

**Cinema lituano:  
Formas e temáticas do Cinema Contemporâneo  
na fase de transição URSS/pós-URSS**

**Teresa Filipa Vitorino Vieira**

**Dissertação de  
Mestrado em Comunicação e Artes**

**Julho, 2017**

Versão corrigida após defesa pública (Janeiro, 2018)

**Cinema lituano:  
Formas e temáticas do cinema contemporâneo  
na fase de transição URSS/pós-URSS**

**Teresa Filipa Vitorino Vieira**

**Dissertação de Mestrado em Comunicação e Artes**

**Julho, 2017**

**Versão corrigida após defesa pública (Janeiro, 2018)**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Artes, realizada sob a orientação científica de Maria Irene Aparício e sob a co-orientação científica de Margarida Medeiros

*For all the people of Meno Avilys,  
whose work has been crucial for lithuanian cinema,  
and without whom this thesis wouldn't be possible.*

## **AGRADECIMENTOS**

Lina Kaminskaitė-Jančorienė, Dovilė Grigaliunaitė e Gintė Žulytė (Meno Avilys)  
Lukas Brašiškis, LRT (Mindaugas Raguotis, Kamilė Taleikytė), Lietuvių Filmų Centras,  
Cineclube das Gaivotas, Rita Puidokaitė, Erika Brandišauskaitė, Daniel Ribas, Maria Inácia  
Rezola, Elena Jasiunaitė, Aistė Račaitytė (Kino Pavasaris), Vilnius Art Academy (Austė  
Telyčėnaitė),  
Maria Lucília Marcos, Rebeca Bonjour, Zuzanna Musiał, Ricardo Branco, Anastasija Bagioglu,  
Sofia Empis, Marta Monteiro, Teresa Vitorino, Mariana Conduto, Diana Moraes e AOH  
(bellussapiens).

# Cinema Lituano: formas e temáticas do cinema contemporâneo na fase de transição URSS/pós-URSS

Teresa Vieira

## Resumo

O cinema lituano produzido durante os anos noventa é um caso exemplificativo do papel dos *small cinemas* no contexto do cinema europeu. Este caso providencia-nos pistas relativamente à função dos cinemas de pequenas nações enquanto tecnologias de memória cultural transnacionais, com o poder de promoção dos objectivos de inclusão da União Europeia.

A análise da produção cinematográfica deste país, neste período, permite, ao mesmo tempo, detectar os problemas que os *small cinemas* enfrentaram - e ainda enfrentam -, tal como o tipo de estratégias desenvolvidas para lidar com eles. A criação de registos cinematográficos de acordo com as expectativas de formas e conteúdos do público-alvo pretendido, o público e os júris de selecção dos festivais de cinema - um dos principais meios de garantia de distribuição e exibição, tal como de produção de grande parte dos registos cinematográficos dos *small cinemas* -, é um dos exemplos. Nesse sentido, realça-se a procura pelo meio-termo entre a procura do exotismo do 'outro' e a necessidade de correspondência aos quadros de significação hegemónicos/ocidentais, utilizando formas e conteúdos que correspondam tanto à sua ligação 'ocidental' como às suas peculiaridades nacionais. No entanto, neste processo, a atenção para com as necessidades e expectativas do público local é significativamente desvalorizada: no caso lituano dos anos 90, as necessidades e expectativas do público, perante a situação de instabilidade social e política, foram, em grande parte, ignoradas pelos realizadores da "vaga de documentário poético". Ao realizarem registos maioritariamente contemplativos, com formas e conteúdos que não correspondiam aos padrões e às exigências do público nacional, perderam a ligação ao público local, em prol do alcance do público ocidental e da possibilidade de financiamento do exterior.

A problemática da concepção deste - tal como de outros - *small cinemas* enquanto cinemas nacionais ou transnacionais é levantada, tal como, conseqüentemente, a concepção deste cinema enquanto uma tecnologia da memória cultural. No caso lituano dos anos 90, é possível observar que, ainda que não seja possível classificá-lo enquanto um cinema nacional - pela perda do público local -, este *small cinema* apresentou, na época - e ainda nos nossos dias -, registos cuja função de transmissão e divulgação de memória cultural é evidente, mesmo que tal seja moldada para a receptividade ocidental - e de acordo com os seus padrões. Estes documentários demonstram características da memória cultural e da identidade nacional lituana e foram um dos primeiros 'cartões de apresentação' desta (re)novada nação, no panorama político e social ocidental, tendo, tal como outros *small cinemas*, a importância de possibilidade de contacto com as histórias, as memórias e as identidades que não pertencem ao discurso hegemónico ocidental.

**PALAVRAS-CHAVE:** memória cultural, memória próstética, tecnologias de memória, identidade nacional, identidade europeia, pequenos cinemas, cinema lituano, cinema europeu.

# **Lithuanian Cinema: forms and themes of contemporary cinema in the USSR/post-USSR transition phase**

**Teresa Vieira**

## **Abstract**

One of the cases that exemplifies the role of small cinemas in the context of European cinema is the Lithuanian cinema produced in the 90s. This case provides us some clues regarding the small cinema's function as transnational cultural memory technologies, with the power of promoting the inclusion goals set by the European Union.

At the same time, the analysis of the cinematographic production of this country, in this period, allows us to see the problems that small cinemas had - and still have - to face, as well as the strategies that are developed to deal with them. The development of strategies that allow the creation of movies according to the expectations of forms and contents of their target audience, the public and the selection jurists of film festivals, is one of the main examples. This way, the focus is on the achievement of a middle way between the search for the exotic in the 'other' and the need to comply with the hegemonic/Western signification framework, using forms and contents that show their Western connection and their national peculiarities.

However, during this process, the focus on the needs and expectations of the local public is significantly lower: in the Lithuanian case, the public showed some needs and expectations that were a result of the socially and politically unstable period in which they were living, that were largely ignored by the generation of 'poetic documentaries'. By making films that were mainly contemplative and metaphorical, with forms and contents that didn't correspond to the patterns and demands of the national public, they lost this public, on behalf of reaching Western audiences and having foreign financial funding possibilities.

The issue of the concept of this - as well as other - small cinemas as national cinemas is raised, as well as, consequently, the notion of this cinema as a technology of cultural memory. In the case of Lithuanian cinema (in the 90s), it's possible to see that, even though it can't be categorized as a national cinema - due to the loss of the national audience -, it has shown, at that time - and even nowadays -, films whose function of transmitting and disclosing cultural memory is quite clear, even though it may be shaped for Western receptivity - and according to its patterns. These documentaries show us features of the Lithuanian cultural memory and national identity, and were one of the first 'presentation cards' of this (re)new(ed) nation, in the Western political and social scene, having, as well as other small cinemas, the significance of allowing the contact with the histories, the memories and the identities that don't belong to the Western hegemonic discourse.

