins e nas esplanadas de cafés com a amiga Sara (Clara Riedenstein), ou recolhida em casa, seja no quarto, a ouvir música, ou na varanda propositadamente alagada. Rita vive esses dias imperturbável no seu ócio, porém, a súbita presença de um novo vizinho, um homem mais velho chamado Filipe (Filipe Vargas) atinge-a como uma estimulante bordoadá. Rapidamente Rita assume a sua paixão por Filipe, e todo o seu quotidiano, até então aparentemente inabalável, passa a depender inteiramente da figura do homem.

Filipe é fotógrafo e tem uma exposição a decorrer no centro recreativo do bairro. Trata-se de um registo fotográfico da Melanésia, região que passa a integrar as principais curiosidades de Rita, chegando a jovem mesmo a debruçar-se compenetradamente sobre o estudo da geografia,

das culturas e das religiões das várias ilhas. “As inundações das terras baixas da Papua-Nova Guiné sempre me fascinaram” (Nicolau, 2015, 00:55:22 – 00:55:26), afirma ela ao cruzar-se com o vizinho no parque de estacionamento do prédio, na tentativa de o surpreender. Talvez o seu hábito de encher a varanda de água para se refrescar fosse já um vaticínio dessa futura paixão, cuja evolução vai sendo sinalizada pela metamorfose do espaço, progressivamente dominado pela vegetação e pelos estrépitos tropicais.

É na universalidade da sua narrativa (centrada na atração humana) que vamos encontrar a singularidade de um lugar, com o qual se corresponderão todas as pessoas que habitam o *subúrbio*, em cuja paisagem imutável desvendam a enternecedora pulsão dos seus anelos. E, neste filme, o subúrbio é justamente o palco do sonho; o sonho que inscreve a calçada sombreada pelos choupos que a bordejam, os modestos jardins que adornam os pátios recônditos entre os prédios, as esplanadas onde a vizinhança se cruza diariamente, entre cafés e cervejas.

Por outras palavras, João Nicolau não condiciona a ação através de elementos ou signos cujo objetivo é a deliberada circunscrição de um espaço-tempo específico, que, conseqüentemente, só será reconhecido por determinados espectadores - como sucede, por exemplo, com a trilogia *As Mil e uma Noites* (2015) de Miguel Gomes. Mais especificamente, quando referimos o papel dos signos na sinalização de uma identificação nacional, regional ou local, aquilo que sobressai imediatamente neste filme é a visualidade do imaginário da Melanésia, que se constrói sob o signo do exotismo. Isto é, um imaginário tropical e insular que o olhar ocidental, urbano e europeu de Rita fetichiza quase inconscientemente, como impulso de descoberta e estímulo da própria paixão.

Ainda assim, é a paisagem suburbana que estabelece um sentido de lugar e, ao mesmo tempo, guarda nos seus meandros o triunfo da efabulação. Cremos que a história de *John From* se poderia desenrolar em diversos outros lugares do mundo, não obstante o diferencial cultural: isto é, sem que o cineasta procure conscientemente uma representação cultural e social do espaço, esta acaba por existir e ser reconhecida pelo espectador, que se pode ou não rever, independentemente da sua *pertença*.

Enquanto portugueses – ou até mesmo europeus –, correspondemo-nos, por exemplo, com a intriga de *Banshun/ Primavera Tardia* (1949) de Yasujiro Ozu, superando as diferenças culturais e não permitindo que estas interfiram na nossa relação com a diegese. À primeira vista, a intriga narrativa do filme de Ozu - a relação de um pai com a filha que se vê inesperadamente

desconcertada pela imposição do casamento, que não deseja – não produz qualquer tipo de afastamento com o espectador de outras latitudes. Por sua vez, a experiência do espectador japonês ver-se-á sobremaneira transfigurada por essa dimensão íntima do espaço, ao qual ele sentirá pertencer sem jamais o *exotizar*.

Simultaneamente, a referência a Yasujiro Ozu pretende também enunciar, a nosso ver, a semelhança no registo de uma banalidade quotidiana (Deleuze, 2006) donde desponta a ação. Também em *John From* encontramos os “espaços vazios, sem personagens e sem movimento, (...) interiores esvaziados dos seus ocupantes, exteriores desertos ou paisagens da Natureza”, como sintetiza Gilles Deleuze a propósito do cineasta japonês (Deleuze, 2006, p. 30).

Tal como a câmara de Ozu, também neste filme a câmara de João Nicolau regista pacientemente o espaço, que pode ou não ser atravessado pelos corpos; trata-se de um olhar vigilante e onnipresente que se foca em detalhes aparentemente insignificantes e ao mesmo tempo manifesta cúmplice sensibilidade com o espaço, que não pertence apenas às personagens, mas também à câmara.

Assim, a narrativa é amiúde interrompida por planos aparentemente desprovidos de continuidade que fragmentam o espaço-tempo: sejam as avionetas que atravessam o céu, o movimento em panorâmica através do passeio que estanca diante de um hidrante, um pequeno muro (onde Rita e Sara se costumam sentar, à noite) vazio. Porém, no final do filme, nós compreendemos que estes planos não se constituíram opções extraviadas, visto que os mesmos acabam por reclamar a sua relevância na narrativa.

Isto é, à medida que o onirismo se apodera da paisagem urbana, verifica-se uma repetição, tanto destes planos como da ação dos mesmos: as avionetas que, mais tarde, largarão as caixas donde sairão habitantes da Melanésia, o movimento em panorâmica previamente referido, que é repetido no mesmo local, dessa vez com a presença de Rita e desses habitantes (imaginários?), o muro vazio que representa o quotidiano que Rita transformou, enlevada pelo devaneio.

John From mostra que qualquer lugar carrega o potencial do sonho. E, por mais que Rita se veja desviada desse impulso, seja pelos pais, seja pela amiga Sara, o mesmo é irrefreável. Rita recebe as investidas do *irreal* no seu quotidiano, continua a sentar-se na varanda, guardada por duas colunas de som que reproduzem músicas que a remetem à Melanésia, contemplando o bairro que se vê progressivamente toldado pelas folhas das palmeiras donde emergem ruidosos

papagaios verdes, e pinta a cara com pinturas rituais da Papua-Nova Guiné. E, simultaneamente, interpreta todas as inexplicáveis alterações derredor como sinais de um irreal que prospera, impregnado de possibilidades: seja uma janela que se abre inesperadamente, uma carta que levita subitamente e torna a pousar na mesa, o nevoeiro que invade o bairro e do qual irrompe o carro de Filipe, que havia sido roubado.

Ao tornar-se refém de uma encenação onírica, o bairro transfigura-se. E é nesse processo que a narrativa vai sendo despida da sua linearidade, confundindo o espectador em relação àquilo que é sonho ou realidade. Porém, João Nicolau parece sugerir ao espectador que aceite a natural metamorfose que se desencadeia no espaço, que não cessa jamais. Como referimos previamente, o espaço não pertence apenas às personagens, transfigurando-se mesmo na ausência da consciência de Rita, isto é, diante da câmara tão-só. Seja o casuar que aparece na estrada ou a pena de uma máscara tribal que, pousada sobre uma mesa, em plena escuridão, é iluminada por uma luz incógnita, todos estes fragmentos compõem um universo que continua a existir mesmo sem a presença humana.

No final, todas as personagens passam a integrar o irreal concebido – ou recebido? – por Rita, tornando-se atores da saturada narrativa em que a paixão a precipitou. Vemos o bairro ser invadido pelas águas, pela vegetação, pelos animais, pelos habitantes das várias ilhas da Melanésia, como derradeira prova do poder de efabulação adolescente. O espaço sucumbe à peregrinação visual de João Nicolau, descartando o *real* como figura que arquiteta a diegese.

Podemos afirmar que a proposta de *John From* é justamente a exploração dos horizontes dessa efabulação adolescente suscitada pelo amor, que é também uma exploração dos horizontes da linguagem cinematográfica. Nessa submersão onírica, que parece produzir um desfasamento entre o espectador a realidade, porém, *John From* persiste conectado a partir do próprio cinema; tanto os espaços como as personagens nos ligam a um imaginário idiossincrático do cinema português (o subúrbio), como a respetiva proposta estética nos parece ligar ao cinema português, no qual o filme se inscreve simultaneamente como influência e reinvenção.

6.5.5. Corpos errantes: *Our Madness* (2018) de João Viana ou a História que falta ser contada

A imersão na experiência que é *Our Madness* parece exigir o visionamento do filme anterior de João Viana, *A Batalha de Tabatô*, de 2013. Não só porque ambos os filmes são ambientados em países africanos outrora colonizados por Portugal (a Guiné-Bissau em *A Batalha de Tabatô* e Moçambique em *Our Madness*), mas também pela coerência estética que imediatamente circunscreve e consolida um imaginário idiossincrático¹⁴⁸.

A fotografia a preto-e-branco, os enquadramentos simétricos e quase sempre estáticos e uma direção de atores que visa extrair dos mesmos interpretações austeras, todas essas características se perfilam em harmoniosa continuidade, demonstrando uma postura de autoridade por parte do realizador – que se traduz na sóbria assunção de uma ideia de cinema, que o próprio domina e deseja inscrever na sua obra.

A memória do colonialismo permeia as imagens de *Our Madness*. Ainda que, por exemplo, Manuel Halpern (2018, s/p) considere que João Viana esteja pouco interessado na “procura pós-colonial do rastilho da ocupação europeia”, a verdade é que esta dimensão parece assomar no carácter performático dos atores/personagens, dominados por uma espécie de sonambulismo calculado através do qual percorrem lugares familiares ou estranhos. E esse trajeto cujo destino parecem saber de antemão, todavia, é um trajeto de abismos que nos desconcertam, enquanto espectador, imprudentemente entregues a uma divagação sobre a qual não temos domínio.

Mas é dentro desse universo que a Mulher de *Our Madness* se sente agasalhada, não obstante os espaços e entidades fugidias com que se vai deparando; elementos que compõem uma extravagância onírica que ela parece alimentar com a sua sofreguidão, não de respostas, mas de hipóteses que o plano do irreal incandesce e multiplica.

Não se trata de uma dimensão de extravagância que se materializa nas paisagens, impregnando-as de exotismo e fetichismo. O olhar sobre África procura desfiliar-se de uma leitura eurocêntrica. João Viana, branco e naturalizado português, não possui a experiência de um africano negro. Possui, porém, a forte ligação a Angola, onde nasceu e passou parte da infância, e um sério compromisso com uma perspectiva decolonial, com a vontade de pelejar “[a] sombra

¹⁴⁸ Deste projeto, resultou uma longa-metragem (*Our Madness*) e uma curta-metragem (*Madness*), tal como o anterior: *A Batalha de Tabatô*, (longa-metragem) e *Tabatô* (curta-metragem), ambos de 2013.

do passado ainda (...) muito presente” e de reclamar a urgência de “[a] História ser completamente re-escrita” (Viana, 2013, s/p).

O permanente estado de alienação da Mulher pode ser também encarado como uma sinalização do estado de alienação do Ocidente em relação à História, como enunciou João Viana em várias entrevistas. Se, no entender de Viana (2013, s/p), “[o] cinema é muito importante para criar (...) consciência nacional”, compreende-se que o devaneio de *Our Madness*, não obstante revestir-se de um tom deveras pessoal (a dor de uma mulher que perdeu o filho), é também simbólico: isto é, a alienação como sintoma de um “desconhecimento enorme em relação a África” (Viana, 2013, s/p).

Assim, João Viana insurge-se contra a invisibilidade das narrativas africanas ao filmar *in loco*, com actores não profissionais e nativos desses países, e filmando nas respetivas línguas. *Our Madness*, por exemplo, é rodado em *swahili*, procurando intensificar a presença das personagens e o seu sentido de pertença. E, apesar de esses actores não partilharem a sua pertença com João Viana, o cineasta parece comprometido em não deixar que o seu lugar de fala domine a representação do espaço, sem jamais abdicar do seu papel de artista-criador. Como afirma Luís Miguel Oliveira (2018, s/p), é como “se *Our Madness* fosse um filme sobre a falta de imagens da tragédia africana e procurasse, na medida das suas possibilidades, combater essa lacuna”.

Neste sentido, *Our Madness* é um exercício deveras semelhante a *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (1971) de Lopes Barbosa, filme rodado em Moçambique com actores não profissionais e falado em ronga. Ambos os cineastas não omitem a sua relação com África, mas rejeitam o olhar fetichista europeu ao partilharem a sua autoria com os actores (que se interpretam a si próprios) que passam também a ser agentes criadores.

Deste modo, a experiência de flagelo da Mulher de *Our Madness* não pode ser indissociável da sombra igualmente flagelante de um país que possui na sua História recente a memória do colonialismo e de uma guerra civil. Segundo Luís Miguel Oliveira (2018, s/p) “[a] ambiguidade do título (“nossa”, de quem?) (...) é sobretudo retórica: a “loucura” é coletiva, é histórica, é de todos, europeus e africanos, colonizadores e (pós)-colonizados”.

Em sintonia com a figura da loucura, o filme inicia-se num hospital psiquiátrico em Maputo, onde a Mulher se encontra internada. Deambulando pelos corredores brancos e

luminosos do hospital, onde o seu delírio parece ser reprimido, a Mulher deseja viver plenamente a implosão fantasmagórica da sua memória e da sua fantasia. Logo no início do filme, o espectador é confrontado com a seguinte descrição: “Há 300 anos, no manicómio da guerra dos outros, podias fugir em sonhos. Há 100 anos, no manicómio do regime fantoche, podias fugir em sonhos. Hoje, neste manicómio daqui, é quando sonhas que eles te sentem...” (Viana, 2018, 00:00:15 – 00:01:24).

Assim, ao fugir do hospital, a Mulher pode finalmente vagar pelos espaços imaginários que passam a tomar o lugar dos espaços físicos, onde qualquer elemento é passível de sofrer uma transfiguração. Segundo Manuel Halpern, há um plano onírico que abre espaço a um campo metafórico, porquanto a “tentativa de filmar a loucura funde-se, de forma natural e rica, com o misticismo moçambicano, terra de espíritos e de crenças no sobrenatural” (2018, s/p).

A figura da viagem é central em *Our Madness* (Oliveira, 2018). Mas esta não existe sem a figura da efabulação, pois trata-se de uma viagem que não procura a razão, tampouco uma estabilidade materializada na ideia de destino – um destino final, que guarda a derradeira promessa de erosão de todos os desafios. Entre a viagem e a efabulação, o real e o irreal fundem-se à luz de uma nova lógica, que se organiza no processo em que “ambientes realistas (barzinhos com as paredes enfeitadas com anúncios de refrigerantes, paisagens de praias, de rios, de savanas) surgem de braço dado com um imaginário tradicional colhido no folclore local” (Oliveira, 2018, s/p).

A Mulher, assim como as restantes personagens, é maioritariamente filmada em planos abertos, acentuando uma hermética sensação de desproteção. Apesar de ser nessa ambiência de sonho que a Mulher parece voluntariamente submergir, rejeitando o real, ela não deixa de se ver intimidada por reminiscências voláteis desse mesmo real que vivenciou, seja o silêncio que antecipa uma fatalidade ou as figurações constantes da morte, que são como um sinete da imagem.

