

Sara Marlene Serra de Almeida Castelo Branco

O CINEMA PORTUGUÊS E A TRANS-TEMPORALIDADE – A MEMÓRIA
E O MITO

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Belas Artes da
Universidade do Porto em 26 de Setembro de 2014

ÁREA CIENTÍFICA Estudos Artísticos – Teoria e Crítica da Arte

Orientador: Prof. Doutor António Preto

Porto, 2014

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Doutor António Preto, pelo acompanhamento e ensinamentos.

A todos os que me apoiaram neste processo.

RESUMO

Atentando às representações da trans-temporalidade, da fantasmagoria, da identidade e da memória colectiva, esta dissertação parte da obra de Eduardo Lourenço para investigar de que forma os mitos identitários, criados e difundidos pela literatura ao longo dos séculos, ganharam uma imagética nos séculos XX e XXI através de um cinema, de narrativa trans-temporal, que construiu ou desconstruiu mitológicas histórico-patrióticas, como o sebastianismo, o imperialismo, a imponência dos grandes heróis e acontecimentos nacionais, entre outros.

Palavras-chave: cinema português; mito; memória; identidade nacional; trans-temporalidade;

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	5
------------	---

1º CAPÍTULO

PARA ALÉM DA HISTÓRIA (O ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL)

1. Notas sobre a trans-temporalidade	13
2. Sobre a temporalidade no cinema	24
3. O trans-temporal na identidade nacional	31

2º CAPÍTULO

O CINEMA HISTÓRICO NA MITIFICAÇÃO DE UM PRESENTE-PASSADO

1. A ideologia historicista do cinema no Estado Novo	
1.1. Notas sobre o cinema português e a propaganda no Estado Novo	39
1.2. A autognose nacional por Eduardo Lourenço	42
1.3. O cinema histórico-patrizado no regime salazarista	47
2. A hiperidentidade nacional em <i>Camões</i> (1946) e <i>Frei Luís de Sousa</i> (1950)	
2.1. <i>Camões</i> e a sua condição	51
2.2. <i>Camões</i> : a personificação da Nação como trans-temporalidade	53
2.3. O Estado Novo, o género histórico-literário e o neo-garrettismo	61
2.4. <i>Frei Luís de Sousa</i> : nacionalismo e sebastianismo	65

3º CAPÍTULO

O PASSADO E O PRESENTE – EXORCISMO E FANTASMAGORIA NACIONAL

1. Exorcismo no cinema português da década de 70	
1.1. Esconjuração e premonição no cinema pré-revolucionário	75
1.2. O movimento parricida: o exemplo de <i>Brandos Costumes</i> (1974)	83
2. A fantasmagoria e o diálogo com o presente	95
3. <i>Non ou a Vã Glória de Mandar</i> (1990): a desconstrução das mitologias nacionais	
3.1. Trans-temporalidade – a guerra e o histórico	109
3.2. A cessação dos mitos: o fim do Império e o sebastianismo messiânico	118

4º CAPÍTULO

RELAÇÕES ENTRE O HISTÓRICO E O INDIVIDUAL – DE *O BOBO* (1987) A *TABU* (2012)

1. <i>O Bobo</i> (1987) – a fundação da nacionalidade e o pós-25 de Abril	128
2. <i>Recordações da Casa Amarela</i> (1989): “uma comédia lusitana”	140
3. <i>O Delfim</i> (2002) e o espaço alegorizante	146
4. <i>Tabu</i> (2012) e o cinema do século XIX: entre a memória subjectiva e a memória colectiva	152

CONCLUSÃO	170
-----------	-----

BIBLIOGRAFIA	173
--------------	-----

INTRODUÇÃO

A trans-temporalidade – desconstrução de uma representação cronológica e sequencial do tempo, reconfigurando-o e complexificando-o através de uma associação e cruzamento entre passado, presente e futuro – tem vindo a ser trabalhada por diversos autores, desde Santo Agostinho, no século IV, até Walter Benjamin, Aby Warburg, Jacques Rancière, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, nos séculos mais próximos de nós. Se estes pensadores têm reflectido sobre a questão do trans-temporal actuando, por exemplo, sobre as dimensões da memória e da História, outros, como Gilles Deleuze, têm considerado este domínio, especificamente, numa abordagem cinematográfica. Como sugere Edgar Morin, o cinema detém uma complexa e intrínseca relação com a trans-temporalidade, na medida em que circunscreve atributos e conexões espaço-temporais singulares. O cinema tem a capacidade de inverter o tempo, de colocar o passado, o futuro e o presente em osmose, reproduzindo, como o pretendem alguns, os próprios mecanismos do pensamento humano, o que faz do meio cinematográfico uma “forma pensante” por excelência.

Neste sentido, se a trans-temporalidade é uma condição inerente ao pensamento e à experiência humana, que não se circunscrevem a linearidades temporais (basta atentar ao processo da memória), há uma outra dimensão anacrónica que é intrínseca ao campo social: a identidade e a mitologia nacional. Todos os sujeitos são compelidos a inscrever-se em “comunidades mnemónicas”, pois a pertença a uma nação implica a partilha de uma memória, de referências e de características próprias e comuns a um passado colectivo. Assim, esta comunidade imaginária é intrinsecamente trans-temporal, porquanto assenta no conjunto de particularidades colectivas que sobreviveram do passado até ao presente, projectando-se no

futuro, na medida em que se apresentam como inerentes a um *ser* nacional e a um *destino* colectivo.

Partindo destes pressupostos da identidade e da mitologia nacional, Eduardo Lourenço propôs – em obras como *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português* (1978) e *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade* (1999) – realizar uma espécie de psicanálise sobre a relação histórico-mitificada que os portugueses conservam consigo mesmos. Lourenço afirma que os portugueses viveram, nos últimos séculos, num presente-passado contínuo e numa hiper-identidade mitificada, que foi criada e circunscrita nas representações literárias de Luís de Camões, Padre António Vieira, Almeida Garrett, Oliveira Martins, Teixeira de Pascoes, Fernando Pessoa, entre outros. Assim, a memória portuguesa teria incorporado algo como um “não-tempo”, uma obsessão pelo passado que co-existe com uma espera utópica pelo futuro, presente na maior mitologia de todas: o sebastianismo.

Desta forma, a investigação realizada em *O Cinema Português e a Trans-temporalidade – o Mito e a Memória* parte do cruzamento destas diversas dimensões trans-temporais – no que respeita ao cinema e a mitos identitários nacionais –, para centrar essa interrogação no cinema português. Neste sentido, a questão fundamental que se impõe nesta dissertação relaciona-se com a forma como as representações literárias, de que fala Eduardo Lourenço, evoluíram até representações imagéticas, com temperamento trans-temporal, nos séculos XX e XXI: primeiro, presentes num cinema embebido de desígnio histórico-patriótico, que ao serviço da Política do Espírito fortaleceu estas mitologias; e, depois, até um cinema, posterior ao 25 de Abril, que as exorcizou e desconstruiu.

Neste sentido, a investigação tem por objectivo questionar a forma como certos filmes reflectiram sobre o passado e o presente do país, solidificando ou esconjurando as suas mitologias nacionais – como o sebastianismo, a sacralização das origens, o imperialismo, a imponência dos grandes heróis e acontecimentos nacionais, etc. – ponderando, assim, sobre um

duplo movimento de construção e desconstrução no cinema português. Desta forma, procurar-se-á abordar as representações da temporalidade e da memória relativas à mitologia colectiva, identificando características trans-temporais, seja numa estrutura global (o conjunto de *Non ou a Vã Glória de Mandar* de Manoel de Oliveira) ou episódica dos filmes analisados (o fragmento final de *Camões* de Leitão de Barros). Por outro lado, como complemento a estas questões, não poderemos deixar de tratar as relações entre a literatura e o cinema, bem como outros fenómenos intrínsecos ao cinema e à trans-temporalidade, como a fantasmagoria e o sintomático.

O Cinema Português e a Trans-temporalidade – o Mito e a Memória propõe uma abordagem diacrónica entre a segunda metade do século XX e a contemporaneidade. Desta forma, a selecção dos casos de estudo obedeceu à identificação de exemplos de convergência entre representações trans-temporais e narrativas da mitologia nacional, procurando particularmente insistir sobre autores que marcaram as diversas épocas do cinema nacional, como a importância de António Lopes Ribeiro e Leitão de Barros durante o Estado Novo; a de Manoel de Oliveira, José Álvaro Morais e João César Monteiro no período pós-25 de Abril; ou, ainda, de Pedro Costa e Miguel Gomes na contemporaneidade. Este prisma de análise não pretende, em todo o caso, descartar a influência que cada um destes cineastas exerce para além da época histórica e contextual em que se insere.

Sendo este um processo de selecção e, como tal, de exclusão, várias foram as obras que, se enquadravam apesar de caberem no enquadramento temático em que serve de enfoque a esta dissertação, não puderam ser integradas no *corpus* do trabalho (ainda que a sua análise mais demorada pudesse, certamente, enriquecer a investigação). Esse poderia ter sido o caso dos filmes de António Reis e Margarida Cordeiro, de Paulo Rocha ou ainda de algumas obras de Manoel de Oliveira que não foram aqui consideradas. Quer isto dizer que, o estudo que agora se apresenta não pretende esgotar a problemática em que se centra, cobrindo exaustivamente todos os filmes possíveis, tendo-se pelo contrário preferido privilegiar a constituição de um ponto de vista

orientado e selectivo capaz de oferecer uma panorâmica através dos casos que, de um modo mais paradigmático, poderiam consolidar a perspectiva de análise teórica e crítica que norteou este trabalho. As principais referências teóricas que vão assomando ao longo do texto são de Eduardo Lourenço na dimensão da mitologia nacional; Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman para as questões da trans-temporalidade; Gilles Deleuze e Edgar Morin para os fenómenos temporais do cinema; e, João Bénard da Costa, João Mário Grilo e Leonor Areal relativamente ao cinema português.

O processo de abordagem de cada filme compreende uma análise ao seu contexto histórico, bem como uma observação global da obra e outra mais aprofundada dos temas principais da investigação (sendo cada um destes processos sempre acompanhado por uma contextualização teórica das temáticas). Para além do visionamento analítico dos filmes, esta investigação foi completada por fontes bibliográficas, documentos electrónicos e publicações na imprensa.

O Cinema Português e a Trans-temporalidade – o Mito e a Memória estrutura-se em partes: uma primeira, mais teórica e contextual, onde se procede à revisão dos instrumentos teóricos e conceptuais que serão utilizados num segundo momento, mais concretamente centrado na análise crítica e analítica dos filmes estudados. Cada um dos capítulos da dissertação, à excepção do primeiro que tem uma índole contextual, cobre um determinado período temporal: o segundo, as décadas do Estado Novo; o terceiro, os anos finais do antigo regime e a democratização até à década de 90; e, o quarto, a década de 80 até à contemporaneidade, numa lógica de exposição de que, para concluir a introdução, se apresenta uma resenha onde se sublinham as principais questões aí desenvolvidas.

O primeiro capítulo apresenta um breve enquadramento conceptual dos pontos-cardeais da dissertação. Aborda as questões do anacronismo e da trans-temporalidade, em vários sentidos e planos, recorrendo para isso às perspectivas teóricas dos autores que, mais significativamente,

reflectiram sobre o assunto. Seguidamente, este capítulo versa sobre as várias relações entre a temporalidade e o cinema, através do pensamento de vários autores. No final, introduz as questões da identidade e da mitologia nacional, apresentando autores como Eduardo Lourenço, Miguel Real e José Manuel Sobral.

O segundo capítulo divide-se numa primeira parte mais contextual, onde se apresentam as teorizações de Eduardo Lourenço e uma leitura resumida sobre o cinema durante o Estado Novo, a política cultural do regime e a preponderância dada por este ao género histórico-literário no cinema; e, numa segunda parte, que apresenta análises mais aprofundadas de filmes como *Camões* (1946) e *Frei Luís de Sousa* (1950) – completadas pelas referências a outras obras como *Quem és Tu?* (João Botelho, 2001) –, respondendo ao propósito de interrogar ideários, o nacionalismo e o sebastianismo.

O terceiro capítulo versa sobre filmes realizados em finais do Estado Novo e no período da normalização democrática após o 25 de Abril – como *Brandos Costumes* (Alberto Seixas Santos, 1974) ou *Non ou a Vã Glória de Mandar* (Manoel de Oliveira, 1990) –, obras essas que esboçaram uma tentativa de exorcismo nacional a esta mitologia político-identitária, sobretudo, através de um movimento parricida ou da incidência sobre questões como o fim do império e o sebastianismo. Este capítulo trata, identicamente, fenómenos como o vampirismo, a fantasmagoria, a profetização, o sintomático e o diálogo com o presente, fenómenos intrínsecos à trans-temporalidade e ao cinema português.

Finalmente, o último capítulo investiga a ligação entre a memória individual e a memória colectiva no cinema nacional, dos anos 80 até à contemporaneidade, atentando às várias representações do imaginário identitário português das últimas décadas, tendo como suporte geral quatro obras: *O Bobo* (1987), *Recordações da Casa Amarela* (1989), *O Delfim* (2002) e *Tabu* (2012).

Espera-se, por fim, que este estudo possa contribuir para uma maior compreensão do

fenómeno da temporalidade no cinema português, bem como da capacidade edificante pela imagem de um património comum mitificado.

Iº CAPÍTULO

PARA ALÉM DA HISTÓRIA (ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL)

“Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado.”¹

Walter Benjamin

“Não sei o que é o tempo. Não sei qual a verdadeira medida que ele tem, se tem alguma. A do relógio sei que é falsa: divide o tempo espacialmente, por fora. A das emoções sei também que é falsa: divide, não o tempo, mas a sensação dele. A dos sonhos é errada; neles roçamos o tempo, uma vez prolongadamente, outra vez depressa, e o que vivemos é apressado ou lento conforme qualquer coisa do decorrer cuja natureza ignoro.”²

Bernardo Soares

¹ BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, pp. 13-14.

² SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 203.

I. Notas sobre a trans-temporalidade

Nos séculos IV e V, Santo Agostinho observou a falsidade dos discursos que são categóricos na imposição linear do passado, presente e futuro, evidenciando a existência de uma espécie de “presente infinito”. Embora reconhecendo a divisão tripartida do tempo, Agostinho situa, trans-temporalmente, o presente como o agregador comum das três temporalidades: “Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras.”³ Agostinho justifica esta delimitação, proferindo sobre um tempo que tende a não ser, a não existir:

“De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente existe, porque tende a não ser?”⁴

Habitúamo-nos a considerar o tempo como algo dividido em três temporalidades diferenciadas: o passado, o presente e o futuro. O passado é tudo aquilo que já passou, que se afasta do nós, que já foi; o presente é o tempo actual, o “agora”, o tempo da experiência imediata; e, o futuro, tudo aquilo que está por vir, por ser e acontecer. Porém, apesar desta representação estanque da temporalidade, ao longo dos séculos, vários pensadores (como Santo Agostinho), têm visto o tempo fora de uma dimensão cronologicamente rectilínea, complexificando essa aparente linha

³ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981, p. 309.

⁴ *Idem*, p. 304.

ideal, onde o presente é o fio que separa o passado (o que já não é) do futuro (o que não é ainda). Desta forma, estes autores têm meditando sobre representações do tempo que são atemporais ou trans-temporais, pois entrecruzam anacronicamente as suas três proporções.

Neste sentido, o enfoque deste sub-capítulo está na selecção de alguns conceitos circunscritos à trans-temporalidade, pertencentes a pensadores dos séculos XX e XXI, incidindo (sinteticamente) sobre as teorizações de Walter Benjamin, Aby Warburg, Jacques Rancière, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, que trabalharam em distintos (e correspondentes) sentidos e planos esta temática. Estes autores desconstruíram uma apreensão cronológica e sequencial da temporalidade, reconfigurando-a e complexificando-a nas dimensões do anacronismo, da memória e da História, trabalhando assim sobre uma associação de temporalidades contraditórias e intermitentes.

*

No contexto da sociologia histórica, a Modernidade do século XIX, caracterizou-se por ser um ideário firmado em absolutos éticos, que rompeu com o passado – visto como algo penoso e pesado –, segurando-se na crença utópica de um novo mundo, e da existência de Homem capaz de produzir algo plenamente original. A visão progressista de Georg Hegel, na primeira metade de oitocentos, proclamou a História como um processo racional e pré-determinado, onde as civilizações superariam vários estágios progressistas e demarcados até alcançarem a “liberdade”. A decadência da Modernidade, e do seu centro de influência, no século XX, pode ser explicada através da obra de Oswald Spengler, *Declínio do Ocidente* (1918-1922), onde este analisou várias civilizações antigas, estabelecendo uma tríade que corresponde aos três momentos de uma cultura: “emergência”, “maturação” e “decadência”. A Europa erigiu-se como cultura no momento da “emergência”, ao criar novas formas que se tornariam modelos culturais para outras culturas; tornou-se uma civilização na “maturação”; mas viveu um excesso de rotina, sem desafio e

estímulo, que levou à sua “decadência” e barbárie. Neste sentido, a Segunda Guerra Mundial erigiu um momento de ruptura, onde a destruição em massa da Europa, o principal palco do conflito bélico, apontou para um recomeço no pós-guerra: os EUA tornaram-se o epicentro do Ocidente, o foco irradiador da cultura mundial passou de Paris para Nova Iorque, e, nasceram dois novos impérios, o americano e o comunista (URSS). A decadência da Modernidade deu origem à Pós-Modernidade, onde há uma nova postura, mais maleável e menos radical, que acredita num revisionismo histórico. A postura relativamente à História é a de que esta deve ser revista e observada com os olhos de hoje, e não abandonada, aproximando-se mais de uma noção a-cronológica, que contraria a linearidade progressista da Modernidade.

Na primeira metade do século XX, autores como Walter Benjamin foram os primeiros a contradizer a visão modernista de Hegel sobre a História – a de uma marcha virtuosa e contínua em direcção ao progresso –, introduzindo um modelo temporal de historicidade inserido numa dialéctica da imagem, que “destruiu a ideia de História como narrativa: em vez do encadeamento causal propôs os saltos, em vez da continuidade linear, a coincidência de determinados momentos da História numa constelação.”⁵ Portanto, em *Obras das Passagens* (1927-1940) ou *Sobre o Conceito de História* (1940), Benjamin propôs uma filosofia histórica que rompeu com a pulsão de um tempo homogéneo, citando uma acepção de temporalidade ligada à rememoração e à ruptura messiânica e revolucionária do devir histórico:

“A História é objecto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogéneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*). Assim, para Robespierre a Roma Antiga era um passado carregado de Agora, que ele arrancou ao continuo da história. E a

⁵ GUERREIRO, António. “O Pathosformel e a imagem dialéctica: correspondências entre Warburg e Benjamin” in *Qual o tempo e o movimento de uma elipse?: Estudos sobre Aby M. Warburg* (coord. MENDES, Anabela). Lisboa: Universidade Católica Editora, 2012, p. 77.

Revolução Francesa foi entendida como uma Roma que regressa.”⁶

Neste sentido, podemos citar o excerto profético e apocalíptico do *Sermão de Quarta-feira de Cinzas* (1672) do Padre António Vieira, quando este diz: “lembra-te Roma que és pó levantado, e que és pó caído juntamente. Olha Roma daqui para baixo, e ver-te-ás caída e sepultada debaixo de ti. Roma sobre Roma, e Roma debaixo de Roma.”⁷ Vieira fala sobre a condição histórica do Homem, e de como a morte destrói impérios e iguala toda a humanidade (antedizendo o escovar a História a contrapelo de Benjamin, como veremos a seguir), sejam abastados ou pobres, soberanos ou miseráveis, todos são já “o pó que hão-de ser. Mas como convencer alguém de que não só há-de ser «pó de futuro», senão que já é «pó de presente».”⁸

Em Benjamin, o que determina o Agora (*Jetztzeit*), é aquilo que ele define como “imagem dialéctica”, uma imagem da recordação onde o passado se liberta, um meio para o tempo se tornar visível e a História legível. Desta forma, a imagem dialéctica é um conceito importante, embora enigmático, que Benjamin vai opor ao historicismo:

“Não é que o passado lance a sua luz sobre o presente ou o presente a sua luz sobre o passado, mas a imagem é aquilo em que o que foi se une numa fulguração com o agora, numa constelação. Por outras palavras: a imagem é a dialéctica em estado de suspensão. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação entre o que foi e o agora é dialéctica. (...) Só as imagens dialécticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas.”⁹

⁶ BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 17.

⁷ VIEIRA, Padre António. *Sermões* (tomo I). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008, p. 77.

⁸ ESPÍRITO SANTO, Arnaldo do. *O Sermão das Cinzas*. <http://www.presente.pt/CinzaB.html>

⁹ GUERREIRO, António. “O Pathosformel e a imagem dialéctica: correspondências entre Warburg e Benjamin” in *Qual o tempo e o movimento de uma elipse?: Estudos sobre Aby M. Warburg* (coord. MENDES, Anabela). Lisboa: Universidade Católica Editora, 2012, p. 74.

Segundo António Guerreiro, esta imagem dialéctica vai invocar um dos conceitos mais primários do pensamento de Benjamin, a “memoração”, que se caracteriza por ser “salvífica, messiânica ou, transpondo esta linguagem teológica para um domínio laico, diremos revolucionária.”¹⁰ A noção de “memoração” (*Eingedenken*) surge nos escritos *Sobre o Conceito da História* no contexto do tempo messiânico judaico. Benjamin inicia esta questão, dando o exemplo do retorno cíclico das comemorações, que reúnem constantemente passado e presente em torno de certo acontecimento. Não se trata de uma museologização da memória, mas de reanimá-la e relacioná-la no presente, reunindo diferentes séculos e até milénios, opondo-se assim ao modelo físico-matemático da temporalidade historiográfica. Neste sentido, a memoração diz-nos que “nenhum passado ficou definitivamente completo (...). E aí dá-se a presença integral do passado, do presente e do futuro.”¹¹ Em *Sobre o Conceito da História*, a memoração tem um vínculo à redenção messiânica (*Erlösung*), no sentido de contrariar a versão da História oficial dos vencedores e dos opressores, em oposição aos oprimidos e vencidos, propondo, assim, um “escovar a História a contrapelo”¹²:

“O cronista, que narra os acontecimentos em cadeia, sem distinguir entre grandes e pequenos, faz jus à verdade, na medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história. É verdade que só à humanidade redimida será dada a plenitude do seu passado. E isto quer dizer que só para a humanidade redimida o passado se tornará citável em cada um dos seus momentos. Cada um dos instantes que ela viveu se torna uma *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é o do Juízo Final.”¹³

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 13.

¹³ *Idem*, p. 10.

Neste sentido, podemos afirmar que o pensamento benjaminiano aborda a possibilidade de resgate e inscrição do passado esquecido dos vencidos, no sentido de “não apenas conservá-lo, mas libertá-lo, pois cada presente resgata seu próprio passado e esse movimento é por um futuro diferente.”¹⁴ Neste sentido, associando o presente e o passado, Walter Benjamin trata de um entendimento histórico que não é acabado, definitivo e dissipado, mas inconcluso e aberto.

No ensaio *O Conceito de Anacronismo e a Verdade do Historiador* (2011), Jacques Rancière analisa a morfologia da palavra “anacronismo”, dissecando o prefixo *-ana*, que tem um duplo sentido: significa um movimento de frente para trás, para um tempo anterior; bem, como um outro movimento, que é o que vai de baixo para cima. Tratando-se, este último caso, de um tempo de eternidade:

“O anacronismo é assim chamado porque o que está em jogo não é apenas um problema de sucessão. Não é um problema horizontal da ordem dos tempos, mas um problema vertical da ordem do tempo na hierarquia dos seres. É um problema de partilha do tempo, no sentido da parte que cabe a cada qual. (...) ordem vertical que conecta o tempo ao que está acima do tempo, ou seja, o que comumente se chama de eternidade.”¹⁵

Rancière menciona, depois, um outro conceito relacionado com o anacronismo – a remontagem (*remontée*). Esta noção tem, igualmente, um significado duplo: o recuo de uma data para outra, e o remontar do tempo das datas para o que não é o tempo das datas, os tempos lendários. Desta forma, o anacronismo torna-se um “pecado” para a ordem hierárquica, em que o “tempo das sucessões depende de um tempo que ignora a sucessão, o tempo das cronologias depende de

¹⁴ BIZELLO, Maria Leandra. *Hiroshima mon Amour. Memória e Cinema* (2010). Consultado em 28-8-2014, em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao05/5-hiroshima.pdf>

¹⁵ RANCIÈRE, Jacques. *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador*. Chapecó, SC: Argos, 2011, p. 13.

um tempo sem cronologia: o puro presente ou a eternidade.”¹⁶ Neste contexto, resgatar o tempo implica uma abolição da sucessão, de como esta é entendida, pois é a inflexibilidade e o rigor da lei da sucessão que impede que o tempo seja semelhante à eternidade: “Trata-se, ao contrário, de abolir a sucessão como tal, de pôr em seu lugar uma imagem tão semelhante quanto possível da eternidade do verdadeiro, de opor o tempo como advento de uma totalidade ao tempo como heterogeneidade de partes sucessivas.”¹⁷

Rancière levanta uma outra questão relacionada com o facto da História constituir a sua cientificidade através de procedimentos literários/poéticos, e, neste sentido, o anacronismo edificar-se como o conceito poético que dá verosimilhança ao discurso do historiador. O autor francês termina este ensaio falando de uma série de formas conectivas que podemos designar de “anacronias”, e que são “acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com “ele mesmo”.”¹⁸ A condição do agir histórico é, assim, dependente das múltiplas linhas temporais que se formam num só tempo, permitindo uma intersecção e convergência de tempos. Rancière fala de uma dissociação dos homens com o seu tempo, a existência de sujeitos anacrónicos, que são seres históricos insubordinados à sua época:

“O conceito de “anacronismo” é anti-histórico porque ele oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há História à medida que os homens não se “assemelham” ao seu tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele “emprego”. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidades com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidades presentes em

¹⁶ *Idem*, p. 25.

¹⁷ *Idem*, p. 26.

¹⁸ *Idem*, p. 49.

“um” tempo.”¹⁹

Neste sentido, podemos introduzir o texto de Giorgio Agamben, *O Que é o Contemporâneo? e outros ensaios* (2008), que situa a exigência de actualidade e contemporaneidade face ao presente, numa desconexão e dissociação, pois é verdadeiramente contemporâneo e pertencente ao seu tempo, aquele que não coincide perfeitamente com ele, que não está adequado às suas pretensões, e é por isso “*inactual*” (Agamben inicia o texto com a frase Roland Barthes, “o contemporâneo é intempestivo”). Este sujeito anacrónico é, assim, mais capaz de perceber e apreender o seu tempo, ao estabelecer – numa alusão a Nietzsche, que situava a sua “actualidade” relativamente ao presente numa desconexão –, uma relação de dissociação, defasagem e anacronismo com ele:

“Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exactamente por isso, através desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.”²⁰

Ser contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber, não as luzes, mas a obscuridade. Desta forma, a existência de uma contemporaneidade está na neutralização das luzes da sua época para descobrir nelas as suas trevas (que não são separáveis das cintilações). Ser contemporâneo significa, portanto, perceber a obscuridade do presente, essa luz que nos procura alcançar e não o pode fazer – perceber nesse escuro, uma luz dirigida para nós que se distancia infinitamente. Para Agamben, o tempo é marcado por um duplo anacronismo: o do passado que é projectado para o presente, e o do presente que é uma

¹⁹ *Idem* p. 47.

²⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O Que é o Contemporâneo? e outros Ensaios*. Chapecó, SC, Argos, 2009, p. 58-59.

constante construção do passado, ligando-se, assim, à temporalidade “presente-passado” da imagem dialéctica de Benjamin, tal como a Aby Warburg, que o italiano citará, ao utilizar a sua definição de gesto como “um cristal de memória histórica.”²¹

Regressando ao início do século XX, Aby Warburg, com seus estudos sobre o Renascimento florentino, contrariou o formalismo e o positivismo dos instrumentos analíticos da História da Arte, apoiando-se numa série de métodos inter-disciplinares. Warburg observa a existência de “sobrevivências” do passado no presente das imagens, contradizendo a noção de historicismo e progresso na arte, ao aproximar-se do modelo de historicidade benjaminiano, em que a narratividade e a continuidade histórica é superada e derrubada.

Segundo Georges Didi-Huberman, há três grandes lições a retirar da obra de Warburg: em primeiro lugar, o alargamento das imagens da História da Arte às imagens em geral, não apenas artísticas, onde “para compreender o Renascimento florentino é preciso fazer apelo a fontes que vão muito longe no espaço. (...) as imagens são operadores de migração, (*Wanderung*)²²; em segundo lugar, a criação de um novo modelo temporal a partir da ideia de “sobrevivência” (*Nachleben*), “que faz com que aquilo que julgávamos que era de uma determinada época e tinha desaparecido reapareça seleccionado e reactivado por outra época.”²³; e, por fim, a criação de um outro conceito, o “*Pathosformel*”, fórmula de *pathos*, que Warburg tem no centro da sua complexa abordagem da História da Arte.

Através da noção de “*Pathosformel*”, que surge primeiramente no ensaio *Dürer e a*

²¹ ALVIM, Luíza Beatriz A. M. *Robert Bresson: Cineasta do Contemporâneo*. Consultado em 28-8-2014, em [asaec.org: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=169%3Arobert-bresson-cineasta-do-contemporaneo&catid=42&Itemid=98](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=169%3Arobert-bresson-cineasta-do-contemporaneo&catid=42&Itemid=98)

²² DIDI-HUBERMAN, Georges. “Sentir o tempo e ver a história nas imagens” (entrevista por António Guerreiro, in *Público / Ípsilon*, 11.4.2014).

²³ *Ibidem*.

Antiguidade Italiana (1905), Warburg procurou uma “apresentação da História nas imagens, e mais do que isso, por imagens.”²⁴ Tal como na concepção de “rememoração” de Benjamin, o “*Pathosformel*” de Warburg reconhece à imagem “a capacidade de modificar directamente o modo de imaginar e determinar o passado”²⁵. Neste sentido, Warburg interpela uma outra noção, a “polarização”, aquilo que se gera quando uma imagem contacta com uma nova época, e é “seleccionada por ela e reactivada em função das suas necessidades”²⁶, podendo, assim, até inverter a sua significação. Desta forma, o conceito de polarização tem correspondência na imagem dialéctica e na rememoração de Benjamin, pois:

“Tal como para Benjamin, distanciando-se o mais possível das premissas do historicismo, não há nenhum facto que seja histórico em si mesmo (ele só se torna histórico através de uma posterior elaboração interpretativa), também para Warburg as fórmulas de pathos, as imagens transmitidas pela memória histórica, precisam de ser polarizadas, isto é, reactivadas na sua significação, resgatadas, assumidas pelo complexo expressivo de uma determinada época.”²⁷

A noção de “*Pathosformel*” liga-se a uma outra obra de Warburg, o *Bilderatlas Mnemosyne* (1924), um atlas da memória, definido como uma “teoria da função da memória humana por imagens”, onde o autor produz diferentes composições imagéticas, dispendo, lado a lado, imagens de obras pertencentes a distintos tempos e lugares. Na análise das pinturas de Botticelli, Warburg irá desenvolver a noção de “sobrevivências”, unida ao conceito de “sintomas”: ao evidenciar diferentes temporalidades presentes nestas obras, Warburg vai tentar compreender as razões

²⁴ GUERREIRO, António. “O *Pathosformel* e a imagem dialéctica: correspondências entre Warburg e Benjamin” in *Qual o tempo e o movimento de uma elipse?: Estudos sobre Aby M. Warburg* (coord. MENDES, Anabela). Lisboa: Universidade Católica Editora, 2012, p. 75.

²⁵ *Idem*, p. 77.

²⁶ *Idem*, p. 76.

²⁷ *Ibidem*.

desta sobrevivência dos traços mnemônicos que se mantiveram no presente. Neste sentido, como aponta Didi-Huberman, Warburg desenvolveu em *Atlas Mnemosyne*, “uma teoria da História calcada em temporalidade não linear, em que as imagens, portadoras de memória colectiva, romperiam com o *continuum* da História, traçando pontes entre o passado e o presente.”²⁸

Em *Devant le Temps. Histoire de L'art et Anachronisme des Images* (2000), Didi-Huberman aborda a relação da História com o tempo na imagem, abordando o pensamento de três autores essenciais no entendimento da História, da imagem e do anacronismo: Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein. Nesta obra, Didi-Huberman fala da sua experiência perante a pintura de Fra Angélico, a *Santa Conversação*, que se encontra no convento de São Marco, em Florença, para dar o exemplo de como essa imagem reconfigura o presente e o passado, “pois ela tem tanto de memória, quanto evidência de presente e mesmo de futuro.”²⁹ Ao analisar a obra de Fra Angélico, o filósofo francês chega à conclusão que esta pintura não está apenas em concordância com a época da sua criação, pois manifesta, igualmente, diferentes memórias e relações com o futuro (como o *dripping* de Jackson Pollock, no século XX). Neste sentido, a visão crítica da temporalidade de Didi-Huberman vai mostrar-se incompatível com uma noção de História de Arte estanque e estável, concordante com o tempo cronológico. Segundo o autor, num mesmo objecto histórico existem múltiplos tempos que interagem através de embates, fusões e bifurcações. Desta forma, a complexidade e a impureza do tempo na imagem, cria uma montagem

²⁸ DIDI-HUBERMAN *apud* GONÇALVES, Fernando do Nascimento. *A Fotografia e o Anacronismo nas Imagens Contemporâneas* (2013). Consultado em 28-8-2014, em:

<http://www.fav.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2013/052-eixo1.pdf>

²⁹ DUARTE, Miguel Mesquita. *Georges Didi-Huberman, Devant le Temps: Histoire de L'Art et Anachronisme des Images*. Consultado em 28-8-2014, em: https://www.academia.edu/4103923/George_Didi-Huberman._Devant_le_Temps._Histoire_de_lArt_et_Anachronisme_des_Images._

de diferentes temporalidades que originam anacronismos – “un extraordinaire montage de temps hétérogènes formant anachronismes” (uma “montagem de tempos heterogêneos”) –, que circunscrevem a obra de arte. A heterogeneidade temporal liga-se a um passado que é um “mais que passado”, acedendo a uma pluralidade de tempos: “sobrevivências, durações e estruturas mnésicas que são mais-que-passado, é também necessário que o presente seja mais-do-que-presente, inscrevendo um acto de choque e de reminiscência.”³⁰ Didi-Huberman retoma a noção de “imagem-sintoma” de Warburg, que aqui se funda numa conjugação dupla de durações dissemelhantes: a da “aparição” (da manifestação súbita) e a da “sobrevivência” (da sua latência). Neste sentido, esta imagem-sintoma, “interrompe a representação, forçando a pensar um inconsciente da representação, ela interrompe, da mesma forma, o curso cronológico da História, obrigando a pensar um inconsciente histórico.”³¹ Nas artes visuais, a imagem contemporânea é, portanto, uma imagem-sintoma, pois há uma constante re-configuração do passado sobre ela. Trata-se, assim, de uma imagem cuja substância é anacrônica e mnemônica, e, segundo Didi-Huberman, ““atemporal”, “absoluta”, “eterna”, que escapa, por essência à historicidade.”³²

2. Sobre a temporalidade no cinema

Dando continuidade à imagem dialéctica de Walter Benjamin, em Didi-Huberman a imagem decompõe a História, pois, por um lado, “ela afirma a «queda» num turbilhão de variações e de transformações”, e, por outro, “indicia também uma exploração analítica do tempo, dado a ver

³⁰ *Idem*, p. 1.

³¹ *Idem*, p. 2.

³² COSTA, Luciano Bernardino. *Imagem Dialéctica / Imagem Crítica: Um Percurso de Walter Benjamin a Georges Didi-Huberman* (2009). Consultado em 28-8-2014, em:

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/DA%20COSTA,%20Luciano%20Bernadino%20-%20VEHA.pdf>

na sua descontinuidade.”³³ Neste sentido, a imagem em Huberman aproxima-se da operação de montagem benjaminiana, sobrevivendo num duplo processo de desmontagem e remontagem, pois “o historiador “remonta” os “resíduos” porque eles mesmos possuem a dupla capacidade de “desmontar” a História e de “montar” tempos heterogêneos juntos. Outrora com Agoras, sobrevivências com sintomas, latências com crises.”³⁴ A montagem é, igualmente, intrínseca ao *Atlas Mnemosyne* de Warburg, pois há uma construção da História a um nível imagético, através da agregação e mistura de imagens de origens distintas, manifestando assim uma densidade temporal e cultural, pois estas revelam entre si repetições e variações. Já, em Benjamin, a inerência entre a montagem e a memória, liga-se ao facto da imagem condensar em si todas as camadas da “memória involuntária da humanidade”³⁵. Neste sentido, a montagem transforma-se num procedimento de legibilidade da História, que segundo Didi-Huberman aproxima-se, curiosamente, da montagem cinematográfica, se pensarmos que este conceito *benjaminiano* é simultâneo dos cineastas da Vanguarda Russa, da conhecida “montagem de atracções” de Eisenstein.

Em *Imagens Apesar de Tudo* (2004), Didi-Huberman atenta como a noção de imagem se confunde com o não-observável, com a “tentativa incessante de *mostrar o que não se pode ver*”³⁶, estando, assim, entre o visível e o invisível. O método mais eficiente de mostrar aquilo que não se pode ver está na multiplicação e união de imagens entre si, num “montar o seu desvio figural,

³³ DUARTE, Miguel Mesquita. *Georges Didi-Huberman, Devant le Temps: Histoire de L'Art et Anachronisme des Images*. Consultado em 28-8-2014, em: https://www.academia.edu/4103923/George_Didi-Huberman._Devant_le_Temps._Histoire_de_LArt_et_Anachronisme_des_Images._

³⁴ ALVIM, Luíza Beatriz A. M. *Robert Bresson: Cineasta do Contemporâneo*. Consultado em 28-8-2014, em [asaec.org: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=169%3Arobert-bresson-cineasta-do-contemporaneo&catid=42&Itemid=98](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=169%3Arobert-bresson-cineasta-do-contemporaneo&catid=42&Itemid=98)

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM, 2012, p. 171.

associando várias perspectivas ou vários tempos do mesmo fenómeno.”³⁷ Didi-Huberman centra a sua análise em Jean-Luc Godard, que também observa a montagem como uma forma de conceber pensamento e conhecimento, abeirando-se da imagem benjaminiana: “A montagem (...) é o que faz ver (...) [é] “uma forma que pensa”. A montagem é a arte de produzir esta forma que pensa. Ela procede, filosoficamente, de modo dialéctico (...): ela é a arte de *tornar a imagem dialéctica*.”³⁸ Neste sentido, a montagem torna-se, equitativamente, uma forma de conhecimento da História, pois: “Fazer História é passar horas a olhar para estas imagens para depois, de repente, aproximá-las, provocando uma centelha. Isso constrói constelações, estrelas que se aproximam ou que se afastam, como dizia Walter Benjamin.”³⁹

O cinema detém, intrinsecamente, uma complexa relação com a temporalidade, circunscrevendo atributos e conexões espaço-temporais particulares. Em *O Cinema ou o Homem Imaginário* (1956), Edgar Morin fala da capacidade metamorfoseadora da imagem fílmica, que detém a habilidade de inverter o tempo: o passado, o futuro e o presente encontram-se em osmose (tal como aliás sucede no espírito humano), e “simultaneamente estão presentes e se confundem o passado-recordação, o futuro imaginário e o momento vivido...Esta duração bergsoniana, esta vivência indefinível, é o cinema.”⁴⁰

Se o cinematógrafo se revia no tempo cronológico da realidade, pelo contrário, o cinema “expurga e compartimenta a cronologia”, pois a ordenação e unificação da montagem cria uma sequência descontínua e dissemelhante de planos, recompondo um tempo novo, “um tempo fluído”⁴¹. A imagem cinematográfica tem a capacidade de falsificar o tempo ao torná-lo comprimível ou dilatável, acelerado ou retardado, expressando assim metamorfoses próprias do

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ GODARD *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM, 2012, p. 175.

³⁹ *Idem*, p. 179.

⁴⁰ MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Grande Plano, 1997, p. 61.