**KEYWORDS:** cultural memory, prosthetic memory, technologies of memory, national identity, European identity, European diversity, small cinemas, Lithuanian cinema, European cinema

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	9
<b>Metodologia</b>	13
<b>A MEMÓRIA CULTURAL E AS TECNOLOGIAS DA MEMÓRIA</b>	15
<b>O CINEMA EUROPEU</b>	21
<b>O CINEMA LITUANO</b>	32
<b>"DEŠIMT MINUČIŲ PRIEŠ SKRYDI / TEN MINUTES BEFORE THE FLIGHT OF ICARUS"</b>	41
Os primeiros passos do caminho para a (re)construção da nação	41
Religião: a união pela espiritualidade, a ligação ao Ocidente e o símbolo de resistência	44
A memória cultura lituana e a religião Católica	44
Música: um mote para o nacionalismo, uma arma para a independência	50
O Movimento de Resistência dos <i>Forest Brothers</i>	54
O Mito de Ícaro e a condição pós-soviética	55
A Memória Cultural, a Identidade Nacional e a Ligação entre o Público e o Cinema Local	59
<b>"PABUVAM SAVAM LAUKI / WE WERE AT OUR OWN FIELD" (1988)</b>	61
O êxodo rural na Lituânia	61
A aldeia perdida e as comunidades rurais	64
O Folclore, a Floresta e a Espiritualidade	65
<b>"JUODA DĖŽĖ / BLACK BOX" (1994)</b>	69
Deportações para o Gulag: o caso lituano	69
A vertente experimental e a memória familiar	73
A experiência pessoal do trauma nacional: os rituais e as tradições funerárias lituanas	76
<b>CONCLUSÃO</b>	79
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	83



## INTRODUÇÃO

A cultura e a criação artística são vislumbradas enquanto pilares de formação e de representação de identidades e culturas, tanto nacionais, como europeias, sendo alguns dos meios utilizados para a tentativa de alcance do (re)conhecimento de nações, no contexto actual de globalização<sup>1</sup>. O cinema, em particular, ainda que dependente do contexto de mercado - com as inevitáveis questões de possibilidades de financiamento, de distribuição, entre outras -, é um dos principais meios de transmissão de memória cultural.

"(...) a importância singular do cinema enquanto uma reflexão e uma articulação das identidades culturais europeias. (...) o cinema providencia-nos uma vívida ilustração da vulnerabilidade do nacional e do regional perante a implacável dinâmica da globalização (...)." (Everett, 2005, p.8) <sup>2</sup>

A União Europeia tem realizado inúmeras medidas<sup>3</sup> que evidenciam o reconhecimento do potencial e da influência do cinema enquanto uma tecnologia da memória cultural e, conseqüentemente, enquanto meio para a difusão e transmissão de imagens relativas às diversas nações que constituem a Europa. O investimento realizado nas áreas de produção, distribuição e exibição cinematográfica europeia procura facilitar o acesso à representação e visualização de objectos de memória cultural nacional que, no seu todo, poderão ser considerados enquanto elementos que constituem a memória cultural europeia, tal como o cinema europeu. Assim sendo, o cinema europeu poderá ser concebido enquanto um conjunto de cinematografias nacionais, que englobam tanto cinematografias com maior poder representativo - como o caso do cinema britânico, ou o caso do cinema francês -, como cinematografias que poderão ser designadas enquanto 'pequenos cinemas' ou 'cinema das pequenas nações'.

---

<sup>1</sup> "A acção da União tem por objectivo incentivar a cooperação entre Estados-Membros e, se necessário, apoiar e completar a sua acção nos seguintes domínios:

— melhoria do conhecimento e da divulgação da cultura e da história dos povos europeus, — conservação e salvaguarda do património cultural de importância europeia,

— intercâmbios culturais não comerciais,

— criação artística e literária, incluindo o sector audiovisual." (Versão Consolidada do Tratado sobre o Funcionamento da União Europeia, art. 167.º)

<sup>2</sup> Todas as citações cuja fonte original esteja em inglês serão traduzidas para português.

<sup>3</sup> Creative Europe (Subprograma Media, por exemplo), EURIMAGES - European Cinema Support Fund; European Film Forum, EACEA - Education, Audiovisual, and Culture Executive Agency; e programas específicos como "Media Literacy", "Preparatory action on "Circulation of European Films in the Digital Era" ", "Pilot Project for a European Platform for Festivals in the field of Culture", "@diversity: innovative ideas for the cultural and creative sectors in the EU", entre muitos outros.

O cinema poderá ser considerado um meio de representação da memória cultural nacional e europeia. Os desafios que este enfrenta, no contexto do mercado cinematográfico europeu e internacional, são desafios que comprometem esta função potencial - reconhecida pela União Europeia enquanto um meio fundamental - para a promoção da criação de uma identidade europeia, que reconhece as diversas memórias culturais e histórias que a constituem: os desafios do cinema europeu são, assim, desafios que poderão prejudicar, potencialmente, o grande objectivo europeu de coesão social dentro da diversidade<sup>4</sup>. Nesta perspectiva, sem as visões e as perspectivas das pequenas nações europeias, sem as visões e perspectivas das grandes nações europeias, a possibilidade de entendimento e compreensão à base do (re)conhecimento do 'outro' é afectada.

Os pequenos cinemas nacionais são percebidos enquanto meios fundamentais para a criação da identidade, da memória e da história europeias, através da sua representação da identidade, memória e história nacional. Assim, é de extrema relevância procurar entender quais as suas características e de que forma é que estas características permitem induzir esta conclusão relativamente à sua relevância, tal como os desafios que estes pequenos cinemas enfrentam no mercado cinematográfico nacional, europeu e internacional - e o próprio cinema europeu, no seu todo.

O cinema lituano é um caso de estudo exemplar para o entendimento das características do cinema das pequenas nações, tal como o seu papel para a integração europeia, para a divulgação da memória cultural e dos desafios que este tipo de cinema enfrenta. Este caso apresenta características particulares: não só esta nação passou a integrar o panorama social e político europeu somente a partir dos anos 90, com a independência da União Soviética, como a sua memória cultural, a sua identidade e a sua história eram - e continuam a ser -, em grande parte, desconhecidas pela Europa Ocidental - tal como a dos restantes países-satélite da antiga União Soviética -, não circulando livremente no discurso público - individual, colectivo, institucional e governamental - do próprio país. A Lituânia era, assim, um país que, com a declaração da independência em 1990, iniciou um trabalho de reestruturação absoluta, associado a um processo de recuperação de memória cultural e de procura de reconhecimento ocidental - em particular, de reconhecimento europeu. Nesse sentido, os registos cinematográficos desta época reflectem não só as formas de representação nacional - num acto de autoreflexão nacional criativa -, como reflectem esta tentativa de validação ocidental, numa procura de soberania política no panorama europeu. Os desafios que o cinema nacional lituano enfrentou foram exponenciados pelas alterações profundas ao nível estrutural - em termos de financiamento, de sistema de distribuição e de exibição - e conceptuais - sendo que, com a independência do bloco soviético, os realizadores tiveram a possibilidade de criar materiais de forma livre, sem censura. As formas da criação artística no ramo do cinema, na Lituânia, ilustram igualmente, no entanto, a vertente paradoxal das estratégias tomadas pelos pequenos cinemas:

---

<sup>4</sup> "(...) o slogan 'União na Diversidade' procura atingir o meio termo entre uma visão federalista de uma Europa unida, com uma identidade quase-nacional - que se assemelha a uma identidade nacional nas suas características e funções -, e uma visão universalista da identidade europeia enquanto um conjunto de valores morais - que seriam, no entanto, limitados para uma distinção entre o Europeísmo e uma cultura universal de direitos humanos" (Triandafyllidou & Gropas, 2015)

formas não-lineares de representação de uma determinada nação que não correspondem às expectativas dos espectadores nacionais e da grande generalidade dos espectadores - que visualizam, com maior frequência, narrativas de grandes indústrias cinematográficas. Desta forma, o potencial de representação cinematográfica da identidade, da memória e da história é condicionado pela falta de receptividade das formas adoptadas. O paradoxo recai precisamente nesta questão: o cinema nacional procura representar a nação, que não se revê nas estratégias adoptadas para a criação dessa mesma representação e através de uma forma que condiciona, à partida, a distribuição e visualização desses registos pela generalidade do público internacional. Este é um dos principais desafios com os quais os pequenos cinemas europeus e que o cinema europeu, no geral, têm de lidar: como conjugar a liberdade artística de criação com a - necessidade de - exploração de questões culturais, identitárias e memoriais da nação?

O caso lituano é ilustrativo deste fenómeno. O cinema lituano dos anos 90 é concebido enquanto algo distante da realidade social e política do país, com o qual o público nacional não se identificava e com o qual não contactava com frequência - sendo que desconhecia grande parte dos registos cinematográficos criados na época. O estatuto - para a população e mesmo para o Estado - do cinema, nesta nação, é extremamente distante do estatuto das restantes artes - como a fotografia, a música, entre outras. A pesquisa realizada para a obtenção de informação relativamente à produção cinematográfica dos anos 90 evidencia esta desvalorização: a inexistência de arquivos cinematográficos estaduais, a falta de tradução e legendagem de grande parte dos registos cinematográficos em línguas que não lituano ou russo, a reduzida exploração deste tópico em termos académicos - até a recorrente inexistência da categoria geral de cinema em livrarias -, entre outros aspectos, afectaram a criação de um esboço claro das tendências e das estratégias cinematográficas deste país e realçam, acima de tudo, a existência de um vínculo enfraquecido entre a cultura lituana e o cinema. No entanto, este é o mesmo cinema que representou a nação no círculo de festivais de cinema europeus, sendo uma espécie de 'cartão de visita' para uma realidade social, política e cultural específica - e distante.

A questão coloca-se: qual é a relevância do cinema produzido pelas pequenas nações, no contexto cinematográfico e social europeu, tal como no próprio contexto nacional? Sem a ligação com o público nacional e com a generalidade do público europeu, será possível perceber este cinema de pequenas nações enquanto um meio - fundamental - de obtenção da coesão social europeia?

O cinema de pequenas nações europeias deverá ser percebido enquanto um conjunto de visões subjectivas de determinadas realidades nacionais e europeias, que é criado dentro do panorama de exibição e distribuição à base dos festivais de cinema e das expectativas deste mesmo público. Um cinema criado à margem da restante produção cinematográfica europeia e da produção das grandes indústrias cinematográficas internacionais, que procura alcançar um público específico, num regime específico de distribuição. A visão deste cinema enquanto uma reflexão de questões identitárias e de memória deve ter em conta os condicionamentos a que este cinema se encontra sujeito e às próprias condicionantes que este cria, tendo em conta a consideração geral da impossibilidade de competição no

panorama europeu e internacional. O cinema lituano dos anos 90 incorpora, em si, o papel de apresentação de uma nação recente no panorama político internacional: uma janela para uma nova realidade, tanto para os cidadãos deste país, como para os cidadãos do mundo que o rodeia e que, na altura, o desconhecia. As limitações financeiras e estruturais, aliadas às oportunidades de criação sem limitações de censura, induziram a escolha de opções à base de registos documentais - que implicavam custos menores, em comparação com outro tipo de produções - e de registos poéticos - que reflectiam a abertura criativa que os realizadores lituanos decidiram aproveitar, após diversos anos de condicionamentos do regime soviético<sup>5</sup>. O cinema produzido, no entanto, não era visualizado pelos cidadãos lituanos<sup>6</sup>: o cinema lituano dos anos 90 circulou maioritariamente no círculo de festivais de cinema europeu<sup>7</sup>, tendo sido criado à base das expectativas do mundo ocidental e, em particular, do público deste tipo de contexto de exibição cinematográfica. Estes registos cinematográficos, ainda que representando questões da memória cultural e da identidade nacional lituanas, procuravam não só ajustar-se ao contexto que previram que aceitaria os seus registos cinematográficos, como procuravam abordar temáticas e questões mais gerais, que ultrapassavam a ilustração directa e objectiva do passado e do presente histórico, político e social do país. Como tal, a consideração deste tipo de cinema enquanto um espelho das questões nacionais é questionável<sup>8</sup>. Tal situação aplica-se à generalidade dos cinemas de pequenas nações e é, em grande parte, uma das questões que rodeia o cinema europeu.

Para quem é feito este cinema e o que é que ele nos transmite? O que é que o cinema lituano dos anos 90 nos transmite em termos de memória cultural e de identidade nacional, dentro do contexto dos desafios e das limitações da produção cinematográfica dos pequenos cinemas?

A análise de alguns registos cinematográficos desta época e neste contexto social<sup>9</sup> permitirá a ilustração do tipo de formas adoptadas para o encontro de um meio termo entre a representação nacional e a representação que um determinado público, num determinado contexto procura: a memória cultural lituana e a identidade nacional lituana são detectáveis e são representadas nestes registos, sendo que a

---

<sup>5</sup> "Os realizadores do período pós-soviético, livres para expor abertamente os seus sentimentos e pensamentos sobre a realidade que os rodeava, mantiveram-se, ainda assim, fiéis a imagens metafóricas, *takes* longos e associações. Para além disso, abandonaram as palavras pelo silêncio e deixaram que imagens reflexivas falassem por si." (Meno Avilys, 2012, p. 5); "Depois de ter chegado o período de mudança social e política, e aprendendo com os especialistas de cinema documental e com fotógrafos lituanos, eles [realizadores do período pós-soviético] tornaram-se os sucessores da tradição de cinema documental poético lituano, expandindo os limites das possibilidades da linguagem cinematográfica." (Meno Avilys, 2012, p.13)

<sup>6</sup> "O sistema local de distribuição e exibição de filmes domésticos não é de forma alguma semelhante à representação agressiva da produção lituana à escala internacional. Até agora, o cinema nacional não foi bem sucedido em alcançar um nível de popularidade ou uma reputação respeitável enquanto uma forma de arte com o público local." (Paukšytė, 2004)

<sup>7</sup> "Após 1988, os documentários da Lituânia - que, durante o período soviético, raramente eram apresentados no estrangeiro - atraíram regularmente a atenção internacional em eventos de cinema." (Pipinytė, 2012, p.15)

<sup>8</sup> "Os romances e os filmes devem ser lidos e vistos por uma comunidade enquanto meios de memória cultural. Os filmes que não são vistos ou os livros que não são lidos podem providenciar as imagens mais intrigantes do passado, mas não terão qualquer efeito nas memórias das culturas." (Erll, 2008, p.395)

<sup>9</sup> "(...) deve ser considerado (...) o facto de muitos países da Europa de Leste serem nações recentemente estabelecidas e de se terem tornado nações ao mesmo tempo que iniciaram a sua integração na esfera política e cultural mais abrangente da União Europeia. Assim sendo, a sua abordagem à questão do nacional e do supranacional e ao problema da Europa é relativamente diferente." (Mazaj, 2010, p.197)

escolha de temáticas e de formato de apresentação das mesmas é influenciado por um registo poético de questões existenciais universais, abstracto e não-linear, com o qual o público nacional não se identifica<sup>10</sup>, mas que correspondeu ao tipo de registo procurado - e visualizado - pelo público de cinema independente europeu. Assim sendo, a janela de vislumbre para esta nova realidade é, na realidade, uma pequena brecha, uma pequena entrada de luz sobre uma realidade social e política de grande complexidade.