Não são relevantes as tentativas de tentar decifrar o simbolismo dos vários elementos que surgem na imagem, mesmo que sejamos impelidos a fazê-lo perante o modo como os mesmos são evidenciados por determinados enquadramentos ou pela postura das personagens. Na realidade, o carácter fragmentado e ininteligível do sonho é o que garante que o mesmo seja persuasivo e sentido como *real*, e isto só é possível devido a uma polissemia visual que transfigura

o espaço e precipita a personagem da Mulher – e, por consequência, também o espectador – num sentimento de errância constante.

Ou seja, é a errância que catalisa a reificação do devaneio da Mulher (e também da imagem cinematográfica) e, nesse processo, a organização da composição visual parece traduzir essa natureza volúvel. Trata-se, como já referimos, de uma dor íntima (a dor da Mulher), mas também da dor de um continente que vê continuamente a sua História (e a sua resistência) apagadas. A propósito da sequência final, Luís Miguel Oliveira (2018, s/p) nota que se trata da “imagem mais sintética e mais drástica, o momento em que o preto e branco surge tintado de vermelho-sangue, transformado na cor dominante de uma história que, mais do que do um país, é de todo um continente”.

Ao auscultar as inimagináveis potencialidades do sonho, João Viana ausculta também as potencialidades da imagem cinematográfica. *Our Madness* é, por isso, um exercício em aberto, no sentido em que as histórias se repetem e renovam. Como referiu o cineasta¹⁴⁹, o criador repete sempre a mesma história ao longo do seu trabalho; e, ao instituir a figura do devaneio na sua proposta estética, João Viana amplia o horizonte da sua obra, porquanto se encontra sintonizado com um imaginário que encontra na respetiva linguagem artística o trunfo para jamais se esgotar

¹⁴⁹ Informação retirada da entrevista feita a João Viana por Inês Alves, a 14 de novembro de 2013, na *Berlinda*.

6.6. Um epílogo: memória, ruína, realidades materiais e imateriais

6.6.1. *Ruínas* (2009) de Manuel Mozos: entre o desassombro e o encantamento da memória

A imagem cinematográfica é um meio de veiculação de memórias, arrancando-as da realidade (ou imaginando-as) e inscrevendo-as na diegese. Astrid Erll elaborou o conceito “travelling memories” (2011) para se referir às memórias que vão sendo transformadas pelas várias experiências sociais e culturais, dissolvendo fronteiras e alterando sentimentos de pertença e de lugar. Podemos, todavia, ampliar a figura da viagem a propósito do poder da imagem cinematográfica, que reatualiza permanentemente o passado num paradoxal exercício em que o espaço se vê cristalizado, não obstante continuar a ser ventilado pela condição mutável das memórias.

O filme *Ruínas* serve de mote a esta reflexão. Afinal, a problemática da memória é transversal a toda a nossa investigação, suscitando inquietações nem sempre passíveis de serem agrupadas a partir de tópicos ou inquietações específicas. Trata-se de um filme que trabalha diretamente com a memória, desvendando o seu rasto nos vários espaços que a câmara percorre, conduzindo-nos a vários lugares de Portugal dos quais, simultaneamente, nos acabamos muitas vezes por sentir distantes.

À primeira vista, parece-nos que a câmara de Manuel Mozos se pretende revestir de um carácter objetivo, como que procurando desvendar perante o espectador os espaços donde a presença humana se ausentou. Assim que a câmara de Mozos abandonar aqueles espaços, os mesmos permanecerão no estado de abandono a que foram vetados. O desalinho é o devir do espaço, onde a mudança não sugere transformação, mas estagnação; mas é a figura da estagnação que nos desperta do conformismo, por mais contraditória que esta premissa possa parecer.

Por outras palavras, as imagens de *Ruínas*, ao envolverem o espectador no seu ritmo deliberadamente vagaroso e contemplativo, sugerem o ambíguo papel que a memória possui na consciência individual e, por consequência, coletiva. O próprio título, que sintetiza o propósito do filme, parece reverberar na mente do espectador à medida que as imagens vão passando diante dos seus olhos. A ruína que se inscreve em cada criação humana, aniquilando tudo à exceção das memórias. Mas são essas memórias que, ao revelarem a sua incompatibilidade com o espaço que, entretanto, se tornou estéril, nos acabam por desconcertar perante o porvir.

Por esse motivo, a criação é um impulso que não cessa jamais, de forma a colmatar o esvaziamento iminente e contínuo daquilo que foi criado e outrora possuiu *vida*. O início de *Ruínas*, em que assistimos à demolição das torres de Tróia, parece antecipar, no fundo, a dissolução de tudo; como um prefácio da matéria que, ao longo dos sessenta minutos de duração, dominará a imagem: a ruína.

A figuração da ruína, contudo, é indissociável das memórias que os espaços acolhem. A presença humana assome como uma reminiscência fugaz, que não tem lugar na imagem cinematográfica a não ser pela sua evocação quase fantasmagórica. O espectador tem a oportunidade de observar a vida humana em movimento apenas na sequência inicial, quando é filmada uma multidão na cidade. Porém, esses corpos humanos depressa revogam a sua presença na diegese, que, aos poucos, passa a ser inteiramente dominada por espaços vazios.

Assim, a vida humana não se manifesta enquanto dinâmica cíclica, sempre renovável, mas como uma matéria cujo fulgor se encontra meramente restringido ao passado. A primeira história que conhecemos é a de Henriqueta, mulher marginalizada que enfrentou uma vida de abandono e sofrimento, e que veio a criar uma forte amizade com Etelvina, outra mulher mais nova que possuía uma experiência de vida semelhante. Ouvimos essa história em *off*, à medida que a câmara deambula pelo cemitério do Prado do Repouso, no Porto, devolvendo-nos imagens de lápides, de jazigos e de ruas através de enquadramentos fixos. A dado momento, porém, somos surpreendidos por um desfecho inopinado:

Obteve autorização para exumar e fazer a transladação do cadáver da amiga. Terá sido durante esse ato que consumou o nefando crime: conseguindo ficar a sós com o cadáver, cortou-lhe a cabeça, levou-a para a sua casa, onde a conservou em álcool, numa redoma de vidro, num pequeno santuário, alumiada por uma lamparina de azeite”. (Mozos, 2009, 00:03:06 – 00:03:26)

A sórdida revelação do desfecho da história sugere que, na iminência da efemeridade, subsiste sempre o desejo de preservação da vida. A imagem da cabeça jazendo na redoma de vidro, perpetuamente intocada na sua fisionomia, é o mais evidente simbolismo desse anelo – assim como a conclusão da história, quando ficamos a saber que, depois da morte de ambas as mulheres, às quais não se conheciam amigos nem família, as suas campas nunca deixaram de receber velas acesas e flores frescas. E esse desenlace, no qual nós encontramos um romantismo quase surrealista, é, no fundo, a síntese daquilo que nós iremos testemunhar no filme de Mozos:

uma ruína irreversível, mas que nós procuramos sempre reanimar por força da memória, mesmo sabendo que corremos o risco de cair no ardiloso terreno da fantasia.

No final, é uma história do país que nos é revelada, a partir da comunhão entre a imagem e a narração em *off* de várias histórias, como observa Alexandra Prado Coelho (2010). A autora nota, concomitantemente, um contraste entre a *voz-off* e os espaços filmados, visto que “[alguns] espaços podem ser grandiosos, mas o que ouvimos são histórias pequenas, pequenas misérias” (Coelho, 2010, s/p), o que nos leva, espectadores, a problematizar a imagem de um país pequeno. A dessincronização entre o dito e o não dito como matéria primordial da construção filmica.

Esta análise leva-nos a insistir, como o propôs Jessica Silbey (2012), na radical instabilidade das memórias. Se as memórias são fixadas ao nível pessoal e institucional, isto significa que o ser humano se guia pelas mesmas “enquanto índices de verdade experimental para a autodefinição e organização sociopolítica” (Silbey, 2012, p. 6). Como conclui a autora (2012, p. 6), “à medida que recordamos pessoas e eventos – e fixamos as memórias a ser recordadas mais tarde – nós, inevitavelmente, reconstituímos ambas: as memórias das pessoas e dos eventos são necessariamente reescritas”.

Se, como enuncia Jessica Silbey (2012, p. 6), “as memórias começam sempre como revisões de um passado”, parece-nos pertinente pensar o filme de Manuel Mozos enquanto exercício que materializa o processo em que o ser humano vai criar as memórias. Como afirma Alexandra Prado Coelho, se o propósito inicial de Manuel Mozos foi recorrer a excertos de filmes, fotografias, postais, ou até mesmo a entrevistas, a fim de refletir sobre a transformação e o desaparecimento das coisas, compreende-se que o realizador tenha subsequentemente abdicado dessa ideia tendo em vista uma representação mais fiel das dinâmicas da memória. Segundo Coelho (2010), Manuel Mozos confiou no princípio da depuração para – tentar – registar o imaterializável fenómeno da recordação, assumindo as suas lacunas e ausências sem a preocupação de recorrer a subterfúgios como os documentos históricos.

É através deste processo que Manuel Mozos propõe vincar a autonomia do cinema. O cinema como meio deliberadamente despido de artificios, tão-só confiante na representação do mundo sem acrescentar nada à imagem, à exceção do som. E, não obstante o som auxiliar o espectador a localizar-se, o mesmo não deixa de reproduzir uma rutura com a linearidade, suscitando deliberada confusão. Assim, o princípio da autonomia é o que define a proposta

cinematográfica de *Ruínas* e, por consequência, traduz a procura da verossimilhança na representação da memória.

Ruínas não é apenas sobre o fenómeno da recordação, enquanto exercício desempenhado pelo cérebro humano sobre experiências da sua particular vivência. A sua proposta é mais vasta, procurando uma reflexão sobre o papel da memória nas sociedades, os processos em que esta se infiltra nas suas várias dimensões.

Jens Brockmeier (2010) enuncia o carácter transindividual ou coletivo das memórias e a sua condição enquanto criação cultural, que pode ser simultaneamente mito, lenda ou qualquer outra narrativa que sobreviva de geração em geração. Segundo o autor (2010, p. 6), as memórias “não carecem necessariamente de ser mentais, podendo também constituir-se artefactos materiais e sociais, materializados em paisagens, monumentos, museus, bibliotecas, computadores, rituais, calendários, aniversários, e outras estruturas e práticas coletivas”.

Simultaneamente, Brockmeier (2010) sublinha o papel determinante da narrativa nestes contextos – isto é, as narrativas que se encontram associadas às várias dimensões e aspetos que constituem uma sociedade. Com efeito, em *Ruínas*, também Manuel Mozos procura extrair a importância das narrativas na representação da percepção que as comunidades possuem sobre determinados lugares, e o processo em que vão reconstruir e repensar as memórias inscritas nos mesmos.

Segundo Ricardo Vieira Lisboa (2018), é o olhar sobre a história e sobre o passado que melhor define a obra de Manuel Mozos. Nas palavras do autor, Manuel Mozos procura liberar as coisas “da sua natureza puramente coisal” (Lisboa, 2018, s/p), a fim de dar visibilidade às presenças passadas que apenas a decadência – isto é, o tempo – destapa. Ainda segundo Vieira Lisboa (2018, s/p), “[é] na decadência que o olhar de Mozos vê florir uma memória, e os seus filmes têm, recorrentemente, a capacidade de transmutar a perda em ganho, de tornar o irreparável em lição infinita, de cantar um último acto sem ponto final”.

Haverá, deste modo, um impulso de revisão, como enuncia Jessica Silbey (2012). Isto é, segundo a autora, a revisão da memória é um fenómeno inerente ao processo em que o olho humano pousa em determinado espaço e o reconhece. Assim, nas palavras de Silbey, apesar de considerarmos que as memórias se encontram fixadas mais evidentemente no texto escrito, estas

“também se encontram fixadas em memoriais como as estátuas físicas ou cortejos que invocam uma vida e uma identidade para a celebração do presente e do futuro” (2012, pp. 6-7).

Já tivemos a oportunidade de enunciar, nesta investigação, o processo em que a memória se torna refém de uma visão estratégica por parte do poder político, que faz circular determinadas narrativas dominantes entre a comunidade. Esse processo dá-se a partir do reconhecimento das referências que encontramos no quadro social em que nos encontramos inseridos, como observou Maurice Halbwachs (1992). Segundo o autor, o passado é apreendido no presente povoado por essas marcas que inscrevem o espaço, e que nos estimulam a reproduzir as narrativas e os símbolos dessa memória coletiva instituída pelo(s) respetivo(s) discurso(s) que vigora(m).

A este propósito, não é possível ignorar, em *Ruínas*, a sugestiva evocação do Estado Novo, que, no entender de Alexandra Prado Coelho (2010), não se constituindo o primordial objeto de atenção do cineasta, não deixa de possuir fundamental presença no filme. Coelho encontra essa presença “nos textos, nas imagens - nos velhos livros de escola e mapas do Centro Educativo do Mosteiro de Santa Clara ou no enumerar de serviços disponíveis (por categorias) para os funcionários da Hidro-Eléctrica do Douro” (2010, s/p). A autora, porém, citando posteriormente Manuel Mozos, mostra-nos que a intenção do cineasta não era uma reflexão direta sobre o regime, mas sobre o tempo que ele próprio viveu; o que denuncia uma ligação íntima entre Manuel Mozos e os lugares filmados, e também a sua condição de testemunha de um tempo, e, por consequência, da história recente de um país.

O olhar depurado de Manuel Mozos, a forma como o próprio se propõe esvaziar as *coisas* de significados aparentemente conciliadores, desfasando a harmonia entre ícone, índice e símbolo, é o que nos estimula, enquanto espectadores, a problematizar uma ideia de país. Se, a propósito da visão estratégica da memória, Jens Brockmeier (2002) sublinhou que o seu resultado é a integração dos seres humanos nas respetivas comunidades culturais, em cuja estrutura de pensamento se reveem, compreende-se a urgência constante de contestar essa harmonia, de forma a visitar verdades e configurações de poder presumivelmente irrefutáveis.

A figura do esquecimento detém um papel decisivo neste processo. Manuel Mozos procura também filmar esse fenómeno, desvendando as suas marcas na paisagem onde as diferentes construções vão estertorando, quase ilustrando um cenário pós-apocalíptico. Como sublinha Isabel Macedo (2016, p. 81), é fundamental “ter presente que o esquecimento, enquanto objeto de investigação, só se torna visível pela observação da lembrança”; e, nesse sentido, o esquecimento

evidencia, não apenas a lógica seletiva da memória (sobre a qual já tivemos oportunidade de refletir), mas também a necessidade de irmos sempre reinscrevendo as coisas com outros significados, pois as referências são múltiplas e iminentes.