⁴¹ *Idem*, p. 57.

universo, mas que passam despercebidas, como a transformativa passagem do tempo sob uma flor. Para Morin, o tempo no cinema é, igualmente, reversível. Neste sentido, o autor francês aborda o efeito de fusão (que consiste na passagem gradativa de uma imagem para outra imagem, através de uma sobreposição momentânea entre as duas), onde não há entraves entre a circulação do presente para o passado, dando à rememoração um carácter visionário. A fusão leva o espectador a crer “que lhe mostram, não objectos reais, mas imagens mentais (Bela Balazs).” Por outro lado, Morin dá um outro exemplo, evocando os filmes japoneses que convocam o passado sem transições, usando antes sobreposições, como se o passado e o presente fossem uma mesma essência. Desta forma, estes processos exprimem um só tempo, para dois tempos: “Este tempo, que presentifica o passado, passadifica, conjuntamente o presente: mas se passado e presente se confundem no cinema, é também porque, como vimos, a presença da imagem tem já implícito o carácter emocionante do passado. O tempo do filme não é tanto presente, mas um passado-presente.”⁴²

Ao contrário da fotografia, em que há um tempo intuído que é definido pelo próprio observador, no cinema subsiste uma temporalidade de percepção, há um cumprimento de tempo imposto pela própria obra. Por outro lado, a experiência do espectador numa sala de cinema configura o tempo real num tempo virtual, de simulação. Neste sentido, na perspectiva de Edmond Couchot, o cinema distende o presente, aproximando-se da noção temporal de Santo Agostinho, que foi referenciada no sub-capítulo anterior: “(...) nem passado, nem futuro, ele estica indefinidamente o presente – uma espécie de tempo fora da duração, anacrónico, que subverte fortemente a nossa relação com o passado e com o futuro, com a memória e com o esquecimento.”⁴³ O visionamento de um filme numa sala de cinema, pressupõe uma experiência

⁴² *Idem*, p. 60.

⁴³ COUCHOT *apud* GOETJEN, Betina. *O Tempo através das Mídias: Fotografia, Cinema, Televisão* (2010). Consultado em 28-8-2014, em: <http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/betinagoetjen.pdf>

filmica individual e colectiva, onde os espectadores partilham, durante a projecção, uma dupla realidade temporal e espacial, estando simultaneamente em dois tempos e dois lugares: “o espectador se encontra projectado mentalmente no lugar do cineasta, dividindo com ele a sua temporalidade, os objectos e o sujeito filmado.”⁴⁴

Num outro sentido, podemos identificar duas funções mnemónicas do cinema: o “reconhecimento” e a “rememoração”. O “reconhecimento” está relacionado com a identificação e a representação, e, como a própria terminologia da palavra indica, trata-se de conhecer duas vezes, de tornar presente algo que não está; já, a “rememoração” articula-se à noção de “punctum” de *A Câmara Clara* (1981) de Roland Barthes: alguma singularidade na imagem que atrai de forma pessoal e particular cada espectador, devido à memória imagética de cada um, trata-se de uma dimensão simbólica, vinculada ao conjunto de outras imagens, memórias e referências que a imagem desperta em nós.

O cinema tem uma qualidade indicial, de índice, pois congela a vida e a sua fugacidade partindo sempre do objectivo, pois apenas retém o referente que está (ou que esteve) em frente à câmara. A cada projecção cinematográfica, o passado actualiza-se no presente, os actores inanimados obtêm uma juvenilidade e ressonância de vida, o movimento do passado renasce no presente e continua no porvir. Porém, há, igualmente, uma transitoriedade inerente à imagem cinematográfica, que se presentifica, mas, também, passa imediatamente a ser passado; isto é, trata-se de uma imagem fugaz, infixável. Desde os primórdios do cinema, aquando das primeiras apresentações do cinematógrafo, alguma imprensa francesa falava de como este aparelho captava as acções e os gestos familiares. Ao captar estas acções quotidianas, criava uma ilusão de vida e de movimento, contrariando a morte. Estas ideias aproximam-se das concepções da *Ontologia da Imagem Fotográfica* (1945/1958), de André Bazin, que falava da salvação do ser pela

⁴⁴ *Ibidem*.

aparência, de um “complexo da múmia”, onde a arte é antagonista do tempo, da morte e do esquecimento.

Gilles Deleuze foi um dos primeiros filósofos a debruçar-se, directamente, sobre o cinema, e, particularmente, sobre as questões da sua temporalidade. Em *A Imagem-Tempo – Cinema 2* (1985), a continuação de *A Imagem-Movimento – Cinema 1* (1983), Deleuze parte do pensamento de Henri Bergson sobre a memória (uma perspectiva paradoxal de tempo alinear, intempestivo e repartido), para compor o conceito central desta obra: a “imagem-cristal” (ou, a “imagem-tempo”). A imagem-cristal exprime a presença de um “presente-passado” na imagem fílmica, dando a ver a temporalidade como divisão do presente, em duas vias dissemelhantes: “uma na direcção do futuro, enquanto a outra cai no passado. O tempo consiste nesta divisão e é tempo que nós vemos no cristal.”⁴⁵ Apesar dos filmes serem, intrinsecamente, uma imagem-movimento (criam um auto-movimento da imagem), o cinema iria, posteriormente, deixar de subordinar o tempo ao movimento, invertendo a ordem da subordinação: “quando [o cinema] faz do movimento uma dependência do tempo (o falso movimento como apresentação das relações de tempo), então a imagem cinematográfica torna-se uma imagem-tempo, uma auto-temporalização da imagem.”⁴⁶ Neste sentido, o que se vê no cristal é o tempo tornado autónomo, independente do movimento.

Localizando a existência de uma imagem-movimento (matéria) e de uma imagem-tempo (memória), Deleuze afirma que esta última está entre a imagem actual (objectiva, no presente, perceptível) e a imagem virtual (subjectiva, no passado, ligada à lembrança). A imagem-cristal é, assim, a “unidade indizível da imagem virtual e da imagem actual”⁴⁷, que conjuga o passado de uma memória com o presente, pois a imagem virtual do passado, pode ser sempre convocada

⁴⁵ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo – Cinema 2*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p. 9.

⁴⁶ DELEUZE, Gilles. *Conversações 1972-1990*. Lisboa: Fim de Século Edições, 2003, p. 95.

⁴⁷ *Idem*, p. 9.

pela imagem actual no presente. Segundo Deleuze, a imagem do cristal é paradigmática da imagem-tempo:

“O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento escondido do tempo, isto é, a sua diferença em dois jactos, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam. O tempo faz passar o presente e, simultaneamente, conserva em si o passado. Já há, duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Cada uma é complexa e vale para o conjunto do tempo.”⁴⁸

Para Deleuze, o cinema apreende um passado e um futuro que coexistem na imagem do presente (sem os quais este presente não sucederia): “não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro, por um passado que não se reduz a um antigo presente, por um futuro que não consiste num presente por vir.”⁴⁹ A imagem é indissociável de um antes e de um depois, que lhe são inerentes, oscilando “num passado e num futuro de que o presente já não é senão um limite extremo, nunca dado.”⁵⁰

Ainda que a sombra da imagem-tempo directa estivesse presente desde o início do cinema, foi apenas com o cinema moderno que ela se corporalizou: “a imagem-tempo directa é o fantasma que sempre obcecou o cinema, mas foi preciso o cinema moderno para dar um corpo a esse fantasma.”⁵¹ Deleuze emprega os paradigmas de técnicas cinematográficas, como a profundidade de campo de Welles, ou os *travelling* de Resnais e Visconti, para exemplificar a imagem-tempo directa, onde o movimento físico se regenera numa deslocação no tempo. No caso de Visconti, Deleuze descreve uma cena de *Sandra* (1965), onde, enquanto a protagonista (de

⁴⁸ *Idem*, p. 130.

⁴⁹ *Idem*, p. 58.

⁵⁰ *Idem*, p. 58-59.

⁵¹ *Idem*, pp. 61-62.

regresso à sua terra natal) vai percorrendo o lugar, compra um lenço preto, com que cobre a cabeça, e um biscoito, que vai comendo lentamente. Desta forma, a personagem não percorre o espaço, mas “enfia-se no tempo.”⁵²

No ensaio *As Ruínas do Tempo* (2001), o cineasta Alain Fleischer afirma que o cinema não é uma arte do tempo, mas uma arte da aceleração: “O cinema constrói todas as suas imagens já em ruínas e sobre ruínas (...) Os filmes são farrapos de tempo, arrancados ao tempo pela velocidade das imagens.”⁵³ Para Fleischer, o cinema vence, provisoriamente, o tempo devido à velocidade com que passa as suas imagens (a imagem fugaz, infixável, de que já falamos), deixando rapidamente o tempo para trás, assemelhando-se, desta forma, a estrelas cadentes:

“Os objectos que desprende do tempo, através duma aceleração vertiginosa, como as estrelas cadentes se desprendem do céu, produzem breves e luminosos espetáculos de ruínas instantâneas, perdas radicais. (...) Ver um filme é como ver uma estrela cadente. É um incentivo para se fazer um pedido: pedir o espectáculo daquilo que se perde, o espectáculo dessa mesma perca, que nos reenvia e nos traz de volta a nós próprios, criando esse passado instantâneo e insondável que nos leva um passo mais à frente do nosso presente.”⁵⁴

3. Os mitos e a identidade nacional

A presumida polaridade entre a realidade e a ficção na imagem cinematográfica foi sempre uma questão indiscernível e complexa. Pronunciar sobre o real e a ficção, implica,

⁵² *Idem*, p. 59.

⁵³ FLEISCHER, Alain. “As Ruínas do Tempo” in *Ruínas* (coord. PAINI, Dominique). Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2001, p. 55.

⁵⁴ *Ibidem*.

usualmente, distinguir sobre o que é o verdadeiro e o falso. Porém, o cinema de ficção (supostamente dissimulado) está cingido a um atributo documental devido à sua condição indicial, e, por outro lado, o cinema documental tem sempre um predicado ficcional, pois trata-se de um olhar subjectivo e auto-determinado sobre a realidade. Desta forma, quer o cinema ficcional, como o documental, trabalham, enquanto expressão artística, no plano das representações do mundo real. As imagens cinematográficas presentificam um efeito de realidade: “se os filmes reflectem minimamente o real, será na medida limitada em que o espectador – e o leitor deste textos – encontre neles semelhanças e coincidências, ou ecos e reflexos da sua experiência real. Então aí, sim, saberá onde está o real (o seu real).”⁵⁵ Neste sentido, Marc Augé determina a existência de um “novo regime de ficção”: “foram as condições de circulação entre o imaginário individual (e, por exemplo, o sonho), o imaginário colectivo (e, por exemplo, o mito) e a ficção (literária ou artística, posta ou não em imagem) que se transformaram. Ora, é porque as condições de circulação entre estes diferentes polos mudaram que podemos interrogar-nos sobre o estatuto actual do imaginário.”⁵⁶

A questão da memória colectiva, que Marc Augé introduz, é trabalhada por Maurice Halbwachs, um importante sociólogo francês do início do século XX, que se debruçou sobre este tema, defendendo que toda a memória possuía uma índole social. Para Halbwachs, a memória é uma construção colectivizada, pois são os grupos sociais que definem o que é memorável e os locais onde essa memória é preservada. O processo de sociabilização dos sujeitos está sempre subjugado aos conjuntos sociais – primeiro na família, depois noutros espaços colectivos –, recebendo deles o seu passado intrínseco. Segundo o historiador John R. Gillis, a identidade e a memória são inseparáveis porque “(...) o significado nuclear de qualquer identidade individual ou

⁵⁵ AREAL, Leonor. *Cinema Português – Um País Imaginado Vol. II – Após 1974*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 309.

⁵⁶ AUGÉ *apud* AREAL, Leonor. *Cinema Português – Um País Imaginado Vol. II – Após 1974*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 350.

colectiva, que consiste principalmente no sentido de se permanecer o mesmo no tempo e no espaço, sustenta-se pela recordação; e o recordar é definido pela identidade assumida.”⁵⁷

Partindo desta ideia de memória colectiva, iremos agora intentar nas relações que esta estabelece com a identidade portuguesa, tendo como ponto de partida as investigações de José Manuel Sobral, do Instituto de Ciências Sociais Universidade de Lisboa. O sociólogo Eviatar Zerubavel, afirmou que todos os sujeitos pertencem a “comunidades mnemónicas”, colectividades que podem ser de “âmbito micro-social como as famílias ou macro-social como as nações.”⁵⁸ Neste sentido, a pertença a uma nação implica a partilha de uma memória, de referências e características próprias e comuns a um passado colectivo, a uma “nação”, que podemos definir como “uma comunidade imaginária formada pelos mortos, pelos vivos e pelos que ainda não nasceram, que se mantém unida graças a uma cola chamada memória.”⁵⁹ Desta forma, a trans-temporalidade é inerente ao conceito de identidade nacional se pensarmos nesta dimensão de sobrevivência e transmissão geracional de elementos comuns, pois os indivíduos do presente, tal como os do passado e os do futuro, partilham uma memória comum. A identidade colectiva é formada por constituintes que atravessam os tempos, elementos do passado que sobrevivem e continuam a definir o presente e o futuro, sendo entendidos como intrínsecos a uma essência e destino nacional, num igual processo de continuidade e adaptação histórica.

Em *Memória e Identidade Nacional: Considerações de Carácter Geral e o Caso Português*

⁵⁷ GILLIS *apud* SOBRAL, José Manuel. *Memória e Identidade Nacional: considerações de carácter geral e o caso português* (2006). Consultado em 28-8-2014, em:

http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006_4.pdf

⁵⁸ ZERUBAVEL *apud* SOBRAL, José Manuel. *Memória e Identidade Nacional: considerações de carácter geral e o caso português* (2006). Consultado em 28-8-2014, em:

http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006_4.pdf

⁵⁹ ASH *apud* SOBRAL, José Manuel. *Memória e Identidade Nacional: considerações de carácter geral e o caso português* (2006). Consultado em 28-8-2014, em:

http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006_4.pdf

(2006), José Manuel Sobral distingue três grandes estágios do processo constitutivo da identidade nacional portuguesa. A primeira fase diz respeito aos primeiros séculos do reino de Portugal, e corresponde à formação territorial e à fixação das fronteiras do país, bem como a outros agentes económicos (a moeda) e culturais/simbólicos (a língua e a própria definição do nome da nação e dos seus habitantes); a segunda fase, localizada no final da época medieval – no contexto da educação humanista, da tipografia e da exaltação e estudo da língua portuguesa –, relaciona-se com uma proliferação de discursos sobre o ser nacional, muitos deles relatos mitológicos, como as narrativas sobre a ascendência e a identidade portuguesa (distinguindo-se, aqui, *Os Lusíadas* de Luís de Camões e a origem do sebastianismo), sendo nesta altura que as fronteiras simbólicas, políticas, económicas e culturais são decisivamente demarcadas; e, finalmente, a terceira fase do desenvolvimento da identidade nacional, iniciada no século XIX, que diz respeito a uma série de demonstrações e representações nacionalistas, compostas quer por intelectuais (por exemplo, o Romantismo literário, no século XIX), como pelo Estado (o regime salazarista, no século XX).

Num outro sentido complementar, seguindo a mesma linha de Eduardo Lourenço, em *A Morte de Portugal* (2007), Miguel Real traçou a existência de quatro complexos culturais / figurações históricas em Portugal, que se foram concebendo ao longo da sua História, e que cada português percorre, de forma cíclica, ao longo da sua vida. O primeiro, o “complexo viriatino”, diz respeito à representação, que emerge na segunda metade do século XVI, de uma origem exemplar portuguesa ligada à figura de Viriato, o guerreiro virtuoso, íntegro e humilde que, apesar da singeleza e fragilidade militar dos lusitanos, os guiou a sucessivas vitórias contra os romanos. Foi o “complexo viriatino” que nos conduziu “em Ourique e em Aljubarrota, que orientou a conduta histórica de Egas Moniz, Nuno Álvares Pereira, Afonso de Albuquerque e D. João de Castro e moveu fundo a política nacional de Oliveira Salazar.”⁶⁰ O segundo complexo, o “complexo

⁶⁰ REAL, Miguel. *A Morte de Portugal*. Porto, Campo das Letras, 2007, p. 13.

vieirinho”, vai inspirar-se no Padre António Vieira, relacionando-se com um sentimento de nação superior, embora o país se encontra-se em declínio após a decadência do império ultramarino (a partir do reinado de D. João III) e o insucesso de Alcácer-Quibir. Ainda assim, António Vieira deu “voz majestática a este cruzado sentimento de grandeza e pequenez, recusando testemunhar a nossa real insignificância europeia, dourando-nos o futuro com o regresso anunciado às glórias do passado, agora sob o divino nome de Quinto Império.”⁶¹ O terceiro complexo, o “complexo pombalino”, data do final do século XVIII, e não é da extensão da superioridade como o anterior, mas da dimensão da inferioridade face à decadência do país após séculos de domínio da Igreja Católica na mentalidade colectiva portuguesa, o enfraquecimento da chegada de pedras preciosas do Brasil e o domínio inglês no comércio urbano e nas exportações. Marquês do Pombal foi quem tomou sentido desta situação, revolucionando Portugal: “(...) país em permanente estado de inferioridade civilizacional, nada lhe faltava para ser igual aos restantes caso se alterasse drasticamente o perfil das elites, insuflando-lhes um banho de Europa.”⁶² Por fim, o último exemplo apresentado por Real, é denominado de “complexo canibalista”, tratando-se de um canibalismo cultural, que vai de 1580 (data da perda de independência) até 1980 (data do acordo de pré-adesão à Comunidade Economia Europeia), e pode ser definido como “o tempo da culturografia, o tempo em que os portugueses se foram pesadamente devorando uns aos outros, cada nova doutrina emergente destruindo e esmagando as anteriores.”⁶³

Segundo Miguel Real, desde o 25 de Abril – embora este seja um trilho que se vem percorrendo desde o complexo pombalino –, Portugal colocou o seu destino na Europa, no desejo de ser um “cidadão europeu”. Primeiro através de um presente socialista pós-revolucionário (o paradigma político ocidental em 1975), e, depois, desde 1980, na adesão do país à CEE. No

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Idem*, p. 14.

⁶³ *Idem*, p. 15.

entanto, aludindo a Eduardo Lourenço, Real observa a má escolha temporal e contextual para esta aproximação europeia:

“(...) tornamo-nos europeus no exacto momento em que este continente se abandonou a um plano inclinado decadentista, expressor de uma mortalidade anunciada a prazo, para o qual, o federalismo mais sabe a um necessidade de garantia de sobrevivência de povos fracos comandados por chefes janotas e espertotes de que a uma refundação do antigo poder imperial.”⁶⁴

Como observa o autor, referenciando Eça de Queirós no contexto do *Ultimatum* inglês, este ensaio não trata propriamente de uma “morte de Portugal”, pois “Portugal “dura” (...); é, aliás, a sua grande virtude, não dar felicidade ao seu povo, mas durar, sobreviver, existir por existir, criando contínuas mitologias que justifiquem a sua existência.”⁶⁵

E, estas mitologias nacionais estão, particularmente, identificadas no tratamento que as teorizações de Eduardo Lourenço lhes têm votado. Embora iremos aprofundar a obra de Lourenço no capítulo dois, introduzirei já aqui a sua visão trans-temporal da mitologia identitária portuguesa, que se formou, sobretudo, após o desastre de Alcácer-Quibir e a fomentação do sebastianismo, o maior mito de todos.

Segundo Eduardo Lourenço, a perda da independência portuguesa (1580) na sequência da crise sucessória ditada pela derrota em Alcácer-Quibir, tal como o consequente interregno filipino que duraria até 1640, tornou claro que “a nossa razão de ser, a raiz de toda a esperança, era o termos sido”⁶⁶. A memória portuguesa incorporou, assim, uma espécie de “*não-tempo*.”⁶⁷ Esta obsessão pelo passado co-existiria com uma espera utópica pelo futuro, vivendo-se num

⁶⁴ *Idem*, p. 23.

⁶⁵ LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2007, p. 25.

⁶⁶ *Idem*, p. 22.

⁶⁷ *Idem*, p. 21.

presente suspenso e trans-temporal, visível no fenómeno do sebastianismo: “Descontentes com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós começámos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado.”⁶⁸ Se para Marc Augé, “o operador principal do pôr em “ficção” da vida individual e colectiva, é o esquecimento”⁶⁹, no caso dos portugueses esse esquecimento vinculasse a uma lembrança exacerbada (e à transfiguração do real) de uma ex-vida gloriosa, que se mitificou. Desta forma, contrariando a historiografia moderna caracterizada por uma “temporalidade irreversível desvinculada do seu suporte simbólico e transtemporal”⁷⁰, o sebastianismo iria inscrever-se na ordem “do desejo e do sonho”, e por conseguinte no futuro, pois “o tempo que, resumindo todos os tempos, lhe dá sentido é o de uma espera messiânica, real ou simbólica.”⁷¹ Neste sentido, podemos finalizar este capítulo, convocando o excerto de um artigo de opinião de António Guerreiro, denominado *O museu, essa coisa nefasta*, onde este evoca um apontamento de Walter Benjamin, em que o autor alemão diz que o passado deve ser salvo, não do esquecimento ou do desprezo, mas de uma certa forma de o transmitir, que consiste em: ““considerá-lo como uma “herança”, imobilizada num culto, onde se investem mil cuidados para não interromper a tradição. Este modo de considerar o passado, acrescenta Benjamin, é mais nefasto do que poderia ser o seu desaparecimento.”⁷²

⁶⁸ *Idem*, p. 22.

⁶⁹ AUGÉ *apud* AREAL, Leonor. *Cinema Português – Um País Imaginado Vol. II – Após 1974*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 43.

⁷⁰ LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2001, p. 20.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ípsilon, jornal *Público*, 15-03-2013.

2º CAPÍTULO

O CINEMA HISTÓRICO NA MITIFICAÇÃO DE UM PRESENTE- PASSADO

“O futuro é o passado que amanhece.”

Teixeira de Pascoes

“Imensamente português porque me sinto imensamente outra coisa sem contudo ser capaz de o ser.”⁷³

Marcello Duarte Mathias

“(…) o teu suicídio não será senão condição da tua vida imorredora, vais ficar reduzido a um espectro mais vivo do que a tua própria vida, mais real que tu próprio. O teu glorioso suicídio, o teu suicídio colectivo.”

O Quinto Império – Ontem como Hoje (2004)

⁷³ MATHIAS, Marcello Duarte. *No Devagar Depressa dos Tempos*. Lisboa: Bertrand, 1980, p. 23.

I. A ideologia historicista do cinema no Estado Novo

I.1. Notas sobre o cinema português e a propaganda no Estado Novo

Contrariando outras congéneres ditatoriais europeias (face às quais, desde o início, o regime tentou distanciar-se, reforçando a sua “originalidade” autoritária), o Estado Novo viu sempre o cinema “de soslaio, por vezes com indiferença, como meio de propaganda relativamente desnecessário.”⁷⁴ Apenas as Actualidades Cinematográficas eram vistas na sua utilidade e proficuidade pelo regime. Desta forma, curiosamente, eram as imagens documentais – figurações de uma suposta “realidade” – que detinham um maior ofício propagandístico.

Porém, como observou Luís Reis Torgal⁷⁵, e contextualizou João Bénard da Costa⁷⁶, desde a Constituição portuguesa de 1933, o documento fundador do Estado Novo, o cinema português foi acompanhando os períodos da evolução do regime. Nos anos 30 e 40, o cinema partilhou o florescimento dos valores morais e políticos, tal como a reiteração do “nacionalismo tranquilo”, ainda que a oposição passiva dos anos 30 se reorganize na década de 40. Nos anos 50, outras formas e tons surgem com a manifestação de algumas tentativas neo-realistas, ainda que seja a década da decadência e do pastiche nas produções portuguesas. O auge do declínio foi atingido no “ano zero” de 1955, em que não se realizou qualquer filme no país. Por esta altura, estimulada sobretudo pela prosperidade e antagonismo do movimento nacional cineclubista,

⁷⁴ GRILO, João Mário. *O Cinema da Não-Ilusão*. Lisboa: Horizonte, 2006, p. 53.

⁷⁵ TORRAL, Luís Reis (ed.). *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, 2001.

⁷⁶ COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: INCM, 1991.

começa uma crescente defesa de um novo cinema português. Esta seria a década da entrada do país na ONU (1955) e na EFTA (1959), da suposta derrota viciada do muito popular Humberto Delgado nas Presidenciais de 1958, bem como do agravamento de forças políticas opostas (sobretudo o PCP). A crise no Estado Novo agravar-se-ia nas décadas de 60 e 70, dilatada pelas pressões internacionais e pela Guerra Colonial (presente, de forma declarada, na tela apenas através de alguns documentários, a partir de 1961). Nestas décadas assinala-se uma, igual, “primavera” no cinema, com os “Anos Gulbenkian”, dos novos subsídios e das bolsas de formação cinematográfica internacional. Este é, identicamente, o tempo de uma contestação estética, com o advento do *Cinema Novo* português e, principalmente, nos anos 70, com a aparição de um cinema de insinuações mais políticas, ainda que discretas e tácitas, coincidentes de uma maior virilidade da Censura.

Entre 1933 e 1949, António Ferro foi o grande obreiro da política cultural e propagandística do Estado Novo, que em 1933 – ano que é, também, o da criação dos estúdios da Tobis, em Lisboa –, começou engenhosamente a orquestrar o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), órgão subordinado directamente à Presidência do Conselho – que mais tarde, em 1944, foi substituído pela denominação mais dissimulada de Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), alteração ocorrida no contexto da tumultuosa circunstância política que se vivia na Europa, naquele que seria o penúltimo ano da Segunda Guerra Mundial.

As funções do SPN/SNI bifurcavam-se numa direcção interna e externa, ainda que se propusessem ao mesmo: “fomentar um imagem do país forjada pelo salazarismo, dentro e fora das fronteiras nacionais.”⁷⁷ A primeira, regulava as relações da imprensa com o Estado, estimulando publicações e serviços de informação propagandísticas do Estado e dos seus Ministérios; era responsável pela organização de manifestações e festas públicas com o mesmo

⁷⁷ Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro – O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa. 1999, p. 46.

sentido; relacionava-se, igualmente, com o combate à penetração nacional de ideias desorientadoras e perversoras da unidade e do interesse nacional; e, quanto ao campo artístico, procurava o “desenvolvimento de uma arte e de uma literatura acentuadamente nacional”, bem como a necessidade de utilizar “a radiodifusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis à sua acção.” Quanto à secção externa, o SPN/SNI colaborava em todos os organismos portugueses de propaganda fora do país, super-intendendo os seus serviços oficiais de imprensa e promovendo internacionalmente conferências, tendo também o objectivo de esclarecer “a opinião internacional sobre a nossa acção civilizadora e de modo especial sobre a acção exercida nas colónias e o progresso do nosso Império Ultramarino.”⁷⁸

Apresentando uma programação coincidente com a ideologia do regime, o SPN/SNI criou, em 1935, o Cinema Popular Ambulante, onde duas carrinhas (Cinema A e Cinema B) percorriam o país exibindo filmes em povoações sem salas de cinema. O Fundo do Cinema Nacional surgiu em 1948, sendo o primeiro organismo estatal para o financiamento de novas produções. Em 1973, inauguraria o Instituto Português de Cinema, uma estrutura de gestão dos financiamentos públicos na produção da cinematografia portuguesa, através de um “imposto adicional” nos lucros das bilheteiras, que vinham a aumentar na altura.

Anteriormente, nos anos 60, a preponderância do movimento cineclubista e o recente pensamento e estética cinematográfica advindos de novos autores (ou o reconhecimento de antigos, como Manoel de Oliveira), encontrou novos mecenas nas produções de António da Cunha Telles e na Fundação Calouste Gulbenkian. Em 1967, organizou-se a Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português, no Porto, que resultou na criação do documento *O Ofício do Cinema em Portugal*, que tinha o compromisso de produzir um relatório de diagnóstico do cinema português que se constitui em proposta de pedido de apoio à Gulbenkian, que, em 1968, aceitou

⁷⁸ *Ibidem.*

financiar uma cooperativa, o Centro Português de Cinema (composta por António-Pedro Vasconcelos, António de Macedo, Alberto Seixas Santos, Alfredo Tropa, Artur Ramos, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, Gérard Castello-Lopes, José Ernesto de Sousa, José Fonseca e Costa, Manuel Costa e Silva, Manuel Faria de Almeida, Manoel de Oliveira, Manuel Ruas, Paulo Rocha, e os técnicos Acácio de Almeida, Elso Roque e António Escudeiro; em 1972, entrariam, também, João César Monteiro, António da Cunha Telles e António Campos).

Em décadas anteriores, aquando da inauguração do SPN/SNI, Salazar proferiu que: “Politicamente, só existe aquilo que o público sabe que existe.” A clara referência a um punho censório, obtém outras leituras se atentarmos à palavra “público”, que indicia o facto dos portugueses não passarem de um espectador passivo das ficções do Estado Novo e, efectivamente, em termos políticos, serem apenas observadores, e não intervenientes directos ou indirectos. No exemplo artístico e, mais especificamente, no paradigma cinematográfico, o “politicamente” realmente nunca existiu. As imagens cinematográficas de ficção – à excepção de três obras, em três décadas diferentes, *A Revolução de Maio* (1937), *O Feitiço do Império* (1940) e *Chaimite* (1953), claramente produções auto-propagandística do regime – sempre foram desconsideradas relativamente à potência das imagens documentais. Desta forma, durante os mais de quarenta anos de Estado Novo, o cinema sempre foi um meio sem relevância contestatária política, ganhando algum sentido opositor somente nas suas últimas décadas.

1.2. A autognose nacional segundo Eduardo Lourenço

Ainda que, na maioria, das obras cinematográficas de ficção não houvesse uma orientação política do Estado Novo, a generalidade delas referenciava e habitava numa “fantasia lusitana”, produzida em parte pela aliança entre História e ideologia fascista. Assim, através de

uma imagem nacionalista uniforme e projectada da História portuguesa, a política do Estado Novo instrumentalizou a pedagogia e a propaganda para confeccionar (ou, melhor, redimensionar) os valores simbólicos dos mitos e dos heróis do passado, já anteriormente presentes na memória colectiva, através da literatura.

O ensaísta, crítico literário e professor universitário Eduardo Lourenço, concebeu um levantamento e decomposição desses mesmos mitos e ficções do imaginário identitário dos portugueses – manifestadas ao longo do seu trilho histórico no tempo –, responsáveis pela modulação de uma imagem “irreal” que estes têm de si mesmos. Propondo uma “autognose do ser nacional”, Eduardo Lourenço, tentou desmantelar a mitologia pátria, cujo primitivismo remete ao poeta Luís Vaz de Camões, e o seu principal espelho, continuidade e reinvenção à cultura literária. Nas obras *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português* (1978) e *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade* (1999), Lourenço propõe realizar uma espécie de psicanálise da relação histórica mitificada que os portugueses conservam com eles mesmos. Trata-se de tornar perceptível a mitologia, as ficções que escoltam estes oito séculos de História, tentando arrancar “as máscaras que nós confundimos com o rosto verdadeiro.”⁷⁹ Questionando o destino colectivo em devir – e, como ele foi miticamente circunscrito e discernido nas representações literárias de Camões, Padre António Vieira, Oliveira Martins, Teixeira de Pascoes, Fernando Pessoa, entre outros – defende que, com o fim do Império, os portugueses, na sua proporção particular e global, deveriam finalmente reconhecer-se como “apenas um povo entre os povos. Que deu a volta ao mundo para tomar a medida da sua maravilhosa imperfeição”⁸⁰, podendo finalmente viver o presente no presente, e não um presente encoberto pelo passado e pela perspectiva de um futuro messiânico.

A especificidade nacional não está, propriamente, na criação de uma imagem “ideal” de si

⁷⁹ LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2007, p. 18.

⁸⁰ *Idem*, p. 83.

mesma, mas no facto dos portugueses viverem em função dessa “imagem irrealista”, gerando, portanto, uma espécie de identidade hiperbólica e um cativo contínuo num passado-futuro. A união entre um complexo de inferioridade e superioridade – que nunca foi adequadamente encadeado ao longo da existência histórica –, serviu para auto-ocultar a verdadeira circunstância portuguesa de entidade “em estado de intrínseca fragilidade”⁸¹. Assim, mesmo no período da maior afirmação histórica de Portugal, essa grandeza era “concretamente, uma ficção”, pois os portugueses eram *grandes*, mas num lugar distante “fora de nós, no Oriente de sonho ou num Ocidente impensado ainda.”⁸² E, mesmo que a Europa “reconhecesse” mais o país nessa altura, “via-nos menos do que se via a si mesma, entretida nas celebrações sumptuosas ou fúnebres de querelas de família com que liquidava o feudalismo e gerava o mundo moderno.”⁸³

Alentada pela arte literária, os portugueses criaram portanto uma percepção mitológica da sua realidade. “Mito” tem origem na palavra grega “mythos”, que significa “fala, narração, concepção”. Desde as civilizações pré-cristãs que os mitos são, elementarmente, narrativas tradicionais e, ainda que sejam na sua composição ficcionais, têm por alvo a realidade. O mito é, portanto, uma “narrativa aplicada, narrativa como verbalização dos dados complexos, supra-individuais, colectivamente importantes.”⁸⁴ Neste sentido, a origem da palavra “mito” tem ascendência na sua dimensão narrativa, e não mística, sendo que ele vive num plano intemporal, pois o mito renasce sempre num outro tempo histórico.

Luís de Camões, com a sua epopeia *Os Lusíadas*, foi o primeiro autor a plasmar o culto mitológico-nacional, que seria afectado e reinventado pelos acontecimentos que sucederiam dois anos antes da morte do poeta. A derrota na Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, ditaria a crise

⁸¹ LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2001, p. 19.

⁸² *Idem*, p. 19.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ BURKET, Walter. *Mito e Mitologia*. Lisboa, Edições 70, 1992, p. 18.

dinástica e a conseqüente perda da independência do país, depois integrado numa união ibérica de 60 anos com a dinastia Filipina espanhola. Sobretudo, determinaria o princípio de um mito, a alegoria desse rei perdido em batalha: a espera pelo Encoberto. A ausência de autonomia política, colocou os portugueses numa espécie de “presente virtual”⁸⁵, num tempo de espera, recluso de um passado grandioso e de um futuro que possa reinstaurar essa grandiosidade. O sebastianismo inscreveu os portugueses numa esperança messiânica, “real ou simbólica”⁸⁶, modeladamente, idealizada pelo Padre António Vieira, que viu Portugal como a manifestação do seu Quinto Império. Esta mitologia da saudade, e uma outra metafísica do ser português, encontraria outras roupagens, no início do século XX, com autores como Teixeira de Pascoes e Fernando Pessoa.

Avançando até ao conturbado século XIX português, este encerraria uma transformação inédita, pois “pela primeira vez (...) *Portugal discute-se*. Por conta do que é ou foi, por conta do que não é e quer ser”⁸⁷, particularmente, pelo desejo de uma europeização política e cultural do país. Com os fundadores do Romantismo português – Almeida Garrett e Alexandre Herculano –, o país vai ser reflectido em conformidade com as suas urgências, através de uma inscrição na História, frequentemente, colocando-a em história. Mais tarde, condoídos com a pesarosa confrontação com a *civilização* europeia e com a humilhação do *Ultimatum* de 1890, haveria uma investida acanhada contra esta mitologia enfática feita pela Geração de 70 de Antero de Quental, Oliveira Martins e Eça de Queirós. Receptáculos das ressonâncias de uma revolução cultural europeia – que Portugal “oniricamente imaginava ser”⁸⁸, mas que era apenas vivida como simulacro –, estes fizeram uma “ruptura tímida com o passado de muitos séculos que fora o nosso romantismo”⁸⁹. Porém, ainda que meditando criticamente sobre o país, esta continuava a não ser

⁸⁵ LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2001, p. 19.

⁸⁶ *Idem*, p. 20.

⁸⁷ *Idem*, p. 26.

⁸⁸ *Idem*, p. 46.

⁸⁹ *Idem*, p. 52.

uma ponderação sobre o presente *real*, mas sobre “um *passado* ou um *futuro* mistificado para justificar a esperança desmedida ou a descrença brutal nos destinos pátrios.”⁹⁰ Desta forma, concluímos que: “a nossa história multissecular de Povo independente é feita de espaços de continuidade e de espaços de ruptura, de períodos de deterioração e de períodos de recuperação, de anos de sonolência e de momentos de crítico despertar, de estados de descrença e de instantes largos de esperança quase tão ampla como o universo...”⁹¹

Podemos agora acrescentar, que no século XX – prolongando a literatura dos séculos anteriores –, esta ampliação diegética do mito histórico-messiânico nacional evoluiria até representações imagéticas concretas, presentes num cinema embebido de desígnio histórico-patriótico, ao serviço da Política do Espírito. Antes de assumir a direcção do SPN/SNI, António Ferro publicou no *Diário de Notícias*, em 1932, o artigo denominado “Política do Espírito”, que versava sobre a relação entre a arte e a política, e a possível construção de um desígnio de nação através da cultura, cristalizando uma possível arte nacional. Assim, a expressão artística portuguesa deveria praticar esta Política do Espírito, em cuja reflexão se concilia “o sebastianismo, o espiritualismo, o nacionalismo cultural, a fidelidade à vanguarda modernista, o folclorismo.”⁹² Tratam-se, portanto, de manifestações claras de algumas das características que Eduardo Lourenço frisou sobre a mitologia identitária nacional, e nas quais algum do cinema no Estado Novo se imbuiria, tornando-se representativo de um “espírito português”.

⁹⁰ LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2007, p. 74.

⁹¹ ANTUNES, Manuel. *Repensar Portugal*. Lisboa: Multinova, 1979, p. 18.

⁹² António Ferro. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. [Consult. 2014-02-22]. www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$antonio-ferro](http://www.infopedia.pt/$antonio-ferro)>.

I.3. O cinema histórico-patrizado no regime salazarista

O cinema português do pré-25 de Abril, sobretudo, a comédia citadina – dos “alfaiates e costureiras, estudantes e boémios, varinas e empregados de balcão, aristocratas arruinados e galãs marialvas”⁹³ –, cujo fermento era a singeleza e a lisura, os respeitos morais e os bons costumes, detinha uma mensagem quase sempre branda e inofensiva, e, assim, matizada no salazarismo. Contudo, ainda que, costumadamente, estes filmes sejam aludidos como simbólicos de uma evasão nacional dos problemas reais da ideologia social do Estado Novo, esta conexão é mais complexa do que aparenta ser, pois nunca qualquer dirigismo favoreceu a proveniência destas produções. Aliás, António Ferro tinha uma certa repulsa pelo género da comédia que, num discurso em 1947, intitulado “O Estado e o Cinema”, considerava ser “o cancro do cinema nacional, afora duas ou três exceções.”⁹⁴

Como afirma, João Bénard da Costa, o Estado Novo “não queria ficar cinematograficamente imortalizado apenas por algumas piadas”⁹⁵, interessava, assim, pela batuta do António Ferro, privilegiar um cinema de exaltação histórica e de elevação do presente – onde se impusesse a teatralização dos ideais do Estado Novo –, através da imagem dos pretéritos apoteóticos nacionais, que apenas caberiam num género com a seriedade e a gravidade do histórico-literário. Desta forma, o “cinema português tinha, entre outras, duas grandes e nobres missões: uma alta missão educativa dentro do país e uma difícil missão externa levando aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter.”⁹⁶

⁹³ GRILO, João Mário. *O Cinema da Não-Illusão*. Lisboa: Horizonte, 2006, p. 15.

⁹⁴ FERRO *apud* TORGAL, Luís Reis. *Estados Novos, Estado Novo*. Coimbra, Coimbra Editora, 2009, p. 108.

⁹⁵ COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: INCM, 1991, p. 55.

