

**TIAGO VIEIRA DA SILVA; MOISÉS DE LEMOS  
MARTINS & NELSON ARAÚJO**

tiagocamposvieira@gmail.com; moisesm@ics.uminho.pt; nelsonama70@hotmail.com

**Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade  
do Minho, Portugal | Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade  
(CECS), Universidade do Minho, Portugal | Centro de Estudos  
Arnaldo Araújo (CEAA), Universidade do Minho, Portugal**

## **O DEBATE DA IDENTIDADE NACIONAL DESDE A REVOLUÇÃO DE ABRIL ATÉ AO PRESENTE, ATRAVÉS DO CINEMA PORTUGUÊS**

### **RESUMO**

De que maneira podemos traçar o perfil do imaginário nacional através do cinema português? A subversão ideológica após a Revolução de Abril, ao encontrar-se expressa no cinema português, permite-nos divisar um imaginário nacional instável, que reflete um país em conflito com a sua experiência histórico-cultural, que revelou dificuldades em reagir ao que podemos denominar como a contemporaneidade. Este trabalho propõe-se explorar como é que o cinema português se constitui um instrumento de análise do discurso da identidade no campo das ruturas operadas após a Revolução de Abril. Entre a memória do passado colonial e da apologia rural, clerical e corporativa do Estado Novo e o seu peso imaginário na construção do destino lusófono, e o sonho europeu da modernidade, configurado pela adesão à Comunidade Económica Europeia (1986), o cinema português vem projetando um imaginário em convalescença depois de o país se encontrar duradouramente sob o mito de uma nação orgulhosamente só. A presente reflexão ausculta as diversas possibilidades das áreas do saber convocadas para a discussão proposta, com o objetivo de desenvolver uma literacia que resposta aos desafios impostos. Deste modo, pretendemos interrogar o lugar do cinema português no debate da identidade nacional à luz da interdisciplinaridade, estabelecendo os vários pontos de intersecção que nos permitam aprofundar e desenvolver a problemática.

### **PALAVRAS-CHAVE**

cinema português; contemporaneidade; Europa; identidade nacional;  
lusofonia

## INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, podemos afirmar que a ideia de identidade nacional reclama a sua relevância à luz de uma pretensão de desconstrução do seu significado. Como interrogar, deste modo, uma ideia de identidade nacional depois de Stuart Hall ter declarado que as *nações* estavam progressivamente a chegar ao fim, justificando esse fenómeno a partir 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, 1992/2006, p. 35)? Concomitantemente, Anthony Smith enumerou, em *A identidade nacional*, razões que justificam a improbabilidade de anular as *nações* e o nacionalismo, justificadas sobretudo pela “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*” (Smith, 1997, p. 196).

Neste sentido, Eric Hobsbawm tem em atenção a dimensão da *nação* enquanto “comunidade imaginada”, como o propôs Benedict Anderson, porque a nação vai preencher “o vazio emocional deixado pela retirada, pela desintegração ou pela inxequibilidade das comunidades e redes humanas reais” (Hobsbawm, 1998, p. 47), subsistindo, no entanto, a interrogação relativamente ao facto de as pessoas, tendo perdido as comunidades reais, continuarem a aspirar a “este tipo particular de substituto” (Hobsbawm, 1998, p. 47). Para Anderson, todavia, “até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão” (Anderson, 2005, p. 25) – por essa razão é imaginada.

A figura da identidade *nacional* corresponde-se com a ideia de *nação*, no sentido em que, segundo Eric Hobsbawm, se constitui “uma entidade social somente enquanto se relaciona com um certo tipo de estado territorial moderno, o ‘estado-nação’” (Hobsbawm, 1998, p. 15). Hobsbawm acrescenta, ainda, que “será uma futilidade discutir nação e nacionalidade fora do contexto em que ambas estão relacionadas com ele” (Hobsbawm, 1998, p. 15). Todavia, o autor não isola as ideias de nação e nacionalismo no contexto histórico do seu surgimento e consolidação, isto é, enquanto “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). Na introdução de *A questão do nacionalismo*:

*nações e nacionalismo desde 1780*, Hobsbawm coloca-nos diante de um cenário pós-apocalíptico, esboçando uma hipótese em que o planeta Terra – esvaziado de vida humana, onde restam tão-só os arquivos e as bibliotecas terrestres – é visitado por um historiador intergaláctico; ora, 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” (Hobsbawm, 1998, p. 7).

O cinema português após a Revolução de Abril será assim usado como instrumento de análise do fenómeno de desconstrução da figura da *identidade nacional*, porquanto as representações cinematográficas vão revisitar e reorganizar distintas dimensões do imaginário. Propõe-se, assim, um olhar amplo sobre as diversas questões levantadas pelos filmes deste período, desde a Revolução de Abril até ao presente, traçando um percurso das tendências estéticas e temáticas, como sintomáticas de discurso(s) que se consolida(m), justamente a partir do seu carácter ambivalente e da urgência de *revisitação* permanente que acarretam. O desenho contínuo desta cartografia do olhar vai permitir-nos, não apenas isolar o objeto de estudo, num contexto e numa linha cronológica definida, mas também antever as hipóteses de investigação futuras. Vamos, pois, procurar mostrar o que propulsiona, atualmente, o debate sobre a identidade nacional, que é, afinal de contas, a sua dimensão mutável, transitiva e transitória, reflexo da própria condição daquilo que podemos denominar como a contemporaneidade.