É na condução dessa proposta estética que Manuel Mozos interpela o espectador, desafiando-o a revisitar, não só as memórias da diegese, mas também as suas. O que sentirá o espectador ao ver-se perturbado no ato de reconhecimento de determinado espaço, de determinado lugar? É essa perturbação que Mozos deseja interrogar e reproduzir na sua obra, a partir do jogo desconexo entre imagem e som, pois “o que faz a força de *Ruínas* é esse cruzamento, sempre ligeiramente deslocado, entre o que os nossos olhos vêem e a história que estamos a ouvir” (Coelho, 2010, s/p).

De facto, em *Ruínas*, as imagens não se encontram ancoradas numa estrutura que permite a fácil identificação dos seus significados, o que (mesmo parecendo paradoxal) auxilia o espectador no processo de revisitação de uma ideia de memória coletiva e de uma identidade nacional. Por outras palavras, não é oferecida uma verdade que substitua outra verdade; e essa escolha constitui-se o mais eficaz trunfo contra o carácter absolutista da memória. A memória partilhada de um passado fragmenta-se no contraste que impregna a diegese, na relação conflituante entre imagem e som, e cada um de nós, espectadores, se torna agente dessa revisitação.

6.6.2. Paraísos suspensos em *Tabu* (2012) de Miguel Gomes

Tabu é simultaneamente a tradução de uma memória cultural e cinéfila. Manifestamente influenciado, na segunda parte, pela visualidade do cinema norte-americano, como *Tabu: a story of the seven seas* (1931) de F. W. Murnau, *The African Queen* (1951) de John Huston, *Mogambo* (1953) de John Ford, os filmes sobre Tarzan ou até mesmo *Out of Africa* (1985) de Sidney Pollack¹⁵⁰, *Tabu* reimagina um paraíso habitado pelas personagens brancas (os colonos) e cristalizado pela sua nostalgia.

¹⁵⁰ Em *Tabu*, a deslocação para o espaço-tempo da África colonial portuguesa é introduzida a partir da seguinte frase: “A Aurora tinha uma fazenda em África, no sopé do monte Tabu”; o mesmo sucede em *Out of Africa*, narrado em primeira pessoa pela personagem de Karen Blixen (Meryl Streep): “I had a farm in Africa, at the foot of the Ngong Hills/Eu tinha uma fazenda em África, no sopé das montanhas Ngong”

Trata-se de um tributo à história do cinema que, paralelamente, mergulha num imaginário erigido por referências que prontamente nos deslocam para o terreno da fantasia colonial. Em *Tabu*, este terreno afigura-se-nos, à primeira vista, como intocado, não obstante conseguirmos intercetar algumas leituras críticas que aprofundaremos mais adiante – e que nos permitem justamente extrair da ambiguidade simbólica uma interpretação (sempre deixada em aberto) do paradoxal papel do cinema na edificação e desconstrução de imagens e narrativas.

É visível, segundo Lúcia Nagib (2020), a opção de *Tabu* em representar o colonialismo português como uma experiência cinéfila, e não como uma experiência vivida. Objetivará Miguel Gomes reproduzir, através das personagens, a alienação em relação à violência do colonialismo, ou abster-se-á simplesmente de uma posição crítica, como o próprio admitiu em entrevista?¹⁵¹

O filme, rodado a preto-e-branco, é dividido em três partes: Prólogo, Paraíso Perdido e Paraíso. O Prólogo, protagonizado por um homem branco descrito como o intrépido explorador, é-nos assim introduzido:

Sob chuva e sol escaldante, uma melancólica criatura percorre há vários meses selvas e sertões. No coração do continente negro, nem feras nem canibais parecem atemorizar o intrépido explorador. Seguido por um contingente de homens que à cabeça transportam missangas e fazendas bem como modernas ferramentas científicas de exploração conta também nas suas hostes com sua majestade el Rei de Portugal. (Gomes, 2012, 00:00:50 – 00:01:24)

Ao iniciar-se a primeira parte: Paraíso Perdido, vemos que uma mulher assiste às imagens que compõem o Prólogo, numa sala de cinema. Trata-se de Pilar (Teresa Madruga), vizinha de Aurora (Laura Soveral) e Santa (Isabel Cardoso): são estas três mulheres que dominam a primeira parte de *Tabu*, ainda que a figura primordialmente desconcertante seja Aurora, velha mulher de comportamentos bizarros e excêntricos cuja juventude em Moçambique nos será revelada na segunda parte: Paraíso.

As vidas destas três mulheres interligam-se no moroso dia-a-dia em Lisboa. Há, no entender de Ana Cristina Pereira (2016), o esboço de uma cartografia da cidade que ecoa propositadamente a memória do Estado Novo, com a rotação em espaços como o Aeroporto da Portela, o Casino do Estoril, as Avenidas Novas e os Olivais. Estas personagens deslocam-se

¹⁵¹ O cinema tem saudades do paraíso: entrevista com Miguel Gomes (2012). Berlinda.

através destas “manifestações arquitetônicas do regime da época, preservadas e habitadas até à atualidade, mas esvaziadas da sua potência de sonho, de império” (Pereira, 2016, p. 322), como espectros que permanecem inconscientemente seduzidos pelas expressões desse imaginário imperial.

Testemunhamos a perpétua imersão nesse imaginário nas sequências em que Pilar visiona o filme do intrépido explorador (que integra o Prólogo) ou quando Santa lê *Robinson Crusoe*, por exemplo; e, de forma mais explícita, nas constantes intervenções de Aurora, sobretudo quando se dirige a Santa: “Dá-me os comprimidos, preta! (...) Puseste a minha filha contra mim com as tuas macumbas malditas!” (Gomes, 2012, 00:20:04 – 00:20:14).

Ainda que Miguel Gomes pareça subestimar a figura do império colonial português na construção das personagens, como o próprio admite (2012), nós, na condição de espectadores (e investigadores), perseguimos obstinadamente as diversas referências que nos remetem a esse imaginário: são os lugares de rodagem, mas também a própria dinâmica da relação entre as três mulheres, que evolui sugestivamente até ao final da primeira parte, quando Gian Lucca Ventura conta a Pilar e a Santa a história da vida de Aurora em Moçambique, pouco antes do início da Guerra Colonial. A segunda parte é a materialização visual da narração de Gian Lucca, que viveu com Aurora uma relação amorosa nesse período.

Enquanto a *primeira* parte foi rodada em 35 mm, a segunda parte foi rodada em 16 mm. O grão da imagem, assim como a ausência de diálogos, transformam a experiência filmica até então marcada pela repetição de um quotidiano exangue; o passado é capturado na sua configuração terna e sedutora, efeito reforçado não apenas pelo formato da película e pelas paisagens, mas também pela voz-off e pela extravagante recorrência das músicas, do *Conjunto Oliveira Muge* a *Ramones*.

É através da narração de Gian Lucca Ventura que são reconstituídas as imagens desse período cujos privilégios foram vivenciados pela elite branca que, mais tarde, longamente lamentou a sua perda: “África, para além de me atrair com as suas promessas de exotismo e vida fácil, abria-me as portas a um novo mundo sem dívidas de jogo e chatices sentimentais” (Gomes, 2012, 00:56:13 – 00:56:25).

Trata-se, como já referimos, de uma evocação da África colonial estimulada pelo inefável impulso da recordação, o que confere às imagens da segunda parte uma impressão de devaneio;

trata-se, deste modo de um devaneio “que Miguel Gomes constrói a partir da sua memória cinéfila, mas que, no final, é indissociável da memória social e cultural que ainda conecta a identidade nacional portuguesa ao passado colonial” (Vieira da Silva, Pereira & Macedo, 2022).

Assim, como considera Sally Faulkner (2015), a cinefilia estrutura também a exploração da memória no filme. As referências povoam não apenas a imagem, mas também o texto, como na passagem em que Gian Lucca afirma que Aurora participou como consultora num filme fictício intitulado *It Will Snow Again in Kilimanjaro* – quiçá em alusão a *The Snows of Kilimanjaro* (1952) de Henry King. Ainda a este propósito, Faulkner (2015, p. 353) observa que “o jogo é de uma re-imaginação cinéfila de uma colónia africana portuguesa, que está mais perto de um sonho do que de um documentário”.

Podemos supor que, ao assumir francamente o ponto de vista dos colonos brancos, Miguel Gomes procurará sustentar o seu olhar crítico na reprodução diáfana do imaginário pessoal dos mesmos, povoado de referências que invisibilizam os corpos negros e a real dimensão da resistência africana. O espaço é delimitado tão-só pela pulsão de nostalgia, funcionando a paisagem como palco das aventuras, das paixões e das desilusões pessoais das personagens brancas. O título da segunda parte do filme (Paraíso) é uma direta assunção dessa perspetiva, porquanto o período dificilmente seria descrito como um “paraíso” da perspetiva do colonizado (Faulkner, 2015).

Todavia, mesmo apesar de sermos capazes de identificar certos aspetos que parecem inscrever uma perspetiva crítica sobre o passado colonial, no final acaba por prevalecer, no entender de Paulo Medeiros (2016, p. 209), um tom “subtil, irónico, distante, até mesmo alienado (...) [que] culmina numa posição politicamente complexa e pouco decisiva a propósito do imaginário pós-colonial e pós-imperial”.

Os corpos negros surgem na paisagem aparentemente indiferentes à violência e à subjugação que, de resto, não parece existir. São indissociáveis da paisagem que nutre a fantasia do colonizador; a sua natureza não é resistente, mas quase ornamental. E, concomitantemente, a memória cinéfila que se imiscui na construção filmica parece perturbar as proficuas possibilidades de uma leitura crítica do legado colonial na identidade nacional. Porém, a conflitualidade de representações, assim como a sugestão de interpretações diversas, intrinca sobremaneira o exercício de análise do filme. Ana Cristina Pereira (2019) chama a atenção para esta ambiguidade

que atravessa a obra, referindo, por exemplo, a sequência final, em que várias crianças negras correm atrás de um carro conduzido por duas personagens brancas, rindo e gritando:

Podemos pensar que Gomes não resiste a representar os africanos como eternas crianças alegres e inconscientes, incapazes de tomarem conta de si próprias, ideias bastante presentes no discurso do senso comum (...), mas esta imagem pode também remeter para a esperança no futuro de países que davam passos decisivos para a sua libertação. (Pereira, 2019, pp. 191-192)

Deste modo, o cinema e a(s) memória(s) colidem no ato de criação artística, despoletando sucessivas interrogações sobre a(s) natureza(s) das representações. Há uma opacidade em *Tabu* que é compensada pelo estilo de Gomes, catalisado por uma substância primordial: a memória. A memória da História, a memória do cinema, as memórias do amor, do falhanço, da frustração e da culpa. Retemos uma frase proferida pela velha Aurora, na primeira parte, que ilustra a (omni)presença visceral da memória: “Eu tenho sangue nas mãos” (Gomes, 2012, 00:29:50 – 00:29:54). Como todos aqueles que optam por circunscrever a memória, ao invés de a reconhecer.

6.6.3. O corpo de Diamantino: da brutalidade ao espetáculo

No princípio de *Diamantino* (2018) de Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt, somos ludicamente surpreendidos pelo imberbe reduto da personagem epónima (Carloto Cotta), povoado de cães e nuvens feéricas de tons rosados; esse reduto, porém, não perdura longamente face à progressiva interferência de forças externas, alicerçadas nas tecnologias e no poder do Estado. Sumariamente, podemos considerar *Diamantino* como um tragicómico ensaio sobre o biopoder (Foucault, 1994 [1976]), que vai concomitantemente convocando várias referências que nos situam no contexto nacional, como um prenúncio e um alerta.

A vertente cómica do filme não banaliza as mais prementes questões sociais, antes procura deslindar uma dimensão de absurdo que estimula o espectador a notá-las e a pensá-las. *Diamantino* é um célebre jogador de futebol e, deste modo, uma referência nacional, dando nome a marcas de roupa e preenchendo *outdoors* pelas cidades. Define-se, no entanto, pela absoluta ingenuidade em relação ao mundo e às intenções das pessoas, que facilmente o manipulam e

ludibriam, como é o caso das suas irmãs gémeas Silvia (Anabela Moreira) e Natacha (Margarida Moreira).

O filme inicia-se com uma derradeira reviravolta na vida de Diamantino: a ridicularização generalizada de que passa a ser alvo após falhar um penalti decisivo na final do campeonato mundial, e o contacto inédito e brutal com a realidade dos refugiados do norte de África, momento satiricamente ilustrado pela conversa que tem com o pai ao avistar, do luxuoso conforto do seu iate, um insuflável com vários homens e mulheres (Abrantes & Schmidt, 2018, 00:10:50 – 00:11:00):

Diamantino: “Mas o que vem a ser isto?”

Pai: “São refugiados, pá.”

Logo nesse momento, as imagens dos refugiados dissolvem o seu mirífico universo de nuvens e “cachorrinhos”, como o próprio designa; uma cortina de fumo faz surgir uma praia, no meio da escuridão da noite, onde uma mulher refugiada se encontra, postada diante das ondas que vão rebentando.

A crise na carreira de Diamantino coincide com a morte do pai, o que o abala profundamente. Imerso na sensação de solidão e de incompreensão, Diamantino decide adotar um refugiado, atitude que muitos consideram nada mais do que uma estratégia para limpar a sua imagem. Porém, encontrando-se nessa mesma altura a ser vigiado pelos Serviços Secretos Lusitanos, que o investigam por suspeitas de lavagem de dinheiro, a organização arranja forma de o fazer adotar uma das suas investigadoras, Aisha (Cleo Tavares), fazendo-a passar por um jovem refugiado de nome Rajim. Todavia, durante o tempo que Aisha permanece com Diamantino, apercebe-se da sua inata bondade e ingenuidade (e, por consequência, da sua inocência), mas também descobre que ele se encontra a ser submetido a um programa de tratamento experimental ordenado por um partido populista e xenófobo, com a conivência das irmãs.

O esclarecimento da sinopse de *Diamantino* parece-nos fundamental perante os contornos absurdos que marcam o arco dramático do protagonista. São vários e complexos os acontecimentos que pontuam e impulsionam a narrativa (a figuração dos refugiados, a atividade dos Serviços Secretos Lusitanos, o plano rocambolesco das forças políticas) e, deste modo, é fundamental enumerá-los a fim de aprofundar os elementos de que Abrantes e Schmidt se servem para estruturar a sua crítica ao poder, à técnica e à instrumentalização do corpo humano.

É possível desvendar, em *Diamantino*, uma leitura sobre a crise do humano, isto é, sobre “a completa imersão da técnica na história e nos corpos” que têm tornado o humano problemático, parafraseando Moisés Martins (2011, p. 20). A contemporaneidade marca-se pela apoquentação em relação ao mundo da natureza fabricada e do ser fabricável, como enuncia Achille Mbembe (2021), toldando a ideia de destino humano. Esta ideia parece insondável e intraduzível num tempo de simulacros (Braudillard, 1995), onde “[a] tecnologia finalmente conseguiu erigir-se como destino ontológico do conjunto do vivo” (Mbembe, 2021, p. 39).