⁹⁶ CUNHA, Paulo (2010). *As narrativas históricas no cinema português durante o Estado Novo (1932-74)*. Consultado em 29-08-2014, em: <http://oolhodahistoria.org/n14/artigos/paulo.pdf>

Apartando a dimensão de pequenez dos filmes “populares”, e elogiando o catecismo salazarista sobre a imensa História e Império português, o cinema privilegiado do Estado Novo iria cumprir no século XX, o que a literatura portuguesa antes erigiu na fixação de uma mitologia nacional. O evangelho histórico-nacional do Estado Novo, encontrou, assim, um meio de doutrinação nacionalista através do cinema, onde este movimento de conversão ao regime (característica estrutural em todo o discurso do Estado Novo) encontraria uma cartilha eficiente para uma população analfabeta e pouco intelectualizada. Nas próprias palavras de Salazar, aquando da inauguração do SPN, a propaganda seria um gládio “(...) contra o erro, a maneira, a calúnia ou a simples ignorância, de dentro ou de fora.”⁹⁷

O Estado Novo envergou sempre uma política historicista, partilhando um imaginário colectivo de representações simbólicas comuns. A História funcionaria como legitimadora, assistida por marcas atemporais, como os mitos que ao longo da existência nacional sobreviveram e constituíram a identidade portuguesa. Neste sentido, houve um intento perseverante numa identidade que foi “forjada na mitologia, podendo – por intermédio da disciplina histórica, alfofre do culto patriótico – prolongar-se até à actualidade, [algo que] vinha fazendo percurso seguro no sistema de ensino já desde finais do século XIX”⁹⁸. Assim, o cinema foi um aparelho basilar na “construção da própria história”⁹⁹, sobretudo através das obras que retratavam os feitos passados, o mais valioso legado para o futuro. Desta forma, durante o Estado Novo, o passado do século XX anterior ao golpe de 28 de Maio de 1926 (que instaurou a ditadura), foi rejeitado pelo salazarismo, que viu nas glórias mais longínquas a verdadeira narrativa quimérica: “o “negativo” estende-se a todos os sectores da vida nacional: financeiro, económico, social, político, moral. Mas por trás

⁹⁷ *Propaganda Nacional* — Discurso na inauguração do S. P. N., em 26 de Outubro, 1933. Consultado em 29-08-2014, em: <http://www.oliveirasalazar.org/textos.asp?id=17>

⁹⁸ Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro – O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa. 1999, p. 73.

⁹⁹ TORGAL, Luís Reis. *Estados Novos, Estado Novo*. Coimbra, Coimbra Editora, 2009, p. 16.

deste passado histórico, existe o passado longínquo, mítico, da nossa história gloriosa. O passado próximo é vulnerável como o presente, o passado distante marca um tempo forte.”¹⁰⁰

Neste sentido, António Ferro, num discurso de 30 de Dezembro de 1947, classificaria o género dos filmes históricos, dizendo que estes: “marcam, sem dúvida, um dos caminhos seguros, sólidos, do cinema português. (...) É um cinema caro, nem sempre com fácil colocação fora de Portugal e que muitos consideram falso, artificial. Não importa!...Sejam quais forem as considerações contra este género de cinema, não há dúvida que tem sido aquele em que os nossos realizadores e artistas melhor se têm movido.”¹⁰¹

Desde a ascensão de Salazar ao poder até ao 25 de Abril de 1974, o pós Segunda Guerra Mundial foi o período onde se registou um maior número de produções históricas. Antes de 1945, estreou *Bocage* (Leitão de Barros, 1936), *A Rosa do Adro* (Chianca de Garcia, 1938) e *João Ratão* (Brum do Canto, 1940); já, no ano final do conflito mundial: *Inês de Castro* (Leitão de Barros), *José do Telhado* (Armando de Miranda) e *Sonho de Amor* (Carlos Porfírio); em 1946, *Camões – Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (Leitão de Barros) e *A Mantilha de Beatriz* (Eduardo Garcia Maroto); em 1947, *Rainha Santa* (Henrique Campos); em 1949, *Vendaval Maravilhoso* (Leitão de Barros) e *A Volta de José do Telhado* (Armando de Miranda); em 1950, *Frei Luís de Sousa* (António Lopes Ribeiro); em 1953, *Chaimite* (Jorge Brum do Canto) e *Planície Heroica* (Perdigão Queiroga); em 1954, *O Cerro dos Enforcados* (Fernando Garcia); em 1959, *O Primo Basílio* (António Lopes Ribeiro); em 1960, *As Pupilas do Senhor Reitor* (Perdigão Queiroga); em 1965, *As Ilhas Encantadas* (Carlos Vilardebó); e, em 1967, *A Caçada do Malhadeiro* (Quirino Simões). Não se registaram produções históricas na década de 70.

¹⁰⁰ GIL, José, *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*. Lisboa: Relógio D'Água, 1995, p. 23.

¹⁰¹ FERRO *apud* TORRAL, Luís Reis (coord.). *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates., 2001, p. 20.

Desta listagem – composta apenas por filmes cuja narrativa sucede antes do século XX –, a maioria das obras abordam uma temática cujo cenário se situa no passado, renegando porém um rigor histórico na constituição das acções, influenciados talvez pelos historiadores oficiais do regime, pela falta de meios para conceber grandes reconstituições ou simplesmente por não terem essa preocupação. Na verdade, o cinema histórico do Estado Novo, baseou-se mais na dimensão mitológica das personagens e dos acontecimentos, que na procura de uma presumida realidade, inscrevendo-se narrativamente na acepção de Eduardo Lourenço: “Portugal tem uma hiperidentidade porque tem um défice de identidade real. Como tem um défice de identidade, compensa-a no plano imaginário.”¹⁰² O cuidado em conceber filmes históricos com uma maior exigência e rigor, aconteceria apenas no cinema português do pós-25 de Abril, principalmente, a partir da década de 80, altura em que vários realizadores se muniram da ajuda de historiadores, apresentando assim riquíssimas abordagens a cenários, vestes ou tácticas militares. Porém, como Marc Ferro¹⁰³ observou, os historiadores têm mantido uma relação de desconfiança face à pretensa fiabilidade das imagens cinematográficas enquanto fontes históricas, como se estas, ao contrário de outros possíveis documentos de investigação, estivessem mais aptas a transformar e a falsificar a verdade histórica (sobretudo, quando são facilmente acolhidas como reais). Não podemos desconsiderar a própria dimensão ficcional da História, pois ela é incapaz de reter o absoluto da verdade e da reconstituição histórica, porque a narrativa do historiador é uma “ficção que passa pelo rigor científico, ainda que não deixe de passar pela construção literária.”¹⁰⁴

¹⁰² EPIFÂNIO, Renato. *De José Marinho a Eduardo Lourenço e Miguel Real, passando por Álvaro Ribeiro e Agostinho da Silva – breve reflexão sobre o nosso “atraso”*. Consultado em 29-08-2014, em: http://www.eduardolourenco.com/6_oradores/oradores_PDF/Renato_Epifanio.pdf

¹⁰³ FERRO, Marc. *Le Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, 1993.

¹⁰⁴ TORGAL, Luís Reis (ed.). *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates., 2001, p. 18.

2. A hiper-identidade nacional em *Camões* e *Frei Luís de Sousa*

2.1. *Camões* e a sua circunstância

Em 1946, Portugal estava no pós Segunda Guerra Mundial, e ainda que mantivesse uma suposta condição de neutralidade no conflito, tentava cosmetizar os seus efeitos no país, numa altura de grandes manifestações de regozijo aos vencedores aliados. A contestação aumentava, sobretudo, a influência do PCP. O ano de 1945 foi período de eleições e mudança na lei eleitoral que aprovava, pela primeira vez, a apresentação de outras listas, para além da União Nacional. Porém, fortes repressões e proibições levaram à desistência eleitoral do Movimento de Unidade Democrática, onde se havia organizado a oposição. É nesta conjuntura que Leitão de Barros – com um despacho do próprio Salazar, sobre o interesse nacional desta obra –, realizou mais um filme histórico, desta vez com produção de António Lopes Ribeiro. Com grande aparato, *Camões – Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, estreou a 23 de Setembro de 1946, no S. Luíz, em Lisboa. O filme seleccionava alguns episódios da vida de Camões, construindo uma tese subjectiva que destacava os mitos e as lendas do poeta. Seria o primeiro filme português a ser exibido no Festival de Cannes, ainda que sem legendas, substituídas por um narrador que explicava a acção *in loco*.

Leitão de Barros e António Lopes Ribeiro tornaram-se os realizadores com o maior número de produções históricas e os mais requisitados pelo Estado Novo para o registo das suas obras. Ainda que, inicialmente, Barros se vinculasse à corrente antropológica visual, inspirada em Robert Flaherty, com os filmes mudos *Nazaré* (1927) e *Maria do Mar* (1930), posteriormente, realizaria o primeiro sonoro português (*A Severa*, 1931) e uma série de filmes históricos (*Bocage*,

1936; *Inês de Castro*, 1945; *Camões*, 1946; *Vendaval Maravilhoso*, 1949). Em *Camões*, o poeta ganharia corpo e voz com António Vilar que, desde 1945, “toda a imprensa da especialidade proclamava ser <<o maior actor de mundo>>.”¹⁰⁵ No ano anterior, havia granjeado este título ao representar D. Pedro, em *Inês de Castro*, tendo, posteriormente, protagonizado outros filmes no mesmo género, como as produções luso-espanholas, *A Mantilha de Beatriz* (1946) e *Rainha Santa* (1947). Em 1946, António Vilar e Eunice Muñoz (no papel de Beatriz da Silva), viriam a receber o prémio de melhores actores, tal como *Camões* o de melhor filme, no Grande Prémio do Ano do SNI. Apesar da trovejante publicidade e réplica positiva da crítica (praticamente, unânime no seu elogio), *Camões* resistiu somente oito semanas em sala, com cerca de 80 mil espectadores. Ainda assim, António Ferro, entraria na euforia crítica ao filme, afirmando hiperbolicamente a sua aceitação e aplauso em França, Espanha e Brasil, onde “foi considerada, por alguns críticos, como uma das melhores e mais altas produções cinematográficas dos últimos anos entre filmes de todas as procedências.”¹⁰⁶

O filme principia nos tempos estudantis de Camões, em Coimbra, onde se destacava o seu carácter libertário, de pouco estudo e muitas cantorias, chacoteando dos bons alunos, como Pêro Andrade de Caminha, com o qual iniciaria ali uma rivalidade duradoura. O protagonismo é dado, sobretudo, às suas aventuras amorosas, com que dizia aprender mais do que nos livros. Em 1543, chegado a Lisboa, o poeta entra no ambiente cortesão, onde será apreciado e denegrido, acabando por ser apenado pelo rei D. João III, que via espelho na sua jocosa peça *Auto del Rey-Seleuco*, valendo-lhe o desterro para o Ribatejo. As partidas impostas não findariam com a ida para Alenquer, pois desventuras amorosas e intrigas palacianas, ditariam a fuga para Ceuta, de onde regressaria sem olho e sem a alegria e fervor de tempos passados. Contudo, outra desdita,

¹⁰⁵ COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: INCM, 1991, p. 92.

¹⁰⁶ FERRO *apud* TORRAL, Luís Reis (coord.). *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates., 2001, p. 23.

importaria agora uma viagem marítima até às Índias, de onde retornaria com *Os Lusíadas*, lidos a D. Sebastião nas vésperas da partida para a tragédia de Alcácer-Quibir.

2.2. *Camões* e a personificação da Nação

Camões é um filme insípido, com défice de temperamento cinematográfico que, como muitos críticos o adjectivaram, sofre de um barroquismo violento, apresentando uma visão da vida do poeta, quase sempre artificiosa e leviana, assumindo-o na sua tradução aventureira de *Trinca-Fortes* (aliás, o título de rodagem do filme). A complexidade do poeta é substituída pela imagem de um homem que, tendo os seus momentos mais pesados na parte final do filme, vive quase sempre em tormentas ligadas a aventuras de capa e espada, intrigas palacianas e desventuras amorosas. É, assim, uma representação romanceada do poeta, mais ligada ao seu carácter lendário do que a uma aceção histórica e onde, como afirma Bénard da Costa, o realizador foi incapaz de “ultrapassar a moldura e nenhum personagem existe dramática e plasticamente.”¹⁰⁷ Neste sentido, em *Camões* existe um duplo revestimento: um visível que trata a vida do poeta, e, um outro aparente, subtilmente presente numa legendagem oculta, relacionada com a própria encenação do regime salazarista. Ainda que não haja muito rigor histórico no filme, esta mitificação historicista dos heróis e dos actos portugueses, explorando o fervor nacionalista, encontra um retrato perfeito nas imagens da História que o Estado Novo incorporava e propagava, e são essas que agora importa observar.

Quando *Camões* chega a Lisboa, a agitada Praça do Rossio é apresentada como um espaço agregador de todos os apanágios da Nação, onde se descobrem as artes e as ciências: “Lisboa, Lisboa, em dois palmos de terreno e encontram-se as artes, as letras, as matemáticas e a

¹⁰⁷ COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: INCM, 1991, p. 93.

arqueologia”, diz fervorosamente Camões, ao que o amigo, com o nome propício, Manoel de Portugal responde: “Que bela terra!”. Portanto, surge a aparência de uma Lisboa que, apesar da sua pequenez congrega tudo, vinculando-se assim à política internacional de fechamento do país sobre si mesmo. Em Lisboa, plastificam-se novas imagens de um passado que se lustra no presente: a Corte é intriguista e traiçoeira, numa possível alusão ao pluri-partidarismo¹⁰⁸, porém, a Igreja e a censura da Inquisição (figuradas em Frei Bartolomeu Ferreira) são, surpreendentemente, compassivas e indulgentes, legitimando assim, duplamente, a própria censura do Estado Novo e a íntima ligação do regime à Igreja portuguesa.

A partida de Camões para Ceuta vai projectar um efervescimento patriótico-nacionalista que tomaria conta do poeta no final da sua vida. É quase como um movimento de redenção, como se os desvarios e as injustiças da juventude, que lhe valeram a desdita e o infortúnio, dessem lugar a uma vida serena e recatada, ao serviço da Nação, encontrando finalmente aí a sua glorificação. Podemos, assim, recordar o episódio em que, depois de Camões ler *Os Lusíadas* a D. Sebastião, aparece uma profética imagem sua do passado, onde o vemos jovem e laureado, sobreposta sobre a imagem do presente (**fig. 1 e 2**). Neste sentido, *Os Lusíadas*, a obra máxima dos feitos portugueses, daria finalmente a Camões a sua máxima coroação.



Fig. 1 e 2

¹⁰⁸ TORGAL, Luís Reis (ed.). *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates., 2001, p. 23.

O incidente que levou à perda do olho de Camões em Ceuta é revelador da necessidade de sacrifício e comprometimento com o “nada contra a Nação, tudo pela Nação”. Depois dos portugueses vencerem um ataque surpresa dos mouros, Camões apercebe-se que a bandeira portuguesa não está hasteada. Rapidamente, e sem hesitação, sobe à torre da fortaleza, hasteando-a (**figura 3**). Enquanto o faz, é atingido pela bala da arma de um mouro escondido. Contudo, mesmo tendo cegado o olho naquele momento, Camões senta-se à mesa com os seus companheiros, dizendo somente “cantem rapazes, não quero estragar-lhes a alegria, continuem a cantar, cantem”, terminando esta cena com a imagem dessa mesma bandeira nacional hasteada.



Fig. 3

Um dos episódios mais declaradamente apologistas da política historicista do Estado Novo, sobrevém perante dois símbolos máximos da arte portuguesa ao serviço da Nação e da sua propaganda. Antes de partir para as Índias – e, logo após, humilhado e rebaixado por Andrade de Caminha – em arrebatamento e exaltação, Camões tem uma revelação ao olhar para as imagens das Tapeçarias de Pastrana e dos Painéis de São Vicente de Fora, alegorias maiores às proezas e aos heróis da História nacional. A criação das Tapeçarias de Pastrana foi ordenada por D. Afonso V, no século XV, de forma a documentar as vitórias na tomada das cidades de Arzila e Tânger, no Norte de África. Nas quatro tapeçarias (“O Desembarque em Arzila”, “O Cerco de

Arzila”, “O Assalto a Arzila” e “A Tomada de Tânger”), D. Afonso V aparece retratado em todas, menos na primeira. É, portanto, uma obra de auto-glorificação de um governante e da dinastia de Avis perante as vitórias nacionais, cumprindo em imagem o que, em parte, *Os Lusíadas* cumprem em palavra (aliás, Salazar interessou-se pelas Tapeçarias, encomendando cópias suas que estão presentes no Paço dos Duques, em Guimarães, desde a década de 30). Os Painéis de São Vicente de Fora são, identicamente, obras do reinado de D. Afonso V, cuja autoria é atribuída ao pintor régio Nuno Gonçalves. Nestes painéis existem 58 personagens a rodear a dupla figuração de São Vicente (patrono da expansão militar portuguesa no Magrebe), representando a Corte e os vários grupos sociais do país. No filme, enquanto Camões, ensimesmado, percorre com o olhar estas obras (**fig. 4, 5, 6 e 7**) – e, nós, também, pelo movimento da câmara –, ouvimos uma voz feminina entoando os primeiros versos d’*Os Lusíadas*, a que Camões acrescentará, declarando a André de Resende:

“Só agora consegui compreendê-los, há neles uma história que ainda não foi cantada, hei-de eu cantá-la. É a glória de Portugal, de Portugal que me desterra. É a glória dos seus reis, cujo neto me não me recebe. É a glória de um povo, de um povo entre o qual eu não sou digno de viver. Eu direi a estes portugueses como são mesquinhos, mostrando-lhes como foram grandes os seus maiores. Lá do longe, amarei melhor a minha pátria, com tantas saudades dela. De lá trarei um canto, um canto em que espalharei por toda a parte a glória de Portugal.”



Fig. 4 e 5



Fig. 6 e 7

A cena termina com imagens do Mosteiros dos Jerónimos, do Padrão dos Descobrimentos e da Torre de Belém, seguidas pela visão do barco que leva Camões para as Índias. Depois de vexado pelo rei e por Andrade de Caminha, vão ser estas imagens das vitórias do passado, e os símbolos arquitectónicos maiores da expansão marítima portuguesa, a inspirar a viagem de Camões e a sua obra – a sua redenção –, fazendo, igualmente, uma espécie de apologia ao colonialismo: “lá do longe, amarei melhor a minha pátria”.

Luís de Pina afirma não ter dúvidas de que a visão histórica mais essencial do filme está na concepção de Camões como imagem de Portugal. Os actos heroicos das Tapeçarias e dos Painéis irão ser sumulados n’Os *Lusíadas* e na própria vida de Camões que, vivendo uma primeira fase aventurosa, vai depois entrar em decadência, morrendo quando a Pátria “morre” – a evidente identificação de um herói individual com o destino colectivo de um país. No entanto, ao cessar,

Camões anuncia, igualmente, o futuro renascimento do país: à sua imagem, num estado já moribundo e sonhoso, são sobrepostas visões da fatal Batalha de Alcácer-Quibir, assistindo-se depois “à conversão gloriosa da própria história de Portugal, simbolizada pelo levantar das bandeiras por entre o nevoeiro sebastianista.”¹⁰⁹ As datas e as bandeiras (**fig. 8 e 9**) respeitam à Restauração (1640), à expulsão das tropas francesas (1810), à guerra de pacificação em Moçambique e da batalha de Chaimite (1895) e às celebrações do Duplo Centenário da Fundação da Nacionalidade e da Restauração (organizadas pelo Estado Novo, em 1940, de onde resulta a famosa Exposição do Mundo Português). É de ressaltar a inexistência de uma referência à República.



Fig. 6 e 7

Para Eduardo Lourenço, toda a narrativa orgástica desta ficção colectiva, teve como compositor original Luís de Camões, que foi o responsável pela existência e perpetuação da memória nacional, sendo ele o verdadeiro D. Sebastião. Em *Camões*, o rei D. Sebastião elogia o livro, ingenuamente, desejando que, futuramente, seja o poeta a cantar os feitos vitoriosos dessa batalha próxima de Alcácer-Quibir. Mas, no final desse encontro, como vimos, o que observamos é a imagem de Camões coroado. Neste sentido, por meio da sua obra, ele será o último portador

¹⁰⁹ *Idem*, p. 70.

do triunfo nacional, que terá um término com a derrota de D. Sebastião. *Os Lusíadas*, fixaram, assim, a primeira “identidade e matriz” da futura mitologia portuguesa, que seria afectada e reinventada pelos acontecimentos que sucederiam em Alcácer-Quibir. *Os Lusíadas* são já uma perfeita representação elegíaca da “sonâmbula e trágica grandeza de um dia de cinquenta anos, ferida e corroída pela morte próxima. Já se viu um poema <<épico>> assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heroico, simultaneamente sinfonia e *requiem*?”¹¹⁰

Luís de Camões é, ainda hoje, a única personalidade a denominar um feriado português, o 10 de Junho, o dia da morte do poeta, que se tornou no dia da celebração da “*raça* nacional sob o Estado Novo, celebração de novos sentidos propostos para o nacional – honrando personalidades nos campos económico, político, cultural e científico e em particular a emigração portuguesa – quando se transformou em *Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas*.”¹¹¹

Esta configuração de Camões, como criador do mito nacional e da esperança num porvir notável – representado da mesma forma na obra de Leitão de Barros (em que o poeta se afigura como Nação e portador da expectativa futura) –, ganha ecos na própria imagem com que Salazar se encobriria. A acção do Estado Novo, e do seu dirigente, iriam confundir-se com a da própria Nação, pois o Estado Novo não se limitaria a ser “mais um regime político, mas a tradução institucional e ontológica do verdadeiro destino da nação.”¹¹² Esta auto-mitificação nacional, que enuncia Lourenço, encontraria um ápice com o regime autoritário, tornando-se na ficção oficial do Estado Novo. Este Portugal salazarista foi, assim, o último “que se assumiu e viveu como *um destino*.”¹¹³ E, ainda que houvesse uma tentativa de adaptar o ser essencial português a uma modéstia, o discurso fascista acabava sempre na imagem contínua de uma “lusitanidade

¹¹⁰ LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2001, p. 20.

¹¹¹ SOBRAL, José Manuel (2006). *Memória e Identidade Nacional: considerações de carácter geral e o caso português*. Consultado em 28-8-2014, em: http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006_4.pdf

¹¹² ROSAS, Fernando. *História de Portugal: O Estado Novo (1926-1974)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 13.

¹¹³ LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2001, p.67.

exemplar, cobrindo o presente e o passado escolhido em função da sua mitologia arcaica e reaccionário que aos poucos substitui a imagem, mais ou menos, adaptada ao País real dos começos do Estado Novo, por uma ficção ideológica, sociológica e cultural.”¹¹⁴

A História consagrava a unificação (“ter oito séculos de idade é caso raro ou único na Europa e em todo o mundo”¹¹⁵), tal como a superação (“através dos séculos da sua existência, uma das obras mais vastas e valiosas para o património colectivo da humanidade de que algum povo se poderá ufanar”¹¹⁶), bem como uma espécie de círculo perfeito, eterno retorno, sem mudança e conivente com a imagem historicista do Estado Novo. Com o salazarismo, Portugal viveria ainda mais ilhado, encobrindo o seu presente com a penumbra do passado e a crença num futuro (sempre insulado).

Segundo José Gil, o Estado Novo assumiu-se como o responsável pela “renascença, regeneração” do país, onde “o futuro imediato assinala a “renovação”; o futuro distante representará o momento da grandeza mítica da nação, nova idade do ouro.”¹¹⁷

Através de uma política identitária trans-temporalizada, Salazar utilizaria, portanto, um processo de legitimação pela História, travestindo-se como herdeiro natural dos grandes líderes e heróis nacionais (como Viriato, D. Afonso Henriques, Infante D. Henrique ou Camões), assumindo-se como o continuador de um devir português imperial, representado, exemplarmente, naquela última bandeira de 1940 (**fig. 9**), que finaliza o filme *Camões* (e que solidifica o carácter trans-temporal do filme). Salazar envergaria, assim, precisamente, as vestes com que António Ferro, num discurso em 1937, o adornou: “...aquele filho da Beira, aquele descendente de Viriato que se chama Salazar e que hoje está defrontando corajosamente os bárbaros lá das Rússias como o

¹¹⁴ *Idem*, p. 28.

¹¹⁵ Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro – O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa. 1999, p. 23.

¹¹⁶ *Idem*, p. 23.

¹¹⁷ GIL, José. *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*. Lisboa: Relógio D’Água, 1995, p. 24.

bravo lusitano de outras eras...Se a Viriato, meus amigos, devemos o nascimento de Portugal, a sua vida, a Salazar, seu irmão, filho da mesma província, talvez ele próprio renascido, devemos a eternidade!”¹¹⁸

2.1. O Estado Novo, o género histórico-literário e o neo-garrettismo

Sob a forma de uma genealogia, o nacionalismo cultural do Estado Novo inspirou-se, entre outros movimentos, no romantismo literário português do século XIX, cujas proposições se enquadravam no patriotismo, no estudo da História, na valorização da autenticidade dos costumes populares, etc. Alicerçado, particularmente, em Almeida Garrett e Alexandre Herculano, o romantismo foi uma corrente que, entre outras razões, adveio da carência de identidade nacional, e que se dispôs a reanimar a nação através de um reencontro consigo mesma, procurando alento na sua tradição popular e histórica. Alguns dos ditames do romantismo tornar-se-iam assim referenciais para o regime salazarista, que transverteram e agudizaram certas asserções suas, extremando-as como arte ao serviço da Nação. Pode afirmar-se que o Estado Novo foi o descendente tardio de certo um neo-garrettismo ou neo-romantismo¹¹⁹ (e, de outros, como o neo-lusitanismo ou a Renascença Portuguesa), movimentos que, no final do século XIX, vieram reaclamar os românticos de início de oitocentos, num movimento de consolação face ao sentimento de humilhação e orfandade identitária ditados pelo *Ultimatum Inglês* (1890). O nacionalismo político ligou-se, acentuadamente, no século XX, a estes movimentos literários, à procura:

¹¹⁸ GEADA, Eduardo. *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*. Lisboa: Moraes, 1977, p. 73.

¹¹⁹ Ver: TORRALBA, Luís Reis. *Estados Novos, Estado Novo*. Coimbra, Coimbra Editora, 2009,

“(…) de definição de uma arquitectura nacional, como sucede com Raúl Lino e a sua “casa portuguesa”, de uma arte portuguesa. As disciplinas emergentes da arqueologia, da etnografia, da antropologia (física) são animadas pelas posições nacionalistas, que procuram rastrear em artefactos, romances, provérbios e as práticas mais diversas os elementos de antiguidade e originalidade da nação. Procura-se preservar o passado – aquilo que hoje conhecemos pela designação abrangente de património – como prova tangível de nacionalidade.”¹²⁰

Nas bibliotecas do Estado Novo havia um favorecimento às obras do romantismo nacional que promoviam e representavam o *ser português* que a Política do Espírito elevava, através de um movimento simultâneo de educação (literária e histórica) e de conversão (aos valores lá disseminados que, aparentemente, eram coincidentes com a ideologia nacionalista do regime). O estímulo dado à leitura destes romances oitocentistas, autorizou e impulsionou a concepção de várias versões teatrais e cinematográficas, adaptações que traziam para o palco ou para o ecrã, a imagem estereotipada e ideada que assentava no regime. É essencial evidenciar o papel que estas obras – literárias, teatrais ou filmicas – detiveram como mecanismo didáctico, servindo sobejamente como uma ferramenta educativa, perceptível nas considerações que a Direcção dos Serviços de Censura fez relativamente à literatura infanto-juvenil da altura, reforçando o papel do nacionalismo: “parece desejável que as crianças portuguesas sejam cultivadas, não como cidadãos do Mundo, em preparação, mas como crianças portuguesas que mais tarde já não serão crianças, mas continuarão a ser portuguesas.”¹²¹

No contexto cinematográfico, sobressai a presença de uma série de filmes do género

¹²⁰ MARTINS *apud* SOBRAL, José Manuel (2006). *Memória e Identidade Nacional: considerações de carácter geral e o caso português*. Consultado em 28-8-2014, em:

http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006_4.pdf

¹²¹ Consultado em 28-8-2014, em: <http://sabiasque.pt/datas-comemorativas/2190-25-abril-40-anos-dossier.html?showall=&start=1>

histórico-literário, quase sempre adaptações de romances oitocentistas, com destaque para as obras de Júlio Dinis – *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1938), de Arthur Duarte; *A Morgadinha dos Canaviais* (1949), de Amadeu Ferrari; *As Pupilas do Senhor Reitor* (1961), de Perdigão Queiroga. Júlio Dinis foi o escritor mais vezes adaptado ao ecrã, não apenas por ser um autor de sucesso entre os leitores, mas também pelo tratamento dos temas quotidianos e familiares, pela idealização campestre e pelo tom moralizador e harmonioso. Foram, igualmente, adaptadas ao ecrã as obras *A Rosa do Adro* (1938), por Chianca de Garcia, baseada num romance de Manuel Maria Rodrigues; *O Cerro dos Enforcados* (1954), por Fernando Garcia, a partir do conto *O Defunto*, de Eça de Queiroz; e, *A Caçada do Malhadeiro* (1967), por Quirino Simões, a partir da obra homónima do Conde de Ficalho. António Lopes Ribeiro iria destacar-se neste género, realizando *Amor de Perdição* (1943), adaptação do romance de Camilo Castelo Branco (que viria a conhecer uma versão posterior, de Manoel de Oliveira, em 1978, mas já havia tido uma versão muda, em 1921, de Georges Pallu); *Frei Luís de Sousa* (1950), a partir da peça de Almeida Garrett; e, no seu último filme de ficção, *O Primo Basílio* (1959), de Eça de Queirós.

António Lopes Ribeiro foi epitetado de “cineasta do regime”. Dos anos 30 até à década de 70, realizou ao todo cinquenta e seis filmes, sendo quarenta e cinco destes curtas-metragens documentais encomendadas pelo Estado Novo, onde registava os actos oficiais do regime (comemorações, visitas, as grandes obras, viagens, instituições e indústrias, etc.) e a sua propaganda turística e histórica (monumentos, cidades, festas populares, etc.). Em 1938, foi nomeado director artístico da Missão Cinegráfica às Colónias de África, supervisionando o trabalho de uma equipa de cinema enviada às regiões autónomas e às colónias portuguesas. O carácter propagandístico do cinema de Lopes Ribeiro manteve-se, igualmente, na sua obra ficcional, realizando aqueles que – juntamente, com *Chaimite* (1953) de Jorge Brum do Canto –, são considerados os filmes mais evidentemente ideológicas do Estado Novo: *A Revolução de Maio* (1937), filme comemorativo dos dez anos da revolução de 28 de Maio de 1926, produzido

pelo Secretariado de Propaganda Nacional e com argumento de António Lopes Ribeiro e António Ferro (usando, respectivamente, os pseudónimos de Baltasar Fernandes e Jorge Afonso); e, *O Feitiço do Império* (1940), produzido pela Agência-Geral das Colónias, que faz uma apologia à continuidade da África portuguesa.

No ano em que António Ferro abandonou a direcção do SPN/SNI, António Lopes Ribeiro realizou mais uma obra histórico-literária, a primeira produção a ser apoiada pelo Fundo do Cinema Nacional: *Frei Luís de Sousa*, estreou no, então, recém-inaugurado Cinema São Jorge, a 21 de Setembro de 1950. Este filme é uma adaptação da peça homónima de Almeida Garrett, um drama em três actos, que estreou nos palcos em 1843, sendo publicada no ano seguinte. Garrett foi diversas vezes citado discursivamente por Salazar, que o legitimou como uma inspiração para as concepções do Estado Novo, onde “o método de “colagem” descontextualizada servia, de forma exemplar, para pôr em prática a estratégia da “conversão””¹²² Essa “oficialidade ideológica” ganharia evidência quando, após os quatro anos da estreia de *Frei Luís de Sousa*, se realizou uma série de comemorações para celebrar o Primeiro Centenário da morte do escritor. As celebrações iniciaram-se no Mosteiro dos Jerónimos com a entrega da tumba de Garrett à guarda da Mocidade Portuguesa, tendo, igualmente, ficado marcado por uma afirmação constante da imagem nacionalista do escritor.

Em *Frei Luís de Sousa*, através do pano de fundo dos ecos de Alcácer Quibir e da resistência à soberania filipina, Garrett conta o drama de D. Madalena de Vilhena, uma senhora nobre que julgando-se viúva, após o desaparecimento de D. João de Portugal na batalha de Alcácer-Quibir, se casou com D. Manuel de Sousa Coutinho, e com este teve uma filha, D. Maria, rapariga frágil e adoentada, mas curiosa e esperta. Apesar dos sete anos de buscas infrutíferas pelo antigo companheiro, e de terem passado vinte anos desde o seu desaparecimento, D.

¹²² TORGAL, Luís Reis. *Estados Novos, Estado Novo*. Coimbra, Coimbra Editora, 2009, p. 229.

Madalena vive atormentada pela penumbra de D. João, temores e presságios que se irão agudizar com o regresso à sua antiga morada conjugal, devido à resistência de D. Manuel à dominação espanhola. A tragédia acontece quando a expectativa do velho e fiel aio Telmo e os pressentimentos de D. Madalena encontrar sentido na visita de um estranho romeiro. A fatalidade do retorno de D. João, levará D. Madalena e D. Manuel a ingressarem num convento, a única forma de enfrentarem a ignominia da sua bigamia e a infama condição ilegítima de D. Maria, que desarmada pela desonra do seu nascimento irá morrer nessa mesma igreja que converte os pais.

Exceptuando alguns elementos plásticos (como a composição, os poucos cenários exteriores e a luz), a adaptação ao cinema de *Frei Luís de Sousa*, não está longe daquilo que foi a sua apresentação em palco no século XIX, seguindo praticamente todo o mesmo fio e linguagem cénica da intriga. A utilização de actores conhecidos do teatro de então, ajuda a reforçar a teatralidade do filme, pois estes transportam para o ecrã todos os seus maneirismo teatrais, numa obra que se torna declamada, enfadada e custosa. Porém, a relevância da adaptação deste drama romântico ao ecrã é substancial se pensarmos nos atributos e nas insígnias que o percorrem, como o patriotismo ou o sebastianismo.

2.4. *Frei Luís de Sousa*: nacionalismo e sebastianismo

As obras de Garrett e Herculano foram responsáveis por fundar uma imagem de Portugal, se “cronistas, historiográficos-mitológicos como João de Barros, Camões (...) profetas de génio como Vieira, todos inscreveram a visão de Portugal, numa esfera de conteúdo transcendente”¹²³, estes dois autores iriam discutir o passado e o porvir nacional através de uma inscrição na História, fundando uma tradição cultural e uma identidade histórica singularmente portuguesa: “De

¹²³ LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2001, p. 30.

tão fundas consequências como a fundação <<historial>> de Herculano, foi a recriação visionária e mítica de Garrett. O que Herculano fundou em prosa epicamente nostálgica, Garrett fundou em nostalgia elegíaca, colocando Camões, de uma vez para sempre, no centro da nova mitologia pátria, pátria de feitos.¹²⁴ Esta consagração de Camões encabeçada pelo escritor do romantismo encontra a maior significação naquele que, convencionalmente, permanece como o poema lírico-narrativo fundador do romantismo português: em *Camões* (1825), Garrett abordava vários acontecimentos da biografia do poeta, alusivos sobretudo à criação e publicação d'*Os Lusíadas*

No filme de António Lopes Ribeiro, esta notoriedade dada a Camões vai ser reiterada. O realizador escolheu alterar o encadeamento original da peça de Garrett, reunindo no início do filme as duas referências directas a Camões que existiam fragmentadas no texto original da peça. Depois de breves imagens da finalizada Batalha de Alcácer-Quibir, o filme principia com uma cena que está presente quase a meio da obra teatral (na primeira cena, do acto II), quando D. Maria e Telmo se confrontam com os retratos de D. Sebastião, Camões e D. João, as três figuras fantasmagóricas que, embora ausentes, vão contextualizando e determinando todo o timbre de *Frei Luís de Sousa*. Porém, o cenário modifica-se, e em vez da sala obscura e fria dos retratos, a adaptação cinematográfica inicia com D. Maria e Telmo num jardim solarengo a olhar o mar. Se na peça todos os retratos sofrem, a certo momento, uma contemplação pelas personagens, actuando sobre elas (são a reprodução material possível dessas figuras espectrais e do que elas representam), a primeira imagem do filme mostra duas personagens, também, em lugar de contemplação (**figuras 10 e 11**), mas desta vez do rio Tejo: o espaço simultaneamente vácuo e absoluto, onde, para além dele, essas presenças se perderam e a sua memória ficou abrigada, e só dali poderão regressar. Numa alusão claramente sebastianista, todo o diálogo dirá respeito a Camões, expondo-se aqui, contudo, a decadência do poeta, amigo de Telmo, que testemunhou o

¹²⁴ *Ibidem*.

seu abatimento e morte (contrapondo assim o esperado D. Sebastião aos esquecidos Camões e D. João). Este primeiro fragmento prestado a Camões, determinará todo o tom do filme, não apenas pela sua encruzilhada sebastianista (visível, igualmente, naquela primeira cena dos mortos de Alcácer-Quibir encimados pelos corvos), mas sobretudo porque está a tratar da decadência, rimando assim com a crise colectiva de então do país e com uma profetização do que iria acontecer naquela família. O filme retoma depois o encadeamento original de *Frei Luís de Sousa*, através de uma relação inter-textual, onde as primeiras palavras entoadas por D. Madalena são dois versos do episódio de Inês de Castro, d'*Os Lusíadas*: "Naquele ingano d'alma ledo e cego / Que a fortuna não deixa durar muito..." Madalena aparece enclausurada na alegoria da tragédia de Inês de Castro e no prenúncio de um sebastianismo que lhe será antagónico.



Fig. 10 e 11

A importância dada a Camões está em consonância com a relevância simbólica do poeta para o Estado Novo, como vimos na análise do filme de Leitão de Barros. Para Eduardo Lourenço, tal como para Garrett, Camões foi o principal responsável pela existência e perpetuação da memória pátria nacional, sendo ele o verdadeiro D. Sebastião. Posteriormente, Fernando Pessoa veio contrapor a esta mitologia a ideia de que ele próprio seria um super-Camões. Neste sentido, segundo Eduardo Lourenço, houve um esforço em transformar Pessoa no novo sonho de Portugal, através de uma visão da *Mensagem* (1934) como um *Os Lusíadas* do século XX.

Contudo, na verdade, a obra de Pessoa é um “anti-Lusíadas”, pois a obra do poeta quinhentista é um poema sobre uma acção da realidade, “a exaltação de um facto real de importância nacional. E a *Mensagem* é um poema puramente onírico. (...) Portugal agora tem mais Sonho que Realidade: o poema da realidade está cumprido, já está no passado, (...) por isso mesmo ele [Fernando Pessoa] se quer Super-Camões, o que quer dizer que ele integra a obra de Camões e a supera. A esse título, a pouco e pouco, foi sendo tomado à letra, e o Fernando Pessoa tornou-se o novo Camões.”¹²⁵

Em *Frei Luís de Sousa*, Garrett colocou grandes referências do passado português em *história*, constituindo uma obra de “esperança da ressurreição pátria [que] se conservou”, através do poeta d’*Os Lusíadas*, o responsável por guardar “a memória dos esquecidos”, como D. Maria sugere. Para Garrett, o devir e o renascimento da cultura nacional está na reescrita do seu passado no presente, ou da leitura de uma presença desse passado no presente, pois “unindo *historicamente*, e não acidental ou liricamente, Portugal e a saudade, Garrett instaurou a primeira mitologia cultural portuguesa sem transcendência.”¹²⁶

Literariamente, Garrett pretendeu fomentar uma identidade portuguesa – patrioticamente consciencializada –, através da apreensão de conhecimento das suas origens históricas, projectando-se, simultaneamente, num porvir nacional. As presenças de Camões (cultura), D. João (patriotismo) e D. Sebastião (política da saudade) compõem um tríptico que reflecte o credo nacionalista dos românticos, tal como alguns dos princípios ideológicos do Estado Novo. *Frei Luís de Sousa* reside no contexto da soberania filipina em Portugal, o período em que o país se viu desprovido da sua independência. A obra de Garrett reivindica e incita o patriotismo, encorajando a resistência nacional face ao inimigo estrangeiro. A valentia na defesa da pátria ganha um

¹²⁵ Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, 6/XII/1986, pp. 2-6. Consultado em 28-8-2014, em: <http://leduardolourenco.blogspot.pt/2011/12/premio-pessoa-2011-ou-ideia-de-que-o.html>

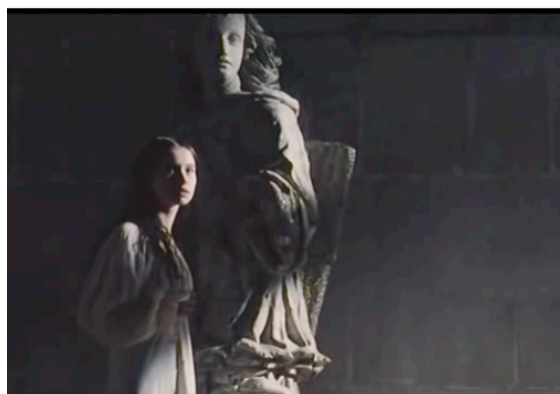
¹²⁶ LOURENÇO, Eduardo. Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade. Lisboa: Gradiva, 2001, p. 32.

contorno máximo, no episódio em que D. Manuel escolhe sacrificar a própria casa, para esta não ser ocupada pelos castelhanos, um sacrifício simbólico do individual pela Nação. Na adaptação cinematográfica, António Lopes Ribeiro, acentua na forma o dramatismo da peripécia: ao incitamento de D. Maria (“Sim, sim, mostrei-lhes quem sois e o que vale um português dos verdadeiros!”), D. Manuel, gravemente, responde (“Há de saber-se no mundo que ainda há um português em Portugal!”), começando a atear fogo à casa. A cena termina, fervorosamente, com um registo musical arrebatador, onde D. Manuel desce vitoriosamente as escadas da casa que está a ser consumida pelas chamas. Mais tarde, Telmo afirma: “deitar as mãos às tochas e lançar ele mesmo fogo à sua própria casa para dar um exemplo de liberdade, uma lição tremenda a estes nossos tiranos, oh minha querida filha, aquilo é um homem!” A adaptação de *Frei Luís de Sousa* deu ao cinema português mais uma obra de teor nacionalista, bendizendo os bons valores do Estado Novo. De forma igual, a representação religiosa (tão amparada pelo regime) tem aqui uma dimensão acentuada, pois é vista como a única redenção possível, uma vez que apenas a reconversão eclesiástica apresenta uma salvação exequível.