## ○ CINEMA E O IMAGINÁRIO

Em *A imagem-movimento*, Deleuze (2006) propõe uma *ontologia* do cinema, começando por convocar, nas suas teses sobre o movimento, o pensamento de Bergson. O primeiro capítulo intitula-se, aliás, “Teses sobre o movimento: primeiro comentário de Bergson”. Procura aí traçar uma *genealogia* das representações do *movimento*, refletindo acerca da evolução que foi transformando o seu *estatuto*, sobretudo nas práticas culturais e artísticas. Todavia, interessa a Deleuze dissecar a consciência humana e desvendar-lhe as imagens, qualitativas e inextensas, e, por outro lado, encontrar no espaço os movimentos, extensos e quantitativos (Deleuze, 2006). Por fim, Deleuze interroga-se sobre como passar de uma ordem para a outra, isto é, como “explicar que os movimentos produzem de repente uma imagem, como sucede na percepção, ou que a imagem produz

um movimento, como sucede na acção voluntária” (Deleuze, 2006, p. 93). A complexidade da linguagem cinematográfica impõe-se, deste modo, nas representações do movimento, no sentido em que o movimento diz respeito à nossa percepção do mundo, não só ao mundo que observamos, mas também ao mundo que transformamos, por meio da consciência. Daí que Deleuze (2006) sublinhe a necessidade de saber como passar de uma ordem (a consciência) para a outra (o espaço).

É crucial compreendermos as potencialidades da linguagem cinematográfica para desvendar a relevância do cinema como o *meio* a partir do qual é estabelecida uma correspondência com um *imaginário* específico. A filmologia estabelece os pressupostos a partir dos quais o cinema comunica com o *mundo*, fornecendo-nos uma variedade de instrumentos e técnicas que, surgindo amiúde, a partir das tentativas de transposição de abordagens de outras áreas para o campo filmológico, foram colocadas em confronto por diferentes autores, gerando-se nesse jogo as possibilidades de leitura e interpretação das várias dimensões do objeto fílmico. Em *Langage et cinéma*, Christian Metz (1992) explora as potencialidades da linguagem deste *meio*, acercando-se, concomitantemente, da problemática inerente ao exercício de produção de significado. Se as várias faixas de significação cinematográfica manifestam uma semelhança com os elementos que cada uma delas procura representar, a respetiva significação vai definir-se a partir da denotação que o *meio* faz dos objetos em questão (Aumont & Marie, 2011). O objeto fílmico, podendo ser *dissecado* por diversos instrumentos e técnicas de análise, é passível de múltiplas interpretações, consoante o olhar a que se subordina, funcionando a escolha dos fragmentos e o exercício de significação e ressignificação da imagem como espelho daquilo que Bellour considerou ser a sua “dimensão polissémica” (Bellour, 1997, p. 20).

De que maneira é que o cinema se serve das potencialidades da linguagem cinematográfica na abordagem destas questões, e, subseqüentemente, como é que o espectador se vai corresponder com o imaginário do(s) filme(s) durante esse processo? Enquanto espectador, nós reconhecemos a estrutura da imagem cinematográfica, apoiando-nos numa reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados, como nota Jacques Aumont (2009) a partir da obra de Ernst Gombrich. Segundo Aumont (2009), a literatura de inspiração *gestaltista* (a partir das teses de Rudolf Arnhem) mostra que as estruturas mais profundas da imagem são apreendidas pelo espectador num processo semelhante ao das próprias estruturas mentais. Por sua vez, “a percepção do mundo é um processo de organização

e de ordenamento dos dados sensoriais, que os torna conformes a um certo número de grandes categorias e leis inatas, que são afinal as categorias e as leis do nosso cérebro” (Aumont, 2009, p. 93). Neste sentido, sendo o universo diegético uma reprodução do(s) imaginário(s), de que forma é que as imagens são produzidas, transmitidas e encaradas pelo recetor? Em *As estruturas antropológicas do imaginário. Introdução à arquetipologia geral*, Gilbert Durand convoca o pensamento de Karl Jung, o qual, “na esteira da psicanálise, viu igualmente bem que todo o pensamento repousa em imagens gerais, os arquétipos, *esquemas ou potencialidades funcionais que determinam inconscientemente o pensamento*” (Durand, 1989, pp. 22-23).

Estes elementos, que na observação de Durand (1989) determinam inconscientemente o pensamento, vão estabelecer-se como as imagens qualitativas e inextensas da consciência. Reiterando as palavras de Deleuze (2006), tais imagens devem ser transferidas para uma outra ordem, que é a ordem do espaço, sendo, deste modo, guindadas ao espaço fílmico, enquanto lugar de comunhão e correspondência do ser humano com o imaginário, fenómeno que almeja (re)inscrever o *real* através da pluralidade da linguagem e da gramática do cinema. Como observa Gilles Deleuze, por exemplo, a propósito do cinema de John Ford, o que conta para o realizador “é que a comunidade possa fazer sobre si mesma certas ilusões” (Deleuze, 2006, p. 222), afirmação que tomo como *leitmotiv* da exploração da problemática proposta nesta investigação. Ou seja, temos como propósito encontrar nas representações do cinema português, no período cronológico definido (1974-2020), a correspondência com o discurso histórico-cultural, que é um discurso que se encontra em permanente reformulação. E, paralelamente, vamos procurar mostrar o seu contributo, enquanto *meio*, que se inscreve no imaginário social e cultural e que concorre também para o seu desenvolvimento.