Como considera Guy Debord (2005), a acumulação de espetáculos que define a contemporaneidade passa a confundir-se com a própria sociedade, ainda que estes não sejam tão-só um suplemento ao mundo real; na realidade, o espetáculo representa, no dizer de Debord (2005, p. 9), “o coração da irrealidade da sociedade real” Por outras palavras, o humano deixa de estar apenas acoplado à máquina, porquanto encontrou na mesma “os lugares privilegiados da sua encarnação” (Mbembe, 2021, p. 21), motivo pelo qual “[deixou] de fazer sentido colocar de um lado a tecnologia e, de outro, o que a filosofia ocidental chamava a «verdade do ser»” (2021, p. 40). Significa isto que assistimos a uma “evidente degradação do *ser* em *ter*”, como afirma Guy Debord (2005, p. 12).

A instrumentalização dos corpos, que o poder político comanda com a batuta das tecnologias, está presente no filme através de duas dimensões que se interligam: a presença dos refugiados e o sequestro de Diamantino para ser submetido às experiências da Doutora Lamborghini (Carla Maciel), que planeia replicar o seu ADN com o propósito de criar uma equipa de clones seus, que integrariam a equipa da seleção nacional, exaltando assim a glória da nação através do futebol.

Trata-se, como já referimos, de um plano ordenado por um partido populista e xenófobo chamado Frente Nacional Português – em clara alusão à Frente Nacional de Marine Le Pen – que clama que Portugal nunca foi pequeno, que é urgente a saída de Portugal da União Europeia e o encerramento de fronteiras, a fim de preservar a pureza da “raça lusitana”.

Reverberando o mesmo pessimismo enunciado por Mario Perniola (2002), testemunhamos um contexto onde a comunicação e o fascismo (e poderíamos acrescentar a tecnologia) mergulham “as suas raízes na estrutura psíquica das massas” (Perniola, 2002, p. 69). Abrantes e Schmidt não se inibem na representação caricatural das personagens e das dinâmicas associadas a este partido, inscrevendo as suas tonalidades burlescas e mórbidas na paisagem

geral do filme, híbrida e futurística, mas simultaneamente contemporânea; isto é, uma paisagem reconhecida por nós *neste tempo específico*, desde a paródia ao sensacionalismo mediático, jocosamente ilustrado pelo programa *Gisele*, onde Diamantino é convidado a ir para explorar o seu fracasso profissional e a dor da perda do pai, às imagens da nação que integram as campanhas de *marketing* do partido Frente Nacional Português.

Todos os espaços se constituem palco para o corpo humano receber as investidas desse complexo mediático e técnico que nos sitia: o corpo de Diamantino, virtuoso e idolatrado, não é respeitado, mas apropriado e transmutado em património material, símbolo da nação e da sua glória; e, por outro lado, os refugiados enquanto corpos alvo de fratura e fissura (Mbembe, 2021), pertencem a uma realidade que nós ignoramos ou tratamos com generalizada levandade, pois já nos habituamos às imagens dos corpos massacrados, alterando assim “a relação que estabelecemos com os corpos que vemos macerados à porta de nossa casa, e na paisagem dos caminhos e nos entroncamentos das ruas” (Martins, 2011, p. 77).

Começamos por referir que *Diamantino* pode ser interpretado como um ensaio sobre o biopoder no qual se fundem vários géneros.¹⁵² A ficção científica, porém, é talvez o aspeto mais marcante das suas obras, não só pela escassez do género no panorama cinematográfico nacional, mas também porque é através deste que todas as demais dimensões se parecem conjugar e ganhar sentido.

No caso de *Diamantino*, a ficção científica não se define tão-só pelo recurso a clichés deste género, como a presença da alta tecnologia em operações de vigilância ou nos processos de experimentação de que o corpo de Diamantino é alvo. O que parece interessar a Abrantes e a Schmidt, acima de tudo, é evidenciar as potencialidades desse género (na fusão com outros géneros ou referências cinematográficas) na formulação de uma crítica social – não necessariamente direcionada à tecnologia, mas ao seu uso por parte de poderes político-institucionais.

Curiosamente, *Diamantino* surge antes da extrema-direita ter conquistado espaço político, público e mediático em Portugal¹⁵³ – fenómeno sobre o qual o filme se debruça, num tom premonitório certamente suscitado pelos exemplos que principiavam a surgir no ocidente, como a eleição presidencial de Donald Trump em 2016 (Estados Unidos da América), ou a simultânea

¹⁵² A este propósito, ver também *Freud und Friends* (2015) ou *Os Humores Artificiais* (2016), de Gabriel Abrantes.

¹⁵³ Referimo-nos às eleições legislativas de 2019, quando o partido *Chega!* conseguiu eleger um deputado.

adesão a discursos de igual natureza em vários países europeus, que se foi traduzindo numa crescente representação parlamentar da extrema-direita.

Diamantino persegue essa inquietação, e a presença constante das tecnologias funciona justamente como um dos alvos primordiais da sua crítica. A este propósito, interessa invocar a denúncia da ideia ocidental de progresso como sustentáculo e devir da humanidade elaborada por Achille Mbembe, onde o autor questiona (2021, p. 85): “Mas quem, nesta profusão de novos e estranhos ruídos gerados pela técnica, não ouve prisioneiros a gemer e vociferar, a abanar as grades e a gritar de raiva sem sentido?”.

Segundo Mbembe (2021), estes são traços que se inscrevem na base do projeto de conhecimento integral na era algorítmica, onde a produção preferencial é a numérica, isto é, a que produz “sobretudo informação e não tanto significação (...) também emoção e bem menos narrativa”, nas palavras de Moisés Martins (2011, p. 19). No entender de Martins, o resultado deste fenómeno é a retração das ideias e a exacerbação dos sentimentos, razão pela qual conhecimento e verdade devem ser entendidas enquanto duas matérias que existem, na maioria das vezes, separadamente. Como remata Mbembe (2021, p. 86), “se o conhecimento e a verdade, por si só, tornassem alguém verdadeiramente livre, há muito tempo que, emancipada da ignorância e do preconceito, do medo e da superstição, a humanidade teria encontrado a chave da felicidade e da paz”.

No final, o pessimismo de *Diamantino* parece ser encoberto pelo recurso constante à comédia (não obstante o carácter obscuro dos temas a que se endereça) e, sobretudo, pelo desfecho coroadado com um *happy ending* onde *Diamantino* e *Aisha* correm na direção do mar. Parece-nos apropriado o desenlace pensado por Abrantes e Schmidt, como que procurando traduzir, consciente da inocência que o sustenta, um sonho de esperança relativamente aos corpos que são ainda capazes de escolher a insubmissão, que não deixam de batalhar nem de procurar inverter aquele que parece ser o rumo incontornável das suas vidas.

Considerações Finais

Michel Foucault (2014 [1969]) disse que o fio condutor do nosso trabalho só se torna visível assim que o terminamos. Findada esta tese, constatamos que houve tantos filmes igualmente relevantes que ficaram de fora do enfoque da mesma – assim como inquietações. A subsistência das mesmas, todavia, era uma situação expectável: como fomos reiterando ao longo desta tese, o objetivo primordial foi sempre a exploração de linhas gerais de análise e de pensamento, sem jamais asfixiar a nossa problemática num rígido enquadramento teórico-conceptual.

Deixamos para o final a reflexão sobre a minha relação inicial com o tema desta investigação. Por isso, interromperei momentaneamente o plural majestático a fim de traduzir aquela que foi a minha experiência profundamente pessoal antes de me debruçar sobre a presente investigação.

Assim, ao deixar esta tarefa para a etapa final do processo de escrita, não só me sinto capaz de a descrever com mais franqueza, apoiado num olhar muito mais crítico, como também evitarei a imaturidade na qual seria plausível incorrer caso o tivesse feito numa fase inicial desta investigação.

Ao trabalhar uma ideia tão ambígua e problemática como a identidade nacional, dei-me conta de que a interdisciplinaridade era uma via para a resolução de alguns dos problemas com os quais me haveria de deparar – não obstante ampliar, simultaneamente, os desafios da minha proposta. Com efeito, a questão da identidade nacional começou por me despertar interesse a partir da leitura de *O Labirinto da Saudade* (1978) de Eduardo Lourenço, obra de muitas referências que me eram completamente alheias. Faria sentido pensar a identidade nacional a partir da produção cultural (no caso de *O Labirinto da Saudade*, a partir da literatura nacional)?

Apesar de ter compreendido, à medida que fui fazendo leituras posteriores, que a arte e a cultura não podem ser, por si só, representativas do sentimento de um *povo*, houve uma lição de Lourenço que nunca abandonei: a importância da interdisciplinaridade no meu pensamento, à qual, de resto, o autor amiúde recorre.

A leitura de *O Labirinto da Saudade*, livro ao qual tornei por diversas vezes, guiou-me através da descoberta e aprofundamento de vários campos do saber. Antes de penetrar nesse universo cerrado onde tudo se foi paulatinamente aclarando, não havia problematizado com rigor

a questão da identidade nacional. E, à medida que me fui convencendo de que iria trabalhar esse conceito na minha tese de doutoramento (fixando imediatamente o tempo de estudo entre o 25 de abril e o *presente*, delimitado no ano de 2020) prevaleceu sempre uma apreensão: não ter vivido a experiência (que procurei nos filmes) de um determinado período desse recorte temporal. Findada esta tese, cremos que é o momento indicado para fazer essa retrospectiva deveras pessoal.

Tendo nascido no início da década de 1990, foram várias as vezes que senti que o facto de não ter vivenciado esse tempo donde colhi histórias far-me-ia cair numa visão desfasada da realidade. Acreditava que essas histórias, que projetavam mundos tão distintos, não me contavam tudo, pois ficava sempre a faltar a experiência – algo que nem a mais ambiciosa disciplina de leitura pode colmatar.

Se o meu trabalho fosse o de um historiador, tal situação não me incomodaria. A questão é que, ao longo da minha tese, eu lidei com a produção do imaginário, que é sempre mais complexa do que o alegado real. Isto é, sendo essa produção uma transformação (voluntária ou involuntária) do real, o meu distanciamento poderia culminar numa transformação ainda mais desfasada (e até mesmo mitificadora).

Guiado pelos meus orientadores, convenci-me de que estava a lidar com histórias que não reproduziam o real, mas antes, procuravam intercetá-lo na fluidez da sua linguagem (como todas as histórias bem contadas). Assim, propusemo-nos a discutir o papel do cinema nesse fenómeno, e, mais concretamente, naquela que seria a nossa investigação. Daí ter sido fundamental, concomitantemente, a leitura no âmbito de tantas disciplinas que me auxiliassem a navegar pelos trilhos do imaginário cinematográfico nacional sem que o deslumbramento pela imagem jamais me condicionasse.

Foi no plano da imaginação que sempre nos movemos – não como subterfúgio, mas como forma de comunicação com os outros e connosco mesmos. Recordo-me neste momento dos filmes de Margarida Cordeiro e António Reis, onde encontrei referências que me transportaram a uma dimensão particular da minha experiência – não necessariamente por terem incidido num imaginário que eu conheço ou com o qual me encontro familiarizado, mas porque se trata de um cinema dotado daquele trunfo (muitas vezes raro) que permite ao espectador apropriar-se da sua matéria e transformá-la à luz da sua experiência pessoal. Na profusão da imagem, dividida entre o sortilégio e a visceralidade da experiência, também eu encontrei essa matéria (que, no final, é a primordial forma de comunicação) que rapidamente transformei, a despeito de tudo o que nos

separava. O cinema, como as outras artes, possui o papel de fundir aquilo que aparentemente é imiscível.

No caso desta tese, o cinema possui também o papel de ampliar significados definidos *a priori* noutras formas de produção cultural e artística e campos do saber. Daí que a insistência na ideia de “inquietações”, como fio condutor da secção final de análise, procurasse justamente resgatar esses lugares previamente trabalhados pelo pensamento cultural e filosófico português, redimensionando-os à luz da linguagem cinematográfica. A nosso ver, é esta a conquista primordial da nossa tese: ao interrogarmos os discursos do imaginário, não apenas partimos de discursos formulados *à priori*, mas acrescentamos-lhes outros acentos que realçam a sua situação de instabilidade.

Esta tarefa exigiu, como já referimos, uma discussão teórico-conceitual que nos possibilitasse compreender como é que a figura da instabilidade atravessa este debate. Daí que a convocação constante de ideias visasse sempre a sua posterior desconstrução à luz das teorias evocadas – e, subsequentemente, dos filmes selecionados. Assim, o exercício de intermutabilidade, termo empregue por Umberto Eco (2004) para definir as sociedades, estimulou-nos a aproximar do nosso objeto de estudo pela via do ensaio.

Com efeito, seria uma tarefa impossível desligarmo-nos de determinadas ideias, porquanto a importância das mesmas foi assinalada na discussão teórico-conceitual, nomeadamente no âmbito da interpretação de textos que se debruçavam sobre a questão da identidade nacional portuguesa. Ao circunscrevermos estas ideias, todavia, interessou-nos outorgar primazia à linguagem cinematográfica. Foi a partir desta que procurámos contribuir para desconstruir ou ressignificar essas mesmas ideias, sinalizando a relevância do cinema (e dos estudos filmicos) na análise das obras.

Foi essa a dimensão que nos interessou aqui salientar: o cinema como meio participante na releitura e representação dos espaços-tempo. Pois os filmes não se propõem apenas representar um lugar que consideram imutável no seu imaginário cultural e social; o cinema também transfigura esses lugares, também participa da renovação de discursos sobre os mesmos, com uma liberdade que, novamente evocando as palavras de Dórdio Guimarães a propósito de *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro, não teme provocar o *despaimento*.

No texto 6.1., “Abril, ontem e hoje”, pensámos a revolução de 25 de abril de 1974 enquanto promessa e efeméride, isto é, analisando a evolução da sua figuração nos discursos cinematográficos ao longo do recorte temporal – desde o cinema militante, como *Que farei eu com esta espada?* (1975) de João César Monteiro, até *O Voo da Papoila* (2011) de Nuno Portugal, reflexão melancólica, porém, comprometida em preservar a memória da revolução.

No texto 6.2., “A História e o cinema: mito e contramito”, interrogámos de que formas o cinema interpela o passado histórico, possuindo a dupla função de historiador e agente da própria História; pois o cinema nunca é um palimpsesto, visto que todas as suas manifestações ficam gravadas na complexa e vasta tessitura do imaginário. No processo de revisitação da História nacional, o cinema português mostra-se sobretudo comprometido em desmontar uma mitologia que o Estado Novo enalteceu como sustentáculo ideológico, seja através da ambiciosa reconstituição histórica em *Non ou a vã glória de mandar* (1990) de Manoel de Oliveira, seja encenando o processo de trabalho do historiador na construção fílmica, como se verifica no cinema de Susana de Sousa Dias.