O sebastianismo é o lugar por onde se cruzam todos os caminhos de *Frei Luís de Sousa*. D. Sebastião e D. João (ambos desaparecidos em Alcácer-Quibir) confundem-se, ainda que a cada um caiba uma espera distinta, pois a chegada do rei significa o regresso do líder messiânico, todavia a vinda do nobre cavaleiro, o fim das ilusões e o desmembramento familiar. A essência desta encruzilhada sebastianista está perfeitamente presente naquele que é um dos diálogos mais célebres do teatro português: à questão “quem és tu, romeiro?” de Frei Jorge, o viajante, de forma enigmática e aterradora, responde “ninguém!” A promessa esperançosa do regresso transforma-se no confronto e na constatação do vazio.

É, precisamente, essa interrogação, o “Quem és tu?”, que, cinquenta anos depois, dá nome a um filme de João Botelho, encontrando nesta denominação esse vazio sebastianista, mas, igualmente, a tentativa de reanimar o espírito e a memória da peça, evitando uma mera recriação

em ecrã de um clássico cuja matéria é impositivamente o teatro. As duas versões de *Frei Luís de Sousa* principiam com uma introdução adicional à obra original, porém, ao contrário da versão de António Lopes Ribeiro (cujo início não passa de uma breve nota introdutória, **figura 12**), onde vemos Telmo gritar por D. João, após a derrota no campo de batalha de Alcácer-Quibir), em *Quem és Tu?*, a narrativa da peça é precedida pelos “Sonhos e Pesadelos sebastianistas de Maria de Noronha, filha de D. Madalena de Vilhena e de Manuel de Sousa Coutinho” (**figuras 13, 14 e 15**), o fragmento mais cinematográfico do filme. A partir de vários textos, João Botelho realiza este longo prólogo, narrado quase sempre por D. Sebastião, onde, como o seu próprio nome indica, se afiguram imagens devaneadoras sobre a história do rei e a origem do sebastianismo.



Figuras 12 e 13



Figuras 14 e 15

Embora os episódios de maior peso dramático na versão de 1950 (como o incêndio ou a chegada do romeiro) não sejam tão sublimados na obra de Botelho, o filme deste consegue

reflectir mais sombriamente os tempos ensombrados do Portugal de então, criando um timbre mais sério e feroz. As características que melhor diferenciam as duas versões são a forma como trabalham distintamente a adaptação de um clássico teatral: a versão mais recente, contrariando a de Lopes Ribeiro, apresenta um cinema anti-naturalista, reforçando um artificialismo dos cenários e das paisagens, através de referências pictóricas que devem a Caravaggio e a El Greco. Antes de *Quem és Tu?*, houve um outro filme que fez uma alusão a *Frei Luís de Sousa*, de que falaremos, mais aprofundadamente, no capítulo dois: *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), de Manoel de Oliveira, traz para tela D. João, contrariando, porém, a visão romântica da nacionalidade da obra de Garrett (e da adaptação de António Lopes Ribeiro).

A existência portuguesa foi sendo constantemente perspectivada como constituinte de uma natureza divinizada, presente quer no seu nascimento como no seu destino, e teorizada numa espécie de providencialismo “temporalmente desenrolado segundo fases e fins pré-determinados.”¹²⁷ Pode-se falar de três momentos centrais onde se manifestou um carácter sagrado na História do país: a sua fundação (a visão de D. Afonso Henriques na Batalha de Ourique), o seu destino messiânico (Camões, Padre António Vieira, Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoais, Agostinho da Silva, etc.) e a sua teologia salvadora (o Quinto Império, o Império do Espírito Santo, o Saudosismo da Raça Lusíada, etc.). Este providencialismo subsiste no sebastianismo que se expressa numa qualidade de messianismo, que para António José Saraiva é a “filosofia de exilados e infelizes, mas também afirmação de forte personalidade espiritual, [e] tem-se revelado uma das persistentes expressões do espírito português, desde *Os Lusíadas* até ao 25 de Abril inclusive, assumindo várias formas, uma das quais foi o sebastianismo propriamente dito.”¹²⁸

¹²⁷ REAL, Miguel. *Portugal – Ser e Representação*. Lisboa: DIFEL, 1998, p. 21.

¹²⁸ *Idem*, p. 23.

Como já foi referido, o traço fundamental de *Frei Luís de Sousa* é o sebastianismo, uma crença messiânica interventiva através da chegada de alguém em circunstâncias providenciais. Eduardo Lourenço considera o sebastianismo como mais um dos mitos “compensadores da nossa frustração de antigo povo glorioso, como o de um Quinto Império”. Em *Nós e a Europa ou as Duas Razões*, Lourenço examina a elevação de Portugal a país messiânico, fundamentando que no período de 1580 a 1640, em que estivemos subordinados aos castelhanos, “o nosso ser profundo mudou de sinal”, e que, a partir daí, viveríamos numa trans-temporalidade, pois o nosso presente usaria o verbo passado, desejando que este se regenera-se em futuro. Neste sentido, segundo José Gil, a temporalidade do Estado Novo é de alguma forma também sebastianista, pois tem como traço característico a suspensão do tempo:

“Eis como “esperar” se torna um “movimento contínuo” ou antes como um movimento continuo se pode tornar uma espera: afrouxando indefinidamente o movimento, estendendo ao máximo o decurso do tempo graças ao adiamento permanente do acontecimento. Obtém-se assim uma estrutura propriamente obsessiva do tempo, difere-se para o infinito o momento da acção, “pensar” ou “imaginar” substituem-se aos actos reais.”¹²⁹

Tal como em *Non ou a Vã Glória de Mandar*, o sebastianismo e a trans-temporalidade são, igualmente, visíveis em *Frei Luís de Sousa* através das personagens, que vivem limitadas pelas figuras do passado, que, sebastianicamente, poderão modificar o seu futuro. D. João é a mais significativa representação sebastianista na peça e no filme, constituindo-se como uma entidade dupla – abstracta (só tem existência física provável, mas está sempre em cena devido à sua força trágica) e concreta (surge como romeiro, mas é como se toda a sua essência simbólica o tivesse despejado de humanidade) –, figurando-se numa personagem virtual, como uma simples presença

¹²⁹ GIL, José, *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*. Lisboa: Relógio D'Água, 1995, p. 33.

alegórica. Esta virtualidade simbólica condiz com uma trans-personalização de Salazar (que, também, Leitão de Barros acentua no final de *Camões*), onde o chefe do Regime, em termos figurativos e metafóricos, assume as simbologias das personagens que representam o passado glorioso, o sacrifício pela nação e o patriotismo. O sebastianismo é, identicamente, a aparição fundamental dessa política trans-temporalizada do Estado Novo, que desenvolve a ideia de um país que subsiste pela memória de si mesmo, que faz um louvor ao passado, renegando o risco de um avanço que poderá levar ao desastre. O temperamento sebastianista de *Frei Luís de Sousa* tornou-se a representação perfeita desse mito de um rei que se tornou o mito de um país, e Salazar a mais feroz tentativa de personificação desse Messias, tentando convencer a os portugueses que somente ele os poderia amparar e desenvolver. Podemos, neste sentido, concluir com uma citação de D. Maria:

“Coitado do povo! Que mais valem as vidas deles? Em pestes e desgraças assim, eu entendia, se governasse, que o serviço de Deus e do rei me mandava ficar, até à última, onde a miséria fosse mais e o perigo maior, para atender com remédio e amparo aos necessitados. Pois, rei não quer dizer pai comum de todos?”

3º CAPÍTULO

O PASSADO E O PRESENTE – A RECONVERSÃO, O PARRICISMO E O EXORCISMO NACIONAL

“A minha divisa é e será sempre: Eu sou português. Enganaram-me.”

João César Monteiro

“Não é extraordinário pensar que dos três tempos em que dividimos o tempo – o passado, o presente e o futuro -, o mais difícil, o mais inapreensível, seja o presente?”

Jorge Luís Borges

I. O Exorcismo no Cinema Português da década de 70

I.1. Esconjuração e Premonição no Cinema Pré-revolucionário

Nas vésperas da revolução, entre 1970 e 1974, uma série de realizadores – alguns com ligações ao Cinema Novo dos anos 60, mas a maioria iniciando-se na longa-metragem ficcional –, orientaram-se na tentativa de ruptura com um cinema, até então, politicamente alinhado com o regime e alheado das transformações político-sociais que sobrevinham. A primavera marcelista e o crescimento de um movimento juvenil, latente e insubmisso, esperançaram a premonição de uma possível mudança, surgindo um cinema prenunciador e sintomático que animava novas expectativas. Se o Cinema Novo havia cumprido uma contestação estética, este novo cinema iria opor-se também politicamente, auxiliado pelo mecenato da Gulbenkian e do recém-criado Centro Português de Cinema.

Se algumas obras conseguiram ser exibidas durante a ditadura marcelista, como *O Passado e o Presente* (1972) de Manoel de Oliveira, *O Recado* (1972) de Fonseca e Costa, *Cartas na Mesa* (1973) de Rogério Ceitil, *Meus Amigos* (1974) de António Cunha Telles e *Perdido por Cem...* (1973) de António-Pedro Vasconcelos, por razões censórias, a maioria apenas estreou, comercialmente, após o 25 de Abril, como *Brandos Costumes* (1974) de Alberto Seixas Santos; *O Mal-Amado* (1974) de Fernando Matos Silva; *Índia* (1972) de António Faria; *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras* (1972) de Joaquim Lopes Barbosa; *Grande, Grande era a Cidade* (1971) de Rogério Ceitil; e, *Nojo aos Cães* (1970) de António de Macedo.

Neste sentido, num regime já moribundo e decadente, o alegorismo e o inconformismo foram as palavras de ordem, através do uso de representações dissimuladas que, causticamente,

fantasmagorizavam uma realidade portuguesa (política, social e psicológica) em deterioração. Colocando o acento nas questões do colonialismo, da Guerra Ultramarina, da representação do Herói e da autoridade patriarcal, estes filmes também se inscreveriam, obliquamente, no tratamento dos declives da mitologia nacional do passado-presente, que analisamos em *Camões* (1946) e *Frei Luís de Sousa* (1958), ainda que essa mitologia viesse a ser, directamente, reflectida e desconstruída apenas no final dos anos 80, em obras como *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990) de Manoel de Oliveira, que no próximo sub-capítulo analisaremos.

Como vimos, durante este período, muitos filmes tiveram a sua exibição interdita por apresentarem questões sensíveis ao Estado Novo, comportamentos desviantes como as referências ao rompimento com a autoridade política e os códigos morais; a crítica à política colonial, ao conflito ultramarino e à polícia política; a apologia às manifestações estudantis; a sexualidade e o erotismo como contraponto ao conservadorismo católico vigente. Podemos atentar a alguns exemplos, como os filmes *Índia* e *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras* que trouxeram, a partir do próprio território ultramarino, uma perspectiva anti-colonialista; ou, *O Mal-Amado* e *Perdido por Cem...*, que analisaremos agora mais aprofundadamente, e, que, no contexto da realidade urbana, operaram uma fantasmagorização da Guerra Colonial e de uma juventude forçosamente deserdada das suas idealizações, cujo termo será fatalmente trágico e funesto.

O filme de Fernando Matos Silva, *O Mal-Amado* (1974), propõe um olhar sobre a “situação política e social, vista de Campo de Ourique”, tendo sido este o último filme a ser proibido pela Censura e o primeiro a estrear após a sua queda. Com óbvias influências da Nouvelle Vague francesa, *O Mal-Amado* é a primeira longa-metragem de Matos Silva – que antes havia realizado três curtas-metragens e trabalhado como assistente de realização em *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha. Neste filme acompanhamos a história de João, um jovem envolvido na mediania dos movimentos estudantis e da ideologia de esquerda da época que, decidindo abandonar os

estudos, começa a trabalhar numa empresa, através de uma cunha do pai, embora mantivesse com este uma ligação conflituosa e distante. Por entre reflexões políticas, filosóficas e económicas, a dramatização sentimental do filme vai acontecer quando João iniciar uma relação amorosa com Inês, a sua chefe (e, mais tarde, também, com a sua colega, Leonor), que fatalmente o encaminhará a um final trágico, pois esta irá transferir para ele uma paixão obsessiva e frustrada pelo irmão morto na Guerra Colonial. Os elementos dramáticos ligados à solidão, ao desejo, à posse e à morte são acompanhados pelo retrato de uma juventude desajustada ao conservadorismo e aos códigos morais retrógrados no início dos anos 70, visível em figuras sociais tipificadas como o pai autoritário e intolerante, o filho revoltado (mas inerte), a mãe e as irmãs subjugadas aos homens da casa – ainda que neste filme as mulheres não sejam sempre submissas, se atentarmos a Inês, que para além do cargo de chefe, é quem toma as iniciativas na relação (masculinamente bebendo sempre whisky) e quem irá definir o destino de João.

O preâmbulo de *O Mal-Amado* revela-nos uma série de relógios e imagens da cidade de Lisboa, num movimento de planos de abertura de campo. O som em *off* da batida dos ponteiros de relógio, esse dispositivo que mede intervalos de tempo e que traduz a espiral entre o nascimento e a morte, acompanha todo o prólogo onde as imagens se vão lentamente descobrindo. Há, assim, logo no princípio, um indício fatalista, como se realmente um tempo já estivesse atribuído, algo que encontra sentido quando voltarmos a ouvir o repetitivo som do relógio no final do filme. Decorrida a introdução, ouvimos a narração de um texto de Loren Eiseley¹³⁰ (que descobrimos depois estar a ser lido pelo protagonista na sua primeira manhã de trabalho), um antropólogo e escritor norte-americano, que narra o estranho encontro que teve com um corvo. Este conto é o primeiro pronúncio de uma resistência reacionária, ou melhor, de uma possibilidade de mudança e de tentar ver as coisas de outro modo (sendo, também, uma reflexão sobre o próprio cinema), pois

¹³⁰ BBERGIER, Jacques, PAUWELLS, Louis. *O Despertar dos Mágicos*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.

o texto fala do facto do fantástico não ser apenas imaginário, mas existir também ligado à realidade, pois esta contém várias camadas e diferentes universos visíveis e invisíveis paralelos entre si. Há-que descobri-los e prevenir uma visão una sobre o real.

Em *O Mal-Amado*, as diferenças sociais e políticas são visíveis, particularmente, nas personagens-tipo que habitam o filme, sobretudo, no modelo familiar de João. Tal como em *Brandos Costumes*, a mesa de jantar é o lugar paradigmático da pequena-burguesia (**fig. 16**), onde o pai critica a juventude e os movimentos estudantis, definindo-os como “corja de cabeludos subversivos”, pessoas inúteis que “se deixam manejar pelos bolchevistas e encontram nisso pretexto para não estudar”; por outro lado, o filho chama Hitler ao pai, que se reconhece assim ao espelho; e, a mãe e as irmãs assumem o papel de submissão num meio machista e insensível, como se esta condição fosse já hereditária (como diz a mãe de João, recordando a frase de sua mãe: “Mariana, não te esqueças que deverás sempre respeito e obediência ao teu marido”). Neste jogo de relações, a ênfase é dada (para além do vínculo amoroso com Inês) à relação quebrada entre João e o seu pai, que representa a autoridade patriarcal mais próxima do jovem. Esta relação fracturada é, modelarmente, esboçada na cena em que os dois vão a casa de Inês, reunindo-se no mesmo espaço as três personagens que formam o triângulo substancial do filme. Nesta cena, cada figura representa uma posição diferente face à Guerra Colonial: se para o pai de João, o irmão de Inês morreu como um “verdadeiro português”, satisfazendo-se de que “na nossa terra [as coisas] não mudaram muito”; para Inês, o irmão morreu “como um homem!”, retirando-lhe a figuração de soldado e olhando-o como um humano, pois esta somente chora a morte de um ser querido, rejeitando contornos políticos; já, João vai-se mantendo quase sempre silencioso, com um ar de enfado e contrariedade, terminando ironicamente com uma frase cúmplice para com o público (enquanto, alegoricamente, tapa a figura do pai): “Neste país em miniatura, respeitinho é que é preciso.” (**fig. 17**)



Fig. 16 e 17



Fig. 18

Como vimos, ainda que em *O Mal-Amado* haja um tratamento claramente político dos temas através de uma tipificação das personagens, a questão mais pertinente desta obra relaciona-se com a forma como se procede a uma alegorização da personagem de João, que se vai figurar como alegoria do conflito ultramarino, metaforização levada ao extremo no final do filme. Neste sentido, vai haver uma fantasmagorização temática da personagem, pois nas palavras de Bénard da Costa, esta é a “história de um jovem que vive – elípticamente embora – o conflito entre a deserção e a participação na Guerra Colonial.”¹³¹ A dimensão dissimulada e

¹³¹ COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: INCM, 1991, p. 141.

subentendida do conflito africano é traçada não apenas nas conversas que Inês tem sobre o seu irmão, mas sobretudo na personagem de João, que se vai colocando, obliquamente, na posição de soldado – como na cena do barbeiro, onde nos é suscitada a impressão de estarmos perante um soldado em preparação para a guerra (**fig. 18**), quando este tem de rapar o cabelo (como se fosse já uma composição para a sua condição futura e final). Se há algo que liga as personagens de *O Mal-Amado*, é o facto de no final serem todas vítimas do imperialismo português, acabando vencidas pelos traumas do conflito colonial. Os ferimentos da guerra são, especialmente, visíveis em Inês, que, à semelhança da personagem de Alma, que interpreta nos ensaios do *Auto da Alma* de Gil Vicente, vai correspondendo quer às solicitações do anjo, como às do diabo, acabando no final por ser consumida por este último, sem nenhuma redenção possível.

A perversão de Inês terá a sua expressão maior quando a sua memória perturbada der uma nova figuração ao irmão morto na guerra através do corpo de João. O fantasma do irmão tomará conta de João, quando Inês insistir para que este vista o camuflado do morto, antes de se deitar com ele na cama (**fig. 19 e 20**) para uma cena de amor. Desta forma, é desenhada, nas palavras de João Mário Grilo, uma das mais poderosas representações da Guerra Colonial em todo o cinema português. Corrompido e destruído pelas malhas da ânsia de Império, o som dos sinos indicarão a tragédia do final, quando Inês assassinar João, sendo estas as suas últimas palavras: “No fundo, tu, eu, todos estamos doentes de saudade. Morremos muito cedo voltados para um passado que dizem ser o nosso, sem nunca nos reconhecermos até ao fim, até ao impossível regresso de um irmão morto.”



Fig. 19 e 20

Na perfeita descrição de Eduardo Prado Coelho, *O Mal-Amado* utiliza a metáfora para mostrar “a imagem do homem português, frustrado de ambições, palavras e desejos, pela mediocridade reaccionária, a repressão fascista e a Guerra Colonial. Porque é aí, nessa ideia de mau gosto, que a censura esbarra, ao deparar-se com algo que nos mostra a clandestina ligação entre a patologia do comportamento de Inês e a patologia da guerra colonial.”¹³² Essa patologia é, portanto, a anormalidade de uma política que insiste no comportamento ilógico e fantasista de imperialismo. Contrariando os tons épicos dos protagonistas de *Camões* e *Frei Luís de Sousa*, em *O Mal-Amado*, e em outras obras da altura, o herói é sempre prostrado, frustrado e atraído por uma sociedade obrigada a viver em resignação e a renegar caminhos idealizados. Todos doentes de saudade de um passado onde verdadeiramente não se reconhecem, que não perfilham. Porém, apesar deste tom pessimista, a morte de João talvez seja outra coisa, a representação do falecimento de um regime já moribundo, e da possibilidade de algo novo, pois como sugerem as últimas palavras do filme: “Saberemos muito melhor o que queremos, o que podemos, como somos e para onde vamos. E saberemos também quanto somos, ninguém dúvida que seja extremamente importante nestes tempos em que vivemos.”

¹³² GRILLO, João Mário. *O Cinema da Não-Ilusão*. Lisboa: Horizonte, 2006, p. 87.

Com iguais referências à Nouvelle Vague francesa, *Perdido por Cem...* (1973), a primeira longa-metragem de António-Pedro Vasconcelos, à semelhança de *O Mal-Amado*, representa, alegoricamente, o tabu cinematográfico da Guerra Colonial, tal como a queda do seu jovem protagonista. *Perdido por Cem...* tem a mesma chaga de *Os Verdes Anos* (1963), a obra de Paulo Rocha realizada dez anos antes, que também narrava a contundente vivência de um jovem da província em Lisboa e do seu relacionamento com uma igual rapariga provinciana. Porém, a brutalidade do final do filme de Rocha ganhará um sentido ainda mais marcado em *Perdido por Cem...* (como, aliás, o título sugere), pois aqui trata-se de um “imenso adeus aos nossos verdes anos”, na expressão de Fernando Lopes, onde os jovens do filme “parecem conformar-se com os desígnios imediatos da vida, já que as circunstâncias lhes limitam o futuro e a Guerra do Ultramar espreita cruelmente por entre as imagens.”¹³³

Perdido por Cem... principia com o regresso do seu protagonista a Lisboa, Artur, um jovem de vinte e poucos anos, que retorna após o suicídio do pai ocorrido durante as férias de família. Em Lisboa, Artur vale-se da amizade de Rui, que lhe deu a boleia para a cidade, para conseguir trabalho nos meios da rádio e da publicidade, fazendo igualmente uma tradução de Musil, penumbra literária que trespassa todo o filme. Ao reencontrar Joana, rapariga provinciana que conheceu num café à beira da estrada quando regressava a Lisboa, tenta partir com ela para Roma. Porém, o antigo namorado regressado da guerra em Angola, persegue-a obcecadamente pela cidade, até a matar com um tiro no aeroporto quase vazio. Quando interrogado pela polícia, Artur dirá que não conhecia Joana, seguindo elipticamente a sua vida.

Novamente, tal como em *O Mal-Amado*, também em *Perdido por Cem...* há a presença da fantasmagoria da Guerra Colonial, aqui através da personagem do namorado, “uma poderosa metonímia de toda a guerra colonial e do clima de vigilância repressiva em que o país se encontra

¹³³ PINA, Luís de. *Histórias do Cinema Português*. Lisboa: Mem Martins: Europa-América, 1987, p. 168.

mergulhado.”¹³⁴ A criação desta ambiência irrompe, quer ao nível do argumento, como dos longos planos-sequência que seguem os personagens, atribuindo ao filme um domínio documental, que contribui para “converter a guerra num fantasma opressivo, que tanto se vive nos campos de batalha como na retaguarda metropolitana, onde todos (sem excepção) são milicianos à força.”¹³⁵ Neste sentido, a partida para o estrangeiro parece a única saída. A deserção torna-se o reflexo do desencanto de uma geração, como indica a frustração do final de *O Mal-Amado*, e como veremos no capítulo seguinte em *O Bobo* (1987), de José Álvaro Morais. O filme começa com o som de um comboio e acaba com ruídos de um avião a descolar. Segundo Eduardo Prado Coelho, *Perdido por Cem...* fundamenta-se numa obsessão entre a partida e a chegada: Rui faz espectáculos para emigrantes; Joana pede-lhe que entregue uma carta a uma amiga porque deseja muito *vir para a cidade*; quanto a Artur, para além da tentativa de emigração, viaja de casa em casa e imagina viagens.¹³⁶

1.2. O Cinema Parricida: o exemplo de *Brandos Costumes*

Como vimos nos exemplos de *O Mal-Amado* e *Perdido por Cem...*, muitos destes filmes pré-revolucionários manifestavam uma narrativa da morte, perceptível em personagens-metáfora que morriam num sentido alegórico (*O Mal-Amado*; *Perdido por Cem...*; *Índia*; *Brandos Costumes*), normalmente, alusivo ao débil contexto político-social que se vivia. João Bénard da Costa emprega a expressão “necrofilme” – dita por João César Monteiro na caracterização de *O Passado e o Presente* (1972) de Manoel de Oliveira –, para singularizar as obras deste período,

¹³⁴ GRILO, João Mário. *O Cinema da Não-Ilusão*. Lisboa: Horizonte, 2006, p. 86.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Ver: COELHO, Eduardo Prado. *Vinte Anos de Cinema Português – 1962-1982*. Lisboa, ICLP, 1983.

pois “todas elas vão topar na morte e nisso se comprazem como delicioso pungir”¹³⁷, acrescentando que todos participam de uma mesma “família enlutada”. Neste sentido, atentando, somente, a estes filmes poderia-se fazer “uma ideia bastante aproximada do Portugal dos anos 60 e 70 e das almas lânguidas e inermes que viram a luz neste país perdido.”¹³⁸ No caso de *O Passado e o Presente*, há uma atracção mórbida da personagem principal, Vanda, pelos maridos defuntos, simbolizando uma classe burguesa moribunda (como veremos em *Brandos Costumes*) e um regime político, igualmente, decrépito. Desta forma, sobreveio uma espécie de necrofagia do cinema português, que se alimentou, através de simbologias de cessação, das substâncias em decomposição de um regime desfalecido que caminharia para o seu termo final.

Se atentarmos à última frase dita por D. Maria em *Frei Luís de Sousa*, no excerto que finaliza o capítulo anterior, encontramos uma outra questão central neste cinema português funesto: a sentença parricida, a morte do Pai, de um “pai comum de todos”. Se em filmes como *O Mal-Amado* já adivinhávamos o conflito paternal, antes e após a deposição do regime, encontraremos obras onde ocorre, na expressão de Leonor Areal, a simbólica morte do pai tirano: “o fim da autoridade patriarcal que se funde com tirania política, e que ostensivamente se faz representar pela figura masculina do pai de família ou também pela figura do padre, outra metamorfose da mesma autoridade patriarcal.”¹³⁹ Este assassinato de um Pai (do pai-autoridade, do pai-nação) pelos filhos é quase sempre simbólico, trata-se de alegoricamente derrubar os vários papéis fracturantes por onde se divide a autoridade patriarcal, os chamados cinco pês (Pai, Padre, Patrão, Policia e Pátria). Neste sentido, pode identificar-se uma espécie de relação edipiana com o domínio fascista em decomposição ou já destituído.

¹³⁷ COSTA, Bénard da. “A propósito de “Brandos Costumes” filme de Alberto Seixas Santos” (1975), in *Brandos Costumes: Um Filme de Alberto Seixas Santos*. Lisboa: Centro Português do Cinema, Casa Portuguesa, 1976.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ AREAL, Leonor. *Cinema Português – Um País Imaginado Vol. II – Após 1974*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 30.

Para além da tendência parricida, *Brandos Costumes* continua um movimento, que vem desde os anos 50, de representações cinematográficas da família no cinema português, que apresentam, surpreendentemente, uma variedade dos agregados familiares reproduzidos nessa filmografia: “esses filmes não só não incorrem numa representação monolítica da família, como, pelo contrário, dão a ver modelos familiares mais variados do que aqueles descritos pelos sociólogos.”¹⁴⁰ A este propósito, no contexto da cinematografia espanhola, Marsha Kinder analisou filmes que, conscientemente, encenaram o luto de um país que morreu (e onde podemos encontrar similitudes com o cinema português): “(...) especial reinscrição cultural da narrativa edipiana, isto é, o modo como os conflitos edipianos dentro da família são usados para falar de assuntos políticos e de eventos históricos que estavam reprimidos durante a era franquista, e o modo como continuam a ser usados, até com maior ostentação, no período posterior, depois da censura e da repressão terem sido abolidas.”¹⁴¹ No caso de *Brandos Costumes*, para além de este fazer uma representação da família tradicional no período da Guerra Ultramarina, assume esta “narrativa edipiana do filme como um contra-senso: anuncia-se a morte de um pai que não morre, embora acabe por morrer ou talvez esteja já frio quando a sua morte é decretada.”¹⁴²

Brandos Costumes (1974), de Alberto Seixas Santos, é um filme inaugural nesta conjuntura, uma vez que está trans-temporalmente entre duas épocas, foi iniciado antes da revolução e finalizado depois desta, inscrevendo-se num cinema premonitório. Alberto Seixas Santos vinha da geração da crítica e do cineclubismo (foi dirigente do ABC-Cineclub de Lisboa), tendo tido formação no Institut d’Hautes Études (1962) em Paris e no London Film School (1963).

¹⁴⁰ PRETO, António. “*Brandos Costumes*: O drama da família pequeno-burguesa na encruzilhada do século XX” in *FFilm Project*, Porto, Balle teatro, 2013, p. 52.

¹⁴¹ KINDER *apud* AREAL, Leonor. *Cinema Português – Um País Imaginado Vol. II – Após 1974*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 31.

¹⁴² PRETO, António. “*Brandos Costumes*: O drama da família pequeno-burguesa na encruzilhada do século XX” in *FFilm Project*, Porto, Balle teatro, 2013, p. 52.

Brandos Costumes foi a sua primeira longa-metragem – antes havia filmado dois documentários, ambos em 1968: *A Arte e o Ofício de Ourives e Indústria Cervejeira em Portugal* –, sendo na altura o director da escola-piloto de cinema do Conservatório Nacional, criada em 1973.

Brandos Costumes é intercalado por duas linguagens, duas expressões, uma documental e incisiva, e, outra, ficcional e metafórica (ainda que as barreiras entre as duas sejam difusas), produzindo um contraste contínuo entre os mecanismos directos que o poder político exerce e os seus efeitos circunscritos a uma dimensão caseira, a um microcosmos modelar do que o fascismo gerou. Com a colaboração de Luísa Neto Jorge e Nuno Júdice na escrita do argumento e dos diálogos, *Brandos Costumes* alterna entre as Actualidades documentais da ascensão, glória e queda do Estado Novo, com imagens da vida doméstica de uma família da pequena/média burguesia. O filme vai reflectir sobre o Estado Novo, através de personagens tipificadas e caricaturais, inspiradas nas figuras do cinema português dos anos 30 e 40 ou do teatro de revista. Se *Brandos Costumes* tem uma dupla dimensão ao intercalar duas personagens paternas, e o documentário e a ficção, há uma igual duplicidade na articulação enunciativa do discurso, que vacila entre a palavra que se diz e o pensamento que fica calado (monólogos, relatos em *off*), relacionada com a tipificação das personagens, sendo integrada como um mecanismo de distanciamento, onde “a alternância de registos, entre o que se diz e o que se cala, imprime uma tensão entre querer e poder que virá a definir os papéis e as relações familiares das personagens, baseadas em restrições hierárquicas claras.”¹⁴³

A questão fundamental de *Brandos Costumes* é a morte do Pai – numa articulação entre o Pai família e o Pai Salazar –, associando o agregado familiar ao salazarismo, através da metafórica delegação colectiva de poder sob a figura paterna. Este é o primeiro filme que “faz o funeral do antigo regime”, não apenas alegoricamente, pelo paralelismo entre estes dois Pais, mas

¹⁴³ AREAL, Leonor. *Cinema Português – Um País Imaginado Vol. II – Após 1974*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 46.

também pela imagem que surge, logo no início, de Salazar morto no caixão (**fig. 21**), em 1970, representativa do ímpeto com que se enterra esse passado, pois o ditador é o “supremo Pai, encarnação odiada de todos estes pais que personificam a tirania e o autoritarismo dentro da família.”¹⁴⁴



Fig. 21 e 22

O prólogo de *Brandos Costumes* é um monólogo da filha mais nova sobre a morte do Pai, que, aparentemente, parece estar a falar directamente para o espectador, mas que no final do plano, com a abertura de campo, apercebemo-nos se passar sempre diante de um espelho: ela olha, assim, simultaneamente, para a câmara e para a sua própria imagem (**fig. 22**). Este monólogo sobre a morte do pai – que alterna entre palavras ditas para a câmara e o mesmo texto ouvido em *off* – é a recitação de um segmento de *Carta ao Pai* (1919), o “escrito póstumo de Kafka que nunca chegou às mãos do seu destinatário: “Da tua morte, é da tua morte que se trata”¹⁴⁵ Neste sentido, logo no principio do filme, colocam-se as questões alicerçais:

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ PRETO, António. “*Brandos Costumes*: O drama da família pequeno-burguesa na encruzilhada do século XX” in *FFFilm Project*, Porto, Balletatro, 2013, p. 53.

”Entre o que se diz e o que se cala, parecem vir de longe e de outros tempos aquelas palavras que inscrevem a morte deste pai numa corrente transtemporal de pais que é preciso matar. Morte sim, mas morte de quem? Da personagem? Do espectador? Do pai? Da pátria? Do masculino? Ou da imagem fixa que se desmorona “em câmara lenta” como a casa, a educação e a obediência da filha a quem, como desabafa, todos os dias o pai fazia um ditado, “palavras ditadas” que ela aprendeu a escrever “sem um erro?”¹⁴⁶

Em *Brandos Costumes* vai havendo uma sobre-posição entre as duas figuras paternas, ligando-se o discurso de Salazar com a festa de aniversário do Pai, a queda da cadeira do Pai com a queda da cadeira de Salazar, etc. Porém, contraditoriamente, o Pai da família não é salazarista, nem próximo do regime, mas sim oposicionista e anti-clerical, visível na conversa que tem com os amigos no café, conjecturando formas de matar Salazar. Esta dimensão contrária é na verdade sintomática de uma incoerência e hipocrisia na sociedade portuguesa. Apesar das conversas de café, não há acção política efectiva, e, esta figura paterna vai mantendo toda a autoridade e tradição de direita: declara que “ninguém é democrata em sua casa”, e, relativamente à Guerra Colonial, que o primo-noivo da filha mais velha morreu no conflito como “um bom português, no cumprimento do seu dever.” Neste sentido, Alberto Seixas Santos caracteriza este Pai contraditório e incongruente como “teoricamente um anti-fascista, nitidamente o republicano histórico, o pai que corresponde a um determinado tipo de pessoa que foi e precisou da ditadura salazarista para sobreviver, que foi uma base de apoio, não tanto porque deu apoio activo, mas porque viveu, sobreviveu, contra o fantasma.”¹⁴⁷

Após o monólogo da filha, surge imediatamente a imagem de Salazar morto,

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ SEIXAS, Alberto Santos *in* A Capital (23/09/1975). *Brandos Costumes: Um Filme de Alberto Seixas Santos*. Lisboa: Centro Português do Cinema, Casa Portuguesa, 1976.

acompanhada pela comunicação da sua morte por um locutor invisível. Logo no princípio do filme, há assim uma anúncio de duas mortes (a do Pai da família e do Pai da nação), uma morte dupla que, de forma dissimulada, vamos pressentindo ao longo do filme, voltando a assomar apenas no final, na sequência da televisão sobre o enterro de Salazar e no monólogo do Pai moribundo. *Brandos Costumes* presentifica mais duas mortes, sempre de figuras masculinas: o primo-noivo da irmã mais velha, abatido na Guerra Colonial, e o avô, que foi enterrar no dia em que acabou a 2ª Guerra Mundial. Se atentarmos aos discursos de Salazar escolhidos para o filme, exceptuando o primeiro, há sempre uma manifesta inscrição da entidade paternal numa extensão de divindade, como sendo um protector divino. Há, ainda, uma outra questão ligada à morte do pai: a morte de Deus, pois na estrutura vivida pela sociedade burguesa, “a morte de Deus deixa um vazio que é imediatamente substituído pelo pai, que não é senão o representante na terra de Deus.”¹⁴⁸

Contudo, apesar desta contínua referência à morte e ao parricídio (como no excerto da *Carta ao Pai* (1919) de Kafka ou na conversa no café), o filme de Seixas Santos rejeita “o acto violento de morrer e matar que, por outro lado, e em duas outras sequências, caricaturizou (a conspirata à mesa do café) ou malogrou (a tentativa do suicídio da filha mais velha).”¹⁴⁹ Nunca assistimos realmente a uma morte, e ninguém mata efectivamente o Pai, essa irrealização castradora é aparente no plano final do filme, quando se filma um Terreiro do Paço vazio (onde já havia acontecido o “parricídio” de D. Carlos e da monarquia), com a câmara colocada na mesma janela donde foram proferidos os discursos de Salazar, fazendo com que o último olhar do filme seja “ainda o olhar do morto (o olhar do Pai).”¹⁵⁰ A imagem de um vazio temporário que poderá ser

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ COSTA, Bénard da. “A propósito de “Brandos Costumes” filme de Alberto Seixas Santos” (1975), in *Brandos Costumes: Um Filme de Alberto Seixas Santos*. Lisboa: Centro Português do Cinema, Casa Portuguesa, 1976.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

ocupado pelo regresso do fascismo ou pela revolução. Segundo Seixas Santos, há uma conexão entre o monólogo da filha e este plano do Terreiro do Paço, pois “o primeiro plano é como o último plano, como a imagem fantasmática de Salazar que fica sobre a praça vazia, tal e qual como o discurso dela é profundamente doentio.”¹⁵¹

Como vimos, em *Brandos Costumes* é evidente o conflito entre dois espaços antagónicos e complementares: o espaço privado, íntimo e a cores, e, o espaço público, no preto-e-branco das Actualidades do regime salazarista. Contudo, a extensão documental não impede que, tal como na ficção familiar, haja uma invenção e fantasia. Na verdade, a simulação do colectivo é visível, de forma clara, pelo facto de aparecerem cenas de dois filmes do regime, *Chaimite* (1953) e *A Revolução de Maio* (1937) (**fig. 23 e 24**), misturadas com as imagens documentais de uma forma dissimulada, aparentando também elas serem documentos de acontecimentos da época e não obras fílmicas. Neste sentido, Seixas Santos deixa subentendido como as manifestações de poder dos discursos de Salazar (por exemplo, a inauguração do Estádio Nacional (1940) cheia a simbologia nazi) eram também elas ficcionais, tratava-se de uma *mise-en-scène*, de grandes encenações de poder. Desta forma, em *Brandos Costumes*, a ficção manipula o documentário, e este dramatiza a ficção, pois nesta obra “o documentário encena-se, histeriza-se, auto-manipula-se, oferece-se em espetáculo, em ficção interna; a ficção torna-se rígida, objectiva-se em testemunhos, des-dramatiza-se em documentos do modo como a ideologia trabalha no interior do drama.”¹⁵²

¹⁵¹ SEIXAS, Alberto Santos in *A Capital* (23/09/1975). *Brandos Costumes: Um Filme de Alberto Seixas Santos*. Lisboa: Centro Português do Cinema, Casa Portuguesa, 1976.

¹⁵² COELHO, Eduardo Prado. *Sobre Brandos Costumes* (1975), in *Brandos Costumes: Um Filme de Alberto Seixas Santos*. Lisboa: Centro Português do Cinema, Casa Portuguesa, 1976.



Fig. 23 e 24

O filme de Seixas Santos foi realizado entre 1972 e 1973, sendo concluído após o 25 de Abril, onde foram incluídas as imagens documentais do Estado Novo, então tornadas acessíveis. Porém, premonitoriamente, o filme terminava com uma singular trans-temporalidade. O primeiro pronúncio premonitório surge, a meio do filme, quando ouvimos o discurso de Salazar sobre Gomes da Costa e o 28 de Maio de 1926 (o acontecimento suporte do Estado Novo). A referência à acção do exército, sem luta e sem sangue, dando origem a uma nova era, poderia ser uma descrição clara do 25 de Abril de 1974: "(...) exército português desencadeado para o movimento, triunfante sem luta, glorioso sem sangue, porque na verdade a voz de comando foi apenas a expressão militar de uma irresistível da Nação, e que começou uma nova era."