## METODOLOGIA

Os registos cinematográficos seleccionados para esta análise são "Dešimt minučių prieš Ikaro skrydį / Ten Minutes Before the Flight of Icarus" (1990), de Arunas Matelis, "Pabuvam savam lauki / We Were at Our own Field" (1988), de Henrikas Šablevičius, e "Juoda dėžė / Black Box" (1994), de Algimantas Maceina. Para tal selecção, foi realizada uma pesquisa e recolha de materiais em Vilnius, na Lituânia, onde foram estabelecidos contactos com a Associação Meno Avilys, com o Lithuanian National Radio and Television (LRT), com o Lithuanian Film Centre (LFC), com o Vilnius Film Festival, com o Ministério da Cultura da República da Lituânia, com o Museu de Teatro, Música e Cinema da Lituânia e com o Departamento Cinematográfico dos Arquivos Nacionais da Lituânia, entre outras entidades. Foi realizada, igualmente, uma entrevista com Lina Kaminskaitė-Jančorienė - docente na Vilnius University, historiadora na área de cinema lituano e membro do Meno Avilys -, para um enquadramento inicial das características do cinema lituano e para um maior entendimento dos locais onde seria possível recolher informações e onde seria possível ter acesso aos arquivos cinematográficos nacionais.

Numa primeira fase, foi possível constatar, desde logo, a inexistência de um arquivo cinematográfico organizado e disponível publicamente - tanto para o público lituano, como para público estrangeiro. A associação Meno Avilys - ONG especializada na área de educação e conservação cinematográfica - e a LRT - estação de rádio e televisão pública lituana - são as únicas entidades que apresentam um catálogo/arquivo constituído por pequenas amostras de filmes restaurados, digitalizados e legendados - em inglês -, nas Mediatecas criadas para o acesso a arquivos cinematográficos nacionais - no caso da LRT, a Mediateca encontra-se online e, no caso da Meno Avilys, os materiais estão disponíveis em formato físico. Como tal, o acesso a registos cinematográficos da época que se procura analisar foi restringido, desde logo, pela indisponibilidade de grande parte dos materiais, pela dificuldade de acesso aos poucos materiais que existem e por questões de barreira linguística - sendo que alguns filmes estavam disponíveis para visionamento mas sem legendas em inglês. Ainda assim, foram visualizados registos cinematográficos tanto do período de produção soviética - para entendimento do contexto cinematográfico anterior ao período de análise -, tal como do período pós-soviético. Grande parte dos registos visualizados pertencem à vertente documental poética lituana - sendo esses os registos alvo de

---

<sup>10</sup> "(...) a geração de novos realizadores na Lituânia (...) não conseguiu alcançar tal reconhecimento." (Bula, 2013, p.13)

maior atenção por parte da Meno Avilys, em termos de restauro, digitalização e legendagem -, o que determinou, em grande parte, a escolha de análise dessa linguagem cinematográfica, para além do facto de ser bastante distinto do registo documental dos restantes países da região báltica e de ser o género predominante da produção realizada durante esta época. Dentro do rol de filmes visualizados, foram seleccionados filmes que, tal como a grande generalidade dos registos a que foi possível ter acesso, abordassem - mesmo que de forma indirecta - a questão da memória cultural e da identidade nacional lituana, que evidenciassem o condicionamento - consciente ou inconsciente - dos locais e dos meios de distribuição e exibição destes registos - no circuito de festivais de cinema europeus e para um público ocidental. Para além disso, foram analisados programas europeus de apresentação de registos cinematográficos lituanos<sup>11</sup>, tal como trabalhos académicos realizados sobre esta cinematografia nacional, de forma a entender quais os registos que são considerados exemplificativos - e relevantes - deste período da produção de cinema nacional lituano. A escolha dos registos recaiu, igualmente, numa análise de momentos diferentes de produção e exibição cinematográfica, com uma distância temporal - ainda que aparentemente reduzida - que permite a observação de um período de transição político e social em diferentes circunstâncias: 1988, antes da declaração da independência; 1990, o ano de declaração de independência e o pico da turbulência e da instabilidade social; 1994, após a declaração de independência e com algum distanciamento temporal da mesma. Aliado a estes factos está a escolha de um realizador da dita geração documental dos anos 60 - Henrikas Šablevičius -, e a escolha de dois realizadores da nova geração documental dos anos 90 - Arunas Matelis e Algimantas Maceina. Henrikas Šablevičius é um dos principais realizadores da década dos anos 60, mantendo a sua actividade enquanto realizador até ao final dos anos 90, e tendo exercido uma grande influência sobre os realizadores da geração dos anos 90 - em particular, enquanto professor e mentor de muitos dos novos realizadores. Arunas Matelis é considerado um seguidor da tradição poética dos anos 60, tal como Maceina, mas apresenta um elevado nível de influência do tipo de registos realizados por Šablevičius. Algimantas Maceina, por outro lado, é inspirado maioritariamente pelos registos cinematográficos de Jonas Mekas: um realizador lituano considerado um elemento de influência de extrema importância do mundo ocidental.

Equacionando todas estas questões, a selecção culminou nos registos documentais acima indicados: registos que nos apresentam elementos da memória cultural lituana - nomeadamente, a ligação com a religião católica, a ligação com os espaços rurais e as deportações para os Gulags, com questões que ultrapassam esses mesmos elementos -, que se relacionam com características da memória cultural europeia, através de um registo cinematográfico não-linear, que apelou ao circuito de festivais de cinema europeus e ao público ocidental que frequenta esses mesmos locais de distribuição e exibição cinematográfica. Estes registos são uma amostra da representação lituana realizada para a Europa

---

<sup>11</sup> Alguns exemplos incluem "Cinematic Inclusions. Time, People, and Places", no contexto do Programa Cultural da Lithuanian Presidency of the Council of the European Union (2013); "Lithuanian Cinema", Special Edition for Film Days in Poland (2015), pelo LFC; Anthology of Lithuanian Documentary Cinema" (2013), pela Meno Avilys; entre outros.