No texto 6.3., “Recantar a terra: renovando o paradigma da ruralidade”, auscultámos as representações da ruralidade, problematizando não só o peso do passado, mas também as imposições iminentes do presente; isto é, as formas como os realizadores vão representar a relação das comunidades com a terra, espelhando perspetivas mitificadoras, dissidentes ou até mesmo romantizadoras da mesma. O imaginário rural é reatualizado à luz do mito (*Trás-os-Montes*, 1976, de António Reis e Margarida Cordeiro), do papel iminente da modernização (*Glória*, 1999, de Manuela Viegas) dos tópicos da partida e do regresso (*Aquele querido mês de agosto*, 2008, de Miguel Gomes) ou da intimidade dos sujeitos com o lugar e a procura das raízes (*Viagem ao princípio do mundo*, 1997, de Manoel de Oliveira e *Bostofrio*, 2018, de Paulo Carneiro).

No texto 6.4., “Estéticas da marginalidade: trajetos e inquietações”, debruçamo-nos sobre o tópico da marginalidade que foi sendo retrabalhado pelos cineastas desde a revolução de abril até ao presente através de personagens, lugares e temáticas múltiplas. Na década de 1990, as personagens dos vários realizadores correspondem-se no mesmo sentimento de desenraizamento e incompatibilidade com a sociedade, não obstante a sua singularidade (os jovens de Teresa Villaverde, os deslocados de Pedro Costa, os agentes e reféns da violência de João Canijó). Subsequentemente, nas primeiras duas décadas do século XXI, os realizadores portugueses (dessa geração ou de gerações posteriores) vão encontrar nos obstáculos e desafios iminentes

novas formas de retrabalhar o tópico da marginalidade, tornando-o uma marca fundamental do cinema português após a revolução; a multiplicidade de olhares não só reproduz diferentes perspetivas sobre as imagens da exclusão e da invisibilidade na questão da identidade nacional, como também ilustra a diversidade autoral que caracteriza este cinema

No texto 6.5., “O devaneio como reduto: lugares de evasão no cinema português”, sublinhámos a figura do devaneio como manancial criativo. Entendemos aqui devaneio como o espaço intermitente entre o sonho e a evasão, processo no qual nos interessam os filmes que, através das respetivas e singulares propostas estéticas, nos permitiram visitar distintos lugares do imaginário. Seja a referência ao orientalismo e ao decadentismo em *A Ilha dos Amores* (1982) de Paulo Rocha, seja a loucura como simultânea catarse das personagens e da linguagem cinematográfica em *Our Madness* (2018) de João Viana, são várias as formas que os realizadores portugueses procuraram comunicar esse dissídio com a realidade e o mesmo tempo reconfiguraram os discursos sobre a identidade.

Por fim, o texto 6.6., “Um epílogo: memória, ruína, realidades materiais e imateriais”, procurou evidenciar a fluidez inerente ao imaginário, cujas manifestações amiúde rejeitam categorizações específicas. Não fomos capazes de integrar nenhum destes filmes nos textos anteriores, e por isso decidimos analisá-los no contexto de uma reflexão que funcionasse, em suma, como um epílogo. Aqui, endereçamo-nos diretamente à natureza fragmentada do imaginário, onde coexistem universos tão diferentes, não obstante equiparavelmente relevantes no âmbito da discussão.

Qual será, no final, o fio condutor da nossa investigação, novamente parafraseando Foucault (2017 [1969])? Cremos que a resposta reside justamente na inevitabilidade das coisas que ficam por dizer, seja porque a investigação nos impõe o rigor da síntese, seja porque é sempre útil recorrer ao argumento das novas hipóteses de investigação de um trabalho que finda sob a impressão de não estar terminado. Como, de resto, sempre sucede, não apenas com a escrita académica. Recordemo-nos que também Fiódor Dostoiévski hesitou em terminar *Crime e Castigo* (1866), equivalendo a conclusão da história à “passagem lenta de um universo para outro, da sua iniciação a uma realidade nova, até aí absolutamente desconhecida” (Dostoiévski, 1971 [1866], p. 565), assuntos que, no seu entender, seriam assuntos de um novo romance.

A natureza cíclica – e permanentemente refutável – das nossas inquietações, no entanto, não nos deve demover de as questionarmos. Ainda que nem sempre possamos aspirar a uma

solução, a um diagnóstico, podemos, no entanto, confiar que o processo de exploração da problemática é igualmente fecundo no que diz respeito à emergência de possibilidades de investigação. E o cinema, como meio que contribui para ocupar os “espaços não preenchidos” de que nos falou Robert Musil (2008 [1930], p. 64), é encarado por nós como produtor de enigmas, e não tanto como solucionador dos mesmos; o cinema participa dessa reconfiguração constante de um mundo que não se deixa decifrar e cujo movimento jamais expira.

Acompanhar esse movimento exige, deste modo, uma posição de inconformismo convicto. Não obstante, a produção de significados, não sendo estanque, não pode ser apenas assumida abruptamente, urge ser igualmente justificada à luz da multiplicidade de olhares que os produzem e/ou analisam.

Ao longo deste trajeto onde procurámos delinear os objetivos prioritários no que diz respeito ao enquadramento teórico-conceitual, fomos constatando que era necessário saber lidar com a constante sensação de incompletude – isto é, apesar de ser imperativo elaborar rigorosamente este enquadramento, a fim de justificarmos a nossa posição de dissídio diante do conceito que trabalhámos (a identidade nacional), tal proposta implicou a abdicação de determinadas abordagens e métodos.

À medida que escrevo estas considerações finais, vou-me recordando de tantos outros filmes que ficaram fora do enfoque desta investigação, e que não só se revelariam profundamente relevantes no âmbito das diversas *inquietações* recolhidas, como também poderiam inspirar outras. Esta impressão leva-nos a considerar (num impulso impremeditado, porém, absolutamente compreensível na fase de conclusão em que me encontro), que determinadas *inquietações* permaneceram inexploradas, como que revelando espaços não preenchidos e/ou incompletos.

Assim como filmes, recordo-me também de alguns autores e teorias que conheci tardiamente, e os quais não me senti à vontade para trabalhar e inscrever na minha linha de pensamento. Porém, ao longo da minha investigação, convenci-me, mais do que nunca, do verdadeiro virtuosismo da paciência, tão útil no quotidiano como nesta árdua arqueologia do conhecimento onde o arrojo não deve ser confundido com a imprudência. Com efeito, deixamos em aberto várias hipóteses de estudo, cuja ausência nesta tese justificarei de seguida. Enumero, desde logo, três possibilidades:

Esta tese, ainda que ancorada nos estudos pós-coloniais, deixa um amplo espaço para o aprofundamento da problemática à luz de muitas outras epistemologias, nomeadamente decoloniais. Tal posicionamento implicará, concomitantemente, enveredar num processo de descoberta de outros filmes, muitas vezes apresentados em circuitos distintos, na sua maioria alternativos, o que nos forçará a retrabalhar a própria História do cinema português, que, como todas as Histórias, é marcada por invisibilidades e omissões.

Ao longo do texto, somos também capazes de encontrar um gancho teórico-conceitual que nos desperta interesse em refletir mais profundamente sobre a relação entre o cinema português e o conceito de cinema transnacional. Este ponto de partida leva-nos a interrogar o modo como o cinema português é influenciado por outras cinematografias ou, porventura, também as influenciará, abarcando uma discussão vasta para a qual deverão ser convocadas questões relacionadas com a sua distribuição no quadro da indústria cinematográfica internacional, sobretudo europeia (Álvarez, 2016; Liz, 2018; Avelar, 2019)¹⁵⁴.

E, por fim, assinalamos a relevância de, eventualmente, explorar esta problemática a partir de métodos mistos, tanto de análise qualitativa (entrevistas ou grupos focais) como quantitativa (inquéritos). Isto é, procurando compreender a relação entre os espectadores portugueses e o cinema nacional, investindo na importância da literacia fílmica e propondo oportunidades de posicionar estrategicamente esta ferramenta. Durante o meu doutoramento, tive a oportunidade de moderar grupos focais no âmbito de um projeto de investigação no qual fui integrado, experiência que me proporcionou irrepreensíveis momentos de aprendizagem – porém, achei prudente não inserir essa prática na minha metodologia. Não obstante, creio que, no futuro, será sobremaneira útil a reformulação da pergunta de partida desta tese com recurso a métodos mistos. Tal processo permitir-nos-á recolher dados importantíssimos para prosseguir a exploração da nossa investigação – e, deste modo, aprofundar a problemática da identidade nacional a partir da relação entre o cinema português e respetiva população, proposta que tem vindo a receber contributos inestimáveis nos últimos anos, sob perspetivas e abordagens múltiplas (Macedo, 2016; Pereira, 2019, Liz, 2022).

Ao longo desta tese, procurei conjugar a investigação académica com o prazer em ver/ler/ouvir histórias, ato tão prosaico e sobejamente subestimado, a meu ver. E, como foi

¹⁵⁴ - A este propósito, ler também a tese de doutoramento *A Europa na Identidade Nacional* (2008) de Rita Ribeiro.

ostensivamente referido ao longo desta investigação, foi a figura do ato de criação que conduziu o meu processo de escrita, chave de todas as inquietações que foram assomando.

O mundo torna-se visível para nós através da criação humana, pejada de ingerências e de tentativas de decifração que, antes de o reproduzirem, lhe acrescentam coisas. Com esta tese, também nós esperamos ter acrescentado a este debate mais matéria para que o mesmo se prolongue em inquietações sempre renovadas e jamais solucionadas.

Referências

- Alexandre, V. (1979). *Origens do colonialismo português moderno*. Sá da Costa Editora.
- Almeida, M. V. (2000). *Um mar da cor da terra: raça, cultura e política da identidade*. Celta Editores.
- Almeida, M. V. (2008, 31 de outubro). O complexo colonial português. *Jornal Hoje Macau*, p. 10.
- Álvarez, I. V. (2016). Mudar de Perspetiva: A dimensão transnacional do cinema português contemporâneo. *Aniki*, 3(1), 101-120.
- Alves, A. R. (2021). *Quando ninguém podia ficar. Racismo, habitação e território*. Tigre de Papel.
- Alves, V. M. (2013). *Arte popular e Nação no Estado Novo: a política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*. Imprensa de Ciências Sociais.
- Amante, M. F. (2011). “Da persistência dos estudos da identidade nacional”. In M. F. Amante (Eds.), *Identidade Nacional. Entre o Discurso e a Prática* (pp. 11-16). Fronteira do Caos Editores.
- Amaral, A. L. & Moita, G. (2004). “Como se faz (e se desfaz) o armário: Algumas representações da homossexualidade no Portugal de hoje”. In A. F. Cascais (Eds.), *Indisciplinar a teoria. Estudos gays, lésbicos e queer* (pp. 99-115). Fenda.
- Anderson, B. (2005 [1983]). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Edições 70.
- Andrade, M. I. O. (2000). “Da filosofia da cultura em Manuel Antunes” In P. Calafate (Eds.), *História do pensamento filosófico português. Volume V. Tomo II* (pp. 427-448). Editorial Caminho.
- Andresen, S. M.; Coelho, E. P.; Costa, J. B. et al (1975). *A Cultura Intelectual e a Cultura Popular – Parte I*. RTP 1. Retirado de <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/a-cultura-intelectual-e-a-cultura-popular-parte-i/>
- Andresen, S. M.; Coelho, E. P.; Costa, J. B. et al (1975). *A Cultura Intelectual e a Cultura Popular – Parte II*. RTP 1. Retirado de <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/a-cultura-intelectual-e-a-cultura-popular-parte-ii/>
- António, L. (2002). *25 Abril, 20 Anos – o Antes e o Depois de Abril no Cinema Português*. Biblioteca Museu República e Resistência.
- Antunes, M. (1987). *Legómena: textos de teoria e crítica literária*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Antunes, M. (2005). *Repensar Portugal*. Multinova.
- Aparício, M. I. (2013). “Memória: As Imagens da Vida nos Intervalos do Filme” In M. I. Aparício & J. M. Grilo (Eds.), *Cinema e Filosofia. Compêndio* (pp. 163-190). Edições Colibri.
- Aparício, M. I.; Grilo, J. M. (Eds.) (2013). *Cinema e Filosofia. Compêndio*. Edições Colibri.

- Appadurai, A. (2004). *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Teorema.
- Araújo, J. (25 de abril de 2015). Que Farei eu com Esta Espada? (1975) de João César Monteiro. *À pala de walsh*, s/p.
- Araújo, N. (2014). *Manoel de Oliveira: análise estética de uma matriz cinematográfica*. Edições 70.
- Araújo, N. (2016). *Cinema Portugues. Intersecções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- Araújo, N. 2020. “Extratos Artísticos em A Ilha Dos Amores (1982) de Paulo Rocha”. In M. P. Alves, M. R. L. Bello & I. V. Álvarez (Eds.), *Atas do IX Encontro Anual da AIM* (pp.61-67). AIM.
- Areal, L. (2011a). *Cinema Português - Um País Imaginado vol. I – Antes de 1974*. Edições 70.
- Areal, L. (2011b). *Cinema Português - Um País Imaginado vol. II – Após 1974*. Edições 70.
- Aumont, J.; Marie, M. (2004). *A análise do filme*. Mimésis Artes e Espectáculo.
- Avelar, M. (2012). Atos biográficos na sedução da imagem – A Ilha dos Amores, de Paulo Rocha. *Comunicação & Cultura*, 13, 117-127.
- Avelar, R. (2019). *O cinema português. A distribuição no espaço europeu*. Edições Colibri.
- Ávila, M. J. & Cuadrado, P. E. (Eds.) (2001). *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*. Museu do Chiado.
- Azevedo, A. F. (2007). Geografia e cinema: representações culturais de espaço lugar e paisagem na cinematografia portuguesa [Dissertação de Doutoramento, Universidade do Minho].
- Bailey, A. & Duncan, P. (Eds.). 2006. *Cinema Now*. Taschen.
- Bálázs, B. (1985). “A Face do Homem”. In E. Geada (Eds.), *Estéticas do Cinema* (pp. 51-58). Publicações Dom Quixote.
- Baptista, M. M. (2013). A identidade cultural portuguesa: do colonialismo ao pós-colonialismo: memórias sociais, imagens e representações identitárias. *Comunicação e Sociedade*, 24, 270-287.
- Baptista, T. (2008). *A Invenção do Cinema Português*. Tinta-da-China.
- Baptista, T. (2009). Nacionalmente correto. A invenção do cinema português. *Estudos do século XX*, 9, 307-323.
- Barthes, R. (2007a). *Crítica e verdade*. Edições 70.
- Barthes, R. (2007b). *Elementos de semiologia*. Edições 70.
- Barthes, R. (2009). *Ensaio crítico*. Edições 70.