## **CINEMA E IDENTIDADE NACIONAL. PARA UMA COMPREENSÃO DA SUBVERSÃO OPERADA APÓS A REVOLUÇÃO DE ABRIL**

Sobre as *nações*, disse Eric Hobsbawm que “existem não só como funções de uma espécie particular de Estado territorial ou como aspiração a estabelecê-lo (...) mas também no contexto de uma etapa particular do desenvolvimento tecnológico e económico” (Hobsbawm, 1998, p. 14). Deste modo, como pensar a ideia de identidade *nacional* na realidade portuguesa do século XX, e, sobretudo, como saber balizar o período cronológico que nos permita delinear um discurso crítico dessa problemática, à

luz da contemporaneidade? A este propósito, é entendimento de Miguel Real (1998) que a obra de Eduardo Lourenço, assim como a de António José Saraiva, constituem os mais importantes contributos para a fraturante metamorfose do imaginário filosófico português. E tal aconteceria, porque o deslocam de um

mal-estar cultural patente desde o século XVIII, adubado por um espírito negativista de evidente inferioridade e culminado na dupla humilhação (...) do *Ultimatum* de 1890 e do consulado salazarista (...), para um estatuto de diálogo com os actualizados pensamentos europeus. (Real, 1998, p. 63)

O cinema português durante o Estado Novo refletiu o compromisso que este regime manteve com uma ideia de identidade *nacional*, que marcou a primeira metade do século XX, e que era própria dos Estados de cariz autoritário e ditatorial. Enquanto produto “da cultura capitalista nas suas facetas de espetáculo e indústria (...) o cinema foi, sob a sua forma propagandística, empregue nos regimes ditatoriais/totalitários” (Ribeiro, 2010, p. 9). E, durante o Estado Novo, a propaganda encarou o cinema “como uma das suas áreas de actuação prioritárias, empreendendo múltiplos esforços para estimular, dirigir e controlar a produção fílmica do país” (Vieira, 2010, p. 13). Patrícia Vieira (2010) acrescenta, ainda, que esse fenómeno, tanto foi fecundado por uma propensão estética, que lhe emprestava António Ferro, como pelas condições pragmáticas, que Salazar oferecia no poder.

Em Portugal, a ideia de *identidade nacional*, como reflexo e prova sistémica, de um compromisso, político, social e cultural com o século XX, comprova-se no patriotismo de que se alimentou a ideologia republicana, gerada num misticismo nacionalista, “a mais nefasta flor do amor pátrio”, como salientou Eduardo Lourenço (2001/2017, p. 31), que germinou com particular impetuosidade do traumatismo do *Ultimatum* inglês de 1890, “o traumatismo-resumo de um século de existência nacional traumatizada” (Lourenço, 2001/2017, p. 30).

O caso português entre finais do século XIX e inícios do século XX ilustra os efeitos dessa liturgia nacionalista, esse “reino cadaveroso”, que António Sérgio (1926/1984) subverteu e satirizou, denunciando a ausência de uma cultura crítica em Portugal. Já o simbolismo de Charles de Baudelaire e o carácter devaneador do desejo, do sonho e do tempo, de André Gide ou de Marcel Proust, por exemplo, tenderam a diluir-se, no panorama literário português, “em historicismo, em pitoresco regional, em moralismo

discursivo, em propósitos educativos, num nacionalismo mais ou menos sebastianista” (Saraiva & Lopes, 2017, pp. 959-960).

Ora, o que foi o salazarismo senão o aproveitamento da condição sossegada e sonambúlica da casa portuguesa, como refere Eduardo Lourenço (2001/2017), a perpetuação dum “viver nacional (...) [orientado] para um futuro de antemão utópico pela mediação primordial, obsessiva, do passado” (Lourenço, 2001/2017, p. 28), que procurou inscrever no nosso imaginário “o desejado medievalismo, bucólico e cordato, figurado pela terna ‘boa dona de casa’ [e], por outro lado, a ambição do Império, ousada e épica, figurada pelas caravelas” (Martins, 1992, p. 198)<sup>1</sup>? Neste sentido, o papel do cinema português no compromisso ideológico do Estado Novo reflete a perceção de António Ferro da “civilização do [seu] tempo [como] a civilização das imagens” (Ribeiro, 2010, p. 8), sendo consolidada a “política do espírito”, como afirmou Ferro, através da “missão educativa e a missão externa [de levar] aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter e do grau da nossa civilização” (Ferro, 1950, pp. 70-71).

Essa “ambição do Império (...) figurada pelas caravelas”, como observa Moisés de Lemos Martins (1992, p. 198), impregnou o cinema nacional, e pretendeu concomitantemente consumir a *predestinação* outorgada a Portugal, cujo futuro “foi desde cedo o *lá fora*, a distância, nossa ou alheia” (Lourenço, 1994, p. 69), horizontes grandiosos que sempre revertiam para esse ambiente de bucólico remanso que Jorge Dias (1986) ilustra em *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*. *O essencial*, a partir da igreja portuguesa, é assim descrito por Jorge Dias (1986, pp. 38-39): “a igreja portuguesa (...) caiada e sorridente entre ramadas (...) singela e sóbria na pureza do granito, [que] é simplesmente a Casa do Senhor”, acentuando-lhe esse cunho humano, acolhedor e tranquilo sobremaneira vulnerável à tragicidade e à dor (Dias, 1986). Por esse motivo, Moisés de Lemos Martins afirma que “o salazarismo foi mais simbolismo (sonhos e crenças, e especificamente, saudade e sebastianismo) do que ideias” (Martins, 1992, p. 195), porque o espírito português, como sublinhou Jorge Dias, devia ser avesso às grandes abstrações e às grandes ideias que ultrapassavam o sentido humano (Dias, 1986). Ou então, como o descreve Eduardo Lourenço, um povo sonhador “imemorialmente rural, absorvido por fora em afazeres desprovidos de transcendência, mas levados a cabo como uma epopeia, com o seu talento do detalhe, da miniatura” (Lourenço, 1999a, p. 93).