Ocidental, enquanto uma ilustração de uma nação recente e desconhecida, que procurava alcançar a soberania no panorama político internacional e o reconhecimento pela - tal como o sentimento de inclusão na - União Europeia, ao mesmo tempo que nos apresentam as abordagens estéticas e de conteúdo privilegiadas pelos realizadores da época, no contexto particular de transição de regime - com todo o tipo de questões universais e nacionais que se levantaram, tal como com a possibilidade de criação artística sem o condicionamento da censura do regime soviético. Acima de tudo, procura-se realçar o seu papel enquanto tecnologias de memória cultural, no contexto da produção e realização cinematográfica de uma pequena nação, ao mesmo tempo que se procura entender de que forma é que os compromissos realizados para a visualização ocidental deste filmes, que implicaram uma desconexão com o público nacional, poderão, mesmo assim, não inviabilizar a categorização do cinema lituano enquanto um pequeno cinema nacional, ao mesmo tempo que apresentam uma grande importância no contexto de integração e coesão social europeia - ainda que em pequena escala, devido à limitação do nicho de público dos festivais de cinema europeus.

## A MEMÓRIA CULTURAL E AS TECNOLOGIAS DA MEMÓRIA

A memória cultural surge enquanto um desenvolvimento conceptual consequente das alterações sociais, políticas e culturais que decorreram no final do séc. XX e ao longo do séc. XXI. Uma das bases conceptuais para o desenvolvimento do estudo da memória cultural é o conceito de memória colectiva, proposto por Halbwachs, em que a memória é concebida enquanto um processo social e comunicacional, dependente e inserida num determinado grupo social e num determinado contexto.

"(...) é em sociedade que as pessoas adquirem as suas memórias. É em sociedade que se lembram, igualmente, que reconhecem e localizam as suas memórias. (...) Existe uma memória cultural e um quadro social para a memória; é possível recordar na medida em que a nossa memória individual se localiza nestes quadros e participa nessa memória." (Halbwachs, 1992)

Outra base conceptual é a dos estudos de memória realizados por Aby Warburg, que foi um dos pioneiros na análise de imagens e de objectos de arte - tal como de objectos não associados à *high-culture art*<sup>12</sup> - enquanto objectos de carácter indexical e potenciais objectos de memória<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> "Ele atribuía um tipo de 'energia mnemónica' à objectivação da cultura, focando-se não só em trabalhos de *high-culture art*, mas também em posters, selos de correio, fatos, costumes, etc." (Assmann & Czaplicka, 1995, p. 129)

<sup>13</sup> "De acordo com Warburg, todos os produtos humanos - e, em particular, os trabalhos artísticos - são expressões da memória humana, transmitidos através de símbolos, desde a Antiguidade. Ele acreditava que a chave para decifrar a arte e a cultura estava no traçar da memória colectiva de crenças primitivas e respostas que moldaram o nosso mundo de forma contínua, através de símbolos partilhados." (Confino, 1997, p. 1390)

A memória cultural é, assim, uma forma de memória colectiva<sup>14</sup>, que conjuga elementos da abordagem de Halbwachs e da linha dos desenvolvimentos conceptuais de Warburg, considerando os elementos que definem a esfera cultural do meio social onde o indivíduo se constitui: as práticas culturais, as tradições, os objectos, entre outros elementos. A separação conceptual entre memória cultural e memória colectiva não é representativa de uma diferenciação absoluta entre estes conceitos, não existindo uma substituição ou invalidação de uma teoria em prol de outra<sup>15</sup>: o ênfase sobre este tipo de memória baseia-se no tipo de destaque de que dota as tecnologias de memória e os objectos da memória.

A memória cultural - e colectiva e individual - permite ao indivíduo constituir-se enquanto um ser com identidade, sendo uma forma de adquirir um conhecimento de si próprio, enquanto um ser social, pertencente a uma família, a uma nação, a uma comunidade, entre outros contextos sociais.

"A memória cultural é um tipo de instituição. É exteriorizada, objectificada e armazenada em formas simbólicas que, ao contrário dos sons das palavras ou do vislumbre dos gestos, são estáveis e transcendentais: elas podem ser transferidas de uma situação para outra e transmitidas de uma geração para outra. Objectos externos enquanto veículos de memória contribuem, desde logo, ao nível da memória pessoal. A nossa memória (...) existe somente em constante interacção, não só com outras memórias humanas, mas também com 'coisas', símbolos exteriores." (Assmann, 2008, p.110-111)

A memória cultural assenta sobre a capacidade inerente dos objectos de remeter os indivíduos a determinadas memórias, a determinadas experiências passadas - pessoais ou não. A memória cultural assenta, como tal, no carácter indexical dos objectos que circulam nos meios privados e públicos. Enquanto objectos *per se*, estes não apresentam uma memória, mas, através do processo metonímico da memória, onde uma relação indexical é estabelecida entre os sujeitos e os objectos, "eles relembram-nos, podem despertar a nossa memória, porque transportam memórias que investimos neles, coisas como (...) imagens, histórias e outros textos, paisagens, e outros 'lieux de mémoire' " (Assmann, 2008, p. 111). Os objectos que despoletam tais memórias - a um nível individual, mas, acima de tudo, a um nível colectivo - poderão ser da mais variada espécie: desde monumentos, a arquivos, museus, mas também a determinadas práticas, celebrações e locais.

A criação de arquivos, museus e monumentos resulta da institucionalização característica da memória cultural. Este tipo de memória apresenta um carácter duradouro - que implica, no entanto, um grau de conservação e preservação dos objectos -, e que assenta sobre determinados objectos, determinados significados criados que poderão estar associados a um passado longínquo, ao contrário do

---

<sup>14</sup> "(...) uma forma de memória colectiva, no sentido em que é partilhada por um conjunto de pessoas e que é transmitido para essas pessoas enquanto algo colectivo" (Assmann, 2008, p. 110)

<sup>15</sup> A memória colectiva e a memória cultural constituem "modi memorandi, formas de relembrar" (Assmann, 2008, p.110) diferentes, não existindo uma substituição ou a invalidação de uma teoria por outra: a distinção "resulta mais enquanto uma dinâmica, de tensão e transição entre os diversos pólos" (Assmann, 2008, p.113) , não existindo uma linha clara que os separe de forma absoluta, e existindo uma grande sobreposição (...) especialmente no que diz respeito à relação entre memória e identidade." (Assmann, 2008, p.113)



caso da comunicação oral. O passado<sup>16</sup>, ainda que não preservável na sua totalidade, perdura sobre a forma de pequenos fragmentos memoriais resultantes do processo natural de selecção - que deriva do conseqüente e irremediável esquecimento.

Este tipo de memória, que recai sobre uma memória dos significados atribuídos a um passado longínquo, sobre os fragmentos e dos objectos que deste restam, permite a aquisição de um sentimento de passado unificador, de um passado de um colectivo que se define para além do passado recente e experienciado presencialmente: uma herança da história do colectivo que não é "somente um conhecimento sobre o passado" (Assmann, 2008, p.113), mas sim uma memória cultural "local, egocêntrica e específica a um grupo e aos seus valores" (Assmann, 2008, p.113).