- Baudrillard, J. (1995). *A sociedade de consumo*. Edições 70.
- Bauman, Z. (2004). *Liquid Modernity*. Polity press.
- Bazin, A. (1992). *O que é o cinema?* Livros Horizonte, Lda.
- Beller, J. (2002). “Kino-I, Kino-World: Notes on the cinematic mode of production” In N. Mirzoeff (Eds.), *The visual culture reader* (pp. 60-85). Routledge.
- Benjamin, W. (1985). “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. In E. Geada (Eds.), *Estéticas do Cinema*. (pp. 15-50). Publicações Dom Quixote.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Relógio d'água.
- Berger, J. (2018). *Modos de ver*. Antígona.
- Bergson, H. (2001 [1907]). *A Evolução Criadora*. Edições 70.
- Bértolo, J. (2019). *Galeria de retratos: figuras da espectralidade em Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa].
- Bessa-Luís, A. et al. (12 de dezembro de 1996). *Escritores – Parte 1*. RTP2. Retirado de <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/escritores-parte-i/>
- Bessa-Luís, A. et al. (12 de dezembro de 1996). *Escritores – Parte 2*. RTP2. Retirado de <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/escritores-parte-ii/>
- Bessa-Luís, A. et al. (12 de dezembro de 1996). *Escritores – Parte 3*. RTP2. Retirado de <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/escritores-parte-iii/>
- Bethencourt, F. & Curto, D. R. (1991). *A memória da nação: Colóquio do Gabinete de Estudos de Simbologia*. Livraria Sá da Costa.
- Bethencourt, F. (2015). *Racismos: das Cruzadas ao século XX*. Círculo de Leitores.
- Bhabha, H. K. (2003). “The other question: the stereotype and colonial discourse”. In J. Evans & S. Hall (Eds.), *Visual Culture: the reader*. (pp. 370-378). Sage publications.
- Billig, M. (2012). *Banal nationalism*. SAGE Publications Ltd.
- Bloch, M. (1997). *Introdução à História*. Publicações Europa-América.
- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press.
- Boto, D. (2009). *Aquele querido mês de agosto. Análise do filme de Miguel Gomes*. [Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra].
- Bougnoux, D. (2002). As ciências da comunicação como problema. *Comunicação e Sociedade*, 4, 183-186

- Branco, S. D. (2017). The Past Tense of Our Selves: Um adeus português in 1980s Portugal. *Journal of Lusophone Studies* 2(1), 41-58.
- Branco, S. D. (2021). Uma ausência tornada presente: Gestos e Fragmentos (1982). *Palavras em movimento: "Vamos Falar de Cinema Português 1960 – 2000*, 12.
- Branco, S. C. (2016). O cinema português, o transtemporal e o mito. *Aniki - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 3(1), 64-83.
- Brockmeier, J. (2002). Remembering and Forgetting: Narrative as Cultural Memory. *Culture & Psychology*. 8(1), 15-43.
- Brockmeier, J. (2010). After the Archive: Remapping Memory. *Culture & Psychology*, 16(1), 5-35.
- Burkert, W. (1991). *Mito e mitologia*. Edições 70.
- Burroughs, W. S. (2016). *Bicha*. Quetzal.
- Cabecinhas, R. & Pereira, A. C. (2014). "Alteridade e Ficção: Representações 'raciais' no Cinema Pós-Colonial em Portugal e em Moçambique". In Z. Pinto-Coelho & N. Zagalo (Eds.), *Comunicação e Cultura. III Jornadas Doutorais, Ciências da Comunicação e Estudos Culturais* (pp. 105-122). Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.
- Cabecinhas, R. (2015). "Representações sociais da história nacional. Estudos comparativos em contexto lusófono". In M. Martins (Eds.), *Lusofonia e Interculturalidade* (pp. 335-354). Húmus.
- Cabral, M. V. (2003). A identidade nacional portuguesa: conteúdo e relevância. *Dados - Revista de Ciências Sociais*, 46, 513-533.
- Calabrese, O. (1987). *A Idade Neobarroca*. Edições 70.
- Calafate, P. (Eds.). (2000). *História do pensamento filosófico português. Volume V. Tomo I*. Caminho.
- Calafate, P. (Eds.). (2000). *História do pensamento filosófico português. Volume V. Tomo II*. Editorial Caminho.
- Câmara, V. (25 de janeiro de 2001). *25 de Abril contado às crianças. Ípsilon – suplemento do jornal Público, s/p*.
- Cardoso, L. (2014). "Ruralidade e pós ruralidade no cinema português: sedução, sedição e dissídio", in A. Martins, E. Milheiro, J. Alves, J. Nunes e L. Cardoso (Eds.), *O Futuro do Mundo Rural em Questão: Atas do I Congresso de Estudos Rurais do Norte Alentejano* (pp. 230-244). Instituto Politécnico de Portalegre C3i – Coordenação Interdisciplinar para a Investigação e Inovação.
- Carey, J. W. (1997). "Reflections on the Project of (American) Cultural Studies" In M. Ferguson & P. Golding (Eds.) *Cultural studies in question* (pp. 1-24). Sage.
- Cartwright, L. (2002). "Film and the digital in visual studies: film studies in the era of convergence" In N. Mirzoeff (Eds.) *The visual culture reader*. (pp. 417-432). Routledge.

- Carvalho, J. B. (1982) *Rumo de Portugal, a Europa ou o Atlântico? Uma perspectiva histórica*. Livros Horizonte.
- Cascais, F. & Ferreira, J. (Eds.). (2013). *Cinema e cultura Queer: Queer Lisboa, Festival Internacional de cinema Queer*. Associação Cultural Janela Indiscreta.
- Cascais, F. (Eds.) (2004). *Indisciplinar a teoria: estudos gays, lésbicos e queer*. Fenda.
- Castells, M. (1996-1997). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Alianza Editorial.
- Castro, I. T. (2014). “António Reis e o espaço de um lugar – sintomatologias de Jaime” in P. Cunha & S. D. Branco (Eds.), *Atas do III Encontro Anual da AIM* (pp. 28-38). AIM.
- Catroga, F. (2001). *Memória, História e Historiografia*. Quarteto.
- Catroga, F. (2003). *Caminhos do Fim da História*. Quartetos.
- Catroga, F. (2011). *Os Passos do Homem como Restolho do Tempo. Memória e fim do fim da história*. Almedina.
- Chaudhuri, S. (2005). *Contemporary World Cinema. Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgh University Press.
- Cipriano, M. (2011). *O mistério das origens ou o cinema português no tempo da pós-ruralidade*. Escola Superior de Teatro e Cinema/CIAC
- Coelho, A. P. (1 de abril de 2010). Manuel Mozos nas ruínas das grandes esperanças. *Público*, s/p.
- Coelho, E. P. (1983). *Vinte anos de cinema português (1962-1982)*. Biblioteca Breve.
- Coelho, E. P. (1984). *A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Coelho, J. P. (1977). *Originalidade da literatura portuguesa*. Biblioteca Breve.
- Comolli, J.L. (2001). “O Futuro do Homem. O homem da câmara de filmar.” In P.M. Goulet, J. M. Costa, T. Costa & M. Dias (Eds.), *O Olhar de Ulisses. O Homem e a Câmara* (pp. 47-67). Cinemateca Portuguesa.
- Cook, D. A. (1990). *A History of Narrative Film*. W. W. Norton & Company
- Correia, M. L. (2013). *Intermitências na cultura visual contemporânea: o postal ilustrado e a imagem recreativa*. [Tese de doutoramento, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho].
- Costa, D. P. (1990). *Raízes arcaicas da epopeia portuguesa e camoniana*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Costa, J. B. (1991). *Histórias do cinema*. Casa da Moeda.

- Costa, J. B. (2007). *Cinema português: anos Gulbenkian*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Costa, J. B. (2019). *Escritos sobre Cinema. Tomo I, 2º Volume*. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Costa, J. F. (2002). *O cinema ao poder! A revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projectos*. Hugin.
- Costa, P. (2007). Entrevista com Pedro Costa. Blogsanddocs. Retirado de: <https://www.youtube.com/watch?v=7fkPvTCXADY&t=2s>
- Cristovão, F. (2008). *Da lusitanidade à lusofonia*. Almedina.
- Croce, B. (1990 [1924]) *História e Memória*. Editora da UNICAMP.
- Cruz, J. L. (2013). "O cinema na transição democrática" In P. Cunha & M. Sales (Eds.), *Cinema português. Um guia essencial* (pp. 157-175). SESI-SP.
- Cuadrado, P. E. (1998). *A única real tradição viva: antologia da poesia surrealista portuguesa*. Assírio e Alvim.
- Cucinotta, C. & Ramé, J. (2020). A produção como variável estética na construção formal do filme "Os Verdes Anos" a partir dos seus materiais. *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 7(2), 72-84.
- Cucinotta, C. "Origens possíveis e consequentes desenvolvimentos contemporâneos da longa-metragem O Fantasma, de João Pedro Rodrigues". In A. C. Pereira, & T. C. Cunha (Eds.), *Geração invisível: os novos cineastas portugueses* (pp. 105-128). LabCom.
- Cunha, I. F. (2015). "Imaginário lusófono e portugalidade no consumo de massas em Portugal" In M. Martins (Eds.), *Lusofonia e Interculturalidade*, (pp. 405-432). Húmus.
- Cunha, L. (2006). "A identidade da Nação encenação e narrativa". In J. Miranda & M. I. João (Eds.). *Identidades Nacionais em Debate* (pp. 97-112). Celta.
- Cunha, L. (2001). *A Nação nas malhas da sua identidade: O Estado Novo e a construção da identidade nacional*. Afrontamento.
- Cunha, P. & Sales, M. (2013). *Cinema português. Um guia essencial*. SESI-SP.
- Cunha, P. (2003). "Guerra colonial e colonialismo no cinema português". *Estudos do século XX - colonialismo, anticolonialismo e identidades nacionais*, 3, 185-208.
- Cunha, P. (2008). "A cidade cinematográfica de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro". *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 11(3), 1-16.
- Cunha, P. (2013). "Quando o cinema português foi moderno" In P. Cunha & M. Sales (2013). *Cinema português. Um guia essencial*. (pp. 141-156). SESI-SP.

Cunha, P. (2015). *O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. [Tese de doutoramento, Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra].

D'Oliveira Martins, G. (2011) "Património, herança e memória: a cultura como criação" In M. F. Amante (Eds.), *Identidade Nacional. Entre o Discurso e a Prática* (pp. 23-30). Fronteira do Caos Editores.

Daney, S. (2022). *Perseverança*. The stone and the plot.

Daveau, S.; Mattoso, J. & Belo, D. (2011). *Portugal: o sabor da terra: um retrato histórico e geográfico por regiões*. Temas e Debates.

Davis, A. Y (2020). *A liberdade é uma luta constante: Ferguson, a Palestina e as bases de um movimento*. Antígona.

Davis, A. Y. [1983] (2003). *Are prisons obsolete?*. Seven Stories Press.

Davis, A.Y. "Racialized Punishment and Prison Abolition". In T.L. Lott and J.P. Pittman (2006). (Eds). *A Companion to African-American Philosophy*. (pp. 360–369). Blackwell Publishing Lda.

Debord, G. (2005). *A sociedade do espetáculo*. Antipáticas.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Assírio e Alvim.

Deleuze, G. (2000). *Diferença e Repetição*. Relógio d'água.

Deleuze, G. (2006). *A Imagem Movimento. Cinema 1*. Assírio e Alvim.

Deleuze, G. (2006b). *A Imagem Tempo. Cinema 2*. Assírio e Alvim.

Diakhaté, L. & Diawara, M. (2011). *Cinemas Africanos. Novas formas estéticas e políticas*. Sextante Editora.

Dias, J. (1985). *Os elementos fundamentais da cultura portuguesa*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Dias, S. S. (Entrevista) (7 de junho de 2011). '48': Imagens que gritam - entrevista com Susana de Sousa Dias. Entrevista concedida a Manuel Halpern. *Buala*, s/p. Acedido em <https://www.buala.org/pt/afroscreen/48-imagens-que-gritam-entrevista-com-susana-de-sousa-dias>

Dostoiévski, F. (1971 [1866]). *Crime e Castigo*. Círculo de Leitores.

Duarte, M. M. (2016). "Um Historiador Cineasta". *Aniki*, 3(1), 138-142.

Durand, G. (1989). *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Presença.

Durand, G. (2000). *Imagens e reflexos do imaginário português*. Hugin.

- Durand, G. (2008). *Portugal: tesouro oculto da Europa*. Ésquilo.
- Eco, U. (2004). *O Signo*. Editorial presença.
- Erll, A. & Rigney, A. (2009). "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics" In A. Erll & A. Rigney (Eds.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* (pp. 1-11). De Gruyter.
- Erll, A. & Rigney, A. (2009). *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. De Gruyter.
- Erll, A. (2011). "Travelling memory". *Parallax* 17(4), 4–18.
- Escosteguy, A. (2010). *Cartografias dos Estudos Culturais, uma versão latino-americana*. Autêntica.
- Evans, J. & Hall, S. (2003). "What is visual culture?" In J. Evans & S. Hall (Eds.), *Visual Culture: the reader* (pp. 1-8). Sage publications.
- Ezra, E.; Rowden, T. (2006). *Transnational cinema, the film reader*. Routledge.
- Fanon, F. (2002). "The fact of blackness" In N. Mirzoeff (Eds.) *The visual culture reader*. (pp. 129-131). Routledge.
- Faulkner, S. (2015). Cinephilia and the Unrepresentable in Miguel Gomes' *Tabu* (2012), *Bulletin of Spanish Studies*, 92(3), 341-360.
- Ferguson, M. & Golding, P. (1997). An Introduction. In M. Ferguson & P. Golding (Eds.), *Cultural studies in question*. (pp. xiii-xxvii). Sage.
- Ferreira, C. M. (2001). *As Poéticas do Cinema. A Poética da Terra e os Rumos do Humano na Ordem do Fílmico*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Nova de Lisboa].
- Ferreira, C. M. (2011). *Cinema. Uma Arte Impura*. Edições Afrontamento.
- Ferreira, C. O. (2005). Decolonizing the mind? The representation of the African Colonial War in Portuguese cinema. *Studies in European Cinema*, 2(3), 227-239.
- Ferreira, C. O. (2007). *O cinema português através dos seus filmes*. Campo das letras.
- Ferreira, C. O. (2013). "Estabilidade, crescimento e diversificação" In P. Cunha & M. Sales (2013). *Cinema português. Um guia essencial*. (pp. 195-219). SESI-SP.
- Ferreira, J. (2013). Políticas do desejo no cinema português. In F. Cascais, F. & J. Ferreira (Eds.), *Cinema e cultura Queer: Queer Lisboa, Festival Internacional de cinema Queer* (pp. 96-113). Associação Cultural Janela Indiscreta.
- Ferro, A. (1935). *A política do espírito e os prémios literários do S.P.N.* Secretariado da Propaganda Nacional.
- Ferro, A. (1950). *Teatro e Cinema (1936-1949)*. SNI.