<sup>1</sup> Sobre este imaginário de um sonho de império, figurado por “uma boa dona de casa”, ver, também, Martins (2014b), “Os mitos de origem no salazarismo – o passado como se fora presente”; e Martins (2016), *O olho de Deus no discurso salazarista*.

O Estado Novo pretendeu consolidar, deste modo, uma imagem da *nação* que incorporasse os dispositivos do poder como “sistemas de normas éticas, eugénicas e aléticas [que se articulassem] directamente no corpo da nação para o racionalizar e regenerar” (Martins, 2016, p. 36). A permanente urgência de regeneração é o que mantém vivo o sentimento nacionalista, e também o “estado de cólera causado pela violação desse princípio ou o estado de satisfação causado pela sua realização” (Gellner, 1993, p. 11). Daí que Hobsbawm afirme, no seguimento de uma sugestão filológica, que o primeiro significado da palavra *nação* indica origem ou descendência (Hobsbawm, 1998). O Estado Novo é, com efeito, simultaneamente origem e descendência de um discurso que procurou adaptar o país à sua evidente modéstia (Lourenço, 2001/2017), a partir de uma inspiração mítico-histórica. E esta inspiração alicerçou-se na “disciplina ética, eugénica e atlética (...) [do regime discursivo salazarista, que se enunciou] segundo as metáforas de um acontecimento messiânico” (Martins, 2016, p. 135).

Segundo Bénard da Costa, verificou-se, após a implantação do Estado Novo, uma crescente força do cinema, “sobretudo nos grandes meios urbanos (...) que na década de 30 atingiu a sua expressão cimeira”, ao multiplicar-se a população que ia abandonando a província (Costa, 1991, p. 46). Daí que esse “desejado medievalismo, bucólico e cordato”, como refere Moisés de Lemos Martins (1992, p. 198) tenha sido inscrito pelo salazarismo como um dos fundamentos da *nação* e ao mesmo tempo um dos propulsores da sua regeneração, incorporando o messianismo, que se foi consolidando ao longo da História portuguesa, segundo Gilbert Durand, com “o espírito de cruzada (...), a epopeia dos Templários, dos Hospitalários, dos cavaleiros de Avis e de Cristo, artífices da Reconquista, a vontade missionária dos Franciscanos, e enfim do ideal de expansão mundial” (Durand, 2008, p. 31)<sup>2</sup>. Segundo Bénard da Costa, no cinema durante o Estado Novo, “importava dar vida a essa história (de oito séculos) (...) [o]u exaltar a grandeza do presente” (Costa, 1991, p. 55), pretensão que motivou o programa cinéfilo de António Ferro, quando em 1933 criou o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN).

A Revolução de Abril marcou o momento em que, segundo Eduardo Lourenço (1999b) em *A nau de Ícaro seguido de miragem da lusofonia*, os portugueses passaram a problematizar a sua relação com o futuro, não obstante ter sido esse próprio futuro que fecundou aquilo que o autor considerou ter sido o grande mito do século XX: “o grande mito do século

<sup>2</sup> Veja-se também, a este propósito, Martins (2014b), “Os mitos de origem no salazarismo - o passado como se fora presente”.



passado não foi exactamente o do progresso, tao visível era a sua realidade, mas sim o pensamento do futuro” (Lourenço, 1999b, p. 79). Essa problematização implicou o confronto com uma realidade em que passou a dominar “o Velho do Restelo sobre Gama”, nas palavras de António Quadros (1999, p. 61). Tratou-se de uma cavalgada frustrada, rumo à imagem, já precedentemente idealizada por António Sérgio, que era a de “um Portugal europeu, racionalista, *científico*” (Saraiva, 1996, p. 111). Mas esta aspiração só poderia vingar com a amputação do Portugal “cavaleiresco, jesuítico, aventureiro, sonhador”, em suma, com a amputação de mais de metade da nossa História, acrescenta o autor (Saraiva, 1996, pp. 111-112). E, enfim, ainda era preciso aquiescer que o *Encoberto* já não era essa auspiciosa litanía que nos iludia, guarnecida pela promessa messiânica, mas, como afirmou Boaventura de Sousa Santos, era antes “a imagem da ignorância de nós mesmos reflectida num espelho complacente” (Santos, 2013, p. 60).

### **O CINEMA COMO DISCURSO DE DESCONSTRUÇÃO E REPENSAMENTO DA IDENTIDADE NACIONAL (1974-2020)**

Um país muito longínquo no tempo, na História, e ao mesmo tempo um país muito contemporâneo, assim João Mário Grilo descreveu Portugal, a partir do cinema nacional, depois da Revolução de Abril em *O cinema da não ilusão: histórias para o cinema português* (2006). Se a Revolução de Abril promoveu um repensar da experiência coletiva e da experiência histórico-cultural do país, este foi um fenómeno que pressupôs obrigatoriamente o questionamento *identitário*, o desabar de uma construção nascida de “um dos afãs essenciais do séc. XIX” (Medina, 2006, p. 35), que almejava a consolidação de ideias *saturadas* e *fixas* de identidades nacionais. Acrescenta João Medina, que tais ideias de identidade medraram no país “através de intelectuais apostados em forjarem símbolos e práticas sociais que apontassem para uma especificidade justificadora duma entidade político-cultural alicerçada na História duma comunidade separada e, em geral, dotada duma língua própria e um território estabilizado nas suas fronteiras” (Medina, 2006, p. 35).