Fig. 25 e 26

Porém, haverá uma ainda maior alusão à Revolução dos Cravos, quando o filme finalizar com uma cena que se passa na sala de estar da família (**fig. 25 e 26**): enquanto a filha mais nova lê o *Manifesto Comunista* (1848) de Karl Marx, ouvem-se os passos dos soldados e dos tanques lá fora, luzes avermelhadas tomam o espaço interior, a criada corre para a janela gritando “menina, venha ver os soldados” e, a avó vocifera “os bolcheviques, os bolcheviques”. Desta revolução, apenas vemos os seus “reflexos nos rostos de uma família lisboeta recolhida em sede própria, completamos o som com as imagens que faltam. A rua e a revolução, realidades cronológica e espacialmente fora de campo, são o contra-campo da família, à primeira vista objecto central do filme.”¹⁵³ Insolitamente, esta cena foi filmada no dia 11 de Março de 1972, auferindo uma dimensão trans-temporal e adivinhativa, que segundo Seixas Santos, aconteceu pois “era evidente que a Guerra Colonial não tinha solução senão por um golpe de Estado. (...) mas também porque a História de Portugal está cheia de intervenções militares.”¹⁵⁴ Em *Brandos Costumes*, surge, assim, uma estranha circularidade, pois este “encontro com o futuro do próprio filme, nasce da estrutura circular e especular do mesmo”¹⁵⁵. Esta circularidade é assumida pela repetição contínua do monólogo inicial, pois este é um filme de reflexos e duplos, que vive num eterno retorno, num “permanente reenviar – de imagens a imagem, de história a história, de passado a passado, etc.” Logo, há um murmúrio de *requiem*, pressupondo uma anti-epopeia, a “procura do espaço-pátria perdido” (...) uma desesperança irrecuperável.”¹⁵⁶

Essa desesperança revela-se pelo acompanhamento que o filme faz de todos os ciclos

¹⁵³ PRETO, António. “*Brandos Costumes*: O drama da família pequeno-burguesa na encruzilhada do século XX” in *FFilm Project*, Porto, Balletatro, 2013, p. 51.

¹⁵⁴ *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal – Brandos Costumes de Alberto Seixas Santos* (p.9). Consultado em 28-8-2014, em: http://dafne.pt/conteudos/livros/brandos-costumes/Lugar_Dafne_Fasciculo_04.pdf

¹⁵⁵ COSTA, Bénard da. “A propósito de “*Brandos Costumes*” filme de Alberto Seixas Santos” (1975), in *Brandos Costumes: Um Filme de Alberto Seixas Santos*. Lisboa: Centro Português do Cinema, Casa Portuguesa, 1976.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

políticos que aconteceram no país, desde o início do século XX até ao 25 de Abril: a cantiga do príncipe morto no Terreiro do Paço e os retratos da família real; as imagens dos vultos da República no globo, durante o jantar de aniversário do Pai; o avô, morto na Segunda Guerra Mundial; ou, o primo-noivo falecido no conflito colonial. Assim, centrando-se no salazarismo, o filme apresenta todavia todos os mitos da política nacional, desde a Monarquia à República, que se estendem à própria figuração das personagens – a avó monárquica (e, anacronicamente, sempre perdida nas horas); o pai republicano e anti-clerical; a mãe e a filha mais velha ligadas ao salazarismo e à Igreja; a filha mais nova vinculada a um radicalismo de esquerda. Desta forma, podemos concluir que:

“O país que nascera com a morte simbólica da mãe na Batalha de São Mamede é o mesmo país-problema que, no filme de Seixas Santos, enfrenta logo no início a morte do Pai. Entre as duas mortes – demasiadas, para abonar a brandura dos costumes que se quer marca genética do país, embora escassas para desmentir o epíteto (nem tanto ao mar, nem tanto à terra...) – oitocentos anos de convivência de um povo que não passa, parece, de uma família. A História confunde-se com o drama.”¹⁵⁷

Em *Brandos Costumes* perdura uma divinização da pátria, seja pela “justa” morte nacionalista do primo-noivo, ou pela absolutização pátria na família, onde o núcleo familiar e a política nacional seguem uma mesma ordem, enunciada pela filha mais nova, logo no início do filme: “Isto que eu sou é o resultado da tua educação e da minha obediência.” Convocando Eduardo Lourenço, nas palavras de Bénard da Costa, trata-se de uma “permanente impossibilidade de esquecer Portugal”, de uma rejeição da realidade, para ter uma leitura contínua dela através de uma

¹⁵⁷ PRETO, António. “*Brandos Costumes*: O drama da família pequeno-burguesa na encruzilhada do século XX” in *FFFilm Project*, Porto, Balleateatro, 2013, p. 52.

memória intermediária. *Brandos Costumes* tem, assim, a importância de “nos obrigar a enfrentar, através do esquecimento e da lembrança, a lenta posse e a lenta ocupação do espaço visível pelos fantasmas da nossa possível representação.”¹⁵⁸

¹⁵⁸ COSTA, Bénard da. “A propósito de “Brandos Costumes” filme de Alberto Seixas Santos” (1975), in *Brandos Costumes: Um Filme de Alberto Seixas Santos*. Lisboa: Centro Português do Cinema, Casa Portuguesa, 1976.

2. A fantasmagoria histórica e o diálogo com o presente

“Os mitos históricos são uma forma de consciência fantasmagórica com que um povo define a sua posição e a sua vontade na história do mundo.”¹⁵⁹

António José Saraiva

Como vimos, em *Brandos Costumes*, a figura paterna existe como corpo de diversas projecções, ela conforma em si a representação da autoridade familiar burguesa, tal como a reprodução do próprio chefe de governo defunto. A imagem mais significativa, e visualmente marcante, do filme é a da fotografia de Salazar, morto dentro do esquife, onde estranhamente encontramos semelhanças físicas com a figura vampírica de *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau (**fig. 27**). Neste sentido, convém referir que, como antes enunciamos, *Brandos Costumes* é uma obra sismográfica, pois no final profetiza uma revolução com contornos semelhantes àquela que apenas acontecerá dois anos depois. Desta forma, o vínculo do filme de Seixas Santos ao de Murnau aufere um sentido mais lato, se atentarmos à obra de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão* (1947), que profeticamente via *Nosferatu*, tal como outras obras do Expressionismo Alemão do início do século XX, como um sintoma do que seria a Alemanha Nazi, ou, pelo menos, como uma prefiguração do mal-estar que conduziu os germânicos ao Holocausto. Assim, *Nosferatu* estaria, identicamente, na dimensão do visionário, pois é um filme anterior a 1933 – o mesmo ano em que Hitler e Salazar sobem ao poder nos seus respectivos países –, que criado no caos económico e político alemão do pós-guerra, pressagiará

¹⁵⁹ SARAIVA *apud* PIMENTEL, Manuel Candido. *O Mito de Portugal nas suas Raízes Culturais*. Consultado em 28-8-2014, em: http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col_Percursos_Intercultura/3_PI_Cap1.pdf

a Alemanha nazi e a aniquiladora governação de Hitler, através de particularidades como: a presença de universos obscuros; os medos (ancestrais ou não); contextos sociais de um eterno presente, sem sobressaltos, onde surge um elemento exterior que o vai perturbar, provocar sensações e desenterrar uma patologia; patologia essa que é social e psicológica, com estados alterados de consciência, como a “doença” da perda da dignidade alemã.

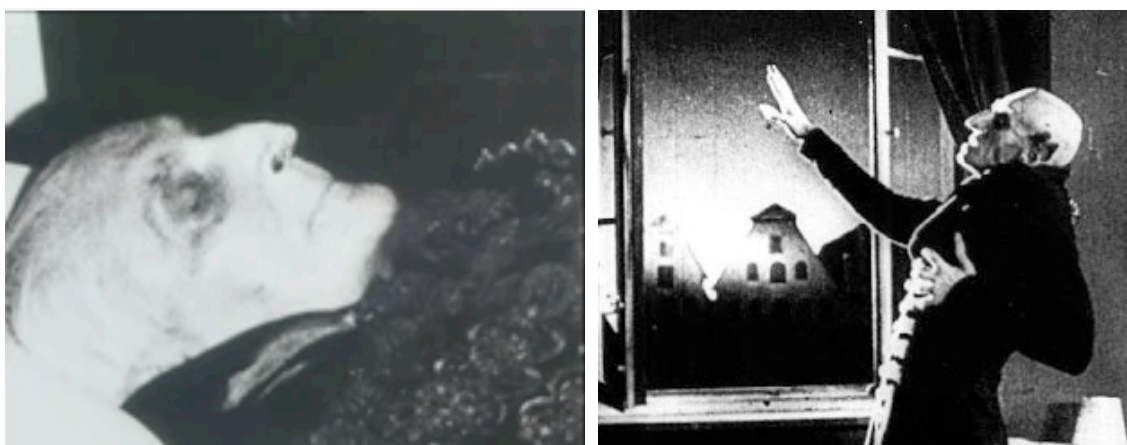


Fig. 27

Abrindo um parêntesis, pois trata-se de um uso alusivo diferente desta referência vampírica, convém porém mencionar que há no cinema português um outro autor, de que falaremos novamente no capítulo seguinte, a convocar directamente o *Nosferatu* de Murnau (fig. 28). João César Monteiro construiu referências à figura do vampiro em duas obras de épocas e temperamentos distintos: *Que Farei Eu com Esta Espada?* (1975) e *Recordações da Casa Amarela* (1989). Nas palavras de César Monteiro, o génio de Murnau está no descerramento da alma através das formas do corpo, “através das aparências nos revelar o ser, através do *falso* nos transmitir o *verdadeiro*. Um *olhar* que mergulhando no *real* nos manifesta subitamente a presença do *fantástico*.”¹⁶⁰

¹⁶⁰ MONTEIRO *apud* NOGUEIRA, Isabel. *A Imagem Cinematográfica em João César Monteiro: Recordações da Casa Amarela, Abstracção e Empatia*. Consultado em 28-8-2014, em:

Em *Recordações da Casa Amarela* (fig. 29), após fugir do hospício – levando consigo o conselho de Lívio: “vai e dá-lhes trabalho” – João de Deus, interpretado por César Monteiro, reaparecerá, no final do filme, reencarnado em Nosferatu (o cineasta aparenta-se, curiosamente, com esta figura, com quem partilha o aspecto pálido e esquelético), emergindo, num antigo beco lisboeta, de um alçapão a fumar, cenário que embora sendo verdadeiro, se aproxima do ambiente expressionista. O Nosferatu de César Monteiro representa uma ordem política, no sentido de uma “inexorável força à qual é impossível resistir. É política neste sentido, porque perturba e ameaça toda e qualquer ordem existente.”¹⁶¹ Esta aparição faz consonância com o início do filme (é continuada pela mesma música e travelling sobre a margem ribeirinha de Lisboa), terminando com um olhar sobre vários barcos atracados na margem, como o navio-escola Sagres, semelhante ao barco que transporta Nosferatu no filme de Murnau. Desta forma, o filme compõe-se em forma de arco, sob o “signo de envelhecimento e morte”¹⁶², pois a obra principia com o primeiro parágrafo do romance *Mort à Crédit* (1936) de Céline: “Aqui estamos mais uma vez sozinhos. Tudo isto é tão lento, tão pesado, tão triste... Dentro de pouco tempo estarei velho. Tudo então se acabará (...).”

<http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMETHREEPAPERS/NOGUEIRA-P3.pdf>

¹⁶¹ PEREZ *apud* MIRANDA, Rui. *Re(in)sistindo: Textos e Contextos da Casa Amarela* (p. 191). Consultado em 28-8-2014, em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/33>

¹⁶² *Idem*, p. 8.



Fig. 28 e 29

Em *Que Farei Eu com Esta Espada?*, João César Monteiro evoca claramente o contexto político-social da época do filme, reflectindo sobre o Processo Revolucionário em Curso (PREC), do pós-25 de Abril, através de uma edição de imagens que cruza excertos do filme de Murnau com imagens da entrada do porta-aviões USS Saratoga, no Tejo, em 1975: “ao convocar a presença do invasor e portador do flagelo imperialista (...) Achei que se mostrasse um pouco da história e da cultura do meu país, talvez, dispusesse de uma arma, a única que tínhamos para lhes fazer face.”¹⁶³ Desta forma, não apenas pela referência a Murnau, *Que Farei Eu com Esta Espada?* revela-se numa dimensão, também, ela fantasmática, pois:

“(...) encenou uma visão espectral do País, com colagens do "Nosferatu" de Murnau e citações da "Butterfly". É talvez o mais delirante e fantasmagórico de quantos filmes políticos se fizeram, mas é uma fascinante proposta de imaginário expressionista e ultra-romântico aplicado à revolução portuguesa.”¹⁶⁴

Se o sintoma e a profetização, que analisamos em *Brandos Costumes*, existem na dimensão do

¹⁶³ MONTEIRO apud MIRANDA Rui. *Re(in)sistindo: Textos e Contextos da Casa Amarela* (p. 191). Consultado em 28-8-2014, em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/33>

¹⁶⁴ COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: INCM, 1991.

trans-temporal, também a figura do vampiro se inscreve neste cruzamento de temporalidades, pois tem uma significação paradoxal: trata-se de um morto-vivo, um morto que perdura vivo no tempo, exactamente, porque atingiu a imortalidade da morte. Assim, o vampiro aproxima-se de uma outra figuração sobre-humana, o fantasma, um igual morto que vive entre tempos, e que se relaciona com o anacrónico, pois trata-se de uma sobrevivência que contraria a linearidade da História. Podemos, portanto, lembrar as teorizações de Warburg e Didi-Huberman, que espelham uma dimensão fantasmática, pois a extensão sintomática do cinema, tal como as figuras fantasmagóricas e vampirescas deste, aproximam-se, de certa forma, do conceito de “sintoma” e “sobrevivências”, que já havíamos mencionado no capítulo I.

Como vimos, no livro em que Didi-Huberman se dedicou a trabalhar sobre Aby Warburg, *L'Image Survivante* (2002), o autor francês procede sobre noções como a fantasmagórica sobrevivência imagética de outros tempos e contextos nas imagens (*Nachleben*); as interligações anacrónicas da História (*Pathosformel*), que se constituem através da fórmula do *pathos*; e, por fim, “a imagem vista como um sintoma, o que Freud chamaria de um “fóssil em movimento”, que convida a uma compreensão da memória como montagem psicológica e expressiva.”¹⁶⁵ Nas palavras de Georges Didi-Huberman:

“O paradoxo do anacronismo começa a se desdobrar do objecto histórico analisado como sintoma: reconhece-se sua aparição – o presente de seu acontecimento – quando se faz aparecer a grande duração de um passado latente, o que Warburg chamava de sobrevivência (*Nachleben*). Quando em seu *Passagens*, Benjamin analisa a “Paris do século XIX que se tornava antiquada”, ele põe precisamente em jogo a noção warburguiana de sobrevivência.”¹⁶⁶

¹⁶⁵ SCHOLHAMMER, Karl Erik. *Aby Warburg, Memória e Sobrevivência*. Consultado em 28-8-2014, em: <http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/02/?p=629>

¹⁶⁶ DIDI-HUBERMAN *apud* EDUARDO, Jorge. *Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman*. Consultado em 28-8-2014, em:

Adaptando a questão da fantasmagoria ao cinema, podemos atentar ao facto de toda a imagem filmica ser verdadeiramente entendida, não como uma reprodução do real, mas como um fantasma seu: “qualquer acontecimento verídico filmado e projectado na tela não é já a realidade desse acontecimento, mas simples o fantasma dessa mesma realidade, (...) as imagens tiradas de qualquer realidade vivida ou ficcional são sempre o fantasma dessa mesma realidade.”¹⁶⁷

Em *O Cinema ou o Homem Imaginário* (1956), Edgar Morin observa que o real e o fantástico fundem-se na imagem fotográfica, estão vinculados a ela como se a visão empírica se fragmentasse numa visão onírica, idêntica à “vidência” de Rimbaud, ou seja, a uma: “segunda visão, como é costume dizer-se, uma cisão que, por último, viesse revelar as belezas ou os segredos ignorados da primeira, certamente que não foi por acaso que os técnicos sentiram a necessidade de inventar, para preencher a insuficiência do verbo ver, o verbo “visionar.””¹⁶⁸ Esta vidência liga-se à fotogenia, qualidade surreal e sobrenatural, própria da fotografia e do cinema, que reside não na vida, mas na imagem da vida, revelando, segundo Jean Epstein, a “beleza ideal dos movimentos e ritos do quotidiano.”¹⁶⁹ Para Jean-Paul Sartre, a “característica essencial da imagem mental é uma certa forma do objecto estar ausente na sua própria presença.” Se adaptarmos esta acepção às imagens fotográficas e filmicas, notamos que estas estão, unicamente, habitadas por duplos e reflexos, por uma “presença-ausência”¹⁷⁰, pois os corpos e objectos apreendidos na imagem estão, simultaneamente, ausentes dela. São presenças fantasmáticas. E, quanto ao duplo, este é, desde sempre, a imagem-espectro do homem por excelência, condessando em si o seu maior e subjectivo desejo: a imortalidade:

[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/\(10\)eduardo%20jorge.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(10)eduardo%20jorge.pdf)

¹⁶⁷ AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2001, p. 124-125.

¹⁶⁸ MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa: Grande Plano, 1997, p. 22.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 21.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 28.

“Quando, com a evolução, se libertar e amplificar o dualismo moral do bem e do mal, o duplo (ou o que ele persiste nos folclores ou nas alucinações) será portador, ora do bem (anjo da guarda), ora, e é isso o mais frequente, de todas as potências maléficas (fantasma). (...) O duplo é a sua imagem, imagem exacta e ao mesmo tempo irradiante, com uma aura que o ultrapassa – o seu mito.”¹⁷¹

Para Morin, o mito do cinematógrafo é a imortalidade (ver capítulo I), levando o autor a questionar-se se a imagem cinematográfica, que condensa reflexo e sombra, não será o primeiro e o último abrigo contra a morte. Neste sentido, a fotografia (e o cinema, não esqueçamos o batido axioma de Godard: “Fotografia é verdade. Cinema é verdade vinte quatro vezes por segundo”) abarca todo o campo antropológico que “parte da recordação para acabar no fantasma, visto realizar a conjugação das características aparentadas e, ao mesmo tempo, diferenciadas da imagem mental, do reflexo e da sombra.”¹⁷² Desta forma, a imagem fílmica é uma imagem fantasmática, pois a obra de ficção constrói-se num espaço que é uma “pilha de projecções-identificações.”¹⁷³

Antes dos truques experimentais de Georges Méliès no cinematógrafo, podemos falar de certas experiências de pré-cinema, como as lanternas mágicas, antecessoras dos projectores, que eram empregadas usualmente em espectáculos de fantasmagorias, em teatros, no século XIX. Com o aparecimento do cinema, o fantasma e o duplo alcançam uma representação directa nas telas, se atentarmos às técnicas dos primeiros filmes fantásticos, que usavam métodos de sobreimpressão, desdobramento e duplas ou múltiplas exposições para criar os primeiros efeitos especiais de fragmentação do corpo. Neste sentido, podemos convocar Méliès que utilizou o cinema como exploratório das suas potencialidades na prática de magia. Desta forma, Méliès viu o

¹⁷¹ *Idem*, p. 31.

¹⁷² *Idem*, p. 45.

¹⁷³ *Idem*, p. 91.

cinema como um instrumento de criação de imagens imaginárias e fantásticas, recorrendo a meios de trucagem e sobreposição, dotando o filme com a capacidade de fazer aparecer e desaparecer uma pessoa ou objecto. O cinema tornou-se um instrumento de ilusão, traçando uma realidade hipotética que se torna efectiva, onde estes procedimentos fantasmáticos evocam a surrealidade: “(...) o duplo-fantasma persiste, na maior parte das vezes, determinado tempo em volta dos vivos para depois regressar à mansão dos antepassados, donde retornam os recém-nascidos.”¹⁷⁴

São precisamente estas técnicas iniciais de criação de fantasmagorias (e, toda uma panóplia de outros efeitos como, planos expressionistas e distorções de imagem, *dissolves*, *overlaps*, etc.), das primeiras décadas do cinema, que Edgar Pêra recria (**fig. 30 e 31**), em *O Barão* (2012), obra que tem, curiosamente, como protagonista, um vampiro. *O Barão*, tal como *Tabu* (2012) de Miguel Gomes, é de certa forma uma obra xamânica, pois recria uma atmosfera singular – através da fotografia de Luís Branquinho e da direcção artística de Fernando Areal –, resgatando o Expressionismo Alemão, e, obras como o já citado *Nosferatu* (1922) de Murnau ou *Dracula* (1931) de Tod Browning (referenciando, igualmente, um conjunto de outros cineastas como Jacques Tourneur, Orson Welles, Edgar G. Ulmer e Jean Epstein). *O Barão* resulta de um trabalho de adaptação e fusão feito por Luísa Costa Gomes, de dois contos de Branquinho da Fonseca, o homónimo *O Barão* (1942) e *O Involuntário* (1945). Num ambiente medieval, o barão (visceralmente representado pelos trejeitos vampíricos e a voz cava de Nuno Melo) é um déspota, marialva e decadente, que controla e aterroriza os habitantes do Barroso, região montanhosa e isolada do norte do país. Recebendo no seu castelo um inspector em serviço para investigar alegados problemas causados por uma professora local, este aristocrata excêntrico e enigmático, que vive com uma igual misteriosa criada, Idalina, irá adensar a sua relação com o visitante,

¹⁷⁴ *Idem*, p. 71.

culminando-a na fantasiosa e surreal noite em que ambos decidem depositar uma rosa na janela da mulher amada do tirano, no castelo da Bela-Adormecida.

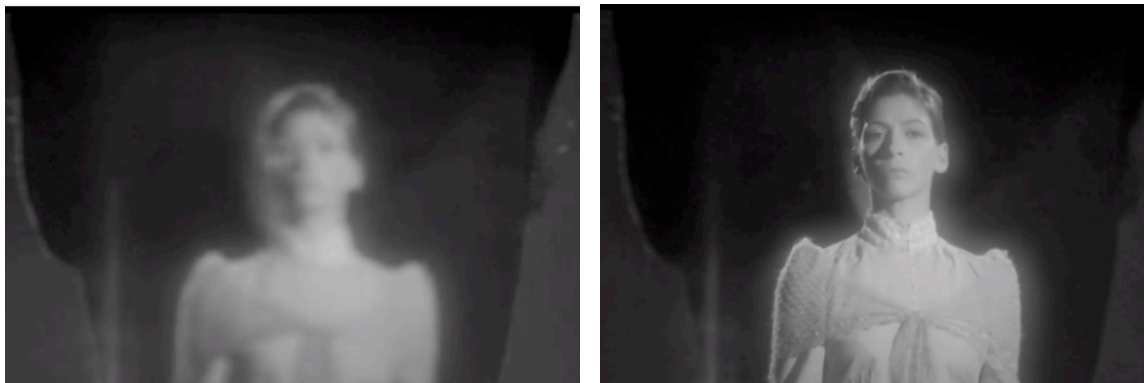


Fig. 30 e 31

Em *O Barão*, o esboço do autoritarismo não é apenas delineado na figura do barão, mas, igualmente, na personagem do inspector, que demonstra certos trejeitos opressores, presentes por exemplo no interrogatório da professora, quando ao condenar alguns métodos mais peculiares da docente, termina com a frase irónica de esgares salazaristas: “estou a ver, a senhora professora é uma intelectual! não se meta nessas coisas.” Ainda, assim, é na figura do barão que se condensa a maior narrativa do autoritarismo. “Aqui quem manda sou eu!” é a frase que mais reverbera da boca dele, uma enunciação que manifesta de forma, caricatamente, directa e infantil, o despotismo e a opressão desta personagem, e os possíveis, e múltiplos, sentidos que esta pode ter, pois é uma figura: “muito actual, porque ainda continua haver aquele chefe de família que continua a espera de ser servido o jantar. No fundo, isto é um filme sobre as relações de poder, quer sejam aquelas mais políticas, porque isto é uma personagem que oprimia uma região montanhosa, o Barroso, mas também é uma metáfora para qualquer ditadura.”¹⁷⁵

Neste contexto, há referências distintas ao salazarismo (“este vício do passado, gostamos

¹⁷⁵ Edgar Pêra: «*O Barão*» é uma metáfora para qualquer ditadura. <http://cinema.sapo.pt/atualidade/entrevistas/edgar-pera-o-barao-e-uma-metafora-para-qualquer-ditadura>

muito de falar do passado / alimenta-se do passado”) e ao contexto social da época (religiosas, os doutores de Coimbra, o marialvismo, etc.), bem, como, à própria contemporaneidade. A trans-temporalidade de *O Barão* está, assim, não apenas no vampirismo da sua personagem principal, mas, identicamente, no facto de esta ser, tanto uma possível representação de Salazar (do passado), como de um outro qualquer político do presente, e, porventura, futuro. Tal como em *Brandos Costumes*, *O Barão* liga a figura do vampiro à do ditador, pois “todos os Dráculas são tiranos e todos os ditadores sugam as almas do seu povo.”¹⁷⁶ Neste sentido, *O Barão* vagueia numa circularidade, basta atentarmos à imagem final do filme, uma cadeira destronada, esvazia, que remete para a vacuidade do poder ou para a chegada do próximo tirano: “E há quem veja no Barão os vampiros actuais, escondidos nos gabinetes dos bancos centrais e das agências de *rating* por exemplo. Há Barões para todos os gostos. (...) O seu Barão é um arquétipo dos ditadores cujo prazo chegou ao fim, mas que se agarram ao poder desesperadamente.”¹⁷⁷

O diálogo com o presente, utilizando uma obra cuja acção é no passado (como vimos em *O Barão*) está, intimamente, ligado à géneses das figurações do fantasma e do vampiro. Este diálogo passado-presente é uma dimensão, igualmente, evidente no cinema histórico de Manoel de Oliveira, que analisaremos agora em pormenor, utilizando o exemplo de *O Quinto Império – Ontem como Hoje* (2004).

Podemos considerar que um filme histórico é, normalmente, mais representativo da época em que foi criado, do que da época que retrata, tendo tanto a capacidade de recriar com verosimilhança a História, como de a falsificar. *O Quinto Império – Ontem como Hoje* inscreve-se num círculo de filmes que Oliveira realizou sobre a História portuguesa – de que falaremos mais à

¹⁷⁶ Entrevista: Edgar Pêra: "TODOS OS DRÁCULAS SÃO TIRANOS." <http://visao.sapo.pt/edgar-pera-todos-os-draculas-sao-tiranos=f629580>

¹⁷⁷ Entrevista: “Edgar Pêra e o Experimentalismo Português.”

<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2013/05/24/entrevista-edgar-pera-e-o-experimentalismo-portugues/>

frente –, relacionados com as cicatrizes que esta deixa num País “através do Tempo, seu único e poderoso agente”¹⁷⁸. Este filme tem a sua fonte na peça *El-Rei Sebastião* (1949) de José Régio, que, desde os anos 60, se tornou cúmplice de Oliveira, chegando a figurar a sua voz e sombra em *As Pinturas do meu Irmão Júlio* (1965). Se ainda nesta década, Oliveira tentou, de forma frustrada, adaptar o romance *A Velha Casa* (1947) e o conto *O Caminho* (1941) de Régio, seria após a morte do escritor que o cineasta daria imagem fílmica a várias obras suas: *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *O Meu Caso* (1987) ou a encenação teatral de *Mário ou Eu Próprio – O Outro* (2010).

Retornando à questão do profetismo, *O Quinto Império – Ontem como Hoje* é uma obra que retrata a obstinada e presumida personagem mítica do rei D. Sebastião nas vésperas da partida para Alcácer-Quibir, que contradizendo os seus fidalgos, afrontando os seus conselheiros e altercando com a sua avó, terá o seu encontro mais expressivo com um sapateiro profeta, vaticinador da sua futura condição póstuma. Este sapateiro tem semelhanças com Gonçalo Annes Bandarra, conhecido sapateiro e profeta do século XVI, que se tornou conhecido por ser o autor dos versos messiânicos e patrióticos, *Trovas do Bandarra*, que viriam a ser conectados com o sebastianismo e o milenarismo português, ao falarem da vinda do Encoberto, e, de uma visão de Portugal como o regente de um futuro reino universal. Em *O Quinto Império*, D. Sebastião recebe a visita de um sapateiro profeta, que se propõe a contar-lhe um sonho profético, revelando-lhe a sua “dimensão de rei da morte, rei encoberto, desejado para o mito e no mito cumprindo o furioso desejo que o gerou.”¹⁷⁹ É o sapateiro-bruxo que enuncia ao rei que este nasceu ferido de morte, e que será numa vida póstuma que ganhará a sua verdadeira dimensão de desejado e eterno

¹⁷⁸ GRILLO, João Mário. “O Espelho do Tempo”, in PRETO, ANTÓNIO (ed.). *Manoel de Oliveira, José Régio: Releituras e Fantasmas*. Porto: Fundação de Serralves, Vila do Conde: Câmara Municipal, p. 42.

¹⁷⁹ COSTA, João Bénard da. *Manoel de Oliveira: Cem Anos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2008, p. 228.

encoberto: “Tu, o desejado, o desejado antes de nascer, antes e depois da tua vida, o desejado de sempre. Tu o encoberto, tão desejado como encoberto até ao fim dos séculos, até ao fim de todos os impérios.”

A adopção do nome *O Quinto Império – Ontem como Hoje*, substituindo o original *El-Rei Sebastião*, desvia a relevância sobre a pessoa, dando pertinência ao mito, à ilusão e ao desejo, pois é precisamente nestas medidas que o filme se revela. Apesar da mudança na denominação, *O Quinto Império* mantém um temperamento teatral, pois presentifica-se num jogo constante entre a presença e a ausência – através de umas simbólicas cortinas com imagens da mitificada Batalha de Ourique (**fig. 32**) – ora ocultando, ou expondo, os corpos dos actores em cena, as vozes que ouvimos sem ver. Neste sentido, este traçado entre o visível e o invisível, é representativo na personificação do espaço, pois a sala onde acontece a maior parte da acção é filmada sem nunca vermos o seu contra-espço, que apenas se revela num plano do filme, quando D. Sebastião sai da divisão para rezar (**fig. 33**).



Fig. 32 e 33

Regressando à denominação do filme, o seu sub-título, “ontem como hoje”, explica a trans-temporalidade da obra, visto que a História do século XVI adquire espelho no presente, pois o realizador usa “o messianismo da personagem para interrogar os messianismos da

actualidade.”¹⁸⁰ Os constantes olhares para a câmara (**fig. 34**), fazem com que o espectador entre dentro daquele universo mitificado, um ontem que também é hoje, ao dialogar, directamente, com o espectador. Assim, o “ontem” remete não apenas para a data histórica da acção do filme, mas, também, para o regresso ao passado que o próprio D. Sebastião faz, ao visitar no início do filme os túmulos dos grandes reis de Portugal (**fig. 35**) ou o culto à espada de Afonso Henriques. Já, o “hoje” relaciona-se com o tempo actual da rotação do filme:

“(…) é neste aqui e neste agora que Oliveira filma, porque é em nome deste hoje que o filme se faz [...], que põe toda essa matéria a ferver no “hoje” que o título designa e que é para onde o filme transporta o mito, tornando-o, através do cinema e da perenidade dos seus materiais, coisa realmente fantasmática e terrivelmente Imortal.”¹⁸¹



Fig. 34 e 35

No *O Quinto Império* há uma citação constante a *Non ou a Vã Glória de Mandar* (que, também, aborda a figura de D. Sebastião), sendo diversas vezes evocado, sonoramente, neste filme. Apesar da realização de *Non* ser anterior a esta adaptação da peça de Régio, neste filme

¹⁸⁰ COSTA, João Bénard da. *Manoel de Oliveira: Cem Anos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2008, p. 226.

¹⁸¹ GRILO, João Mário. O Espelho do Tempo in *Manoel de Oliveira/José Régio, Releituras e Fantasmas* (coord. António Preto). Porto, Fundação Serralves, Câmara Municipal de Vila do Conde, 2010, p. 143.

transmuta a sua temporalidade, e, surge como uma obra posterior, pois serve como profecia sonora dessa batalha que ainda permanece nos sonhos e divagações de D. Sebastião. *Non* é convocado durante o sonho do rei sobre Alcácer-Quibir (onde na ausência de imagens, ouvimos o seu incitamento aos soldados na batalha de *Non*); através de uma frase, que fontes históricas dizem pertencer a D. Sebastião, e que é repetida nos dois filmes: “morrer, mas devagar” (e, também, surge no *Quem és Tu?* (2001), de João Botelho); e, nas últimas palavras de *O Quinto Império*, trocadas entre dois cavaleiros nobres, que também assomam em *Non*, na véspera do combate: “afinal porque não prendemos este louco? / prendê-lo? é o nosso rei.”

Assim, a ligação entre as duas obras é evidente não apenas pela temática histórica comum, mas, por tratar, igualmente, o tempo e a História numa perspectiva mitológica nacional. Neste sentido, podemos atentar às palavras de João Mário Grilo, quando este diz que *O Quinto Império* pode ser entendido como uma obra sebastianista, pois torna tangível “o incompreensível, de nos fazer entender a razão fora das razões, de nos fazer perceber porque, apesar desse tudo que é imenso, D. Sebastião nos é uma figura sumamente admirável, talvez por ter personificado, como ninguém, a Utopia e por ter dado a um país desgraçado um modo de se pensar como coisa maior do que si próprio (“*bigger than life*”, literalmente).”¹⁸²

¹⁸² GRILO, João Mário. O Espelho do Tempo in *Manoel de Oliveira/José Régio, Releituras e Fantasmas* (coord. António Preto). Porto, Fundação Serralves, Câmara Municipal de Vila do Conde, 2010, p. 143.

3. *Non ou a Vã Glória de Mandar*: a desconstrução das mitologias nacionais

3.1. A trans-temporalidade e a circularidade

Se algumas obras dos anos 70, de que falamos no início deste capítulo, eram já premonitórias, tratando de uma forma indirecta o desabamento desta mitologia. A partir da década de 80, o cinema português iria expressar um discurso claramente crítico e destruidor da hegemonia dos mitos identitários nacionais, como o passado-presente, a pátria dos heróis nacionais, a cessação do império e o sebastianismo. Em 1974, o derrube do Estado Novo trouxe a possibilidade de uma confrontação dos portugueses consigo mesmo. O tombo do sonho imperial das colónias, que nos ligava a um passado glorioso, constituiu uma nova realidade, pois representou a contingência de uma necessária reconfiguração mitológica. Neste sentido, alguns cineastas criaram uma espécie de desconstrução exorcista, que tentaria esconjurar os fantasmas do antigo regime e, assim, as representações míticas e simbólicas, delatadas por Eduardo Lourenço, e, tão politizadas pelo salazarismo.

Ainda que já tenhamos analisado *O Quinto Império – Ontem como Hoje* de Manoel de Oliveira, iremos agora aprofundar a sua obra, pois trata-se do único realizador português vivo, cuja actividade cinematográfica acompanhou todo o período temporal a que me propus analisar: de 1933 até à actualidade. A filmografia de Oliveira é transversal ao mudo e ao sonoro, ao preto-e-branco e à cor, ao Portugal republicano e ditatorial, às primeiras décadas da democracia e à contemporaneidade. O cineasta tinha 66 anos quando despontou o 25 de Abril e, até então, uma actividade cinematográfica intermitente de cerca de 40 anos. Ainda antes da subida de Salazar à chefia do regime em 1933, Manoel de Oliveira realizou o seu primeiro filme, *Douro, Faina Fluvial*

(1931), seguindo-se um período de cerca de uma década, onde concebeu seis documentários em curta-metragem, filmes que considera “menores do ponto de vista cinematográfico.”¹⁸³ Em 1942, estreou a sua primeira obra ficcional *Aniki-Bóbó* (que António Ferro descreveria como o único filme português de natureza poética), seguindo-se uma paragem de quase quinze anos até *O Pintor e a Cidade* (1956), a sua primeira obra a cores, distanciada de um cinema de montagem e perscrutora da sua futura prática ligada à *persistência das imagens*¹⁸⁴. Nos anos 50, realizou mais três curtas-metragens documentais. A sua obra caminha para a ficção nas décadas de 60 e 70 (senda que tomaria de forma mais absoluta depois da revolução de Abril): ao documentário *Vila Verdinho – Uma Aldeia Transmontana* (1964), juntam-se dois filmes que desconstroem as barreias entre o documentário e a ficção, *Acto da Primavera* (1936) e *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965), bem, como duas obras de ficção, a curta-metragem *A Caça* (1964) e a longa-metragem *O Passado e o Presente* (1972). O primado dado ao documentário durante o período ditatorial, entre várias razões, alinha-se num movimento de resposta aos filmes populares ou histórico-literários que pontuavam o cinema nacional, sendo, assim, um “escape a essa monstruosa organização indústria-comédia que faz do cinema o seu mais servil escravo.”¹⁸⁵ A reduzida filmografia entre 1931 e 1972, que ganharia uma maior expressão no pós-revolução (a partir da década de 80, realizará em média um filme por ano), explica-se em parte pelos vários condicionalismos a que a censura submeteu Oliveira, que devido a razões censórias ou económicas, engaiolou cerca de vinte e quatro projectos de vários géneros. Oliveira recebeu uma única vez um subsidio do Fundo do Cinema Nacional, em 1958, após o sucesso internacional de *O Pintor e a Cidade*, que desdobrou na criação de *O Acto da Primavera* e *A Caça*. Curiosamente, *O Passado e o Presente*

¹⁸³ PRETO, António (coord.). *Manoel de Oliveira: O Cinema Inventado à Letra*. Porto: Fundação de Serralves / Jornal Público, 2008, p. 6.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 8.

(1972), a última obra de Oliveira sob o Estado Novo, e o primeiro filme a ser financiado pelo Centro Português de Cinema, antecedeu a mudança de regime político-social, e, também, delimitou, sob o ponto de vista de Bénard da Costa, a maior ruptura com o seu cinema anterior, concebendo a transição para as proposições e particularidades que marcariam mais acesamente o seu cinema posterior.

Após a “Tetralogia dos Amores Frustrados”, Oliveira encetaria uma meditação sobre a História do país e o sentido histórico colectivo, que se iniciou com *Le Soulier de Satin* (1985), prosseguindo em *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *Palavra e Utopia* (2000), *Um Filme Falado* (2003), *O Quinto Império: Ontem como Hoje* (2004), *Cristóvão Colombo: O Enigma* (2007) e *Painéis de São Vicente de Fora: Visão Poética* (2009). Em 2014, estreou no Festival de Veneza, o mais recente filme de Oliveira, a curta-metragem *O Velho do Restelo*, que parece dialogar com algumas temáticas destas obras, reunindo figuras como Luís de Camões, Camilo Castelo Branco, Teixeira de Pascoaes e D. Quixote de la Mancha.

Non ou a Vã Glória de Mandar compreende uma ampla reflexão sobre a História de Portugal. A Guerra Colonial africana, o momento do, então, iminente e depois efectivo desabamento do império português, é o longo cordão que liga vários nós que vão assomando a esta narrativa central. Esses nós são os diversos desastres militares portugueses – brotados da avidez e da grandiloquência dos sonhos dos governantes portugueses –, como a recusa da civilização romana pelos lusitanos; a aspiração a um grande reino ibérico, através da Batalha de Toro ou do casamento do príncipe Afonso de Portugal com a filha dos reis católicos; o desejo de um Quinto Império encetado por D. Sebastião; ou, a ambição de conservar os territórios da Expansão Marítima iniciando uma Guerra Colonial. Este longo fio intervalado, que cruza praticamente toda a História do país, é narrado pelo alferes Cabrita a um grupo de soldados durante as intermitências dos combates coloniais, indo desembocar numa contracena final que liga o desar de Alcácer-Quibir ao infortúnio da Guerra Colonial, tendo como termo absoluto o 25 de

Abril.