- Fitas, J. S. A.; Rodrigues, M. A. E. & Nunes, M. F. (2000). “A filosofia da ciência no Portugal do século XX” In P. Calafate (Eds.), *História do pensamento filosófico português. Volume V. Tomo II.* (pp. 480-84). Editorial Caminho.
- Foucault, M. (1994). *História da Sexualidade. Relógio d'água.*
- Foucault, M. (2014). *A arqueologia do saber.* Edições 70.
- Foucault, M. (2017). *Vigiar e punir: o nascimento da prisão.* Edições 70.
- Fressato, S. B. (2009). “Cinematógrafo: pastor de almas ou diabo em pessoa? Tênuo limite entre liberdade e alienação pela crítica da Escola de Frankfurt” In J. Nóvoa, S. B. Fressato & K. Feigelson (Eds.), *Cinematógrafo. Um olhar sobre a história.* (pp. 85-98). UNESP.
- Freyre, G. (1933). *Casa grande e senzala.* Maria & Schmidt Ltda.
- Friedberg, I. (2002). “The mobilized and virtual gaze in modernity: flâneur/flâneuse”. In N. Mirzoeff (Eds.) *The visual culture reader.* (pp. 395-404), Routledge.
- Gago, M. (2016). Consciência Histórica e narrativa no ensino da História: Lições da História...? Ideias de professores e alunos de Portugal. *História Hoje – Revista de História e Ensino*, 5(9), 76-93.
- Gama, J. (2008). *Cultura e filosofia. Estudos sobre o pensamento português.* Publicações da Faculdade de Filosofia. Universidade Católica Portuguesa.
- Gama, M. (2012). A questão da filosofia Portuguesa (resposta à crise do final do século XIX e inícios do século XX). In P. Calafate; J. L. M. Garcia & X. A. Bullón (Eds). *Filosofia y Literatura en la Península Ibérica. Respuesta a la Crisis Finisecular,* (pp. 123-142). Fundación Ignacio Larramendi, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Asociación de Hispanismo Filosófico
- Gattinara, P. C. & Pirro, A. L. P. (2019) The far right as social movement, *European Societies*, 21(4), 447-462.
- Geada, E. (1985). “Depois do cinema”. In E. Geada (Eds.). *Estéticas do Cinema.* (pp. 9-14), Publicações Dom Quixote.
- Gellner, E. (1994 [1983]). *Nations et nationalisme.* Editions Payot, D.L.
- Gellner, E. (1998). *Dos nacionalismos.* Teorema.
- Giddens, A. (1986). *The Constitution of Society. Outline of the theory of structuration.* University of California Press.
- Giddens, A. (2000). *O mundo na era da globalização.* Presença.
- Giddens, A. (2001). *Modernidade e identidade pessoal.* Celta Editora.
- Gil, I. C. (2011). *Literacia Visual. Estudos sobre a inquietude das imagens.* Edições 70.
- Gil, J. (2012, 20 de dezembro). O roubo do presente. *Visão*, s/p.

- Godinho, V. M. (1979). *Um projecto para Portugal*. Publicações Europa América.
- Godinho, V. M. “O naufrágio da memória nacional e a nação no horizonte de marketing”. In Bethencourt, F. & Curto, R. (Eds.), (1991). *A Memória da Nação* (pp. 15-28). Livraria Sá da Costa.
- Goff, J. L. (1988). *La nouvelle histoire*. Editions complexe.
- Goff, J. L. (2000). *História e memória*. Edições 70.
- Goldberg, D. T. (1996). *Multiculturalism: a critical reader*. Blackwell.
- Gomes, M. (17 de novembro de 1999). A questão essencial na Malaposta. *Ípsilon – suplemento do jornal Público*, s/p.
- Gomes, M. (Entrevista) (2012). O cinema tem saudades do paraíso: entrevista com Miguel Gomes. *Berlinda*. Acedido em: <https://www.berlinda.org/magazine-miguel-gomes-entrevista>
- Grilo, J. M. (2006). *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*. Livros Horizonte.
- Grilo, J. M. (2007). *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*. Edições Colibri.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. University of Chicago Press.
- Hall, S. (1996). “New ethnicities” In D. Morley & K. H. Chen (Eds.) *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies* (pp. 441-449). Routledge.
- Hall, S. (1996). *Questions of cultural identity*. Sage publications.
- Hall, S. (2000). Quem precisa da identidade? In T. T. da Silva (Eds.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 103-133). Vozes.
- Hall, S. (2003). “Introduction”. In J. Evans & S. Hall (Eds.), *Visual Culture: the reader* (pp. 309-314). Sage publications.
- Hall, S. (2006). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Halpern, M. (9 de dezembro de 2018). “Our Madness”, de João Viana: Filmar a loucura em África. *Visão Sete*, s/p.
- Haraway, D. (2002). “The persistence of vision” In N. Mirzoeff (Ed.) *The visual culture reader*. (pp. 677-684), Routledge.
- Hartley, J. (2004). *Comunicação, estudos culturais e media*. Quimera.
- Harvey, D. (1994). *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. Blackwell.
- Henderson, B. (1985). “Dois tipos de teoria do filme”. In E. Geada (Eds.) *Estéticas do Cinema*. (pp. 77-96). Publicações Dom Quixote.

Henriques, J. G. (13 de abril de 2018). Há um cinema negro em Portugal? *Ípsilon – suplemento do jornal Público*, s/p.

Henriques, J. L. (2010). *A poesia no neo-realismo português: primeiras manifestações e "novo cancionero"*. [Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa].

Higbee, W.; Lim, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies, *Transnational Cinemas*, 1(1), 7-21.

Higson, A. (2010). Transnational developments in European cinema in the 1920s, *Transnational Cinemas*, 1(1), 69-82.

Hjort, M. (2010). On the plurality of cinematic transnationalism in N. Durovicová & K. Newman (Eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (pp. 12-33). Routledge.

Hobsbawm, E. (1998 [1990]). *A questão do nacionalismo: Nações e nacionalismo desde 1780*. Terramar.

hooks, b. (1992). *Black looks: race and representation*. South end press.

Huberman, G. D. (2012). *Imagens apesar de tudo*. KKYM.

Hutchinson, J. (1994). *Modern nationalism*. Fontana press, cop.

Jay, M. (1993). *Force Fields*. Routledge.

Júnior, B. A. (2015). "Fluxos culturais assimétricos e reflexões comunitárias" In M. Martins (Eds.), *Lusofonia e Interculturalidade* (pp. 387-404). Húmus.

Justino, D. (2011). "Estado, território e Nação: dualismos múltiplos nas representações da identidade nacional" In M. F. Amante (Eds.), *Identidade Nacional. Entre o Discurso e a Prática* (pp. 49-64). Fronteira do Caos Editores.

Kellner, D. (1997). "Overcoming the Divide" In M. Ferguson & P. Golding, (Eds.) *Cultural studies in question*. (pp. 102-120) Sage.

Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação. Episódios de racismo quotidiano*. Orfeu negro.

Kupchan, C. A. (1995). "Introduction: Nationalism Resurgent". In C. A. Kupchan (Eds.). *Nationalism and nationalities in the new Europe*. (pp. 1-14), Cornell University Press

Lacan, J. (2002). "What is a picture?" In N. Mirzoeff (Eds.) *The visual culture reader*. (pp. 126-128), Routledge.

Lágny, M. (2009). O cinema como fonte de História. In J. Nóvoa, S. B. Fressato & K. Feigelson (Ed.), *Cinematógrafo. Um olhar sobre a história*. (pp. 99-132) UNESP.

Lapa, P. & Tavares, E. (2011). *Arte portuguesa do século XX*. MNAC-Museu do Chiado.

Leal, J. (2000). *Etnografias portuguesas (1870-1970)*. Publicações Dom Quixote.

- Lemière, J. (2006). «Um centro na margem»: o caso do cinema português. *Análise Social*, 41(180), 731-765.
- Lipovestky, G. & Charles, S. (2011). *Os tempos hipermodernos*. Edições 70.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2010). *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Edições 70.
- Lisboa, R. V. (2 de março de 2018). Ramiro (2017) de Manuel Mozos. *À pala de Walsh*, s/p.
- Lisboa, R. V. (8 de julho de 2015). Volta à Terra (2014) de João Pedro Plácido. *À pala de Walsh*, s/p.
- Liz, M. (2018) *Portugal's global cinema: industry, history and culture*. I.B. Tauris.
- Liz, M. (2022). *Educação para o cinema em Portugal*. Observatório permanente da juventude.
- Llobera, J. (2000 [1994]). *O deus da modernidade: o desenvolvimento do nacionalismo na Europa Ocidental*. Celta Editora.
- Lopes, J. (24 de abril de 2021). 25 de Abril: Aventuras do cinema e da democracia. *Diário de Notícias*, s/p.
- Lourenço, E. (1975). *Ensaio sobre os militares e o poder*. Arcádia.
- Lourenço, E. (1994). *A Europa desencantada. Para uma mitologia europeia*. Publicações Projornal, S.A.
- Lourenço, E. (1999). *Portugal como destino seguido de mitologia da saudade*. Gradiva.
- Lourenço, E. (2014). *Do colonialismo como nosso impensado*. Edições Gradiva.
- Lourenço, E. (2015). *O Futuro da Cultura - Ciclo de debates e reflexões*. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=HI2w2hu7x00&t=199s>
- Lourenço, E. (2017). *O labirinto da saudade*. Gradiva.
- Lyotard, J.F. (1985). *A condição pós-moderna*. Gradiva.
- Macedo, I. (2016). *Migrações, memória cultural e representações identitárias: a literacia filmica na promoção do diálogo intercultural*. [Tese de Doutoramento, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho].
- Macedo, I.; Bastos, R. & Cabecinhas, R. (2016). Representações da ditadura portuguesa: as imagens de arquivo enquanto artefactos de memória em *Fantasia Lusitana* e 48. In F. Lopes, P. Cunha & M. Penafria (Eds.), *Cinema em português, VII Jornadas* (pp. 31-58) LabCom.
- Machado, A. (1997). *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Papyrus Editora.
- Maffesoli, M. (2000). *O eterno instante: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Instituto Piaget.

- Maffesoli, M. (2004). *A transfiguração do político: a tribalização do mundo pós-moderno*. Instituto Piaget.
- Manovich, L. (2002). "What is digital cinema?" In N. Mirzoeff (Eds.) *The visual culture reader* (pp. 405-416). Routledge.
- Margarido, A. (2000). *A lusofonia e os lusófonos: novos mitos portugueses*. Edições Universitárias Lusófonas.
- Marques, J. C. & Góis, P. (2014). A emigração portuguesa contemporânea e o Estado: uma Nação dispersa, um Estado longínquo. *População e Sociedade*, 22, 55-71.
- Marques, J. C. (2009). "E Continuam a Partir: As Migrações Portuguesas Contemporâneas". *Ler História*, 56, 27-44.
- Marques, V. S. (1993). *Europa. Labirinto ou casa comum?* Publicações Europa-América.
- Martin, A. & López, C. A. (2018). "Broken Links: The Cinema of Teresa Villaverde". In M. Liz (Eds.), *Global Portuguese cinema: industry, history and culture*. (pp. 151-166), I.B. Tauris.
- Martins, L. P. (2014). *Um império de papel: imagens do colonialismo português na imprensa periódica ilustrada (1875-1940)*. Edições 70.
- Martins, M. (20 de fevereiro de 2017). Lusofonia. Herança e troféu de guerra. *Correio do Minho*.
- Martins, M. (2011). *Crise no castelo da cultura. Das estrelas para os ecrãs*. Húmus.
- Martins, M. (2014). Língua portuguesa, globalização e lusofonia. In N. Bastos (Eds.), *Língua portuguesa e lusofonia* (pp. 15-33). EDUC - IP-PUC.
- Martins, M. (2015). (Eds.). *Lusofonia e Interculturalidade*. Húmus.
- Martins, M. (2015). "Médias digitais e lusofonia" In M. Martins (Eds.), *Lusofonia e Interculturalidade* (pp. 27-56). Húmus.
- Martins, M. (2016). *O olho de Deus no discurso salazarista*. Afrontamento.
- Martins, M. (2021). *Pensar Portugal – a modernidade de um país antigo*. UMinho Editora.
- Martins, M. L. (1992). A dona de casa e a caravela transatlântica: estudo sócio-antropológico do imaginário salazarista. *Cadernos do Noroeste*, 5(1-2), 191-204.
- Martins, M. L. (1996). *Para uma inversa navegação*. Edições Afrontamento.
- Martins, A. S. (2015). *O espaço filmado ou o Bairro das Fontainhas nos filmes de Pedro Costa*. [Dissertação de mestrado, ISCTE-IUL].
- Masini, M. (2015). *A Ilha dos Amores de Paulo Rocha - Luiza Neto Jorge - Leitura crítica e edição anotada dos diálogos*. [Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa].

- Mata, I. (2006) “Estranhos em permanência: A negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade” in M. R. Sanches (Eds.) *Portugal não é um país pequeno: contar o “império” na pós-colonialidade* (pp. 285-315). Edições Cotovia.
- Mata, J. (2018). *Lições de história da cultura portuguesa*. Universidade Lusíada.
- Matos, S. C. (2008). *Consciência histórica e nacionalismo: (Portugal, século XIX e XX)*. Livros Horizonte.
- Mattoso, J. (1991). *Identificação de um país: ensaio sobre as origens de Portugal 1096-1325*. Editorial Estampa.
- Mattoso, J. (1998). *A identidade nacional*. Gradiva.
- Mattoso, J. (2007). *O essencial sobre a formação da nacionalidade*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Mbembe, A. (2017). *Brutalismo*. Antígona.
- Mbembe, A. (2017). *Crítica da Razão Negra*. Antígona.
- Medeiros, P. (2016) Post-imperial Nostalgia and Miguel Gomes’ Tabu, *Interventions*, 18(2), 203-216.
- Melo, D. (2001). *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Imprensa de Ciências Sociais.
- Melo, J. S. (Eds.), (1996). *Paulo Rocha – o Rio do Ouro*. Casa das Artes.
- Mendes, J. M. (Eds.), (2013). *Novas & Velhas tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Gradiva.
- Miranda, B. (2002). *Teoria da Cultura*. Edições Século XXI.
- Miranda, R. G. (2018). “Our Beloved Month of August: Between the Filming of the Real and the Reality of Filming” M. Liz (Eds.), *Global Portuguese cinema: industry, history and culture*. (pp. 33-46), I.B. Tauris.
- Mirzoeff, N. (2002). “The subject of visual culture” In N. Mirzoeff (Eds.), *The visual culture reader*. (pp. 3-23). Routledge.
- Mirzoeff, N. (2003). *An introduction to visual culture*. Routledge.
- Mirzoeff, N. (Eds.) (2002). *The visual culture reader*. Routledge.
- Mónica, M. F. (2018). *Nunca dancei num coreto*. Relógio d’água.
- Moraes, W. (1993). *Cartas do Extremo Oriente*. Fundação Oriente.
- Moraes, W. (2015 [1925]). *Relance da Alma Japonesa*. Imprensa Nacional Casa da Moeda.