Leonor Areal observa que “o cinema [se faz] frequentemente veículo – e isso acontece precisamente com o cinema sob o Estado Novo – de uma ideologia nacionalista que pretende legitimar” (Areal, 2011b, p. 26). No caso português, a autora refere, porém, durante o Estado Novo, as manifestações de um cinema *intransigente* (o neorrealismo de Manuel Guimarães e o novo cinema português), assinalando uma visão que transformava

a experiência fílmica, e, conseqüentemente, visava transformar também a própria experiência do real (Areal, 2011a). Finalmente, a Revolução de Abril marcou decisivamente o momento em que foi alterada a percepção do espectador relativamente ao *acontecimento fílmico*, como observa José Filipe Costa (2002). Assinala José Filipe Costa (2002, p. 75) que “um acontecimento fílmico é um acontecimento a ser vivido”. E é por essa razão que a experiência fílmica se transfigurou, logo após a Revolução, “para que o povo se revisse a si próprio na sua tomada de consciência e acção e assim ganhasse alento” (Costa, 2002, p. 75).

O trabalho de José Filipe Costa encontra-se delimitado pelos “pontos de irrupção e abrandamento das tensões verificadas no campo cinematográfico” (Costa, 2002, p. 13), entre o 25 de abril e o 29 de abril de 1974, quando o Instituto Português do Cinema foi ocupado, até 1976, com as Unidades de Produção, nascidas da tentativa de coletivização do cinema, a terem ordem de extinção pela Secretaria de Estado da Cultura (Costa, 2002). Ou seja, neste período, o cinema deu-se como tarefa acompanhar o Processo Revolucionário em Curso (Prec).

Em 1979, Manuel Antunes (1979/2005) veio clamar pela urgência que havia em repensar Portugal. Do que se trataria, então, seria de repensar o país, a partir da revisitação do discurso histórico e cultural. E Eduardo Lourenço (2001/2017) antecipou-se-lhe, no mesmo sentido, com *O labirinto da saudade*, publicado originalmente em 1978. Segundo José Gil, “o 25 de Abril abriu um processo complexo de luta intensa contra a não-inscrição” (Gil, 2005, p. 17). Todavia, afinando pelo mesmo diapasão que José Gil, Eduardo Lourenço, veio mais tarde, na viragem para o século XXI, declarar que “o futuro-outro que [a Revolução de Abril] prometera, à parte (...) o triunfo e a consolidação, na metrópole, da democracia de tipo europeu que não conhecêramos durante meio século, não se cumpriu” (Lourenço, 2017, p. 12). E também José Gil atestou a perenidade do “abstracto da não-inscrição (...) e toda essa actividade frenética e delirante para inscrever a Revolução – escrevendo a História – não fazia mais do que alimentar a impossibilidade de inscrever, essa sim, inscrita no mais profundo (...) dos inconscientes dos portugueses” (Gil, 2005, pp. 17-18).

O que é que se aspirava cumprir com esse futuro-outro, segundo Eduardo Lourenço? Precisamente uma nova cultura democrática, desvinculada da antiga cultura arcaico-imperialista (Lourenço, 2001/2017), porquanto seria impossível, para o autor, “que nos desfizéssemos (...) de um passado, de uma memória, de uma identidade que se forjou ou se exaltou precisamente com os Descobrimentos e de que a aventura colonial foi a consequência” (Lourenço, 2001/2017, p. 12).

Nas várias tendências e derivas pelas quais enveredou, o cinema português após a Revolução de Abril visou a desconstrução da mitologia salazarista da *identidade nacional*. E, “a partir da década de 80, (...) iria expressar um discurso claramente crítico e destruidor da hegemonia dos mitos nacionais, como o passado-presente, a cessação do império e o sebastianismo” (Branco, 2016, p. 75). A ideia de identidade nacional não cessa, no entanto, no nosso imaginário cultural e social, porquanto estabelecer-se-á enquanto manancial da subversão discursiva – neste caso, levada a cabo pelo cinema – subsistindo como o nutrimento dessas *contra-imagens*, que não deixarão de perpetuar a ideia de um sentimento de *identificação* coletiva<sup>3</sup>. Como observa Nelson Araújo, “a conceção de um cinema nacional deve extrapolar as suas histórias de crise, conflito e negociação (...), devendo os seus contornos compreender vários estratos que desdobrem as múltiplas possibilidades de expressão que a linguagem cinematográfica integra” (Araújo, 2016, p. 38).