Este exercício de rememoração inicia-se com uma longa cena onde vários soldados seguem sentados num camião aberto pelas estradas de terra batida africanas. Nesta sequência, esta unidade de militares – “inocentes e forçados”, como um deles diz – conversam entre si, iniciando-se depois a incursão pelos momentos históricos. Trata-se, portanto, de um movimento sobre um outro movimento: a movimentação do camião que avança no presente é simultânea de uma movimentação que vai retroceder em direcção ao passado. Na entrevista *O Céu é Histórico*¹⁸⁶, feita por Serge Daney e Raymond Bellour a Oliveira, falava-se, relativamente a esta cena, de uma renovação dada ao contra-campo – através dos contrapontos entre som e imagem, e, pelo facto dos soldados irem sendo enquadrados e reenquadrados enquanto falam, variando entre imagens suas de frente, mas, maioritariamente, de costas (**fig. 36, 37 e 38**). Este posicionamento entre os corpos e a câmara concebe um campo/contra-campo entre o presente e o passado, a que se pode acrescentar uma estrutura fragmentada e trans-temporalizada – um movimento de passagem que nos leva, paradoxalmente, do cenário da Guerra Colonial à História portuguesa, ao presente e ao passado –, lembrando a composição da epopeia clássica, ainda que *Non*, contraditoriamente, se apresente como um *Os Lusíadas* invertido. Aliás, o filme de Oliveira desmancha um possível tom épico e epopeico, visível exemplarmente na falsidade das perucas que os soldados de Viriato usam, que contrariam o carácter heroico de filmes como *Camões* (1946) ou *Frei Luís de Sousa* (1951).

¹⁸⁶ *Idem*, p. 162.



Fig. 36, 37 e 38

As primeiras palavras do filme são sobre o enfado e a dúvida – “o mais chato é este tédio prolongado. O que viemos aqui fazer é o que eu me pergunto”, questiona-se o furriel Manoel –, e os minutos seguintes do filme reúnem as tentativas infecundas de responder a esta questão, sabendo apenas que, como conclui Manoel, “o soldado está sempre errado nas guerras, nunca está por causa própria, é a lei que o põe lá.” Nesta primeira sequência, estes soldados apresentam um, aparentemente, simplista conjunto dissemelhante e contraditório de argumentos e ideários, quase sempre recorrendo a chavões sobre o real histórico em que vivem. As frases variam, assim, entre aquelas que são favoráveis ao conflito armado e, outras, mais antagónicas. Em *Non ou a Vã Glória de Mandar*, apesar da diversidade de opiniões, as personagens afastam-se das singularidades e elevam-se a activos colectivos e históricos. Na ausência de imagens contextuais da época, as razões plurais de cada soldado afiguram-se em imagens estereotipadas acerca do poder sobre as colónias, as intervenções estrangeiras, a fuga de dissidentes, etc.

No cinema português dedicado aos feitos militares há um filme histórico que se destaca: *Chaimite* (1951) de Brum do Canto – a segunda obra sobre o ultramar português após *O Feitiço do Império* (1940) de António Lopes Ribeiro, que já havíamos citado na análise de *Brandos Costumes* –, contraria a temática de *Non*, narrando as vitórias militares nacionais em África. *Chaimite* recria as campanhas de pacificação, no final do século XIX, com que os portugueses reprimiram a hostilidade das tribos vátuas e denunciaram a tentativa de imperialismo inglês no contexto do *Ultimatum Inglês*. Como investigou João Mário Grilo, em *O Cinema da Não-Ilusão*, devido à importância educativa e propagandística de *Chaimite*, pelos valores históricos e nacionalistas que transmitia, este foi sendo constantemente usado como programa moralizador na Mocidade Portuguesa, no Exército, no SNI, em liceus, sociedades recreativas e religiosas, bem, como, nas comemorações mais importantes do Estado Novo, tornando-se “um mecanismo regular de recordação de alguns filamentos nucleares da memória do regime.”¹⁸⁷

Chaimite foi realizado na altura em que os impérios europeus em África começavam a desmanchar-se, e, novos países emergiam da reformulação dos mapas políticos. Nas palavras de Cintra Ferreira, o filme desponta para “se transformar mais tarde numa espécie de ‘bandeira’ quando o regime se recusa a acompanhar a mudança dos tempos, provocando com a sua atitude o eclodir das guerras dos povos das colónias pelos seus direitos à auto-determinação.”¹⁸⁸ Este filme aborda a primeira revolta importante das populações nativas contra a presença colonial portuguesa. Porém, se os militares de *Chaimite* têm praticamente a mesma missão e ocupam o mesmo espaço (geográfico e simbólico) que os soldados de *Non* na Guerra Colonial, os primeiros apresentam um discurso muito diferente destes soldados do século XX que, como vimos, se interrogam constantemente sobre a sua presença no conflito. Para além de episódios de exaltação nacional, usando simbologias como a bandeira portuguesa e a apologia à vida rural e colonial,

¹⁸⁷ GRILLO, João Mário. *O Cinema da Não-Ilusão*. Lisboa: Horizonte, 2006, p. 77.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 73.

toda a expressão do filme vai no sentido de fazer uma apologia à honradez da defesa militar do país. Podemos observar essa questão num diálogo onde dois militares, António e Francisco, tentam convencer Daniel, um jovem que por razões amorosas não se alistou, a finalmente ingressar nas batalhas:

António - “Também nunca te quis dizer nada, mas cá por dentro, todos os homens válidos devem alistar-se como voluntários. (...) É que esta guerra é uma coisa nossa, uma coisa que nos toca a todos.”, ao que Francisco acrescenta – “É a defesa da nossa terra invadida por esses selvagens (...) esta guerra, Daniel, é ainda mais que a defesa da terra, é a defesa das nossas famílias e das famílias que delas hão-de nascer.”

Presenciamos aqui à fomentação da ideia de propriedade, naturalmente, nacional sobre o território, onde os nativos (ou/e o seu apoio internacional) são entendidos como sujeitos exteriores e sem direitos à terra, aludindo assim à defesa de um território que vai do Minho até Timor. Neste pequeno excerto, fala-se até de uma espécie de direito hereditário português, um império que veio dos antepassados e que deverá pertencer aos seus descendentes, sem se colocar em causa uma possível indeterminação da sua natureza portuguesa, não terminasse essa cena ao som de uma guitarra portuguesa tocada por um dos soldados.

Non ou a Vã Glória de Mandar edifica-se como uma reflexão acerca da missão histórica do homem em combate, um monumento fílmico ao soldado desconhecido, fazendo igualmente o retrato trans-temporal de um povo: através de uma trans-personalização, cada um destes soldados em África, que se prepara para lutar, irá recordar e representar os vários militares das narrações do passado, todas criaturas dessa mesma vanidade da ordem para a glória. Na perfeita descrição de João Bénard da Costa, a heterogeneidade e a trans-temporalidade destes soldados, faz com que estes encarnem “outros fantasmas, porventura a idêntica visão sem perspectiva da

representação mais célebre da nossa corralidade colectiva: os Painéis de S. Vicente de Fora”¹⁸⁹, as mesmas imagens que, como vimos no filme de Leitão de Barros, dão a Camões a epifania para a criação d’*Os Lusíadas*.

Um Adeus Português (1985) de João Botelho, é o primeiro filme de ficção realizado em Portugal sobre a Guerra Colonial, tratando-se de uma obra de exorcismo, visível no facto do realizador se ter debatido quase durante um ano para convencer o exército português a participar: “os militares não tinham nada contra a história do filme, era a dificuldade de falar desse passado.”¹⁹⁰ A especificidade dos combates de *Um Adeus Português*, e da Guerra Colonial, está no facto de esta ser uma espécie de guerra-fantasma, perceptível nos documentários ocultos do exército, a que Botelho teve acesso, e que mostravam quase sempre “miúdos que marchavam, perdidos na floresta, jovens de dezoito anos. (...) O inimigo era invisível e nunca se sabia o que fazia. (...) É isso que se vê nos documentários: pessoas tristes, sempre com as armas ao contrário.”¹⁹¹ Nas palavras de João Mário Grilo, este é, assim, o mais “silencioso dos filmes de guerra, mas também um grande filme sobre a resignação e sobre o estranho modo da “guerra portuguesa”¹⁹².

Segundo Oliveira, *Non* é constituído numa forma espiral, pois há um “fio que se mantém durante um longo momento, mas já não é o mesmo momento.” A espiral é um símbolo de evolução e de movimento ascendente e progressivo, que pode significar evolução e involução, um contínuo nascimento e morte. Ligada a esta espiral, está uma circularidade (no igual desfecho dos vários episódios ou na trans-personalização das personagens), um elemento que se transformou na forma, por excelência, deste movimento exorcista do pós-25 de Abril. Em *Um Adeus Português*,

¹⁸⁹ COSTA, João Bénard da. *Manoel de Oliveira: Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2008, p. 124.

¹⁹⁰ BOTELHO *apud* GRILO, João Mário. *O Cinema da Não-Ilusão*. Lisboa: Horizonte, 2006, p. 96.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*.

as grandes relações da obra são entendidas num sentido circular trans-temporal, entre o presente e o passado, onde “Portugal se revê em África, os filhos nos pais, os vivos nos mortos, a guerra na paz, o cinema na vida e na memória.”¹⁹³ Posteriormente, essa mesma circularidade estará presente em *Quem és Tu?* (2001), a adaptação por João Botelho de *Frei Luís de Sousa*, de que já falamos no capítulo anterior, e, cujo prelúdio, referente a Alcácer-Quibir, poderia conter as mesmas imagens desta última guerra, pois como *Non* recorda: todas estas batalhas perdidas espelham-se, errando sempre por uma mesma fatalidade circular.

A questão da trans-temporalidade e da circularidade na guerra já era manifesta num outro filme de Oliveira. O *Acto da Primavera* estreou em 1961, o mesmo ano em que estalou a Guerra Colonial em Angola. Ainda que as imagens do conflito africano fossem inexistentes ou censuradas, Oliveira conseguiu dialogar a Paixão de Cristo (que os habitantes da Curalha reconstituem) com este período que se iniciara em Portugal, através de um retalho final de imagens que vão da explosão da bomba atómica à Guerra do Vietname. Em *Non*, Oliveira retomaria proposições do *Acto*, como a trans-temporalidade e a trans-espacialidade dos acontecimentos (da Curalha a Jerusalém, da Guerra Colonial aos restantes conflitos), inscrevendo-os num mesmo retorno à ambição e à tragédia.¹⁹⁴

Nas questões da temporalidade, vale a pena referir uma asserção fundamental em *Non ou a Vã Glória de Mandar*, que é o sentido de “histórico” no cinema para Manoel de Oliveira. Em *Non* há um rigoroso trabalho de reconstituição do passado, através de um escrupuloso respeito pelas fontes documentais, que tanto podem ser pictóricas (como nos cenários ou nas roupas), como escritas, através do cruzamento de relatos de vários cronistas e da escrita de escritores que trabalham o domínio da imaginação relativamente a essas épocas históricas, pois para Oliveira a

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Ver: PRETO, António (coord.). *Manoel de Oliveira, José Régio: Releituras e Fantasmas*. Porto: Fundação de Serralves, Vila do Conde: Câmara Municipal, 2010.

ficção é “complementar à história, ela ajuda-nos...A história enquanto tal, muito pura, é também muito limitada.”¹⁹⁵ Durante toda a rotação de *Non*, o realizador fez-se acompanhar por um historiador e vários conselheiros e consultores históricos. Para o cineasta, ser objectivo no cinema, passa por fazer uma maior aproximação possível aos cronistas que contaram o acontecimento. Porém, na procura deste rigor histórico, Oliveira distingue objectividade de realismo, pois “se conhecemos com precisão os objectos ou as roupas de uma época, em contrapartida nada sabemos dos gestos, das posturas, da maneira de falar das pessoas nesse tempo...”¹⁹⁶

2.1. A cessação dos mitos – o fim do Império e o sebastianismo messiânico.

O motor inicial de *Non* é um enigmático plano-sequência que revela uma árvore gigantesca (**fig. 39**) que em vão se tenta filmar – quer do direito, como do avesso (como o “non” do título enuncia) –, criando a tensão de um elemento que, simultaneamente, visível e oculto, mantém-se misterioso. Paulatinamente, a câmara aproxima-se e afasta-se da árvore (cujos atributos se unem a uma conservação da memória dos tempos, a uma lembrança que não é somente Histórica, mas, também, inumana e eterna), sem a filmar nunca na totalidade.

Retomando a questão da circularidade, na sequência do filme referente a Alcácer-Quibir, por entre os destroços mortais da batalha, um velho cavaleiro prostrado irá erguer-se do chão (**fig. 40**), e dirigindo-se a nós, de forma veemente e enfurecida, citará um excerto do “Sermão da

¹⁹⁵ PRETO, António (coord.). *Manoel de Oliveira, José Régio: Releituras e Fantasmas*. Porto: Fundação de Serralves, Vila do Conde: Câmara Municipal, 2010, p.105.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

Terceira Quarta-Feira da Quaresma”, pregado pelo Padre António Vieira, na Capela Real, em 1670: “Terrível palavra é um Non. Não tem direito, nem avesso. Por qualquer lado que a tomeis, sempre soa e diz o mesmo. Lede-o do princípio para o fim, ou do fim para o princípio, sempre é non.”



Fig. 39 e 40

A palavra ‘non’ é, assim, a terminada configuração dessa circularidade, cuja natureza é de uma recorrência inútil, que irrompe dessa hiper-identidade de Portugal que, nas palavras de Eduardo Lourenço, tendo um défice de identidade real, compensa-a no plano imaginário. No mesmo título, Manoel de Oliveira junta o “non” de Vieira e o “vã glória de mandar” de Camões, expressão retirada do episódio do Velho do Restelo, do canto IV, d’*Os Lusíadas*. Neste sentido, o realizador observa que esse “non” se pressentia, igualmente, na obra de Camões, através da figura antagónica do Velho do Restelo, representação de uma visão prudente do futuro. Nas palavras de Oliveira, na entrevista do dvd do filme: “*Non* é o Velho do Restelo (...) [Camões] vê o que estava para trás, porque todo o conhecimento está n’*Os Lusíadas* e toda a presença histórica também está lá, e toda a visão futura também. Engloba tudo: a vitória, o desastre. (...) ele fala da história de Portugal, mas está a falar da história da Humanidade.”

Oliveira convoca, novamente, Camões, ao encenar em *Non* a narrativa da Ilha dos Amores (do canto IX, d’*Os Lusíadas*), o único episódio que contraria o teor derrotista e trágico dos

restantes. Esta Ilha (**fig. 41**) tem na obra de Camões uma dimensão trans-temporal e profética, pois os navegadores portugueses partem de lá com uma visão do seu porvir, sabendo das suas futuras grandezas no Oriente. Aliás, a Ilha é em si um espaço fora do tempo, pois está num tempo que não é o da História, é o tempo anacrónico da mitologia. Habitada por ninfas, deusas e anjos, esta Ilha é o lugar do repouso e dos prazeres divinos, da recompensa dos marinheiros. Este episódio mitológico contraria a imensa vanidade do mandar, ao apontar para a importância da dádiva, como antítese do peso da glória. Como diz o alferes Cabrita, não são as conquistas territoriais e o domínio dos povos à força que fica em favor da humanidade, pois o importante é “o que se dá, não o que se tira”. E, a dádiva dos portugueses ao mundo foram os Descobrimientos que deram “ao mundo novos mundos, novas gentes, novos mares e novos céus.” Segundo Bénard da Costa, em *Non ou a Vã Glória de Mandar*, o mito da Ilha dos Amores é o único que pode opor-se ao mito do Quinto Império e do Desejado: “o sangue de Dione é o único sangue que se pode contrapor ao sangue de Alcácer, ao sangue de D. João de Portugal e ao sangue do Alferes.”¹⁹⁷ As derrotas passadas, tal como as perspectivas de cada um dos soldados sobre a sua contemporaneidade, são representações claras de uma cessação geral que se pressente no filme: o fim do Estado Novo, da Guerra Colonial, do Império, e, assim, de todos os mitos. E, abordando estas mitologias, há uma que se distingue, particularmente, no final do filme, a de D. Sebastião e de Alcácer-Quibir, os responsáveis pela criação do mito, que nas palavras de Cabrita, “se tornou numa verdade. Verdade algo secreto e inexplicável. Em vez de ter sentido lógico, esta verdade inacessível possui um sentido último que tudo explica.”

¹⁹⁷ Costa, João Bénard da (2008). *Manoel de Oliveira: Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, p. 126.



Fig. 41

No final do filme vemos a sala de um hospital de campanha cheia de soldados lacerados, onde se destaca o intrigante olho de um soldado desconhecido coberto por ligaduras, e, duas visões devaneadoras do moribundo alferes Cabrita, que aproximam e identificam Alcácer-Quibir com o 25 de Abril, pois para Oliveira “Alcácer-Quibir é o ponto fulcral, é o Non da nossa História.” A primeira visão de Cabrita é a sua própria transfiguração em D. João de Portugal nos despojos de Alcácer-Quibir (**fig. 42**) – ou seja, na sua representação como Ninguém, na referência garrettiana a *Frei Luís de Sousa*, a do marido-fantasma que regressa, que já havíamos referido relativamente às adaptações cinematográficas de Leitão de Barros e João Botelho –, e, de toda a simbologia que resta do vazio do presente e do futuro, de um Portugal reduzido ao possível nada de si mesmo. Desta forma, Oliveira contraria a visão dos românticos sobre o nacionalismo, representativa nesta desesperança e derrotismo de D. João, e no tratamento que fará, seguidamente, do mito sebastianismo. A segunda visão de Cabrita liga a realidade e o sonho: uma visão do ressurgimento de D. Sebastião, que envolto em nevoeiro, vem do Cais das Colunas, a partir da praça para o rio. Desembainhando a sua espada, inverte-a, colocando a lâmina para baixo e apertando-a entre as mãos (**fig. 43 e 44**), vemos escorrer o seu sangue pela ponta da arma, como vemos simultaneamente o sangue do alferes Cabrita pingar nos tubos a que está

ligado (fig. 45). Simbolicamente, a inversão da espada, que vira a ponta que mata para baixo, cria uma espécie de cruz, que nas palavras de Oliveira, “inverte o sentido de heroico, de matar e de vencer, para o sentido de paz, de compaixão, de amor, de harmonia. Da dádiva.”



Fig. 42 e 43

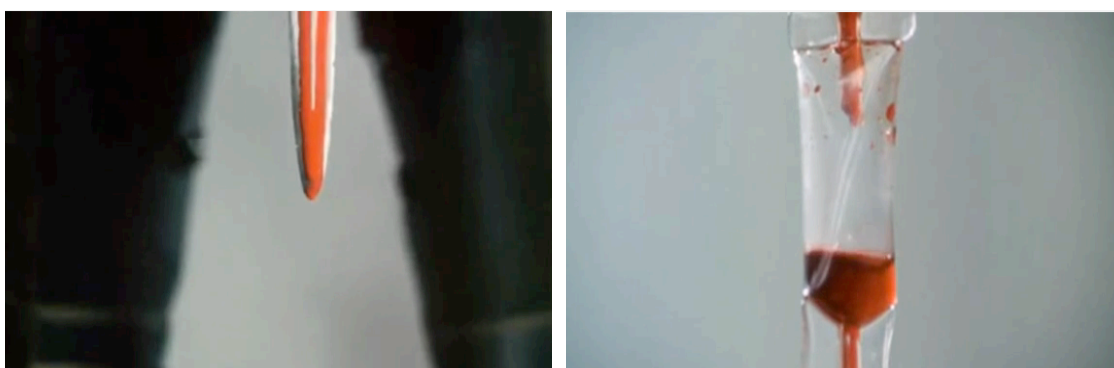


Fig. 44 e 45

Segundo Miguel Real, para Agostinho da Silva, Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa, o futuro de Portugal centra-se no seu passado, sendo esta a “tese fundamental de todas as teorias providencialistas portuguesas que, como serpente mordendo a sua própria cauda, desdobra imagetivamente a História de Portugal numa espiral repetitiva de mesmidade.”¹⁹⁸ A circularidade (ou a espiral) já analisada em *Non*, e noutras obras do cinema português, concordam com a forma esférica de um passado messiânico, onde é “difícil distinguir se o nosso passado é que é o nosso

¹⁹⁸ REAL, Miguel. *Portugal – Ser e Representação*. Lisboa: DIFEL, 1998, p. 158.

futuro ou se o nosso futuro é que é o nosso passado.”¹⁹⁹ Estas teorias providencialistas têm uma acrescida ligação ao sebastianismo (como vimos em *Frei Luís de Sousa*) – “o sentimento mais irrealista dos portugueses”, disse Eduardo Lourenço. Em *Nova Teoria do Sebastianismo* (2014), Real observa as diferentes formas em que o sebastianismo – tendo este a dupla função de ser factor paralisante e servilista, tal como agente esperançoso na possibilidade de mudança – se manifesta: na esperança de um salvador, bem, como, na “confiança num partido político, num padrinho, no Estado, nos milagres de Fátima, na emigração. Todo e qualquer factor exterior que venha resolver os nossos problemas, uma vez que nós próprios não temos capacidade para isso.”²⁰⁰

Ao longo da História nacional foi dado ao mito sebastianista e a D. Sebastião uma “estatura messiânica que o converteu no fundador do Quinto Império, sob qualquer que seja a forma sebástica que assuma — a individual, como D. João IV e Sidónio Pais (em Vieira e Pessoa, respectivamente), ou a colectiva, como o próprio Povo português.”²⁰¹ Alguns pensadores como Eduardo Lourenço e José Manoel Sobral, encontram concordância entre o sentido messiânico português do sebastianismo e o messianismo judeu, entre o Quinto Império do Padre António Vieira e o mito judaico do império universal assentado na chegada de um Messias. Atentando ao messianismo de Walter Benjamin, este vai recorrer à tradição judaica para reconfigurar conceitos seus, como o messianismo, a catástrofe, a redenção e a rememoração. Renegando uma linearidade histórica, a esperança messiânica judia está nas fissuras da História, esforçando-se por resgatar e salvar no presente o que foi o passado, ao estabelecer uma visão da História capaz de reparar as injustiças e o sofrimento humano.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ “Podemos ser agora um país normal?” in *jornal Público*. Consultado em 18/05/2014, em: <http://www.publico.pt/portugal/noticia/podemos-agora-ser-um-pais-normal-1636200>

²⁰¹ *Ibidem*.

Em *O Anjo da História*, Benjamin contrapõe o messianismo judaico ao materialismo histórico, pois a temporalidade do primeiro é numa estrutura vertical, e a do segundo, horizontal e linear. A concepção do tempo messiânico contrapõe-se à concepção físico-matemática, um tempo infinito ligado ao progresso, que no messianismo está relacionado com a rememoração. Para Michael Löwy, o poder messiânico e o olhar virado para o passado é actuante, pois a “redenção é uma tarefa revolucionária que se realiza no presente”, acrescentado que “Deus está ausente, e a tarefa messiânica é inteiramente atribuída às gerações humanas. O único Messias possível é colectivo: é a própria humanidade, a humanidade oprimida.”²⁰² Escolhendo filmar os revés nacionais, e não as suas vitórias, Manoel de Oliveira desmontará o tom elevado das representações históricas portuguesas, encenadas em alguns dos filmes no Estado Novo, desarmando a neurose colectiva desta mística nacional. Em *Non*, a escrita da História aproxima-se da inscrição em reverso da história dos vencidos de Walter Benjamin, onde o despontar deste passado desmemoriado (ou construído para ser lembrado de outro modo), não terá somente a função de o conservar, mas, igualmente, de o libertar. O presente recupera o seu passado mais esquecido, e este movimento influi na possibilidade de um futuro diferente, tal como o final de *Non* sugere. O 25 de Abril simbolizou a perda do sonho da colonização e do império, reduzindo Portugal ao seu território europeu: às antigas perdas do Brasil (1822) e da Índia Portuguesa (1961), juntou-se, em 1974-75, a independência de Angola, de Moçambique, da Guiné, de Cabo Verde e de São Tomé e Príncipe, bem como a doação, em finais de 1999, de Macau à República Popular da China.

Ao conceber uma genealogia que liga a manhã de nevoeiro de D. Sebastião à manhã do 25 de Abril, Oliveira está a unir um aparecimento messiânico a um movimento pacífico que trouxe a possibilidade de desfazer toda a História anterior (e o seus mitos) o que, segundo o realizador,

²⁰² LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio, uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”*. São Paulo. Boitempo, 2005, p. 51-52.

criou “um estatuto novo na História do mundo.” No 25 de Abril, o novo país prometido pelas recentes ideologias, constituiria uma nova imagem para o Portugal pós-revolucionário: a do Portugal democrático e europeu. Através de uma aprendizagem pela negativa (uma pedagogia da derrota) e de uma espécie de tautologia – onde um sempre mesmo desígnio repete-se em quase todos os distintos episódios – *Non ou a Vã Glória de Mandar* edifica-se na obra da “inevitável derrota, e essa derrota não é só a de um país (...), como a da ilusão do sentido que cada país busca na sua história ou na história que de si próprio conta.”²⁰³ Podemos, agora, acrescentar que, a esta distância, na perspectiva de alguns autores contemporâneos, a perda do império não veio significar o fim do mito ou a contingência da mudança, mas a sucessão e substituição do mito imperial pelo mito europeu. E, nesta circunstância, tal como o Estado Novo produziu as suas encenações imperais, também a entrada de Portugal na CEE teve direito a monumentais palcos simbólicos, visíveis na Expo-98 e no Centro Cultural de Belém. Segundo José Manuel Sobral, a glória do passado voltou a ser usada como narrativa legitimadora no final do século XX:

“Na Expo-98, houve uma articulação entre o Império, como elemento de glória da História portuguesa, e a narrativa europeia. [...] Por isso é que houve essa ligação espacial tão forte com o rio Tejo, a Europa e a modernidade. [...] A mensagem era clara: a grandeza dos Descobrimentos mantêmo-la agora com a nossa integração europeia. [...] Para significar que Portugal continuava grande, embora não imperial, mas pós-colonial, anti-racista, europeu. Era um novo ponto alto da identidade portuguesa.”²⁰⁴

Neste sentido, segundo José Adelino Maltez, tem havido por parte dos portugueses uma

²⁰³ COSTA, João Bénard da, *Manoel de Oliveira: Cem Anos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2008, p.121.

²⁰⁴ “Podemos ser agora um país normal?” in *jornal Público*. Consultado em 18/05/2014, em: <http://www.publico.pt/portugal/noticia/podemos-agora-ser-um-pais-normal-1636200>

constante reinvenção do mito: “Nós não tivemos o fim do Império em 1974. Pusemos cá meio milhão de tipos, mas fomos a correr substituir o Império pelo mito da integração europeia. A verdadeira descolonização chegou agora, com a troika.”²⁰⁵

²⁰⁵ *Ibidem.*

4º CAPÍTULO

RELAÇÕES ENTRE O HISTÓRICO E O INDIVIDUAL – DE BOBO (1987) A TABU (2012)

Este capítulo aborda um conjunto de obras que, dos anos 80 até à contemporaneidade, reflectiram sobre as relações entre a memória individual e a memória colectiva, através do cruzamento entre o quotidiano de um grupo de jovens e a encenação de uma peça sobre a fundação da nacionalidade; a história de um pobre louco e desventurado dos bairros típicos de Lisboa que, ferozmente, espelha uma reflexão político-social de Portugal; a imagem dos metamorfismos do país através da alegoria de uma família em declínio; ou, a presentificação de personagens e de memórias subjectivas como forma de pensamento sobre o pós-colonialismo no presente.

I. O Bobo (1987) – a fundação da nacionalidade e o pós-25 de Abril

Em *O Bobo* (1987), filme de José Álvaro Morais, existe uma analogia entre a edificação do país como reino independente, através do agir de D. Afonso Henriques, e os primeiros anos desencantados após a Revolução dos Cravos, quando a nação, que ainda se encontrava sob a spectralidade do antigo regime, tentava, identicamente, fundar um novo estado. A acção deste filme acontece no final dos anos 70, nos últimos dias de ensaio da adaptação teatral, no antigo estúdio da Lisboa Filme, do romance *O Bobo* (1843) de Alexandre Herculano, pelo encenador Francisco Bernardes, que também interpreta na peça o papel do bobo Dom Bibas. Aos acontecimentos do passado ligados à fundação da nacionalidade, traçados na peça teatral, articulam-se as peripécias quotidianas da “vida real” entre o encenador, a sua família, amigos e actores: a namorada de Francisco, Rita, actriz insegura e principiante no cinema, não compreende a relação oblíqua do seu companheiro com João, o amigo de infância que se envolve em negócios obscuros e arriscados para vender armas pertencentes aos antigos camaradas revolucionários.

Em termos contextuais, as décadas de 70 e 80 – do período inflamado do PREC (Processo Revolucionário em Curso) e da normalização democrática que *O Bobo* reproduz –, foram assinaladas por iguais convulsões e mudanças nas legislações e nas estruturas do sector cinematográfico. Quando, em 1974-75, as ruas se incendiavam em manifestações, também um grupo de cineastas ocupou o Instituto Português de Cinema (IPC), apresentando um documento para fixar uma nova política cinematográfica que atendesse aos princípios do Programa do MFA, que pedia “a socialização dos meios de produção, distribuição e exibição.”²⁰⁶ Os vários obstáculos e divergências, dentro do próprio IPC, ditaram que este fosse sub-dividido em diversas cooperativas (Cinequipa, Cinequanon, Viver, Grupo Zero ou Paz dos Reis), de acordo com as diferentes linhagens políticas e estéticas. Em 1975, o Decreto-Lei 257-75, estabeleceu oficialmente a nacionalização da produção nacional. Já, em Setembro de 1982, o Decreto-Lei n.º 391/82 atribui ao IPC – que, em 1994, mudará a denominação para Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA) –, um novo estatuto de instituto público, com uma autonomia jurídica, administrativa e financeira. Entre 1998, é criado o Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), que resulta de uma reestruturação do IPACA, detendo uma maior actuação sobre o apoio à criação, produção, exploração, divulgação e outras actividades. Em 2006, é estabelecido o Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual, e, em 2007, surge uma nova reestruturação do organismo, que ganha o nome de Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA). Finalmente, em 2012, a proposta governamental de alteração da lei do cinema e audiovisual foi aprovada, atestando uma alteração na cobrança de uma taxa a aplicar aos operadores de televisão por subscrição e uma maior participação da Autoridade Nacional de

²⁰⁶ REIA-BAPTISTA, Vítor, MOEDA, José. *Algumas notas sobre o Cinema Português depois do 25 de Abril de 1974*.

Consultado em 28-8-2014, em:

<http://www.crossmediaplatform.ciac.pt/downloads/multimedia/texto/34/anexos/algumasnotassobreocinemaportugus.pdf>

Comunicações (Anacom), como financiadora, prevendo assim um alargamento ao apoio o financiamento.

O Bobo, a segunda longa-metragem de José Álvaro Morais, deteve uma prolongada gestação devido a reiteradas interrupções por diversos problemas financeiros, estreando em 1987, ainda que o início das suas filmagens tenham ocorrido em 1979. Mesmo tendo sido premiada com o Leopardo de Ouro para Melhor Filme no Festival de Locarno de 1987, o percurso como realizador de Álvaro Morais – cuja formação cinematográfica foi feita no INSAS (Institut National des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion), em Bruxelas, sob a direcção do cineasta André Delvaux – foi relativamente exíguo, criando, até à sua morte, em 2004, um todo de quatro longa-metragens, três média-metragens e duas curta-metragens.

Segundo Saguenail, juntamente com *O Bobo*, há outras obras da mesma altura, como *A Ilha dos Amores* (1982) de Paulo Rocha e *O Amor de Perdição* (1979), *Le Soulier de Satin* (1985) ou *O Meu Caso* (1986) de Manoel de Oliveira, que participam numa concertação estética do cinema com o teatro, assumindo “uma teatralidade que não era do palco, mas sim criada pela e para a câmara.”²⁰⁷ No caso de José Álvaro Morais, há a influência de uma enunciação teatralizante na representação cinematográfica do cinema Novo Alemão (de cineastas como Hans-Jürgen Syberberg e Werner Schroeter), bem como uma forma de entendimento prático da possibilidade de realizar filmes em Portugal, onde a falta de financiamento pode facilmente inabilitar as aspirações de um determinado projecto: “(...) as possibilidades financeiras da produção condicionaram de tal maneira o projecto que ele se tornou teatro filmado: foi este

²⁰⁷ SAGUENAIL. *Reinos Desencantados – Um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2005, p. 36.

constrangimento que me conduziu a pensar *O Bobo* como uma peça de teatro. O filme, tal como é, foi verdadeiramente um produto deste condicionamento.”²⁰⁸

Ainda que n’*O Bobo* haja esta extensão teatral, o filme constitui-se como um reverso do teatro, uma espécie de “falso teatro instalado num *plateau* de cinema”²⁰⁹, pois emprega um tipo de filmagem distinta entre a “realidade” quotidiana e a peça de Herculano, sendo esta última rodada de forma auto-reflexiva, ao dar-nos, por exemplo, uma percepção clara da presença da câmara. Sem esquecer que este é, sobretudo, um filme de montagem. As cenas do “real” são, usualmente, filmadas em planos fixos, curtos e secos, bem como em algumas panorâmicas e num ponto de vista do espectador menos envolvente. Já, na encenação teatral, há diferenciados movimentos de câmara, próximos e circulares, sobre os actores (uma visão impossível sobre as personagens num palco de teatro), tal como o uso de planos longos e uma percepção clara das quatro paredes do estúdio. *O Bobo* é, sobretudo, uma obra que se segmenta, claramente, dentro de uma linguagem cinematográfica, auto-referencializando-se, continuamente, ao aproveitar todas as potências do cinema.

O Bobo possui uma série de narrativas cruzadas, onde as duas tramas principais – a realidade dos anos 80 e a peça teatral (encenação fiel e kitsch do texto de Herculano) –, rimam internamente entre si, servindo de comentário intercalado, onde um episódio de uma das narrativas verseja e concerta a outra trama, fazendo com que a “montagem por alternância nunca signifique ruptura.”²¹⁰ Esta consonância estende-se até às personagens, pois quer na intriga de Herculano, como na do quotidiano, Francisco interpreta sempre a personagem de bobo (**fig. 46 e**

²⁰⁸ LEMIÈRE, Jacques. Conversa(s) com José Álvaro Morais in *José Álvaro Morais* (coord. Anabela Moutinho). Faro: Ministério da Cultura, 2005.

²⁰⁹ SAGUENAIL. *Reinos Desencantados – Um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2005, p. 37.

²¹⁰ SAGUENAIL. *Reinos Desencantados – Um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2005, p. 36.

47), pois para além de deter o mesmo papel estrutural de comentador/narrador e protagonista nas duas partes, ele ainda “diz o que pensa ao “vilão” – o Conde de Trava ou a polícia –, sem necessariamente compreender os motivos das ações das personagens – não consegue evitar o mal-entendido entre Dulce e Egas, o mesmo acontecendo com João e Rita, Jorge e João, etc.”²¹¹



Fig. 46 e 47

Para além destes dois enredos principais, *O Bobo* abrange ainda mais ramificações, como o filme a preto-e-branco protagonizado por Rita, as imagens da viagem à Grécia de João ou o episódio traumático passado na infância dos dois amigos. Todas elas estabelecem um tecido de relações, de analogia ou de contradição, alegóricas de um pós-25 de Abril, bem como de um temperamento edipiano, tal como vimos no capítulo dois, com o exemplo de *Brandos Costumes*: “o pai de Francisco suicidou-se enquanto este esperava João no sótão (João representa assim a culpa recalcada); mas Afonso Henriques também não tem pai e, por outro lado, sabe-se que a “morte do pai” ilustrou, no plano alegórico, a aspiração à mudança de regime na cinematografia portuguesa.”²¹²

O “bobo” era uma figura das cortes reais ou dos círculos da nobreza, cujo serviço era divertir os reis e os nobres, sendo uma das poucas figuras que através do uso jocoso da ironia e

²¹¹ *Idem*, p.

²¹² *Idem*, p.

do atrevimento, podiam dizer à família real ou aos outros senhores, aquilo que a maioria nunca se atreveria a proferir directamente. Era, portanto, uma “personagem inatingível, como uma pessoa a quem o mal não produz qualquer efeito.”²¹³ Tendo esta figura como protagonista, *O Bobo* interpela o contexto do pós-Revolução dos Cravos, de um Portugal que já havia percorrido os momentos mais quentes da liberdade, e estaria naquela altura, a “renascer das cinzas do 25 de Abril”. *O Bobo* é um filme geracional – “de pessoas que, em 1974, tinham trinta e poucos, ou estavam a passar dos vinte para os trinta, e que tinham lido provavelmente Alexandre Herculano no liceu”²¹⁴ –, prenunciador de um desengano, questionamento e desilusão sobre a “presença fantasmagórica das promessas e das esperanças revolucionárias não cumpridas [que] persegue igualmente o cinema português pós-revolucionário.”²¹⁵

Guerra Civil (2010), a primeira longa-metragem de Pedro Caldas, é uma obra que embora tenha sido realizada vinte e três anos após *O Bobo*, vai dialogar com este num duplo sentido. O filme desenrola-se no período veraneante de 1982, abordando a inocência amorosa, mas, sobretudo, a solidão e a falência comunicativa que envolvem as relações entre Rui, um jovem isolado e emotivo, Joana, rapariga solar e esfuziante por quem este sente um desejo platónico, e, a mãe do rapaz, personagem que representa o medo do envelhecimento e o falhanço das relações maduras, contentando-se numa relação com um rapaz da idade do filho. Apesar das duas décadas, e contextos distintos, que separam o filme de José Álvaro Morais e o de Pedro Caldas, *Guerra Civil* sofreu, igualmente, entraves quanto à sua estreia comercial – apesar de ter ganho o Prémio de Melhor Filme no IndieLisboa de 2010 –, acabando por ser apresentado, unicamente, na Cinemateca Portuguesa.

²¹³ LEMIÈRE, Jacques. “Conversa(s) com José Álvaro Morais in *José Álvaro Morais*” (coord. Anabela Moutinho). Faro: Ministério da Cultura, 2005, p. 47.

²¹⁴ *Idem*, p.

²¹⁵ ZAN, Vitor, RODOVALHO, Beatriz. *Revolução e cinema: o exemplo português*. Consultado em 28-8-2014, em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/85/html>

Guerra Civil é um filme que retrata a realidade da década de 80 através da música dos Joy Division ou das notícias sobre os conflitos mundiais da altura, evitando sempre uma definição temporal através de elementos possivelmente mais histriónicos. Desta forma, sente-se quase a contemporaneidade das filmagens na acção do filme, pois a presentificação do vestuário das personagens e dos espaços poderia ser, trans-temporalmente, confundida com o presente. *Guerra Civil* recria, assim, na contemporaneidade, a temporalidade de *O Bobo*, que retratava *in loco* o contexto dos anos 80, bem como toda a sua circunstância simbólica, de desilusão e desacerto de expectativas, pois segundo o realizador:

“No início dos anos 80 [...] as revoluções acabaram, o 25 de Abril acabou, e, em 1982, havia o governo com Balsemão. [...] o Maio de 68 tinha morrido, toda a ideia da revolução – que se tinha atacado nos anos 60 e 70 – foi morta nessa altura. Havia a Thatcher, havia o Reagan... [...] Mas passa qualquer coisa da normalização, que o rapaz do filme não consegue aceitar não sabe porquê, porque há uma espécie de revolta que é muda, sem objectivo e sem sentido.”²¹⁶

Neste sentido, *Guerra Civil* é um filme que espelha o presente e o passado, que faz um diálogo com os dois tempos, porque nas suas palavras os cineastas criam sempre obras sobre a época em que vivem, independentemente, da datação da narrativa: “muito do filme é (...) sobre o que se passa agora. Perdeu-se o punk, a liberdade estética e política: é o início do mundo de hoje, em que os valores económicos predominam.”²¹⁷

Em forma de apontamento, podemos igualmente convocar, acerca deste contexto, as obras de Paulo Rocha, como *O Desejado ou As Montanhas da Lua* (1987), onde o cineasta retrata, em termos mitológicos e imaginários, o cenário da sociedade nacional pós-revolucionária,

²¹⁶Pedro Caldas: “os filmes falam sempre e só da época em que são feitos”, parte II. Consultado em 04/09/2014, em: <http://apaladewalsh.com/2013/03/17/pedro-caldas-os-filmes-falam-sempre-e-so-da-epoca-em-que-sao-feitos-parte-ii/>

²¹⁷ *Ibidem*.

associando o mito de D. João ao *O Conto de Genji* de Murasaki Shikibu. Neste filme há uma referência sebastianista – como o próprio título, “o desejado”, indica – onde o político Francisco Sá Carneiro, desaparecido na queda de um avião em 1980, encarna a figuração trans-temporal de D. Sebastião. Podemos, igualmente, referenciar *A Raiz do Coração* (1999) que assume num ambiente que está fora do tempo, tratando-se de uma “fábula político-sexual” (que remete a *O Barão*, pela sua crítica politizada) sobre a burlesca relação entre um político fascista e um travesti, no contexto das campanhas eleitorais na Lisboa do limiar do novo milénio.