- Morató, A. R. (2010). “A metamorfose do valor cultural na sociedade contemporânea: desafios e paradoxos” In M. L. L. Santos & J. M. Pais (Eds.), *Novos trilhos culturais: práticas e políticas* (pp. 37-50). ICS – Imprensa de Ciências Sociais.
- Moreira, C. D. (2011). “Identidade e pluralismo”. In M. F. Amante (Ed.), *Identidade Nacional. Entre o Discurso e a Prática* (pp. 37-48). Fronteira do Caos Editores.
- Morley, D. & Chen, K.H. (1996). *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. New York: Routledge.
- Mourinha, J. (12 de maio de 2016). Que bem se está no campo. *Ípsilon – suplemento do jornal Público*, s/p.
- Muga, H. (2015). *O imaginário na obra cinematográfica de João César Monteiro*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa].
- Musil, R. (2008 [1930]). *O Homem sem Qualidades. Volume I*. D. Quixote.
- Nagib, L. (2020) The blind spot of history: colonialism in Tabu. *Observatório*, 27-38.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao Documentário*. Papyrus Editora.
- Oliveira, L. M. (2018). Uma história de sangue. *Ípsilon – suplemento do jornal Público*, s/p.
- Oliveira, L. M. (4 de junho de 2014). Uma rapariga no verão. *Ípsilon – suplemento do jornal Público*, s/p.
- Oliveira, L. M. (4 de maio de 2001). Ganhar uma actriz. *Ípsilon – suplemento do jornal Público*, s/p.
- Oliveira, M. (2015). *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-revolução*. Húmus.
- Palhares, J. (29 de novembro de 2018) “Gestos & Fragmentos (1982) de Alberto Seixas Santos”, *LUCKY STAR - Cineclube de Braga*.
- Parente, A. (2000). *Narrativa e modernidade. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Papyrus Editora.
- Pascoaes, T. (2007). *A arte de ser português*. Assírio e Alvim.
- Paulo, H. (2000). Documentarismo e propaganda. As imagens e os sons do regime. In L. R. Torgal (Eds.), *O cinema sob o olhar de Salazar*, (pp. 92-116), Círculo de Leitores.
- Pedro, A. (1998). *Antologia Poética*. Angelus Novus.
- Pereira, A. C. (1 de novembro de 2019). Vitalina Varela: uma história que começa finalmente a ser contada. *Ípsilon – suplemento do jornal Público*, s/p.
- Pereira, A. C. (2016). Alteridade e identidade em Tabu de Miguel Gomes. *Comunicação e Sociedade*, 29, 311 –330.

- Pereira, A. C. (2019). Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique [Tese de Doutoramento, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho].
- Pereira, C. & Dias, V. S. (2011). “Miguel Gomes: Faço dos argumentos o que me apetece”. In J. M. Mendes (Eds.), *Novas & Velhas tendências no Cinema Português Contemporâneo* (pp. 158-163). Gradiva.
- Pereira, J. E. (2011). “Identidade, Estado e o paradigma da centralização”. In M. F. Amante (Eds.), *Identidade Nacional. Entre o Discurso e a Prática* (pp. 65-76). Fronteira do Caos Editores.
- Pereira, J. P. (30 de maio de 2013). Pacheco Pereira enviou mensagem a Soares a criticar o actual Governo. *Público*, s/p.
- Pereira, M. S. (2013). “A produção filmica do Centro Português de Cinema.” *Atas do II Encontro Anual da AIM*, pp. 548-556.
- Perniola, M. (2002). *Contra a comunicação*. Teorema.
- Pessoa, F. (2018 [1982]). *O Livro do Desassossego*. Assírio e Alvim.
- Piçarra, M. C. (2016) *Azuis Ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Edições 70.
- Piçarra, M. C. (2020). *Projectar a ordem – Cinema do Povo e Propaganda Salazarista 1935-1954*. Os Pássaros.
- Pina, L. (1978). *Panorama do cinema português*. Terra Livre.
- Pina, L. (1986). *História do Cinema Português*. Publicações Europa-América.
- Pinto-Coelho, Z. & Carvalho, A. (Eds.) (2013). Discourses of crisis and academia: Debating impacts on practices, values and identities. In Z. Pinto-Coelho & A. Carvalho (Eds.), *Academics Responding to Discourses of Crisis in Higher Education and Research* (pp. 4-14). CECS.
- Pires, D. (1993), *Wenceslau de Moraes: fotobiografia*. Fundação Oriente.
- Poyatos, F. (1983). *New perspectives in nonverbal communication: studies in cultural anthropology, social psychology, linguistics, literature, and semiotics*. Pergamon Press.
- Preto, A. (20 de setembro de 2010). Non, ou a Vã Gloria de Mandar. *Buala*, s/p.
- Quadros, A. (1986). *Portugal, razão e mistério I*. Guimarães Editores.
- Quadros, A. (1989). *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*. Fundação Lusíada.
- Qental, A. (1989). *Cartas I [1852-1881]*. Universidade dos Açores e Editorial Comunicação.
- Raposo, O.; Alves, A. R.; Varela, P. & Roldão, C. (2019). Negro drama. Racismo, segregação e violência policial nas periferias de Lisboa. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 119, 5-28.

- Raposo, P. (2011). “Durante o Carnaval, os caretos”. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*.
- Real, E. C. (2000). “Tópicos sobre os nacionalismos críticos do demoliberalismo republicano: moral, religião e política” In P. Calafate (Eds.) *História do pensamento filosófico português. Volume V. Tomo II* (pp. 135-160). Editorial Caminho.
- Real, M. (1998). *Portugal: Ser e representação*. Difel Editores.
- Real, M. (2017a). *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa*. Planeta Manuscrito.
- Real, M. (2017b). *O pensamento português contemporâneo*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Rehman, S. (2018). “Teresa Villaverde: Making omelets without eggs”. *Eureka: Social and Humanities*, 3, 3-8.
- Ribas, D. (2013). “O cinema do futuro” In P. Cunha & M. Sales (Eds.), *Cinema português. Um guia essencial* (pp. 220-246). SESI-SP.
- Ribas, D. (2014). *Retratos de família: a identidade nacional e a violência em João Canijo*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro].
- Ribeiro, A. P. (2013, 18 de janeiro). Para acabar de vez com a lusofonia. *Público*, s/p.
- Ribeiro, C. (2010). O alquimista de sínteses: António Ferro e o cinema português. [Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto].
- Ribeiro, M. C.; Vecchi, R. & Ribeiro, A. S. (2012), The Children of the Colonial War: Post-Memory and Representations. In I. C. Gil & A. Martins (Eds.), *Plots of War: Modern Narratives of Conflict* (11-23). De Gruyter.
- Ribeiro, R. (2008). *A Europa na Identidade Nacional*. [Tese de Doutoramento, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho].
- Ricoeur, P. (1988). *O Conflito das Interpretações: Ensaios de Hermenêutica*. Rés-Editora.
- Ricoeur, P. (1995). *Teoria da Interpretação*. Porto Editora.
- Rocha, A. E. (2004). “A Europa Cosmopolita: «Unitas Multiplex»”. In. A. E. Rocha (Eds.) *Europa, cidadania e multiculturalismo* (pp. 87-112). Centro de Estudos Humanísticos.
- Rodrigues, João Pedro (2000), transcrição de entrevista feita no programa Vidas Alternativas, da Rádio Vox, a 18 de Outubro de 2000, *PortugalGay*. Acedido em: https://portugalgay.pt/entrevista/joao_pedro_rodrigues.asp
- Rodrigues, P. B. 2013. 'Uma Secreta Correspondência das Artes': a música em Pousada das Chagas e A Ilha dos Amores, de Paulo Rocha.” In T. Baptista, e A. Martins (Eds.). *Atas do II Encontro Anual da AIM* (pp. 521-533). AIM.
- Rogoff, I. (2002). “Studying visual culture” In N. Mirzoeff (Eds.) *The visual culture reader*. (pp. 24-36), Routledge.

Roldão, C. (Entrevista) (12 de julho de 2020). “É preciso dizer que a mistura dos portugueses não era feita em pé de igualdade; e parte dela fez-se à custa da violação e da exploração sexual de mulheres negras”. Entrevista concedida a Alexandra Correia. *Visão*, s/p. Acedido em <https://visao.sapo.pt/ideias/2020-07-12-e-preciso-dizer-que-a-mistura-dos-portugueses-nao-era-feita-em-pe-de-igualdade-e-parte-dela-fez-se-a-custa-da-violacao-e-da-exploracao-sexual-de-mulheres-negras/>

Rosas, F. (2001). “O salazarismo e o homem novo: Ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”. *Análise Social*, 157(XXXV), 1031-1054.

Rosenfeld, A. (2002). *Cinema: Arte e Indústria*. Editora Perspectiva.

RTP1 (1998) *Depois de 98 a Expo Continua? – Parte I*. Retirado de <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/depois-de-98-a-expo-continua-parte-i/>

RTP1 (1998) *Depois de 98 a Expo Continua? – Parte II*. Retirado de <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/depois-de-98-a-expo-continua-parte-ii/>

RTP2. (2005). Nasci adulta, morrerei criança. António José de Almeida. Panavideo. Retirado de <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/agustina-bessa-luis-nasci-adulta-e-morrerei-crianca/>

Ruquoy, D. (1997). Situação de entrevista e estratégia do entrevistador. In L. Albarello, F. Digneffe, J.P. Hiernaux, C. Maroy, D. Ruquoy & P. Saint-Georges (Eds.), *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais* (pp. 84-116). Edições Gradiva.

Said, E. (2004). *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. Livros Cotovia.

Salazar, A. O. (2015). *Discursos e notas políticas, 1928 a 1966*. Coimbra Editora.

Sales, M. (2011). *Em Busca de um Novo Cinema Português*. Covilhã: Livros LabCom.

Sampaio, S. (2013). “‘Nós não precisamos de ajuda’: materialidade e ética em O Sangue, de Pedro Costa.” In Baptista, T. & Martins, A. (Eds.), *Atas do II Encontro Anual da AIM* (pp. 474-486). AIM.

Santos, B. S. (1994). *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Edições Afrontamento.

Saraiva, A. L. & Lopes, O. (2015). *História da literatura portuguesa*. Porto Editora.

Schöpflin, G. (1995). “Nationalism and Ethnicity in Europe, East and West”. In C. A. Kupchan (Eds.). *Nationalism and nationalities in the new Europe* (pp. 37-65). Cornell University Press

Seabra, J. (2001) *África Nossa. O Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa: 1945-1974*. Imprensa da Universidade de Coimbra.

Silbey, J. (2012). Persuasive Visions: Film and Memory. *Law, Culture and the Humanities*, 10(1), 24-42.

Silva, A. (2003). *Dispersos*. Ancora.

- Silva, A. S. & Jorge, V. O. (1993). *Existe uma cultura portuguesa? Mesa-redonda*. Afrontamento.
- Silva, J. (2008). Contributo para o estudo da pós-ruralidade em Portugal. *Arquivos da memória. Outro país – novos olhares, terrenos clássicos*, 4, 6-25.
- Sloterdijk, P. (2002). *A mobilização infinita: para uma crítica da cinética política*. Relógio d'água.
- Smith, A. (1997 [1991]). *A identidade nacional*, Trajectos. Gradiva.
- Smith, A. (1999 [1995]). *Nações e nacionalismo numa era global*. Celta Editora.
- Soares, A. I. (2016). Cinema Português/Cinema Literário? *Aniki* 3(1), 46-63.
- Sontag, S. (2003). "The Image World". In J. Evans & S. Hall (Eds.), *Visual Culture: the reader* (pp. 80-94). Sage publications.
- Sousa, V. (2016). *Da portugalidade à lusofonia*. Húmus.
- Spivak, G. & Butler, J. (2012). *Quem canta o Estado-Nação? Linguagem, política, pertença*. Unipop.
- Spivak, G. (2021 [1988]). *Pode a subalterna tomar a palavra?* Orfeu Negro.
- Stake, R. E. (1995). *A Arte da Investigação com Estudos de Caso*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Suleiman, E. (1995). "Is Democratic Supranationalism a Danger?". In C. A. Kupchan (Eds.), *Nationalism and nationalities in the new Europe*. (pp. 66-84), Cornell University Press
- Teixeira, A. B. (2000). "António Quadros". In P. Calafate (Eds.) *História do pensamento filosófico português. Volume V. Tomo II* (pp. 317-328). Editorial Caminho.
- Teles, L. (9 de janeiro de 2019). Leonor Teles estreia finalmente 'Terra Franca' nas salas. Entrevista a Leonor Teles. *Magazine-HD*. Acedido em <https://www.magazine-hd.com/apps/wp/entrevista-leonor-teles-estrela-finalmente-terra-franca-nas-salas/>
- Torga, M. (2010). *Diário – Vols. I a IV*. Publicações Dom Quixote.
- Torgal, L. R. (1996). Cinema e propaganda no Estado Novo: a "conversão dos descrentes". *Revista de História das Ideias*, 18, 277-337.
- Torgal, L. R. (Eds.), (2000). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Círculo de Leitores.
- Torres, R. (1977). *Cultura Portuguesa*. Editorial notícias.
- Tudor, A. (2009). *Teorias do Cinema*. Edições 70.
- Vala, J.; Brito, R.; Lopes, D. (1999). *Expressões dos racismos em Portugal*. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Vattimo, G. (1987). *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Editorial presença.

- Venâncio, J. C. (2015). "A Lusofonia enquanto experiência estética. Considerações em torno da existência de um cânone lusófono". In M. Martins (Eds.), *Lusofonia e Interculturalidade* (pp. 433-450). Húmus.
- Ventura, A. (2000). "O marxismo em Portugal do século XX" In P. Calafate (Eds.), *História do pensamento filosófico português. Volume V. Tomo II* (pp. 195-220). Editorial Caminho.
- Viana, J. (Entrevista) (14 de novembro de 2013). "A Batalha de Tabatô": entrevista com João Viana. *Berlinda*. Acedido em <https://www.berlinda.org/magazine-joao-viana-entrevista>
- Viegas, M. "Minúcia lunaris" in *Um filme português* (2011). Entrevista de Manuela Viegas concedida a Vanessa Sousa Dias. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=A060eTW9ej4&t=1s>
- Viegas, S. (2013). "Pensar o cinema pelo cinema": Deleuze, filosofia e cinema. Uma introdução" In M. I. Aparício & J. M. Grilo (Eds.), *Cinema e Filosofia. Compêndio* (pp. 491-504). Edições Colibri.
- Vieira da Silva, T., Pereira, A. C. & Macedo, I. (2022). "Relações fora-de-campo. Deixem-me ao menos subir às palmeiras e Tabu". In M. Martins, I. Macedo, A. Balbé & E. Mabasso (Eds.), *Portugal e Moçambique* (pp. 19-42). Húmus.
- Vieira, P. (2010). *O cinema durante o Estado Novo*. Edições colibri.
- Vieten, U. M. & Poynting, S. (2016) Contemporary Far-Right Racist Populism in Europe, *Journal of Intercultural Studies*, 37(6), 533-540.
- Wallerstein, I. (2003). *Utopística ou As decisões históricas do Século Vinte e Um*. Vozes.
- Wallerstein, I. (1991). *The politics of the world-economy: the states, the movements, and the civilizations*. Cambridge University Press.
- Williams, R. (1985). *Culture and society 1780-1950*. Penguin Books.
- Xavier, I. (1977). *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*. Paz e Terra.
- Zerubavel, E. (2003). *Time maps: collective memory and the social shape of the past*. University of Chicago Press.