Conceber uma fórmula para o processo de desconstrução da *identidade nacional*, através do cinema português, da Revolução de Abril até ao presente, implica um processo de reflexão, assente na ideia de um mundo globalizado, de uma cultura-mundo onde “as diásporas não se encontram em estado de leveza social e cultural, definindo-se, ao invés, pela sua consciência nacional, por vezes pela sua pertença local ou regional” (Lipovetsky & Juvín, 2011, p. 93). Com efeito, o discurso histórico e cultural reformular-se-á no seio dessas dinâmicas, dado que o legado da retórica construída no Estado Novo em relação à *identidade nacional* “foi muito mais além do que evidenciar o sentimento de pertença a um país, partilhado por um grupo de pessoas” (Sousa, 2017, p. 78). Em contraposição a essa mitologia do “orgulhosamente só”, impôs-se a urgência de uma resposta relativamente ao futuro de um país, que se encontrou subitamente diante de várias encruzilhadas, como observou Joaquim Barradas de Carvalho, em 1982. Refere este historiador que “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. Portugal terá de escolher entre a Europa e o Atlântico” (Carvalho, 1982, p. 64). Este processo é especialmente conturbado para um país que tão bruscamente foi forçado a despertar da ilusão relativamente ao orgulho de estar só. O discurso histórico e cultural de Portugal após a Revolução de

<sup>3</sup> Lembramos que todos os processos de construção da identidade, sejam locais, regionais, nacionais, ou supranacionais, ocorrem a três níveis, compreendendo uma dimensão institucional, uma dimensão existencial e uma dimensão simbólica (Martins, 1990, pp. 95-99).

Abril é, simultaneamente, o acumular de inquietações e aspirações que não perspetivam tão-só a sua dimensão *nacional*, mas também a sua dimensão *transnacional*. Ou seja, do que se trata é de uma mitologia nacional *repensada*, a partir da desconstrução da ideia de *identidade nacional*, e também das dinâmicas emergentes da *world culture*, cuja “universalidade não tem memória, nem história, [sendo] uma mera trituração e colagem dos restos da nossa civilização explodida e feliz por sê-lo” (Lourenço, 1994, p. 12).

A problematização da relação com o futuro impregnará toda a reformulação do discurso histórico-cultural, da Revolução de Abril até ao presente. E, neste sentido, o cinema português revela-se um pertinente meio de análise desse fenómeno. Começámos por repensar a nossa mitologia nacional, a partir da Europa, onde entramos “frágeis na nossa autoconvicção nacional, esvaziados da nossa personalidade, cortados das nossas raízes, um povo sem memória nem personalidade, uma sociedade igualizada e normalizada” (Quadros, 1989, p. 14). Mas, simultaneamente, a partir da ideia do espaço dos países de língua portuguesa, um espaço lusófono, Moisés de Lemos Martins idealiza uma “comunidade transcontinental de pertença, que produz um sentido partilhado de identidade e de história”, conquanto observe que “tal comunidade está muito longe de se encontrar concretizada” (Martins, 2014a, p. 45). É neste âmbito que urge repensar a relação de Portugal com o *outro*, à luz de um contexto pós-colonial. Com efeito, se a Revolução de Abril promoveu a desconstrução de uma mitologia da unidade nacional do Minho a Timor, perpetuada e difundida pelo luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, subsiste ainda um hiato que, segundo Miguel Vale de Almeida (2008), se afirma pela inexistência de contra-narrativas. O autor salienta as escassas representações da experiência africana em Portugal, “como se a narrativa lusotropicalista visasse espalhar pelo mundo os produtos culturais portugueses sem se preocupar com o retorno de produtos culturais africanos, e outros, para Portugal” (Almeida, 2008, p. 10). O debate da identidade nacional, da Revolução de Abril até ao presente, caracteriza-se pela interrogação dessas *invisibilidades*, e, concomitantemente, pelos efeitos da obliteração de um passado em comum, marcado pela violência e pela subjugação, cujas consequências são ainda manifestas.

Neste sentido, o discurso histórico-cultural, que foi preciso repensar após a Revolução, é um discurso ancorado na esperança de um devir para Portugal. Mas, simultaneamente, é um discurso que se estriba na assunção pessimista relativamente ao futuro, que se consumou solidamente no universo fílmico nacional, após a emergência de correntes e derivas

cinematográficas experimentais, da década de noventa, pela batuta da *nova geração* de cineastas da Escola Superior de Teatro e Cinema.

Esta geração legou assim uma influente tendência autorreflexiva, que fez do cinema português

um permanente e exigente lugar de análise social, histórico-política e cultural (independentemente da sua qualidade técnica e estética e de alguns casos de maior popularidade) [cujos filmes procuraram] figurar um “Portugal” sofrido e sofrível, em luta com os seus fantasmas históricos, sociais e políticos. (Bello, 2010, pp. 12-13)

Concomitantemente, a dificuldade com que o país se debate para repensar a sua identidade é salientada, segundo Carolin Overhoff Ferreira, “pela hegemonia da identidade colonial portuguesa e pela modernização (...), que resulta em grande parte da adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia em 1986” (Ferreira, 2007, p. 224). Ora, José Gil observa que “a *normalização* a que vem sendo submetida a sociedade portuguesa não incide apenas – nem principalmente – no processo de regularização da vida política democrática, após os sobressaltos que se seguiram ao 25 de Abril” (Gil, 2005, pp. 112). Argumenta este filósofo que se trata de um movimento mais geral e profundo, um movimento que se caracteriza “negativamente (...) pela homogeneização dos comportamentos, pela supressão de possibilidades de vida (criação de novos modos possíveis de subjectivação), e, positivamente, pela aceitação universal deste estado de coisas” (Gil, 2005, pp. 112-113).