Retomando *O Bobo*, este é na sua origem um romance histórico do romantismo português (publicada na revista *O Panorama*, em 1843, e ampliada numa edição, em volume, de 1978), que evoca as lutas no Condado Portucalense, mais precisamente no espaço simbólico do castelo de Guimarães, cenário onde se desdobram intrigas amorosas e palacianas, protagonizadas pelo jovem Afonso Henriques, Egas Moniz, Dulce, D. Tereza ou o Conde de Trava, acabando porém por ser D. Bibas, o bobo da corte, o observador oclusivo e verdadeiro agente (encoberto) da acção do enredo. Como vimos no capítulo II, relativamente à importância que autores românticos como Garrett ou Herculano possuíram na gestação de um patriotismo e hiper-identidade nacional, o autor de *O Bobo* sustenta, na introdução do seu livro, pensamentos que se inscrevem neste sentido:

“Pobres, fracos, humilhados, depois dos tão formosos dias de poderio e de renome, que nos resta senão o passado? (...) Sejam as memórias da pátria, que tivemos, o anjo de Deus que nos revoque à energia social e aos santos afectos da nacionalidade. (...) No meio de uma nação decadente, mas rica de tradições, o mister de recordar o passado é uma espécie de magistratura moral, é uma espécie de sacerdócio.”²¹⁸

²¹⁸ HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. Lisboa: Marujo Editora, 1986, P. 11.

Podemos, assim, acrescentar a este excerto, narrado por Francisco, logo na primeira cena do ensaio da peça, o desejo de uma concepção futura de obras ao serviço da exaltação do passado: “o drama, o poema, o romance sejam sempre um eco das eras poéticas da nossa terra.”²¹⁹ Ao proferir sobre *O Bobo*, José Álvaro Morais vai convocar *Quem és Tu?* (2001), de João Botelho (que já havíamos analisado no capítulo II): “*Frei Luís de Sousa* [obra, curiosamente, publicada no mesmo ano que *O Bobo*], a peça de Garrett que Botelho ali adapta, é um texto que me diz directamente respeito. Sinto-me muito próximo: mostrar-me este filme é falar de mim mesmo.”²²⁰ Neste sentido, para o cineasta, o texto de Herculano, tal como o de Garrett, têm este tipo de “exaltação mais inteligente, mais sólida e mais desesperada que a das ideologias do regime de Salazar”, e tal como Eduardo Lourenço observa nas suas teorizações, essa tal exaltação foi contudo “a causa das nossas desgraças. Era o ponto de vista oposto, era a posição que nos fechava. (...) Era essencialmente a formulação ideológica da exaltação nacionalista.”²²¹

O Bobo foi escrito por Alexandre Herculano no sentido de criar uma obra de glorificação patriótica, no contexto da perda portuguesa da sua primeira colónia, o Brasil, em 1822. Como vimos, o desaparecimento definitivo, e quase total, do império em 1974 (onde apenas se manteve uma ligação com Macau até 1999) foi o mote para José Álvaro Morais encontrar na filmagem da obra de Herculano um paralelo, através da ficção contemporânea do filme, com o país do final da década de 70: “a dura realidade do Portugal pequenino na ponta da Europa, depois de concluída essa missão de que Herculano falava.”²²² Desta forma, *O Bobo* não apresenta um país em dois

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ “Um filme espelho”, entrevista conduzida por M. S. Fonseca, Expresso, 5 de Janeiro de 1991 in José Álvaro Morais (coord. Anabela Moutinho). Faro: Ministério da Cultura, 2005,

²²¹ LEMIÈRE, Jacques. “Conversa(s) com José Álvaro Morais” in José Álvaro Morais (coord. Anabela Moutinho). Faro: Ministério da Cultura, 2005, p. 49.

²²² “Um filme espelho”, entrevista conduzida por M. S. Fonseca, Expresso, 5 de Janeiro de 1991 in José Álvaro Morais (coord. Anabela Moutinho). Faro: Ministério da Cultura, 2005, p. 27.

tempos, mas um Portugal trans-temporalmente em “um tempo”, transcendendo o espaço e o tempo, pois não se trata de “um segundo tempo, é uma ficção contemporânea que tenta fazer um contraponto à eloquência grandiosa de Herculano.”²²³ Portanto, há uma união entre a história colectiva da fundação da nacionalidade, e as desventuras individuais da actualidade de então. Para Morais, houve, sobretudo, uma vontade de falar “sinceramente de qualquer coisa que havia chegado ao fim”, pois, como sugere *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990):

“(…) foi a descolonização que colocou um ponto final à ideia de uma pátria presa no seu país de origem e engrandecida pelo exterior. (...) 1974-1975 marca o fim do Portugal de Salazar, da exaltação da pátria. É o fim da dominação de uma ideologia morta com o 25 de Abril e a descolonização: a fundação de Portugal como uma história exagerada.”²²⁴

Neste sentido, *O Bobo* encerra uma correspondência entre a fundação da pátria pela luta da independência medieval do texto de Herculano, com o alicerce de um novo estado, que (tal como Afonso Henriques afastou a sua mãe e o amante) baniu o Estado Novo à procura da democracia. Por outro lado, também existe a presença visual (e ficcional) do antigo regime, através do filme a preto-e-branco dentro do filme (**fig. 48**) protagonizado por Rita, cujo tema é a guerra de África, e onde começamos por ver um *travelling* da corrida da actriz no Padrão dos Descobrimentos, evocando uma situação comum da época que era a partida do noivo para o conflito colonial. Podemos, ainda, destacar frases desse filme *kitsch* como os conselhos do empregado de mesa ao soldado: “bravo, moço, vai defender o que é nosso / olhe que aquilo está feio, mas vá valente, é lutar até à morte.”

²²³ LEMIÈRE, Jacques. “Conversa(s) com José Álvaro Morais” in *José Álvaro Morais* (coord. Anabela Moutinho). Faro: Ministério da Cultura, 2005, p. 49.

²²⁴ *Ibidem*.



Fig. 48

Portanto, José Álvaro Morais encontrou na obra de Herculano a possibilidade de trabalhar sobre esta nação, “não como uma abstracção ou um exercício, mas como incursão no processo da formação de um território e de uma nação.”²²⁵ *O Bobo* conclui, precisamente, uma ideia de desistência, visível sobretudo na figura de João, que antes encerrava o ideal da mudança revolucionária, mas, depois, desiludiu-se com o resultado dessa liberdade, ao ponto de vender as antigas armas da luta a pessoas suspeitas.

Segundo Luís Miguel Oliveira, a grande questão implicada na obra de Morais, é a de um retrato de Portugal, como um país “que agarra as pessoas com tanta força, ao mesmo tempo que lhes dá vontade de fugir.”²²⁶ No final de *O Bobo*, as personagens de Francisco e Rita, por entre o amanhecer lisboeta e os marinheiros em partida (**fig. 49**), debatem precisamente esta questão, colocando a hipótese de saírem do país, ainda que se trate de um “desejo” nunca concretizado. Desta forma, o plano final do filme foi trabalhado no sentido de evocar uma dimensão comum a toda a obra de José Álvaro Morais: “a dificuldade para os portugueses em viver no seu país, o

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ No dossier do filme “Quaresma” (2003), de José Álvaro Morais, para Festival de Cannes de 2003.

“mal-estar” dos portugueses em Portugal.”²²⁷ E, neste sentido, devemos observar o diálogo final entre o casal:

“Rita, estás a ficar uma caricatura desta terra / João, o que é que julgas pertencer a esta terra senão caricatura? / Mas nós decidimos sair de Portugal / Pensas que vale a pena ser caricatura desta terra noutra terra? Pensas que nos achavam graça?”

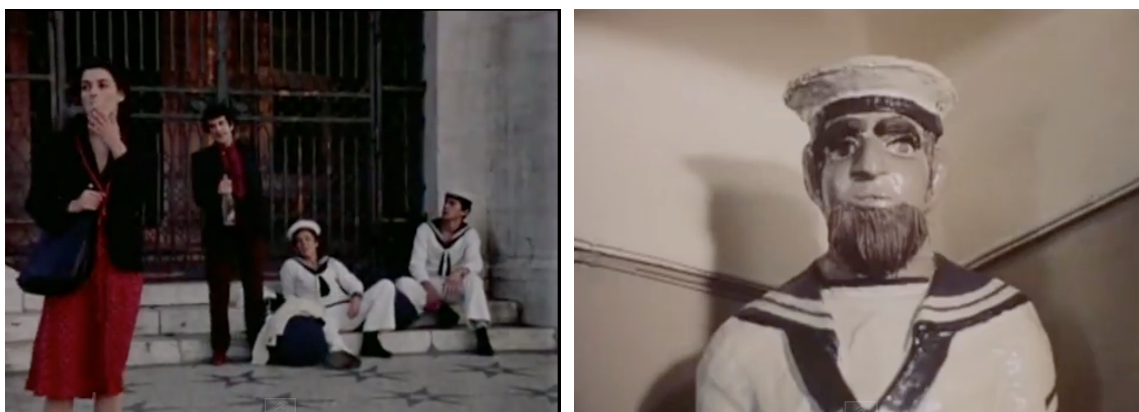


Fig. 49 e 50

O ser português permanece ligado a outras representações do filme, como a presença da Marinha (fig. 50) – comum noutras obras de José Álvaro Morais, como *Zéfiro* (1993) –, no princípio e no final do filme, sendo o constituinte visual que une e encerra dentro de si todas as narrativas da obra. É um elemento, simultaneamente, “cinematográfico, da comédia musical americana, simbólico do sonho colonial português e, talvez, duma entidade que seria Lisboa.”²²⁸ E, nas palavras do cineasta é, igualmente, uma imagem muito lusitana, pois “é pelo mar que a gente vai”, e a farda da Marinha estava relacionada “com o sonho português, era branca, era a limpeza

²²⁷ LEMIÈRE, Jacques. “Conversa(s) com José Álvaro Morais” in *José Álvaro Morais* (coord. Anabela Moutinho). Faro: Ministério da Cultura, 2005, p. 49.

²²⁸ SAGUENAIL. *Reinos Desencantados – Um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2005, p. 38.

do mar, era a nossa frustrada grandeza, ou expansão, ou continuação.”²²⁹ Transformando-se, assim, como observa Saguenail, numa igual alegoria sebastianista do marinheiro: “aquele por quem se espera...”²³⁰

2. *Recordações da Casa Amarela* (1989): “uma comédia lusitana”

No final da década de 80, houve uma outra obra que reproduziu o mesmo contexto histórico de *O Bobo*, inscrevendo-se numa espécie de auscultação subtil ao ser nacional colectivo, visível no seu sub-título: “uma comédia lusitana.” *Recordações da Casa Amarela* (1989) pertence à “trilogia de Deus” – tríade completada por *A Comédia de Deus* (1995) e *As Bodas de Deus* (1998) –, escrita e realizada por João César Monteiro, que interpreta, igualmente, as desditas do seu herói, João de Deus. Este protagonista é um “pobre-diabo de meia idade” que vive no quarto de uma “pensão barata e familiar” na área antiga e ribeirinha de Lisboa. João de Deus sobrevive à custa do pouco dinheiro da pobre mãe e de trabalhos esporádicos, alimentando-se de “Schubert e, quiçá, de uma vaga cinéfila como forma de resistência à miséria.” Votado a várias desventuras, acaba expulso da pensão após uma incursão amorosa sobre a filha da dona, terminando “internado num hospício, de onde sairá por ponderada decisão de homem livre, para cumprir uma missão “rica e estranha” que lhe é indicada por um velho amigo, doente mental como ele: “Vai, e dá-lhes trabalho!”²³¹

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Dossiê de imprensa do filme.

Recordações da Casa Amarela é uma reprodução dilaceradora e impiedosa do país dos anos 80, no contexto do pós-25 de Abril e da recente adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE), onde – ao contrário de José Álvaro Morais que retrata a classe média-alta da altura –, João César Monteiro filma a Lisboa típica e popular, dos bairros antigos e dos residentes desbragados e desregrados – a da “vidinha portuguesa (...) país de bisbilhoteiros, da calhandrice, das negociatazinhas, do respeitinho hipócrita (...), dos pequenos e grandes chulos, dos relatos do Benfica, dos pentelhos, das gulodices, das autoridadezinhas.”²³² Trata-se, assim, de convocar e perverter a famosa comédia portuguesa do cinema português dos anos 40, como o próprio subtítulo do filme – “uma comédia lusitana” – sugere, apresentando e adulterando os seus locais e figuras mais conhecidos, como a rapariga da província e a dona da pensão autoritária. As personagens-tipo de uma sociedade que apesar da modernização europeia mantém os mesmos trejeitos, vivendo, ainda, na ressaca de uma “revolução iniciada mas não terminada, na opinião do cineasta, [onde] encontramos um cenário social eminentemente decadente.”²³³ Desta forma, de modo figurado, a “degradação da personagem João de Deus reflecte a degradação do próprio país, que se constitui a partir do sentimento da perda, quer dos valores materiais, quer dos espirituais.”²³⁴ E, neste sentido, insere-se numa visão social do cinema, pois segundo as palavras de João César Monteiro: “O papel dos artistas é o de mostrar as dificuldades de uma sociedade,

²³² LAMERIA, João. *Recordações da Casa Amarela* (1989) de João César Monteiro. Consultado em 31/08/2014, em: <http://apaladewalsh.com/2012/08/21/recordacoes-da-casa-amarela-1989-de-joao-cesar-monteiro/>

²³³ CUNHA, PAULO. *A cidade cinemática de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro*. Consultado em 31/08/2014, em: www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/.../290

²³⁴ GUIMARÃES; SAGUENAIL *apud* CUNHA, PAULO. *A cidade cinemática de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro*.

enquanto o do poder é tentar escondê-las. O poder português gosta de um cinema que dê uma imagem positiva da sociedade, um cinema que se preste a fazer-lhe esse pequeno frete.”²³⁵



Fig. 51

A conduta de João de Deus aproxima-se, por vezes, à de um prisioneiro, como quando este confronta a dona da pensão sobre a existência de percevejos na sua cama (**figura 51**) – ainda que estes sejam sempre invisíveis, causando-lhe, porém, efeitos físicos:

“Pensei muito em personagens encarcerados. Não se trata de nenhuma experiência pessoal, mas tive inúmeros contactos com antigos presos políticos que me contaram várias histórias sobre esse período da vida deles. Quando se é forçado a viver num regime de total isolamento às vezes delira-se. A presença dos percevejos é, pois, uma possibilidade.”²³⁶

A *Divina Comédia* (1991) de Manoel de Oliveira estabelece um certo diálogo com *Recordações da Casa Amarela* pois, como vimos relativamente ao filme de Monteiro, há um espaço presente nos dois filmes que determina a trans-temporalidade das duas obras. O

²³⁵ MONTEIRO apud MIRANDA, Rui, *Re(in)sistindo: Textos e Contextos da Casa Amarela*. Consultado em 31/08/2014, em: www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/33/36

²³⁶ *Ibidem*.

manicómio (a “Casa Amarela”) é um lugar onde o tempo está fora do tempo, pois estamos no tempo dos alienados. No caso do filme de Oliveira, trata-se mesmo de uma atemporalidade, pois o “passado e presente imobilizam-se. Futuro não existe. Não há tempo e o espaço que há é ilusão de espaço. Estamos do outro lado da visão.”²³⁷ Segundo o realizador, *A Divina Comédia* é um filme histórico, uma parábola sobre a civilização ocidental, onde convivem no mesmo espaço figuras de épocas e contextos diferentes, como a pianista Maria João Pires e a encarnação pelos alienados de figuras bíblicas e literárias. Em *Recordações da Casa Amarela*, o manicómio é o local onde João de Deus reencontra Lívio, o protagonista do primeiro filme de Monteiro, *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1971), o reencontro de duas personagens que “inventaram o espaço para matar o tempo e inventaram o tempo para dominar o espaço.”²³⁸

Nas paredes brancas do quarto de João de Deus, apenas existem duas imagens: a fotografia do escritor Carlos de Oliveira (antigo colaborador do cineasta) e o poster de Erich von Stroheim, vestido de capitão von Rauffenstein, no *La Grande Illusion* (Jean Renoir, 1937). Será, exactamente, nessa figuração de Stroheim (que, também, remete a Spínola), que veremos João de Deus deambular sob o pano de fundo da Lisboa arruinada do Chiado (**fig. 52 e 53**), a capital destruída e esventrada, como se se trata-se da visão ou da profecia de uma guerra, após o seu grande incêndio. Segundo Monteiro, esta figura relaciona-se com uma resistência à pobreza através da possibilidade ficcional de viver uma outra vida pela arte, bem como a uma frustração pós-revolucionária, e, particularmente, com uma referência a Otelo Saraiva de Carvalho, conhecido capitão de abril, que na altura se encontrava detido, acusado de ser membro da organização terrorista Forças Populares 25 de Abril:

²³⁷ COSTA, João Bénard da. *Manoel de Oliveira: Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2008, pp. 131-132.

²³⁸ COSTA, João Bénard da. *RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA, João César Monteiro, 1989*. Consultado em 31/08/2014, em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-casamarela.htm>

“Para alguém que vive num regime de pobreza, o cinema e a música são amparos. Ajudam a viver. É ou não é a função da arte a de nos ajudar a viver melhor? Nesse sentido é muito provável que, no imaginário dele, sonhe ser um pouco como Stroheim, mesmo que esse sonho tome uma forma cinematográfica completamente irrisória. (...) Como sabe, Portugal passou por uma pequenina "revolução" em 1974 que acabou mal. Ora, não é por acaso que a minha personagem se mascara de capitão de cavalaria. É a minha homenagem pessoal a um senhor que se chama Otelo Saraiva de Carvalho e que na altura estava preso. Originalmente, o filme era-lhe dedicado. Depois tirei a dedicatória, porque ele já tinha sido libertado e, por conseguinte, já não fazia sentido.”²³⁹



Fig. 52 e 53



Fig. 54

²³⁹ MONTEIRO *apud* MIRANDA, Rui, *Re(in)sistindo: Textos e Contextos da Casa Amarela*. Consultado em 31/08/2014, em: www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/33/36

A figura de João de Deus/Stroheim, acaba conduzido até uma esquadra da policia, onde petisca o almoço do policia, descreve-se como um intelectual de esquerda e fala do poeta homónimo (fig. 54). No final deste encontro, quando for finalmente questionado sobre o que faz ali vestido daquela forma, João de Deus irá levantar-se, e, dando um soco na mesa, dirá agressivamente: “marchar sobre São Bento.” O desejo de subversão terá como resultado o encerramento da personagem num hospício. Porém, como observa Rui Miranda, *Recordações da Casa Amarela* não é um filme de resistência política ao contexto da sua criação, mas de um outro tipo de reacção: “resistência enquanto filme, e enquanto filme está intensamente comprometido com a realidade com que ficcionalmente se relaciona.”²⁴⁰ E, neste sentido, podemos terminar com aquilo que João César Monteiro escreveu para os *Cahiers du Cinéma*, em Outubro de 1992, a propósito de *Silvestre* (1981): “Pelo fascismo fomos arrancados do cordão umbilical da nossa própria história, pulverizados: qual será o nosso destino? (...) O nosso destino é um palimpsesto insondável, um equívoco? Quem somos nós, tão idênticos a nós próprios e a coisa nenhuma? A que é que se parece a nossa tão vaga e tão obscura estranheza?”²⁴¹

3. O *Delfim* (2002) e o espaço alegorizante

O *Delfim* (2002) é um filme de Fernando Lopes, que sendo uma adaptação do livro homónimo de José Cardoso Pires, que data do final dos anos 60, apresenta – com uma distância histórica de mais de trinta anos – um retrato crítico da sociedade de então. Quando Cardoso Pires

²⁴⁰ MIRANDA, Rui, *Re(in)sistindo: Textos e Contextos da Casa Amarela*. Consultado em 31/08/2014, em: www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/33/36

²⁴¹ MONTEIRO *apud* MIRANDA, Rui, *Re(in)sistindo: Textos e Contextos da Casa Amarela*. Consultado em 31/08/2014, em: www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/33/36

publicou este romance decorria o ano de 1968, três meses antes Salazar havia caído da cadeira, ainda que isso não viesse a exprimir, nem o fim do regime autoritário, nem o termo da lenta agonia da Guerra Colonial, que só viriam a acontecer seis anos depois. Desta forma, *O Delfim* poderia perfeitamente estar no capítulo anterior, relativo aos filmes sintomáticos do pré-revolução, no sentido em que, embora o filme date de 2002, caberia perfeitamente nas características do conjunto de obras que antes enunciamos: num certo sentido, Cardoso Pires presentiu e pressagiu, num contexto literário, o que estes filmes do início da década de 70, contemporâneos do livro, vaticinaram no cinema. Portanto, *O Delfim* surge neste capítulo como o exemplo de uma revisitação histórica ao Estado Novo, por parte de uma obra do século XXI, representando, após algumas décadas, o que *Brandos Costumes* e *O Mal Amado* fizeram in loco.

Curiosamente, diversas análises ao livro de Cardoso Pires, observam que *O Delfim* é uma obra literária com características cinematográficas, seja na apresentação dos espaços e das personagens, ou no seu encadeamento e estrutura espaço-tempo. Neste sentido, estes elementos cinematográficos do livro estão relacionados com uma dimensão trans-temporal – que no filme de Lopes não é tão propagada –, presentificada numa descontinuidade e fragmentação do discurso e da temporalidade, evitando assim uma linearidade temporal, pois a narrativa é constantemente suspensa por recuos ao passado, algo que no filme apenas acontece por duas vezes, uma primeira para caracterizar os Palma Bravo, e uma segunda, para figurar diversos episódios que contextualizam as mortes.²⁴²

O título “Delfim” (*Dauphin*), a designação original dada ao herdeiro do trono francês, neste filme liga-se ao “herdeiro do poder numa linha de soberania, mas também o delfim como ave

²⁴² Ver: NUNES DA SILVA, Elsa Maria, *Literatura e Cinema: A Escrita Cinematográfica de O Delfim, de José Cardoso Pires*. Consultado em 31/08/2014, em: <http://digituma.uma.pt/bitstream/10400.13/300/1/MestradoElsaSilva.pdf>

preunciadora de desgraças e catástrofes.”²⁴³ O delfim é o engenheiro Tomás Palma Bravo, definido pelo cáustico cauteleiro da Gafeira como “o infante, dono da Lagoa, o nosso herdeiro. Com a gaja, o preto e o cão. Filho da puta.” Este delfim marialva é o herdeiro de “um mundo em decomposição”, senhor da Lagoa e da aldeia da Gafeira, que mantém um comportamento severo com os seus empregados – sobretudo, com Domingos, o criado negro e maneta, com quem mantém uma relação ambígua e elíptica –, bem, como uma conduta abusiva com as mulheres (particularmente com a esposa, a reprimida e infecunda Maria das Mercês). O narrador de *O Delfim* (ainda que no filme não tenha a mesma importância narrativa do livro) é um amigo lisboeta de Palma Bravo, que ao regressar à Lagoa para caçar patos reais, descobre que o delfim desapareceu com o seu mastim, após Domingos e Maria das Mercês aparecerem mortos, ele na cama do casal e ela a boiar na Lagoa, correndo rumores fantasmagóricos que “da neblina da Lagoa se ouvem agora misteriosos latidos.”

Leonor Areal coloca *O Delfim* numa categoria de filmes, todos estreados em 2003, que se encaixam em dois paradigmas de heróis, o herói solitário e o herói vilão: “uns agridem, violam, matam e esfolam; outros sofrem, geralmente resignados. Mas não coexistem os dois modelos, ou seja, não são uns que sofrem porque os outros os matam, nem o inverso.”²⁴⁴ Neste sentido, o autoritarismo e a prepotência, como forma de afirmação pessoal de Palma Bravo, são resumidos na afirmação que faz a certa altura sobre o lugar do seu enterro: “os cemitérios são de todos, a Lagoa é só minha. Adoro exclusividades. Adoro [olhando para a esposa], positivamente.”

²⁴³ COELHO, Eduardo Prado. “O Círculo dos Círculos” in PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986, p. 7.

²⁴⁴ AREAL, Leonor. *Cinema Português – Um País Imaginado Vol. II – Após 1974*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 146.

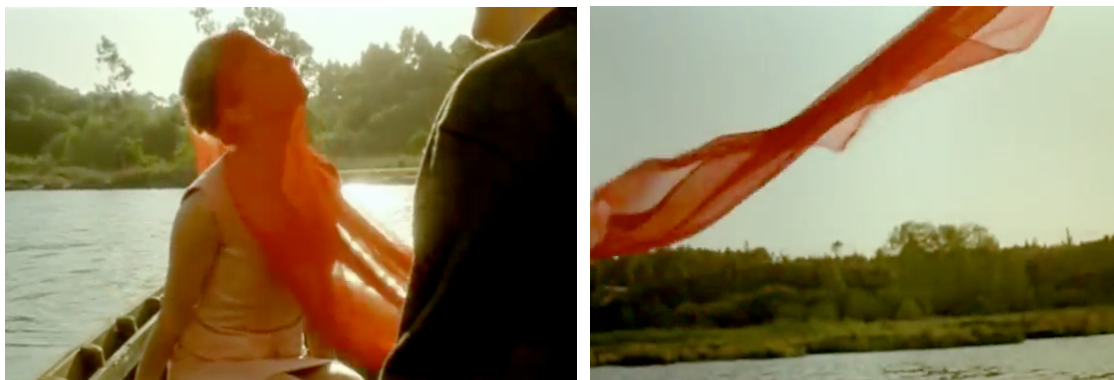


Fig. 55 e 56

E, este despotismo violento tem como vítima mais manifesta Maria das Mercês, ficando a ela unida a imagem do lenço vermelho (**fig. 55 e 56**), objecto de múltiplos sentidos que pode ir do pronúncio da tragédia e da morte até às significações do desejo, nesta que é uma personagem solitária e reclusa em todos os sentidos. O tecido vermelho surge na colcha de veludo vermelho que vemos (e que ela olha) na cena em que se toca na cama; na belíssima cena do passeio de barco na Lagoa, onde o delfim acaricia lentamente o rosto de Maria das Mercês usando apenas o lenço que balança ao vento, atirando-o depois para a água; ou, quando Palma Bravo agride Domingos, e a sua esposa observa na varanda, acobertando premonitoriamente a sua cabeça com o lenço vermelho, naquela que será a noite da tragédia. A última aparição corpórea de Palma Bravo acontece após este ver o corpo desfalecido de Maria das Mercês, que fugia procurando o mar, acabando por ser agarrada pela Lagoa: ao amanhecer, percorrendo, juntamente com o seu mastim, uma estrada vazia e nevoeirenta, os dois desaparecerão, como um truque de ilusionismo.

A inexistente aldeia da Gafeira assoma como o “fotograma de uma ambiência e de uma temperatura social”²⁴⁵ que simboliza o Portugal dos últimos anos do Estado Novo. A actualidade do filme de Lopes, cuja acção é os anos 60, espelha-se numa “isotopia clara de um certo fascismo interiorizado”²⁴⁶ ainda, hoje, nos portugueses. O lugar como espaço de alegoria é um dos reflexos

²⁴⁵ *Idem*, p. 146.

²⁴⁶ *Idem*, p. 147.

mais particulares de *O Delfim*, sendo a Lagoa o ponto que mais significações abarca, pois é a representação simbólica de uma extensão política e social representativa de Portugal, tornando-se assim o “microcosmo do país e que a história dos Palma Bravo confunde-se com a história das mitologias da *pax ruris* do Portugal salazarista.”²⁴⁷

O argumento de Vasco Pulido Valente altera a sequência dos acontecimentos do livro, também acrescenta uma nova personagem, ligada à ascensão do poder local, Manoel Rego, o Presidente da Câmara, que se define como a autoridade da terra, acumulando cargos como “chefe dos correios”, tal como na guarda, “na florestal entenda-se”, sendo, igualmente, “o representante da companhia de seguros”, lembrando, ainda, que tem uma filha em Lisboa a estudar na faculdade, mas que ainda assim: “a mim o senhor engenheiro não convida para nada. Para o senhor engenheiro eu não existo.” Indignado com a falta de atenção de Palma Bravo para com ele, a incerteza fica se se trata apenas de uma revolta social mais lata, como as palavras seguintes parecem indicar, ou de uma indignação pessoal, ligada a uma espécie de cobiça invejosa, se atentarmos à incoerência com que acaba esta conversa. Após o narrador cidadão (acompanhado pelo padre, a autoridade moral da terra), afirmar que Palma Bravo tem o direito de convidar quem quiser para a Lagoa, Rego interroga-o colericamente:

“E nós? O pessoal da terra ganha alguma coisa com essa gente que ele convida? Que come e dorme na quinta, que não deixa cá um tostão. Mas tem o direito de quê? De nos tratar como trata o preto? Eu não estou a falar do senhor claro, o senhor não tem culpa. Enfim, espero que não leve a mal o desabafo, e até para o ano. A Gafeira não se vai embora, nem eu. Manoel Rego, ao seu serviço.”

²⁴⁷ SCHER, Maria Luiza Pereira. *Espaço em Questão: Portugal no romance de Cardoso Pires*. Consultado em 31/08/2014, em: http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/5Sem_17.html

Rego critica, enfurecidamente, essa gente que “come e dorme” na quinta sem deixar um tostão na terra, acentuando, porém (hipocritamente), que não está a falar do narrador, colocando-se inclusive ao seu serviço, embora este se inclua no grupo de convidados de Palma Bravo. Por outro lado, o Presidente defende um tratamento idêntico para todos os habitantes da Gafeira, exemplificando-o com um comentário xenófobo e discriminador sobre Domingos.

Neste sentido, a Lagoa adquire a significação das personagens, entrecruzando a propriedade com proprietário, pois se inicialmente eram os Palma Bravo a deter a hegemonia sobre ela – numa parábola com a ditadura salazarista –, com a queda destes, a Lagoa vai abrir-se (fig. 57) à população da Gafeira. O argumento de Pulido Valente acrescentaria a esta abertura algo que é, verdadeiramente, actual nos dias de hoje (e de 2003) – o aproveitamento político das potencialidades turísticas, através do pedido de um subsidio de turismo por parte do Presidente da Junta, pois nas suas palavras: “a caça é uma actividade turística, do desenvolvimento, do progresso. E, além disso, se nos organizarmos bem, ainda vamos conhecer alguns restaurantes de Lisboa, os melhores entenda-se. Grande negócio.”



Fig. 57

O crime que desencadeia o mistério da obra torna-se exíguo, face à sua verdadeira importância, que é a de “marcar a passagem de uma idade de medos, repressões e pavores, para

um tempo de regras claras, acordos transparentes e partilha democrática dos bens, e esta passagem é, pode ser, deverá ser, a grande ruptura da história.”²⁴⁸ O elemento da água da Lagoa entra, igualmente, em simbologia com o fogo – ouvimos a hospedeira afirmar “a Lagoa queima, a Lagoa queima” –, e podemos entender a caça, a sua pólvora e a morte dos patos, como uma alusão à Guerra Colonial, através dos planos sucessivos de tiros e quedas de corpos. A Lagoa é o âmago d’*O Delfim*, operando-se como um lugar de simbologias sociais, políticas e económicas; um espaço mítico (as lendas, os mitos, os uivos e as fantasmagorias); do desejo (o passeio de barco do casal ao entardecer); e, de morte e tragédia (os peixes suicidas, a morte de Maria das Mercês, a escolha para local de enterro de Palma Bravo).

Recolocando a questão do mito, podemos recuperar as teorizações de Eduardo Lourenço sobre a problemática da hiper-identidade nacional, seja pela presença de alguns mitos nacionais do Estado Novo no filme, ou, pela sobrevivência em limbo de um passado, através dos resquícios de uma fidalguia em extinção – a continuidade de uma “raça”, tradição e provincianismo. O declínio e o desaparecimento do último Palma Bravo pode ser uma alegoria à História portuguesa: “Uma família que já foi grande e poderosa e agora não é nada. Perdeu sua notoriedade, seu poder acabou por falta de sucessores. (...) Assim como vai ser a história do último Palma Bravo. Assim como foi a história do último rei dos tempos de glória: D. Sebastião.”²⁴⁹ No texto *O Círculo dos Círculos*, prefácio de *O Delfim*, Eduardo Prado Coelho define Tomás Palma Bravo, como um ser contido numa atmosfera mítica, envolvido numa “forma de estar no mundo, uma forma de ficar na história, uma forma de ascender ao plano do mito.”²⁵⁰ Para Prado Coelho a escrita de Cardoso

²⁴⁸ COELHO, Eduardo Prado. “O Círculo dos Círculos” in PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986, p. 15.

²⁴⁹ ROSA, Selesté Michels da. *O Delfim e o Pós-Modernismo*. Consultado em 31/08/2014, em: http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2009/09_texto_selesté_michels_da_rosa.pdf

²⁵⁰ COELHO, Eduardo Prado. “O Círculo dos Círculos” in PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986, p. 7.

Pires tem um sentido profético pelo comportamento dos indivíduos, que são condicionados por uma trajetória já conhecida, que se desdobra num conjunto de tempos verbais – “todo o discurso está «num presente que nasce pretérito, e que se conjuga com alternâncias do condicional e do futuro», mas este futuro é um «futuro que se redige como tal mas que se sabe ser passado».”²⁵¹ Neste sentido, trata-se de uma escrita em tempo circular, o tempo imposto pela própria figura da lagoa, pois:

“Desmistificar é apenas a outra volta do acto de mitificar (...) o velho e o batedor, ao desmistificarem o delfim, vão ainda embarcados no mito (e nós com eles, repito), «possivelmente porque a desmitificação que eles pretendem executar é ainda feita com a linguagem do mito.”²⁵²

3. *Tabu* (2012) e o cinema do século XIX: entre a memória subjectiva e a memória colectiva

Tabu (2012), a terceira longa-metragem de Miguel Gomes é um filme dividido entre um “Paraíso Perdido” e um “Paraíso”, figurando-se numa composição melancólica e irónica sobre a evocação e a cessação, tornando a auto-referencialidade como matéria. O “Paraíso Perdido” é habitado por Aurora, uma idosa temperamental e alienada, Santa, a sua empregada cabo-verdiana, e Pilar, a vizinha compassiva – três mulheres diferentes, que partilham um prédio na Lisboa contemporânea. O “Paraíso” irrompe quando Aurora morre e Santa e Pilar descobrem um

²⁵¹ *Idem*, p. 13

²⁵² *Idem*, p. 21.

episódio oculto do seu passado, acontecido no sopé do Monte Tabu, na África colonial.

Em *Tabu*, o tempo desdobra-se em presente, passado e futuro. No “Paraíso Perdido” há a presença latente do “Paraíso” – que vive como uma inconsciência sua, um passado que resiste e aguarda – que o propaga ironicamente de melancolia e culpa. Quando a entrada no novo ano transverte o presente em passado, surge uma dissimulada inquietação num aparente, mas adulterado, (p)Paraíso, onde a manifestação subsequente deste como lembrança o torna co-existente do “Paraíso Perdido”, uma condição sua. Um passado que sendo lembrado é um tempo do presente, reforçado pelo presente sonoro das falas em *off*. O prólogo, o “Paraíso Perdido” e o “Paraíso” intuem, assim, movimentos de repetição e reconhecimento, uma ilusão de já vivido, de paramnésia: a memória decrépita e confundida da velha Aurora dá, por vezes, som às falas mudas do *Paraíso*; quando Aurora caça, repete o caminho e o gesto do explorador suicida antes de este se matar; e, também, esta fuma um cigarro num varandim, como antes havia feito Santa. Num dispartir de variantes nos três momentos, estas reproduções de entendimento circular vão ampliando e reforçando sentidos.

A simultaneidade temporal adquire também persistente presença na extensão vaporosa e fantasmagórica que volita no filme, emersa na neblina de um nevoeiro ou do fumo de um cigarro. Uma possível alusão à transitoriedade e imprecisão do tempo e da memória, bem como à bruma que desce do monte Tabu, trazendo os espectros dos antepassados que – prolongando--se até Lisboa – liga dois mundos (passado e presente, África e Europa) e se pessoaliza na primeira aparição de Santa, encimada por espanta-espíritos e rodeada pelo vapor do ferro de passar.

Portanto, tal como no tempo, a memória determina-se numa analogia entre o objectivo e o subjectivo. A comparência de um presente deslocado entre um passado irremediável (ou actualizável pelo seu capricho) e um futuro. Há, portanto, um anacronismo, um desfasamento no *rio do tempo*, numa relação de a-linearidade. A passagem da película 35mm no “Paraíso Perdido” para 16mm no “Paraíso”, cerca a imagem de uma epiderme melancólica exaltadora da memória

(onde a contagem dos dias passa à contagem dos meses). O antigo presente de Ventura que o passado foi, pode ser visto como um conjunto vacilante de lembranças, potenciado pelos desacertos e perturbações da sua memória envelhecida, levando-o em parte a ficcionalizar a estória africana. Assim, há em *Tabu* uma subjectivação da memória: Pilar já sentiu o passado de Aurora, emociona-se quando no cinema ouve a versão castelhana de “Be My Baby”, a mesma que veremos a Mário’s Band tocar na segunda parte do filme; tal como nós, assiste no cinema ao prólogo De *Tabu*, composto por imagens de uma África oitocentista. A memória fílmica de Pilar poderá tê-la preparado para a segunda parte do filme, onde estas visões coincidentes talvez sejam acrescentos à estória de Ventura, decorrentes do seu imaginário cinematográfico. Como realça Miguel Gomes, tratam-se de falsas lembranças da ficção, fixando o engenho do cinema na formação de imaginários (como na concepção romantizada de representações da África colonial e da relação amorosa), ligada a uma projecção da cinefilia de cada espectador na tela, tal como empreende Edgar Pêra em *O Barão* (2012). O filme de Miguel Gomes é uma obra de olhares, projecções e perspectivas, que não emergem apenas da cabeça das personagens, mas também das dos próprios espectadores, que fruem de estímulo e espaço para encontrarem múltiplas significações.

Em *Tabu*, a mentira e a simulação são traços contínuos e precisos, desde a mal mascarada desculpa da jovem polaca até ao comunicado sobre a morte de Mário e seus conjecturados efeitos. Existe, portanto, uma enfatização da centralidade do cinema como mediador e contador de estórias: “tudo o que eu estou a dizer não é a realidade, é simplesmente umas lendas”, diz o guia nas grutas. *Tabu* principia com a projecção de um filme, precisamente no dia da primeira projecção de cinema pelo cinematógrafo dos Lumière, a 28 de Dezembro. Mais à frente, vemos duas pessoas na mesma sala, Pilar emocionada e o seu amigo pintor, adormecido (**fig. 58**). O cinema é, assim, entendido numa experiência pessoal e solitária, submisso a saberes e sensibilidades particulares, pois, como afirma Miguel Gomes, “mesmo que estejamos numa sala

cheia, estamos sempre sozinhos a ver um filme.”²⁵³ E, o realizador transforma uma manifestação em momento de oração (**fig. 59**), mas também de experiência cinematográfica: uma disposição ascendente, num ritual simultaneamente colectivo e individual, com um silêncio imposto. Deste modo, o temperamento do cinema vai irrompendo constantemente nas duas partes do filme: o “Paraíso” apresentado numa imagem claramente representativa de um cinema mais remoto e o “Paraíso Perdido” contaminado por vários elementos cinematográficos, não apenas através da presença destas personagens na sala de cinema, mas, também, pela aparição de luzes ou dos seus reflexos, aludindo às projecções e à iluminação dos antigos cinemas, numa preparação ou contra-campo do *Paraíso*. Neste sentido, na primeira aparição de Aurora no casino (**fig. 60**), esta surge envolvida por pontos de luzes difusas, também, espelhadas nos seus óculos de sol, intuindo uma sensação de cinema e ficcionalidade, reforçada pela estória efabulada que conta. O tremeluzir e o reflexo das luzes pode, similarmente, ser apercebido como um cintilar da memória, a transformação intermitente de um possível *flash-back* ainda por concretizar.