O conhecimento e a consciência do passado histórico não é uma caracterização adequada para o conceito de memória cultural, sendo que a memória implica, de forma inerente, um esquecimento natural e selectivo - resultando naquilo que poderá ser classificado enquanto o 'essencial', em termos de significados para a constituição, caracterização e identificação do colectivo. No contexto mais actual, com os desenvolvimentos tecnológicos e com a globalização, o estudo da memória cultural recai, maioritariamente, nos conceitos de práticas de memória, de tecnologias de memória e de mediação (Sturken, 2008).

A relação da memória cultural com a noção de práticas de memória (Sturken, 2008) demonstra e enfatiza o papel da política da memória, em que determinadas narrativas são seleccionadas, reproduzidas e entram em relação com as memórias do colectivo, do indivíduo e do cultural. A selecção, a (re)produção e a circulação de memórias - pessoais e culturais - é realizada através de tecnologias de memória, de objectos que produzem, através do seu carácter indexical, tanto memória como esquecimento (Sturken, 2008).

Esta particularidade dos objectos - tanto do foro público como do foro privado - e da memória aplica-se, como tal, tanto ao nível individual como ao nível colectivo e/ou nacional. A indicação da possibilidade de os objectos serem do foro privado não ocorre por acaso: alguns objectos que outrora pertenceram a um indivíduo ou a uma família podem tornar-se elementos de significação e de memória para um colectivo, para uma nação, para uma cultura.

"Quando as memórias pessoais são partilhadas e trocadas em contextos distintos do acto de realização da história, elas formam um tipo de memória colectiva - seja como intervenções que contribuem para a história ou como um acto de resistência perante a história oficial. Os objectos culturais (...) transitam regularmente entre memória pessoal, memória cultural e história e vice-versa." (Sturken, 1999, p.178)

---

<sup>16</sup> "A distinção entre mito e história desaparece, no contexto da memória cultural. Não é o passado como tal (...) que conta enquanto memória cultural, mas sim o passado como é lembrado." (Assmann, 2008, p.113)

Para além da possibilidade de passagem entre diversos níveis - individual, familiar e colectivo -, as tecnologias da memória podem formar e influenciar as percepções e memórias que os indivíduos detêm de determinados eventos. Tal implica que a capacidade indexical dos objectos pode moldar a perspectiva sobre a história e a própria memória, podendo esta ser divergente ou não da realidade do passado. A memória cultural, enquanto consequência selectiva de determinados elementos de um passado, não requer uma memória exacta do mesmo, nem implica a experiência comum de um determinado evento, tal como não implica um contacto directo e presencial com determinado evento ou acontecimento. As tecnologias da memória são, como tal, pequenos fragmentos de uma memória seleccionada: "(...) a imagem pública, frequentemente identificada enquanto histórica, pode alterar e produzir memórias pessoais" (Sturken, 1999, p.179), apresentando um nível de influência que poderá moldar e alterar as experiências dos indivíduos ao ponto de se tornar indescernível a distinção entre aquilo que foi experienciado e aquilo que foi visto daquilo que foi relatado sobre a experiência<sup>17</sup>.

Diferentes objectos e diferentes tecnologias da memória implicam diversos níveis de influência sobre os indivíduos. Numa análise da fotografia enquanto uma tecnologia da memória, por Marita Sturken, é possível vislumbrar que o carácter de fidelidade - de captura da realidade - que os indivíduos atribuem a este objecto influencia a percepção que os mesmos têm dele, tal como a influência que este tem sobre as suas visões do passado. O poder da fotografia, que Barthes defendia ter "suplantado o poder do monumento e dos memorial" (Sturken, 1999, p.180), é um poder transformador das visões e das memórias do passado: um objecto que poderá ser considerado, por vezes, mais fidedigno do que qualquer outro. Os monumentos, enquanto objectos erigidos para lembrança de determinados eventos, de determinados momentos que devem ser conservados na memória pública de um colectivo ou de uma nação, são percebidos enquanto uma consequência posterior. A fotografia apresenta um carácter presentificador, que impede os espectadores, por vezes, de absorver as suas limitações, as suas condicionantes - como a questão da perspectiva (subjectiva) do indivíduo atrás da câmara, no momento escolhido para captura, entre outros factores - e das eventuais descontextualizações que poderão resultar dessas condicionantes.

A mesma situação se aplica ao cinema e à televisão. As imagens em movimento - e, em particular, os documentários e os noticiários - acarretam um carácter de fidedignidade<sup>18</sup> - atribuído pelos espectadores, devido às suas características formais enquanto dispositivos - que não tem paralelo noutro tipo de tecnologias da memória, sendo vislumbrados enquanto registos objectivos e reais de um

---

<sup>17</sup> "Os sobreviventes de eventos históricos traumáticos reportam com frequência que as suas memórias pessoais são constantemente moldadas (...). Após algum tempo, não têm a capacidade de distinguir a memória pessoal das memórias de outros ou das memórias que derivam da cultura popular." (Sturken, 1999, p.179).

<sup>18</sup> "No meu entendimento da proposta de Metz, tal não nos compromete, de forma alguma, a uma posição absurda, de tomarmos a imagem cinematográfica enquanto a realidade, de estarmos envolvidos numa alucinação ou "ilusão" de realidade que poderia levar-nos a (...) interagir fisicamente com os eventos ficcionais que vemos representados. No cinema, lidamos com realismo, e não "realidade". Metz explicita que "por um lado, existe a impressão de realidade; por outro, a percepção de realidade". O cinema trabalha com imagens que possuem uma impressão de realidade, mas não a sua materialidade." (Gunning, 2007, p.44)

determinado evento e de um determinado acontecimento. Tal percepção destas tecnologias da memória induz uma forte influência sobre os indivíduos que vislumbram estes documentos, o que induz uma incorporação das narrativas e das imagens apresentadas enquanto memórias pessoais e colectivas<sup>19</sup>

(Sturken, 1988).

Com o desenvolvimento tecnológico, este tipo de registos tornou-se progressivamente mais acessível, mais prático e mais versátil<sup>20</sup> - entre outros factores -, o que promoveu, em grande parte, a progressiva utilização massificada dos mesmos. Tal permitiu a proliferação, apresentação, divulgação e recepção de objectos de memória cultural.

"(...) o cinema e a cultura de massas tecnológica que auxiliou a emergir transformaram a memória, tornando possível uma circulação sem precedentes de imagens e narrativas sobre o passado. (...) os efeitos da comodificação capitalista e da cultura de massas (...) também abriu o potencial para uma política da memória progressiva ou até mesmo radical: tal política instrumentaliza aquilo a que chamo 'memória próstética'." (Landsberg, 2004, p.146)

A separação geracional, familiar e comunitária, induzida pelos processos de migração, é um exemplo da inadequação dos quadros sociais idealizados por Halbwachs, tal como "(...) o modo tradicional de transmissão de memória cultural, étnica e racial (...)" (Landsberg, 2004, p.146). A memória próstética, conceptualizada por Landsberg, surge enquanto uma forma de memória cultural que se encontra adaptada à nova realidade social e tecnológica: uma forma que se baseia na possibilidade de um alcance abrangente e massificado de tecnologias de memória cultural, graças à eficácia e aos custos mais reduzidos de produção, circulação e exibição dos materiais produzidos - com as imagens de nações e de visões das suas respectivas memórias culturais.