Procurando responder às interrogações do pensamento português, e ao mesmo tempo aprofundá-las, a produção cinematográfica nacional permite-nos assim divisar um profuso e tácito encadeamento de fragmentos do imaginário português, distintos a nível temático, estilístico e até cronológico. Se, como observa Eduardo Paz Barroso, “a reflexão sobre a identidade cultural [se] ocupa (...) de acordos (...) entre símbolos e poéticas, entre lugares e não lugares, entre imagens e imaginários” (Barroso, 2009, p. 3), o cinema deverá ser pensado, neste âmbito, a partir das suas faculdades na representação e *reimaginação* do *real*, estabelecendo-se enquanto elemento de mediação entre o espectador e o *mundo*, consolidando e desconstruindo discursos que vão reinscrevendo o(s) imaginário(s).

## NOTAS CONCLUSIVAS

É a complexidade da rede de ligações, em que assenta a ideia de identidade *nacional* à luz da contemporaneidade, que estimula a problemática deste trabalho. Daí que o objetivo principal seja o de visar a *reflexão* como garantia de não condicionar o debate, suscitando uma série de interrogações que promovam, deste modo, a abertura de outras hipóteses de investigação, em áreas diversas. É urgente sublinhar que a multidisciplinaridade desejada para o desenvolvimento deste trabalho se relaciona fortemente com as possibilidades proporcionadas pelas Ciências da Comunicação, no que concerne à convocação de várias áreas do saber. Muito particularmente, estamos a pensar na sua íntima relação que estabelecem com os Estudos Culturais, os quais, por sua vez, constituem uma área em permanente refundação. Isabel Macedo observa que os Estudos Culturais, ancorando-se inicialmente numa inspiração marxista, têm-se refundado progressivamente “no confronto com novas abordagens teóricas, como o interacionismo simbólico e a etnometodologia, o estruturalismo e o desconstrutivismo” (Macedo, 2016, p. 18). Mas a sua refundação tem em conta, também, os efeitos das mudanças sociais dos desenvolvimentos tecnológicos, que constituem o ensejo para definir novas modalidades de análise dos meios de comunicação, entre os quais, o cinema.

O cinema procura comunicar com o mundo através do seu próprio *mundo*, simulacro da experiência humana, que é simultaneamente comunicada e inscrita no *real*, e a partir do *real*. O cinema enquanto expressão humana e enquanto tentativa de comunicação com o *mundo*, caracteriza-se por esse fluxo de discursos, que se entrecruzam e conectam, através da sua afinidade ou da sua diferença. Constitui-se, pois, simultaneamente, como um relicário de olhares, que se concretizam com o propósito de edificarem esse simulacro que dialoga com o *real*. Ao afirmar-se enquanto elemento de mediação entre o espectador e o *mundo*, o cinema cristaliza e desconstrói o(s) imaginário(s). E o(s) seu(s) discurso(s) evidenciam essa complexidade do *real*, que urge ser pensada enquanto fenómeno em permanente construção – e mutação.

Neste sentido, propomo-nos, na multidisciplinaridade inerente ao nosso trabalho, estabelecer relações, não só entre campos do saber diversos, como já observámos, mas também no que concerne à própria criação artística, como dimensão relevante para glosar a problemática.

O cinema não se constitui apenas como um *meio*, que permite que nos possamos articular, literalmente, com o *imaginário*, a partir das temáticas, isto é, justificar determinada temática a partir do seu papel enquanto

espelho do *real*. É que existe, também, a diversidade de olhares, a pluralidade estética e estilística, em suma, a própria criação artística como expressão humana, como forma de comunicar com o *mundo*, como forma de repensar o imaginário, ao mesmo tempo que repensamos a própria linguagem através da qual nos expressamos (referimo-nos, neste caso, à linguagem cinematográfica).

A pertinência do cinema nesta investigação prende-se, assim, com a reivindicação das suas potencialidades, a partir do alcance multidisciplinar das Ciências da Comunicação, de uma maneira que os Estudos Fílmicos e a Filmologia, sozinhas, não são capazes de alcançar. As Ciências da Comunicação, promovendo a multidisciplinaridade, situam o cinema nesse papel de elemento mediador, com os vários campos do saber. Neste sentido, a presente investigação direciona o cinema para esse alcance multidisciplinar, outorgando-lhe o desafio de se corresponder com o discurso histórico-cultural que perpassou o período cronológico definido.

## AGRADECIMENTOS

Este estudo realiza-se no quadro de uma tese de doutoramento em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho. A tese é 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, participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MCTES.

Os orientadores desta tese de doutoramento são o professor Moisés de Lemos Martins (Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade) e o professor Nelson Agostinho Marques Araújo (Centro de Estudos Arnaldo Araújo).

Este trabalho é ainda apoiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020.

## REFERÊNCIAS

- Almeida, M. V. (2008, 31 de outubro). O complexo colonial português. *Jornal Hoje Macau*, p. 10.
- Anderson, B. (2005). *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.