Fig. 58 e 59

²⁵³ NEVES, Pedro Teixeira. *Tabu – Entrevista a Miguel Gomes*. Consultado em 31/08/2014, em: <http://pedroteixeiraneves.wordpress.com/2012/04/02/tabu-entrevista-a-miguel-gomes/>



Fig. 60 e 61

Ao longo de *Tabu* presenciamos três espaços e tempos definidos: a exploração da África pré-colonial de finais do século XIX do prólogo, a contemporaneidade europeia do século XXI do “Paraíso Perdido” e a África colonial do século XX do “Paraíso”. Os tempos que compõe idades do cinema, onde a sua infância e exploração no prólogo, dá lugar à sua maturação no “Paraíso Perdido”, regressando e acabando na sua juventude no “Paraíso”. O filme inicia e finaliza em África, recusando o expectável que seria colocar o final da obra no *Paraíso Perdido*, onde começou a narração da memória. O circuito fechado que é o *flash-back* – que vai do presente ao passado e regressa ao presente – desta vez permanece no passado. Se este retorno pode aludir a um anseio de juventude das personagens, também, poderá haver uma certa regressão fúnebre do cinema que, como enuncia Gomes, já pode sentir “saudades da sua juventude.”²⁵⁴

Tabu é um filme sobre cessação e desaparecimento. A presença de mundos que apenas duram na memória de quem os vivenciou, numa altura em que as pessoas que conheceram o regime colonial começam a desaparecer. A comparência mais manifesta desse termo está no reaver de imaginários de um certo cinema extinto, como o universo cinematográfico de F. W. Murnau e das representações africanas do cinema clássico americano ou mais recente como o

²⁵⁴ ALMEIDA, Inês Thomas. *O cinema tem saudades de si próprio: entrevista com Miguel Gomes*. Consultado em 31/08/2014, em: <http://www.berlinda.org/pt/reportagens/filmes/o-cinema-tem-saudades-do-paraíso-entrevista-com-miguel-gomes/>

África Minha (Sydney Pollack, 1985). Há, também, um resgate do próprio material em película a preto-e-branco (**fig. 61**), igualmente, próximo do apagamento. Numa contemporaneidade que propala meditações sobre uma nova morte do cinema, Miguel Gomes exorta que este desfalecimento poderá ser obstado pelo resgate de uma dimensão sua mais originária – a comunicação com um património cinematográfico, retirando--lhe algo de novo. Assim, num movimento de atavismo, o desenlace para essa extinção poderá despontar de um devir póstumo do cinema, que passará por aceitar a sua condição moderna, inoculando-se porém de um temperamento originário. O mesmo carro que transporta o cadáver de Mário, abriga a filha recém-nascida de Aurora – a morte e a vida em trajecto comum – pois, em *Tabu*, tal como o lírio da anunciação que Ventura atira para o caixão de Aurora, a cessação também é renascimento: a reparação de um suicida em crocodilo ou o reflorescer de uma velha perecida numa jovem.

A Última Vez que Vi Macau (2012), de João Rui Guerra da Mata e José Pedro Rodrigues, principia com a única imagem de Candy no filme (personagem central mas elíptica), num cenário habitado por tigres, a cantar “You Kill Me”, na interpretação de Jane Russel, em *Macao* (Josef von Stenberg, 1952). A auto-reflexividade cinematográfica, que vimos agora em *Tabu*, tem identicamente lugar neste filme, através de um conjunto de referências da história do cinema, como as meias de vidro a boiar na água, que Rodrigues questiona se serão as mesmas que Russel ali lançou seis décadas antes, ou, a citação da carta que Joan Fontaine envia a Louis Jourdan, em *Carta de Uma Desconhecida* (Max Ophüls, 1948). Em *A Última Vez que Vi Macau*, Guerra da Mata assume o papel de um narrador invisível, que recebe o email de uma velha amiga a viver em Macau, pedindo a sua ajuda após se ter envolvido em coisas “estranhas e assustadoras”. Ele, que havia habitado a cidade asiática à trinta anos atrás, decide regressar ao espaço da sua infância, associando o auxílio da amiga, à restituição das memórias do seu passado.

Consciente de que o documentário é sempre o resultado de um olhar subjectivo sobre a realidade, a maior singularidade de *A Última Vez que Vi Macau* está na inserção da ficção nas imagens do real – através de planos fixos, os realizadores criam e estimulam a ficcionalidade da estória misteriosa que envolve Candy, criando uma nova significação com as imagens documentais, através da inserção de uma narrativa sonora. Assim, o modo como os cineastas intercalam as imagens nocturnas da solidão dos néon com os dias povoados dos monumentos e jardins, tal como a relação que a personagem estabelece com a cidade, serve para fomentar o clima misterioso que se vai adensando em torno da história de Candy. Por outro lado, ainda que as imagens documentais sejam contaminadas por essa estória, a premissa do filme são as memórias vividas por Guerra da Mata, que surgem igualmente como ficções, porque “todas as memórias são ficções, nós alteramos as nossas memórias consoante nos apetece”²⁵⁵, e, esta alteração, também, se faz pela arte.

Se a narração de Guerra da Mata remete para uma espécie de diário de viagem, essa dimensão diarística é, algumas vezes, interrompida pela voz de Rodrigues, como se se trata-se, realmente, de uma conversa entre dois amigos. Esta questão, bem como a dimensão mnemónica da obra, é paradigmática quando o narrador visita a casa onde viveu na infância, o Quartel dos Mouros, e Rodrigues observa que esta “é agora uma atracção turística do centro histórico de Macau, classificado pela UNESCO, em 2005, como património mundial.” Durante a visita ao terraço do edifício, a única coisa que vemos é uma intercalação de imagens desse espaço vazio com fotografias do realizador em criança nesse mesmo lugar (**fig. 62 e 63**). Nesta sequência, existe o diálogo mais longo do filme entre Guerra da Mata e Rodrigues: “lebraste da história que me contaste? Não era este o algeroz que atravessavas por cima da prisão? Depois saltavas para

²⁵⁵ LISBOA, Ricardo Vieira. *A Última Vez que Vi Macau* (2012) de João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata. Consultado em 31/08/2014, em: <http://apaladewalsh.com/2013/03/13/a-ultima-vez-que-vi-macau-2012-de-joao-pedro-rodrigues-e-joao-rui-guerra-da-mata/>

o terraço, escondias os brinquedos do grupo secreto, como se chamava? / Era o dragão de fogo /
Será que os brinquedos ainda lá estão? / Essa janela já não existe.”



Fig. 62 e 63

Este é um dos fragmentos mais fantasmáticos do filme, pois enquanto decorre este diálogo, a câmara simula o movimento da criança que foi Guerra da Mata, o percurso do algeroz até ao esconderijo, acompanhado pelo som dos seus passos. Porém, como diz o cineasta, essa janela já não existe, aquele mundo da infância de Guerra da Mata e da presença colonial portuguesa já pereceu, se é que alguma vez existiu, pois, como sugere Rodrigues no início do filme: “isto é Macau, uma ex-colónia portuguesa que, verdadeiramente, nunca o foi.”



Fig. 64 e 65

Os cineastas usam o paradigma do objecto histórico da estatuária, para criar um analogia sobre as relações entre a China e Portugal, através da imagem de duas estátuas que se entreolham e trocam uma flor (**fig. 64**):

“Agora Macau, a flor de lótus como por cá se diz, é chinesa, depois de mais de 400 anos de presença portuguesa, e os portugueses, de rosto apolíneo e mãos vazias, olham com um ligeiro sorriso na cara para a China impassível, de olhos tímidos, como que a contradizer o eterno e real domínio do território.”

A Última Vez que Vi Macau é uma obra sobre as memórias que, nostalgicamente, perduram no contexto do pós-colonialismo, intercalando imagens dos vestígios da existência nacional na cidade, com os grandes néons e casinos chineses (**fig. 65**). Tal como *Tabu*, esta obra entrecruza a memória individual (de Guerra da Mata) com a memória colectiva (da presença portuguesa), descobrindo aí toda a complexidade das relações entre passado e presente, das consequências da revolução (Macau foi o último vestígio do império português a cair) e das ficções inerentes à questão mnemónica.

Em *Tabu*, as memórias ligadas ao pós-colonialismo da primeira parte do filme, não se inscrevem apenas nas lembranças de Aurora, mas, também, em toda uma imagética arquitectónica, visível na recriação do ambiente africano em vários elementos espaciais e decorativos, ligados a um imaginário português colonial que ainda persiste em Lisboa. Como sugere Miguel Gomes, numa entrevista, tratam-se de espaços de nostalgia:

“Estamos a conversar num café chamado Luanda e este bairro onde vivo, que nasceu nos anos 50, arquitectonicamente tem uma relação com Moçambique. Na primeira parte do filme, mostra-se essa presença africana em Portugal. Estávamos a filmar uma cena junta à Expo e há uma instalação com uma girafa. A passagem da primeira para a segunda parte é feita num centro

comercial no Cacém, bastante peculiar, porque a parte central está ocupada por uma tentativa algo *kitsch* de reconstituição de uma selva. Contaram-me que esse centro comercial foi criado nos anos 70, naquela zona vivem muitos retornados.”²⁵⁶

Porém, no “Paraíso Perdido”, Santa, a empregada africana de Aurora, é a figuração mais visível desta memória colonial, e, sobretudo, das representações que o cinema português fez sobre ela, se atentarmos ao facto de Santa, ou melhor, Isabel Muñoz Cardoso, ter surgido no cinema através da câmara de Pedro Costa, em *Juventude em Marcha* (2006). Costa é o cineasta português que mais tem tratado o pós-colonialismo ou neo-colonialismo no país, operando “um percurso entre Portugal e o seu ex-Império, neste caso entre Portugal e Cabo Verde, um percurso circulante, à vez, de Portugal para Cabo Verde, e depois de Cabo Verde para Portugal.”²⁵⁷ Neste sentido, segundo Jacques Rancière, o cinema de Pedro Costa é habitado por personagens e temas que estão politicamente enquadrados no nosso tempo, encaixilhados numa memória histórica traumática, onde ainda permanece um certo regime de perseguição sócio-política:

“(…) a sorte dos explorados, daqueles que vieram de longe, das antigas colónias africanas, para trabalhar nos estaleiros de construção portugueses, que perderam a família, a saúde, por vezes a vida nesses estaleiros, aqueles que se amontoaram ontem nos bairros de lata suburbanos antes de serem expulsos para habitações novas, mais claras, mais modernas, não necessariamente mais habitáveis. A esta questão fundamental vem juntar-se os outros temas sensíveis: em *Casa de Lava*, a repressão salazarista que enviava os opositores para campos situados no mesmo sítio de onde partiam os africanos à procura de um trabalho na metrópole; a partir de *Ossos*, a vida dos

²⁵⁶ HALPERN, Manuel. Entrevista com Miguel Gomes: ÁFRICA DELE. Consultado em 31/08/2014, em: <http://visao.sapo.pt/entrevista-com-miguel-gomesafrica-dele=f657969>

²⁵⁷ LEMIÈRE, Jacques. “Terra a Terra”: O Portugal e o Cabo Verde de Pedro Costa in *Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa* (coord. Ricardo Matos Cabo). Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 90.

jovens lisboetas que a droga e a deriva social enviaram para os mesmos bairros de lata, para aí partilharem a mesma vida.”²⁵⁸

Ainda que haja esta representação de um contexto social propício a uma arte política, Rancière afirma que, na verdade, nunca há uma confrontação clara entre o poder económico, político, policial e administrativo, entre aquele que é explorado e o outro que explora e desterra: “nem inscrição do bairro de lata na paisagem do capitalismo em mutação, nem instauração de um palco apropriado à grandeza colectiva.”²⁵⁹

No primeiro filme de Costa, *O Sangue* (1989), já despontavam diferentes alusões politizadas. Segundo o cineasta, *O Sangue* é o único filme português “que existe sobre a PIDE. (...) É um filme sobre o medo de um puto de 14 anos de Lisboa, que vivia com o medo. *O Sangue* (**fig. 66**) é um filme muito mais pessoal que os outros – é o primeiro filme – respondia a uma angústia (...) o medo quotidiano em Lisboa, e porque não o medo da policia política?”²⁶⁰

Já, para Jacques Lemièrre, a segunda longa-metragem de Pedro Costa, *Casa de Lava* (1994) (**fig. 67**), é o primeiro filme português sobre Portugal e o ex-império, a colocar em cena “uma figura e um local até então ausentes do cinema português de ficção.”²⁶¹ A figura é a do operário africano da construção civil, explorado e sem documentos, trabalhando nas grandes obras lisboetas como a reconstrução do Chiado, as “imagens da destruição da capital” (de que já havíamos falado em *Recordações da Casa Amarela* (1989) de João César Monteiro); e, o local, o campo de concentração do Tarrafal, na ilha de Santiago (Cabo Verde), para onde o Estado Novo

²⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques. “Política de Pedro Costa” in *Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa* (coord. Ricardo Matos Cabo). Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 53.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ COSTA *apud* LEMIÈRE, Jacques. “Terra a Terra”: O Portugal e o Cabo Verde de Pedro Costa” in *Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa* (coord. Ricardo Matos Cabo). Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 90.

²⁶¹ *Idem*, p. 101.

desterrou, e fez morrer, vários opositores ao seu regime. Nas palavras de Pedro Costa, *Casa de Lava* fala “das coisas que perdemos ou que podemos perder em Portugal”²⁶², uma referência à promessa idealista de futuro através da integração na União Europeia, que “também é o início, sublinha Costa, duma enorme transformação mental, fundada no enriquecimento com novo valor social, mas também como ilusão, ilusão cuja cortina parece hoje rasgada.”²⁶³ Este filme seria, igualmente, a porta de entrada do cineasta na comunidade cabo-verdiana dos bairros periféricos da capital portuguesa, através da constante partida de homens para Portugal, visível no final do filme, quando uma velha cabo-verdiana suplica à portuguesa Edite, que lhe auxilie na emigração para Portugal: “Então quando é que chega a minha vez? Tu prometeste. Eu quero morrer em Sacavém!”

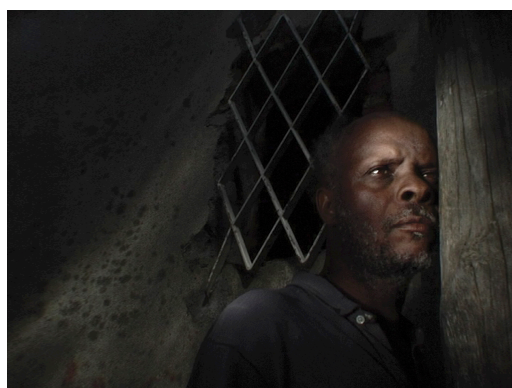


Fig. 66, 67 e 68

²⁶² *Idem*, p. 104.

²⁶³ *Ibidem*.

Como afirmou José Álvaro Morais, no cinema de Pedro Costa há uma espacialidade particular, pois os cenários naturais abstractizam-se, tornando-se lugares. Em *Ossos* (1997), Pedro Costa filmou no Estrela d'África, um bairro crioulo nos subúrbios de Lisboa, construído por portugueses pobres, depois da revolução, onde “posteriormente, os africanos que vinham de Cabo Verde, de Angola, de Moçambique, reconstruíram-no pedra por pedra, em cimento, à imagem dos bairros africanos ou marroquinos, como um labirinto. (...) Mas, no meu filme, esse bairro é mais “sentido” que mostrado; mais do que um bairro crioulo, africano, cabo-verdiano, é uma ideia abstracta de uma bairro de Lisboa.”²⁶⁴ Nas Fontainhas, Pedro Costa encontraria uma sensibilidade singular em personagens como Vanda, Nhurro e Ventura, criando “uma espécie de ficção, de documentário poético sobre uma certa memória.”²⁶⁵ Podemos terminar esta, muito, breve alusão à obra de Pedro Costa, com o excerto de um texto de António Guerreiro sobre *Juventude em Marcha* (**fig. 68**), que alude ao gesto político mais radical, e também trans-temporal, na obra do cineasta:

“Este filme, tão alheio a datas e acontecimentos da história, sabe muito bem que há uma cumplicidade criminosa entre a narrativa convencional (por onde não passa, aliás, nada de especificamente cinematográfico) e as representações historiográficas, recheadas de heróis e momentos triunfais. Por isso, faz uso da elipse, da suspensão, da interrupção, da censura. E este é o seu gesto político mais radical, à altura das personagens que parecem também suspender o curso do mundo, principalmente Ventura, que atravessa a história mais recente do país para fazer coincidir o passado e o presente, para os amalgamar num único tempo com o qual, de resto, ele

²⁶⁴ *Idem*, p. 106.

²⁶⁵ *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal – Juventude em Marcha de Pedro Costa*. Consultado em 28-8-2014, em: http://dafne.pt/conteudos/livros/brandos-costumes/Lugar_Dafne_Fasciculo_04.pdf

não coincide. Ventura é ao mesmo tempo uma figura histórica e trans-histórica.”²⁶⁶

Retomando *Tabu*, a ênfase da estória, de que já falamos, tem pertinência na relação que esta estabelece com a representação da História. Se no “Paraíso Perdido”, é nos dado a ver uma Lisboa contemporânea, já no “Paraíso”, a Guerra Colonial é presentificada de forma enviesada, são as “brincadeiras” com as armas que nos dão uma maior aproximação à existência de um possível conflito, sem que porém essa eminência seja alguma vez manifesta no mundo daquelas personagens.

Em *A Costa dos Murmúrios* (2004), a guerra ultramarina também emerge elipticamente, como em *Tabu*, embora esteja, contextualmente, sempre presente na obra, e modele o comportamento das personagens – pela ausência dos homens que estão em combate, pelas fotografias ou pelos testemunhos dos soldados que regressam –, sem nunca sairmos, no entanto, do espaço cerrado e protegido da cidade da Beira (Moçambique). *A Costa dos Murmúrios* é a primeira longa-metragem ficcional de Margarida Cardoso – depois de vários documentários sobre Moçambique, como *Natal 72* (1999) e *Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema* (2003) –, sendo uma adaptação do romance homónimo, publicado em 1988, por Lídia Jorge. Fixando-se nos anos finais da Guerra Colonial, *A Costa dos Murmúrios* manifesta as fantasmagorias da África colonialista, através de uma visão feminina do conflito: a da solidão das mulheres que ficam e esperam, que lidam com a violência e com os traumatismos dos homens que regressam por vezes irreconhecíveis. Neste filme, a obstinação do império contagia todos de tragédia, e estas personagens femininas transforma-se assim na alegorização dos efeitos nocivos que a Guerra Colonial causou nos portugueses.

²⁶⁶ GUERREIRO, António. “A Suspensão e a Resistência” in *Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa* (coord. Ricardo Matos Cabo). Lisboa: Orfeu Negro, 2009, pp. 204-205.

O filme principia com o casamento de Eva, recém-chegada a Moçambique para casar com o namorado da metrópole, agora um militar em África. Se a festa do matrimónio é-nos dada a ver num cromatismo colorido, expressivo e luminoso – “África é amarela, minha senhora. Amarelo-claro, da cor do whisky!”, diz o Comandante a Evita no casamento –, à medida que a acção avança, e com ela a morte e a violência, a cor vai escurecendo, e o sol dá origem à chuva (fig. 69 e 70). O casamento de Evita e Luís assoma como uma ficção, um momento de breve ilusão, visto que na manhã seguinte, os noivos acordam com o estranho acontecimento da morte de vários indígenas envenenados por metanol – contrariando aquilo que o Comandante diz a Evita antes de falar das cores africanas: “As pessoas pensam, minha senhora, que África é uma floresta virgem, impenetrável, onde um leão come um preto, um preto come um rato assado, o rato come as colheitas verdes, e tudo é verde e preto.” Na verdade, antes do casamento, ouvimos dizer “nesse tempo Evita era eu”, esse tempo que é o da temporalidade anterior à confrontação com o real, onde o diminutivo do seu nome “representa esse tempo de ingenuidade, de despreocupação, de desconhecimento de si própria até ao doloroso confronto que África representou para a sua consciência. Afinal para a nossa consciência nacional colectiva.”²⁶⁷



Fig. 69 e 70

²⁶⁷ BRITO, Mariana. *A Costa dos Murmúrios*. Consultado em 31/08/2014, em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/a-costa-dos-murmurios>



Fig. 71

A Costa dos Murmúrios é, sobretudo, um filme de espera, uma expectativa hesitante pela vida ou pela morte, pois como diz Helena (“de Troia”): “Eles voltam e só trazem morte com eles.” E a morte, que infecta o filme desde o princípio, arrola-se à insanidade da guerra, a um “matar para não morrer”, como justifica um dos soldados que regressa, ou um “fazer um gosto ao dedo”, seja na morte dos flamingos (**fig. 71**) ou dos negros. Nessa manhã das núpcias, percebemos a postura dos brancos naquele território: do alto da varanda do seu hotel-casulo, mirando em superioridade face aos restantes habitantes da cidade, que existem no filme como criados ou mortos. No princípio, lemos: “Então a noiva que tinha chegado apenas na noite anterior, mas a quem todos já chamavam simplesmente Evita, abriu os olhos...” E, neste descerramento da visão, Eva irá não apenas aperceber-se das dissonâncias das suas expectativas, como, também, dos contornos criminosos que envolvem o envenenamento dos negros, e que as autoridades institucionais, por interesses ideológicos e étnicos, procuram ocultar. Eva intervém no contexto político da época, contrariando a insolúvel interveniência dos homens na guerra, mas sobretudo a da própria figura do marido que, imitando pateticamente o autoritarismo e a personalidade do seu comandante, acaba por nunca conseguir forçar Eva a nada, culminando com uma morte sua, triste e piedosa, escoltada pela igual morte da guerra e do império.

Em *Tabu* não há propriamente um olhar redundante e sentenciador sobre a realidade da elite branca colonialista, ainda que haja, possivelmente, um saudosismo pela presentificação cinematográfica que é feita de África. As personagens vivem uma realidade virtual romantizada, sem consciência daquilo que acontece politicamente à sua volta, e, neste sentido, o cineasta não pretendeu fazer juízos sobre a existência colonial portuguesa, até porque, após 1975, houve reacções muito extremadas face à descolonização. Se por um lado, havia “pessoas que tinham essa visão, que acusava o poder político português de ter dado a pátria de bandeja, de serem traidores, de terem abdicado da pátria e desmembrado o império”, por outro, havia uma outra visão, em que “as pessoas que tivessem estado em África tinham de ser forçosamente capitalistas, exploradoras, e sugado até ao tutano os habitantes. E existe talvez essa nostalgia por esse mirífico império colonial português.”²⁶⁸ Em *Tabu*, nunca há a preocupação de uma contextualização histórica, havendo um cruzamento entre História (o início da guerra) e estória (um crime passional). Desta forma, há uma espécie de alheamento e desconsideração face à importância da História, e, neste sentido, à sua mitificação nacionalista. Há um acontecimento pessoal, uma estória singular, que vai produzir efeitos directos no viver colectivo: uma progressão simultânea, onde a gestação da gravidez coincide com a da guerra. Porém, como observa Miguel Gomes, a aparente descomprometida relação amorosa que protagoniza o filme pode, também, ser um reflexo da realidade histórica portuguesa:

“Manter uma colónia, nos anos 60, quando quase todos tinham dado a independência aos países africanos é tão disfuncional como viver uma história de amor do género Robert Redford e Meryl Streep em *África Minha*. Há essa cegueira de não lidar com as consequências, seja ela um bebé

²⁶⁸ ALMEIDA, Inês Thomas. *O cinema tem saudades de si próprio: entrevista com Miguel Gomes*. Consultado em 31/08/2014, em: <http://www.berlinda.org/pt/reportagens/filmes/o-cinema-tem-saudades-do-paraiso-entrevista-com-miguel-gomes/>

ou a inevitabilidade política de dar a independência àqueles países.”²⁶⁹

Em forma de conclusão, *Tabu* lida com uma subjectivação da História, através de uma sobreposição das estórias pessoais sobre o contexto histórico, onde mesmo no período da contemporaneidade, o quotidiano é constantemente irrompido pelas memórias coloniais. A *Costa dos Murmúrios*, também, reproduz, elipticamente, o contexto da Guerra Colonial, através das rotinas de espera das mulheres dos combatentes. Já, *A Última Vez que Vi Macau* e os filmes de Pedro Costa tratam o colonialismo do ponto de vista das memórias pós-coloniais, seja em Portugal ou nos antigos territórios ultramarinos. De outra forma, *O Delfim* utiliza a alegoria de uma família em declínio, e da transformação do seu espaço de acção, para pronunciar-se sobre o país no final do Estado Novo. Já, as desventuras de um pobre desgraçado num bairro típico lisboeta, em *Recordações da Casa Amarela*, e a união entre a história colectiva da fundação da nacionalidade e as desventuras individuais da actualidade, de *O Bobo*, tratam o mesmo contexto do pós-25 de abril e da normalização europeia dos anos 80. Portanto, ainda que este cinema, da década de 80 até à contemporaneidade, trabalhe de diferentes formas as relações entre o individual e o colectivo, todas estas obras actuam sobre múltiplas narrativas e representações, lidando com a espectralidade sócio-política do antigo regime e as suas transformações póstumas no imaginário nacional das últimas décadas.

²⁶⁹ HALPERN, Manuel. Entrevista com Miguel Gomes: ÁFRICA DELE. Consultado em 31/08/2014, em: <http://visao.sapo.pt/entrevista-com-miguel-gomesafrica-dele=f657969>

CONCLUSÃO

Em termos de conclusão, podemos agora sintetizar alguns dos principais pontos de chegada desta dissertação, que se relacionam, sobretudo, com uma melhor compreensão sobre as várias perspectivas em que é possível compreender a trans-temporalidade no cinema português, nomeadamente no que respeita à sua ligação com a mitologia identitária nacional.

Desta forma, estes temas centrais manifestam um conjunto de narrativas que se inscrevem num duplo movimento (demarcado por mudanças político-sociais) de construção e desconstrução: por um lado, a edificação cinematográfica de uma mitologia pátria durante o Estado Novo, e, por outro, o questionamento sombrio e crítico dessas mistificações que foi tendo lugar após a queda do regime autoritário. Analisando mais detalhadamente estas temáticas, podemos atentar a outras questões que delas derivam, como é o caso dos confrontos existentes nas diversas representações da História no cinema português: nomeadamente, as adaptações histórico-literárias mais estanques em *Frei Luís de Sousa*, mas mais livres em *Quem és Tu?* e *O Bobo*; a sublimação do “herói” em *Camões* na década de 40, contrastando com o cinema pós-revolucionário, onde há uma decadência e esvaecimento heroico desta figura; ou, a concepção de filmes históricos menos rigorosos e mais lendários durante o Estado Novo, contrariando a tendência posterior, a partir da década de 80, de uma maior exactidão coincidente com um desejo, mais prosaico embora não menos significativo (ou mesmo alegórico) de objectividade crítica, ainda que a contemporaneidade apresente agora tenha visto surgir obras, como *Tabu*, *A Última vez que vi Macau* e *A Costa dos Murmúrios*, onde novamente se verifica (mas de forma distinta) uma subjectivação histórica que precisa, ainda assim, de ser perspectivada e entendida na especificidade do seu contexto de intervenção.

Neste sentido, foi possível criar um trilho sobre a História do cinema em Portugal, abordando alguns dos mais importantes filmes e cineastas que trabalharam sobre o país e que criaram distintas representações acerca da sua realidade: a política cultural patriótica, de cinema ao serviço do Estado, de *Camões* e *Frei Luís de Sousa*; a crítica dissimulada do país, através de um movimento de morte, nos últimos anos do regime autoritário em *Brandos Costumes* e *O Mal Amado*; a quebra da mitologia nacional, nos anos 80, por *Non ou Vã Glória de Mandar*; a desilusão dos mitos democráticos e europeus em *O Bobo*, *Guerra Civil* e *Recordações da Casa Amarela*; ou, as memórias e o pós-colonialismo em *Tabu*, *A Última vez que vi Macau* e na obra de Pedro Costa.

O que se pretendeu, precisamente, com esta investigação foi identificar as diversas variações existentes nas obras escolhidas, que encerram entre si diversas formas representacionais da trans-temporalidade, seja através de personagens trans-históricas (o sebastianismo de *Frei Luís de Sousa* e *O Quinto Império*; os soldados de *Non*; os desajustados de Pedro Costa, etc.), da profetização, do sintomático e da fantasmagoria de *Brandos Costumes*, *O Mal-Amado* e *O Barão*; da circularidade de *Non* e *O Delfim*; ou, da sobreposição de memórias e ficções em *Tabu* e *A Última Vez que vi Macau*.

Desta forma, tratou-se de perspectivar as inúmeras rimas e contra-rimas existentes nestas cinematografias, exemplificadas, de uma forma geral, nas diversas adaptações de clássicos do Romantismo literário ao longo do cinema português; ou, de uma forma mais particular, por exemplo, na comparência fílmica dos Painéis de São Vicente de Fora, uma obra ao serviço da nação, que tem um sentido político-patriótico em *Camões*, pois são as imagens que inspiram o poeta a escrever *Os Lusíadas*, mas que em *Non ou a Vã Glória de Mandar* na medida em que, como o propõe Bénard da Costa, as pinturas são aqui representadas no conjunto dos vários soldados portugueses, que configuram a ideia de um povo trans-temporal.

Estes são apenas alguns exemplos das possíveis conclusões desta investigação, sem descurar que outras possibilidades de interrogação e desenvolvimento ficaram, inevitavelmente, em aberto, sobretudo porque tanto a trans-temporalidade como a mitologia identitária são temas, eles próprios com múltiplas ramificações, difusos, inconclusivos, subtilmente transitivos. Se há sempre aspectos que, forçosamente, ficam de fora ou que poderiam ter sido mais desenvolvidos, gostaríamos de destacar, por exemplo, a questão da memória enquadrada em pressupostos temporais, que embora pertinente e adequando-se à dimensão do trans-temporal, não foi particularmente desenvolvida neste trabalho, na medida em que apresentava por si só envergadura e complexidade suficientes para originar outra dissertação e toda uma investigação particular que não nos pareceu que tivesse cabimento no presente estudo. Desta forma, houve outras dimensões que poderiam ter sido mais ampliadas, como as relações entre o cinema e a literatura ou os fenómenos da fantasmagoria e da profetização cinematográfica.

Para finalizar, cumpre referir que todas estas obras se inserem num conjunto variado de representações do país (independentemente dos processos de trans-temporalidade que empregam), tendo em comum o facto de interrogarem, simultaneamente, o passado e o futuro, a partir do presente. Foi, portanto, perceptível a vastidão do conjunto de obras cinematográficas seleccionadas (e que, como se referiu, poderia ainda ter sido mais abrangente) que trabalham, analogamente, a temporalidade e a mitologia nacional, expressando assim a grande capacidade reconstrutora e re-inventora da memória imaginada no cinema português, responsável por reformular, incessantemente, um património imaginário e mitificado comum.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *O Que é o Contemporâneo? e outros Ensaios*. Chapecó, SC, Argos, 2009.

ANTUNES, Manuel. *Repensar Portugal*. Lisboa: Multinova, 1979.

ANTÓNIO, Lauro. *Cinema e Censura em Portugal*. Porto: Museu República e Resistência, 2001.

AREAL, Leonor. *Cinema Português – Um País Imaginado Vol. I – Antes 1974*. Lisboa: Edições 70, 2011.

AREAL, Leonor. *Cinema Português – Um País Imaginado Vol. II – Após 1974*. Lisboa: Edições 70, 2011.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papyrus, 2001.

BAECQUE, Antoine de, PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

Brandos Costumes: Um Filme de Alberto Seixas Santos. Lisboa: Centro Português do Cinema, Casa Portuguesa, 1976.

BURKERT, Walter. *Mito e Mitologia*. Lisboa, Edições 70, 1992.

CABO, Ricardo Matos (coord.). *Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

Ciclo de Manoel de Oliveira. Porto: Culturporto, 1998.

COELHO, Eduardo Prado. *Vinte Anos de Cinema Português – 1962-1982*. Lisboa, ICLP, 1983.

COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: INCM, 1991.

COSTA, João Bénard da. *Manoel de Oliveira: Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2008.

COSTA, João Bénard da. *O Cinema Português Nunca Existiu*. Lisboa: CTT, 1996.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo – Cinema 2*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Conversações 1972-1990*. Lisboa: Fim de Século Edições, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Sentir o tempo e ver a história nas imagens" (entrevista por António Guerreiro, in *Público / Ípsilon*, 11.4.2014)

FERRO, Marc. *Le Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, 1993.

PAINI, Dominique (coord.). *Ruínas*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2001.

GEADA, Eduardo. *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*. Lisboa: Moraes, 1977.

GIL, José. *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

GRILO, João Mário. *O Cinema da Não-Ilusão*. Lisboa: Horizonte, 2006.

HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. Lisboa: Marujo Editora, 1986.

MENDES, ANABELA (coord.). *Qual o tempo e o movimento de uma elipse?: Estudos sobre Aby M. Warburg*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2012.

José Álvaro Morais. Faro: Ministério da Cultura, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as Duas Razões*. Lisboa: INCM, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2001.

MATOS-CRUZ, José de. *O Cais do Olhar – O cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999.

MATOS-CRUZ, José de. *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa: Grande Plano, 1956.

PICARRA, Maria do Carmo. *Salazar vai ao Cinema – O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: MinervaCoimbra, 2006.

PINA, Luís de. *Histórias do Cinema Português*. Lisboa: Mem Martins: Europa-América, 1987.

PINA, Luís de. *Panorama do Cinema Português*. Lisboa: SEC, 1978.

PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986.

PRETO, António. «*Brandos Costumes*: O drama da família pequeno-burguesa na encruzilhada do século XX» in *FFFilm Project*. Porto, Balleteatro, 2013, pp. 67-71.

PRETO, António (coord.). *Manoel de Oliveira: O Cinema Inventado à Letra*. Porto: Fundação de Serralves / Jornal Público, 2008.

PRETO, António (coord.). *Manoel de Oliveira, José Régio: Releituras e Fantasmas*. Porto: Fundação de Serralves, Vila do Conde: Câmara Municipal, 2010.

Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro – O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. *História, Verdade e Tempo* (coord. SALOMON, Marlon). Chapecó, SC: Argos, 2011.

REAL, Miguel. *A Morte de Portugal*. Porto: Campo das Letras, 2007.

REAL, Miguel. *Portugal – Ser e Representação*. Lisboa: DIFEL, 1998.

ROSAS, Fernando. *História de Portugal: O Estado Novo (1926-1974)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981.

SAGUENAIL. *Reinos Desencantados – Um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2005.

SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

TORGAL, Luís Reis. *Estados Novos, Estado Novo*. Coimbra, Coimbra Editora, 2009.

TORGAL, Luís Reis (coord.). *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, 2001.

VIEIRA, Padre António. *Sermões* (tomo I). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

Documentos Electrónicos

A. M. Alvim, Luíza Beatriz. *Robert Bresson: Cineasta do Contemporâneo*. Consultado em 28-8-2014, em:

http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=169%3Arobert-bresson-cineasta-do-contemporaneo&catid=42&Itemid=98

BIZELLO, Maria Leandra (2008). *Hiroshima mon Amour. Memória e Cinema*. Consultado em 28-8-2014, em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao05/5-hiroshima.pdf>

BRITO, Mariana (2010). *A Costa dos Murmúrios*. Consultada em 31/08/2014, em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/a-costa-dos-murmurios>

COSTA, João Bénard da. *RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA, João César Monteiro, 1989*. Consultado em 31/08/2014, em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-casamarela.htm>

COSTA, Luciano Bernardino (2009). *Imagem Dialética / Imagem Crítica: Um Percorso de Walter Benjamin a Georges Didi-Huberman*. Consultado em 28-8-2014, em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/DA%20COSTA,%20Luciano%20Bernadino%20-%20VEHA.pdf>

CUNHA, Paulo (2008). *A cidade cinematográfica de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro*. Consultado em 18/05/2014, em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/246/290>

CUNHA, Paulo (2010). *As narrativas históricas no cinema português durante o Estado Novo (1932-74)*. Consultado em 29-08-2014, em: <http://oohodahistoria.org/n14/artigos/paulo.pdf>

DUARTE, Miguel Mesquita. *Georges Didi-Huberman, Devant le Temps: Histoire de L'Art et Anachronisme des Images*. Consultado em 28-8-2014, em: https://www.academia.edu/4103923/George_Didi-Huberman._Devant_le_Temps._Histoire_de_lArt_et_Anachronisme_des_Images._

EDUARDO, Jorge. *Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman*. Consultado em 28-8-2014, em:

[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/\(10\)eduardo%20jorge.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(10)eduardo%20jorge.pdf)

EPIFÂNIO, Renato. *De José Marinho a Eduardo Lourenço e Miguel Real, passando por Álvaro Ribeiro e Agostinho da Silva – breve reflexão sobre o nosso “atraso”*. Consultado em 29-08-2014, em: http://www.eduardolourenco.com/6_oradores/oradores_PDF/Renato_Epifanio.pdf

GONÇALVES, Fernando do Nascimento (2013). *A Fotografia e o Anacronismo nas Imagens Contemporâneas*. Consultado em 28-8-2014, em:

<http://www.fav.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2013/052-eixo1.pdf>

GOETJEN, Betina (2010). *O Tempo através das Mídias: Fotografia, Cinema, Televisão*.

Consultado em 28-8-2014, em: <http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/betinagoetjen.pdf>

Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, 6/XII/1986, pp. 2-6. Consultado em 28-8-2014, em:

<http://leduardolourenco.blogspot.pt/2011/12/premio-pessoa-2011-ou-ideia-de-que-o.html>

LAMERIA, João (2012). *Recordações da Casa Amarela (1989) de João César Monteiro*.

Consultado em 18/05/2014, em: <http://apaladewalsh.com/2012/08/21/recordacoes-da-casa-amarela-1989-de-joao-cesar-monteiro/>

LEMIÈRE, Jacques (2006). «*Um centro na margem*»: o caso do cinema português. Consultada em

18/09/2014, em: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/aso/n180/n180a03.pdf>

LISBOA, Ricardo Vieira. *A Última Vez que Vi Macau (2012) de João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata*. Consultado em 28-8-2014, em: <http://apaladewalsh.com/2013/03/13/a-ultima-vez-que-vi-macau-2012-de-joao-pedro-rodrigues-e-joao-rui-guerra-da-mata/>

MIRANDA, Rui (2013). *Re(in)sistindo: Textos e Contextos da Casa Amarela*. Consultado em 28-8-2014, em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/33>

NOGUEIRA, Isabel (2010). *A Imagem Cinematográfica em João César Monteiro: Recordações da Casa Amarela, Abstracção e Empatia*. Consultado em 28-8-2014, em: <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMETHREEPAPERS/NOGUEIRA-P3.pdf>

MENDES, João Maria (coord.) (2012). *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*. Consultado em 28-8-2014, em: https://biblio.estc.ipl.pt/opac-tmpl/prog/images/recortes/novas_velhas_total.pdf

O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal – Brandos Costumes de Alberto Seixas Santos (2014). Consultado em 28-8-2014, em: http://dafne.pt/conteudos/livros/brandos-costumes/Lugar_Dafne_Fasciculo_04.pdf

O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal – Juventude em Marcha de Pedro Costa (2014). Consultado em 28-8-2014, em: http://dafne.pt/conteudos/livros/juventude-em-marcha/Lugar_Dafne_Fasciculo_02.pdf

PIMENTEL, Manuel Candido. *O Mito de Portugal nas suas Raízes Culturais*. Consultado em 28-8-2014, em: http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col_Percursos_Intercultura/3_PI_Cap1.pdf

Podemos ser agora um país normal? in *jornal Público* (2014). Consultado em 18/05/2014, em:
<http://www.publico.pt/portugal/noticia/podemos-agora-ser-um-pais-normal-1636200>

ROSA, Seleste Michels da. *O Delfim e o Pós-Modernismo*. Consultado em 18/05/2014, em:
http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2009/09_texto_seleste_michels_da_rosa.pdf

SCHER PEREIRA, Maria Luiza. *Espaço em Questão: Portugal no romance de Cardoso Pires*.
Consultado em 18/05/2014, em: http://www.lettras.puc-rio.br/idades&nucleos/catedra/revista/5Sem_17.html

SCHOLHAMMER, Karl Erik. *Aby Warburg, Memória e Sobrevivência*. Consultado em 28-8-2014,
em: <http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/02/?p=629>

SILVA, Elisa Maria Nunes da (2008). *Literatura e Cinema: A Escrita Cinematográfica de O Delfim de José Cardoso Pires*. Consultado em 18/05/2014, em:
<http://digituma.uma.pt/bitstream/10400.13/300/1/MestradoElsaSilva.pdf>

SANTO, Arnaldo do Espírito (2011). *O Sermão das Cinzas*. Consultado em 17/09/2014, em:
<http://www.presente.pt/CinzaB.html>

SOBRAL, José Manuel (2006). *Memória e Identidade Nacional: considerações de carácter geral e o caso português*. Consultado em 28-8-2014, em:
http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006_4.pdf