Esta capacidade das tecnologias da memória cultural e próstética é considerada um elemento de extrema relevância para o alcance da identidade europeia e da coesão social entre nações. Através da distribuição das inúmeras representações da memória cultural das nações europeias, a possibilidade de alcance de coesão social torna-se exponencialmente superior. Através do contacto com o 'outro' distante, possível graças às tecnologias da memória cultural e ao contexto tecnológico actual - de uma memória próstética -, os indivíduos e as nações adquirem os meios que possibilitam o entendimento de características semelhantes, dentro da diversidade<sup>21</sup> - igualmente crucial para o reconhecimento e valorização das características únicas do outro. No entanto, questões relativamente ao tipo de identidade e

---

<sup>19</sup> "(...) a integração de narrativas cinematográficas nas memórias pessoais dificulta a separação das memórias próprias dos sobreviventes de eventos históricos das imagens criadas desses eventos pelo cinema." (Sturken, 1998, p.75)

<sup>20</sup> "Ao comprar um bilhete de cinema, ao pagar a entrada num museu, ao aceder à Internet, é possível ter acesso a estas imagens e narrativas sobre o passado." (Landsberg, 2004, p.150)

<sup>21</sup> "As tecnologias, como a câmara de filmar e o cinema, permitem aos indivíduos contactar com memórias de passados difíceis, facilitando a experiência de empatia. Desta forma, abrem-se as portas para uma maior consciência e para a formação progressiva de alianças políticas." (Landsberg, 2004, p.156)

ao tipo de memória cultural representadas, tal como relativamente ao tipo de público que realmente recebe este tipo de tecnologia de memória cultural são levantadas<sup>22</sup>, dentro do panorama de distribuição, de criação, de produção e de exibição do cinema europeu e do cinema das pequenas nações europeias, tal como do seu poder e da sua influência ao nível nacional, europeu e internacional.

---

<sup>22</sup> "Estes meios de memória cultural são, no entanto, raramente incontroversos. O seu efeito de criação de memória não jaz na união, coerência ou ausência de ambiguidade ideológica nas imagens que transmitem, mas sim no facto de servirem como pistas para a discussão de tais imagens, centrando a cultura da memória em determinadas representações mediáticas e nas questões que estão ligadas a elas." (Erl, 2008, p.396)

## O CINEMA EUROPEU

O cinema é uma das diversas tecnologias de memória cultural. O seu papel enquanto meio de comunicação visual que incorpora tanto a potencialidade de integração de elementos simbólicos significativos para uma determinada cultura, a sua potencialidade para a representação de identidades, para a criação - tal como manutenção ou divulgação - de memórias e a sua potencialidade para o reconhecimento dessas mesmas culturas e memórias - tendo em vista a integração e harmonização das mesmas, dentro de um determinado contexto político e social - são algumas das inúmeras razões pelas quais este é um dos meios promovidos pela União Europeia para a representação cultural nacional e europeia.

"(...) o cinema (...) explora a relação fundamental entre ver e entender, reconhecendo a centralidade das imagens visuais para a formação da identidade, seja ela pessoal, regional, nacional ou europeia." (Everett, 2005, p.8).

O panorama do cinema europeu ilustra, em si, a dinâmica de distribuição e de circulação de retóricas - da história e da memória - dentro da União Europeia e no contexto global: o cinema é produzido localmente ou através de colaborações entre países, sendo distribuído a nível nacional, europeu e internacional, onde está sujeito às dinâmicas do mercado - que têm priorizado as estratégias cinematográficas de Hollywood. Este destaque de Hollywood - e a correspondente competição desleal no mercado cinematográfico - deve-se ao domínio americano em termos de produção, distribuição, exibição e de adesão de público, cujos números suplantam as produções europeias, tanto em terreno internacional, como no próprio terreno europeu, nacional e regional. Tal deve-se ao poder resultante das infraestruturas criadas e já enraizadas da indústria cinematográfica americana, que conta com um substancial investimento financeiro em todas as vertentes indicadas anteriormente. No entanto, de acordo com Higson, "a força do cinema americano nunca derivou somente da vertente económica: a razão básica para o domínio de Hollywood é artística e cultural." (Higson, 1989, p.39). As produções de Hollywood<sup>23</sup> têm como base um conjunto de características formais - como o tipo de estruturação narrativa, o estilo de edição, a criação de um *star system*, entre outras - que permitem uma ligação com o público internacional, que se identifica com as temáticas, com os sujeitos e com as imagens apresentadas, o que permite - ou

---

<sup>23</sup> " (...) produtos relativamente 'sem rostos' que se adaptam a diferentes formações de gosto" (Uricchio, 1996, p.70); "O modelo de resolução de problemas do cinema de Hollywood não pretende representar as crenças pessoais do realizador. Ele funciona, no entanto, em grande medida, enquanto uma norma que se baseia nas expectativas do público, tanto Americano como Europeu, quando se fala do acto de ir ao cinema enquanto uma experiência de *story-telling*. Os filmes clássicos e mainstream de Hollywood são dominantes porque são feitos (...) para um público cada vez mais global." (Elsaesser, 2005, p.44)

facilita - a distribuição massificada e além-fronteiras.

"(...) o filme americano, com as suas clássicas narrativas fortes e dinâmicas, que conduzem para uma conquista pessoal (...) liga-as, de uma forma convencional, (...) ao apelo romântico da formação do casal heterossexual, posicionando a narrativa tanto dentro de uma forma visual cuja *mise-en-scene* e organização de espectáculo e espectador se tem demonstrado intensamente prazerosa, como dentro de um contexto físico de ver um filme que enfatiza o processo de fantasia." (Higson, 1989, p.40)

Tanto em termos económicos, como em termos artísticos e culturais, a relação entre Hollywood e o cinema europeu - em particular, o cinema independente europeu e os diversos *small cinemas* europeus - é de domínio pela parte do cinema americano<sup>24</sup> ["A qualquer momento, em qualquer lugar, de noite ou de dia, alguém está a ver um filme de Hollywood." (Morley & Robins, 1995, p.220)], o que é percebido enquanto algo que destabiliza a capacidade de mercado e de alcance de público das restantes indústrias cinematográficas. Nesse sentido, o cinema europeu e os diversos cinemas nacionais europeus estão em constante competição com o regime de imagens e de narrativas de Hollywood, tendo as estratégias recaído maioritariamente sobre a valorização das pequenas produções nacionais e sobre uma estratégia cinematográfica à margem daquilo que Hollywood representa.

"(...) ainda que os sentimentos nacionais sejam mobilizados para a defesa dos interesses regionais contra um domínio americano, o problema assenta, na realidade, numa luta de corporações multinacionais contra indústrias artesanais, de uma produção de massas, de consumo de produtos em massa, contra uma produção artesanal. As implicações para as hierarquias de gosto existentes - as ameaças para com o *status quo*, os potenciais de acesso equalitário e a mudança da autoridade de uma elite social para uma elite corporativa - são óbvias." (Uricchio, 1996, p.77)

Estas estratégias alternativas ao regime de Hollywood, resultantes da competição que assenta num poder maioritário do cinema mainstream americano, implicam determinadas escolhas que perfazem, em parte, as características do cinema europeu<sup>25</sup>. Este cinema é associado, em grande medida, a um cinema de padrão artístico, elitista, com formas e conteúdos que não só não se coadunam com os registos

---

<sup>24</sup> Dados de 1998: "Em média, por Estado-membro da UE, 14% dos novos lançamentos são de origem nacional, 38% advêm de outros Estados-membro da UE, enquanto que 52% são dos EUA." (Deiss, 2001, p.6).