- Antunes, M. (1979/2005). *Repensar Portugal*. Lisboa: Multinova.
- Araújo, N. (2016). *Cinema português. Intersecções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- Areal, L. (2011a). *Cinema português - um país imaginado vol. I – antes de 1974*. Lisboa: Edições 70.
- Areal, L. (2011b) *Cinema português - um país imaginado vol. II – após 1974*. Lisboa: Edições 70.
- Aumont, J. (2009). *A imagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Aumont, J. & Marie, J. (2011). *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- Barroso, E. P. (2009). O que fazemos aqui? Cinema e identidade cultural. In I. N. Patim; A. Cabral; I. P. Leão & F. Hilário (Eds.), *Literatura e Geografia. IV Encontro de Estudos sobre Ciências e Culturas: da geografia das palavras à geografia das migrações* (pp. 497-504). Porto: Edições UFP.
- Bello, M. R. L. (2010). A implosão do cinema português: duas faces de uma mesma moeda. *Portuguese Cultural Studies*, 3, 19-32.
- Bellour, R. (1997). *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. São Paulo: Papyrus.
- Branco, S. C. (2016). O cinema português, o transtemporal e o mito. *Aniki - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 3(1), 64-83.
- Carvalho, J. B. (1982). *Rumo de Portugal: a Europa ou o Atlântico?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Costa, J. B. (1991). *Histórias do cinema português: sínteses da cultura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Costa, J. F. (2002). *O cinema ao poder!*, Lisboa: Hugim Editores, Lda.
- Deleuze, G. (2006). *A imagem-movimento*. Lisboa: Documenta.
- Dias, J. (1986). *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Durand, G. (1989). *As estruturas antropológicas do imaginário. Introdução à arquetipologia geral*. Lisboa: Editorial Presença.
- Durand, G. (2008). *Portugal. Tesouro oculto da Europa*. Lisboa: Ésquilo.
- Ferreira, C. O. (2007). *O cinema português através dos seus filmes*. Lisboa: Edições 70.
- Ferro, A. (1950). *Teatro e cinema (1936-1949)*. Lisboa: SNI.



- Gellner, E. (1993). *Nações e nacionalismo. Trajectos*. Gradiva. Lisboa.
- Gil, J. (2005). *Portugal hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio d'água.
- Grilo, J. M. (2006). *O cinema da não-ilusão: histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Hall, S. (1992/2006). Cultural Studies and its theoretical legacies. In L. Grossberg; C. Nelson & P. Treichler (Eds.), *Cultural Studies* (pp. 277-294). Nova Iorque, Londres: Routledge.
- Hobsbawm, E. (1998). *A questão do nacionalismo: nações e nacionalismo desde 1780*. Lisboa: Terramar.
- Lipovetsky, G. & Juvin, H. (2011). *O ocidente mundializado – controvérsia sobre a cultura planetária*. Lisboa: Edições 70.
- Llobera, J. R. (2000). *O deus da modernidade. O desenvolvimento do nacionalismo na Europa Ocidental*. Oeiras: Celta Editora.
- Lourenço, E. (1994). *A Europa desencantada. Para uma mitologia europeia*. Lisboa: Publicações Projornal, S.A.
- Lourenço, E. (1999a). *Portugal como destino seguido de mitologia da saudade*. Lisboa: Gradiva.
- Lourenço, E. (1999b). *A nau de Ícaro seguido de imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva.
- Lourenço, E. (2001/2017). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Edições Gradiva.
- Macedo, I. (2016). *Migrações, memória cultural e representações identitárias: a literacia fílmica na promoção do diálogo intercultural*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Retirado de <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/48712>
- Martins, M. L. (1990). A identidade regional e local. *Anais Universitários*, 1, 95-108. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/23769>
- Martins, L. M. (1992). A dona de casa e a caravela transatlântica: estudo sócio-antropológico do imaginário salazarista. *Cadernos do Noroeste*, 5(1-2), 191-204. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/25357>
- Martins, L. M. (2014a). Língua portuguesa, globalização e lusofonia. In N. Bastos (Eds.), *Língua portuguesa e lusofonia* (pp. 15-33). São Paulo: EDUC - IP-PUC. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/29178>

- Martins, L. M. (2014b). Os mitos de origem no salazarismo – o passado como se fora presente. In M. M. Baptista; J. E. Franco & B. Cieszyńska (Eds.), *Europa das nacionalidades: imaginários, identidades e metamorfoses políticas* (pp. 185-191). Coimbra: Grácio Editor. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/40121>
- Martins, L. M. (2016). *O olho de Deus no discurso salazarista*. Porto: Afrontamento. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/49972>
- Medina, J. (2006). *A geração de 70, uma geração revolucionária e europeísta*. Cascais: Câmara Municipal.
- Metz, C. (1992). *Langage et cinèma*. Paris: Editions Albatros
- Quadros, A. (1999). *Portugal, razão e mistério I*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Quadros, A. (1989). *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*. Lisboa: Fundação Lusíada.
- Real, M. (1998). *Portugal: s.er e representação*. Lisboa: Difel Editores.
- Ribeiro, C. (2010). *O alquimista de sínteses: António Ferro e o cinema português*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, Porto, Portugal. Retirado de <https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/55466/2/tesemestcarlaribeiro000125091.pdf>
- Santos, B. S. (2013). *Pela mão de Alice*. Coimbra: Almedina.
- Saraiva, A. J. (1996). *A tertúlia ocidental. Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queirós e outros*. Lisboa: Gradiva.
- Saraiva, A. L. & Lopes, O. (2017). *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- Sérgio, A. (1926/1984). *António Sérgio – uma antologia. Introdução, notas e selecção de Joel Serrão*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Smith, A. (1997). *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva.
- Sousa, V. (2017). *Da portugalidade à lusofonia*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- Vieira, P. (2010). *O cinema no Estado Novo*. Lisboa: Edições Colibri.

Citação:

Silva, T. V., Martins, M. L. & Araújo, N. (2020). O debate da identidade nacional desde a Revolução de Abril até ao presente, através do cinema português. In Z. Pinto-Coelho; T. Ruão & S. Marinho (Eds.), *Dinâmicas comunicativas e transformações sociais. Atas das VII Jornadas Doutorais em Comunicação & Estudos Culturais* (pp. 13-30). Braga: CECS.