Dados de 2015: "(...) as admissões para filmes dos EUA aumentaram (...), o que se traduziu numa quota de mercado de 64% (...). As admissões para filmes europeus, por outro lado, diminuiu, o que induziu uma queda da quota de mercado europeia na UE do seu valor recorde de 2014 de 33,5% para um estimado 26,1%, o valor mais baixo dos últimos cinco anos." (European Audiovisual Observatory, 2015, p.4)

<sup>25</sup> "Tal como Steve Neale defendia, o cinema artístico teve um papel central nas 'tentativas realizadas por um conjunto de países europeus tanto no combate contra o domínio americano dos seus mercados cinematográficos indígenos, tal como no fomento de uma indústria e cultura cinematográfica própria.'" (Higson, 1989, p.41)

americanos, como poderão ser visualizados enquanto o seu oposto<sup>26</sup>. O cinema europeu associado ao cinema artístico e poético implica, na perspectiva de Schrader, um desafio para o público, devido ao tipo de tarefas de desconstrução visual e de motivação que implica: "(...) inferir as motivações das personagens (...), reconstruir um esquema de tempo complexo (...), ou adivinhar o que realmente aconteceu e o que foi projectado ou imaginado na consciência de uma personagem (...)" (Alsaesser, 2005, p.44-45). Acima de tudo, o tipo de estratégias adoptadas, que remetem para uma vertente elitista associada ao cinema europeu e aos pequenos cinemas nacionais, é considerado um dos diversos factores que impede a definição concreta daquilo em que consiste o cinema europeu - o cinema das nações europeias, com o seu cunho de registo das realidades europeias -, tal como a classificação de alguns pequenos cinemas enquanto cinemas nacionais, pela falta de adesão do público nacional e europeu ao mesmo, em termos gerais - e em comparação com os registos cinematográficos de Hollywood <sup>27</sup> :

"Na Europa, a conjugação da nação com a elite cultural traz consigo a vantagem de, ao menos, algum elemento de cultura local alcançar o grande ecrã. Mas a questão de chegar para além da visão da elite (e do público de elite), para um sentimento mais abrangente (e um público de massas) permanece." (Uricchio, 1996, p.78)

Tal questionamento deriva da definição generalizada que recai sobre o seguinte pensamento de Higson: "O que é o cinema nacional se não tem um público nacional?" (Higson, 1989, p.46). A definição de cinema nacional é sustentada, maioritariamente, pela ligação entre o público nacional e o cinema produzido. A falta de adesão do público nacional ao cinema das pequenas nações e a falta de adesão do público europeu ao cinema europeu induzem, inevitavelmente, a conclusão de que é impossível considerar que existem pequenos cinemas nacionais europeus e de que existe um cinema europeu. No entanto, este tipo de conclusão - inevitável dentro deste quadro teórico - poderá ser redutora. O ênfase na identidade nacional e na memória cultural da nação, transmitida pelo cinema produzido, poderá ser um caminho a seguir, de forma a delinear de uma forma mais completa este tipo de cinematografias. Higson propõe uma estratégia que procura conjugar diversos factores formais cinematográficos - tanto em termos de produção, como de distribuição, de exibição e de público - com a noção de memória cultural e identidade nacional, realçando a noção da instabilidade da própria noção de nacionalidade, de identidade nacional e de memória cultural, tal como tem por base a noção de que qualquer tipo de discurso - visual - criado relativamente a estas questões é sempre influenciado pelo contexto social, cultural e político - o tempo e o espaço - em que é criado.

---

<sup>26</sup> " Os discursos de 'arte', 'cultura', 'qualidade', 'identidade nacional' e 'nacionalidade' têm sido mobilizados, historicamente, contra o filme de entretenimento de massas de Hollywood, e têm sido utilizados para justificar diversos sistemas económicos nacionais específicos de apoio e protecção." (Higson, 1989, p.41)

<sup>27</sup> "(...) os diversos cinemas artísticos internacionais raramente alcançam um sucesso nacional popular, em parte devido aos seus modos de discurso, e, por outro lado, devido à hegemonia internacional de Hollywood ao nível da distribuição, exibição e marketing." (Higson, 1989, p.41)

"As áreas que devem ser examinadas [...] quando examinamos a identidade cultural de um determinado cinema nacional] são, em primeiro lugar, o conteúdo ou o tema de um conjunto específico de filmes - aquilo que é representado (e, em particular, a construção do 'carácter nacional'), os discursos narrativos e os temas dramáticos dominantes, as tradições narrativas e outros materiais(...) -, as formas através das quais o cinema se encaixa com outras práticas culturais, e as formas que o cinema utiliza para a elaboração das suas próprias convenções genéricas, a partir de histórias e tradições culturais existentes da produção da nação, após uma apropriação e reformulação das mesmas, em termos cinematográficos." (Higson, 1989, p.43)

O cinema nacional poderá ser visto enquanto uma tecnologia da memória que procura não só representar determinadas questões relativas à identidade nacional e à memória cultural, como também enquanto uma tecnologia da memória que incorpora, em si, as características de formação e de visibilidade destas questões: um meio que retrata diversas perspectivas e diversas subjectividades, sobre um determinado ângulo de selecção que privilegia determinadas escolhas, temáticas e formatos em prol de outros.

"O cinema nunca reflecte ou expressa simplesmente uma cultura e uma identidade nacional totalmente formadas e homogéneas, como se fossem uma propriedade nacional incontestável (...); o cinema privilegia (...) um intervalo limitado de posições temáticas que se tornaram, assim, naturalizadas ou reproduzidas enquanto as posições legítimas de um tema nacional. Mas também deverá ser visto enquanto um trabalho activo de construção de subjectividade, tal como uma (...) expressão de uma identidade pré-adquirida." (Higson, 1989, p.44)

O cinema nacional está, assim, relacionado - e transparece - as questões da identidade, ainda que tal não seja uma categorização estática. Tendo por base esta consideração, o cinema europeu é igualmente relacionado com - e visto enquanto um elemento de criação e difusão de - uma identidade europeia, pelas instituições europeias e pelo público: "O cinema europeu é uma parte da construção discursiva da identidade europeia. Os *media* são vistos enquanto instrumentos para a criação de uma identidade cultural pan-europeia." (Morley & Robins, 1995 em Meers, 1999). Esta relação é estabelecida, por outro lado, pela inserção do próprio cinema europeu no paradigma vigente de união na diversidade, sendo composto por diversos registos cinematográficos nacionais com características semelhantes - "vagamente associados a uma certa 'sensibilidade europeia', uma 'estrutura de sentir' fugaz mas reconhecível, definida enquanto uma mistura de nostalgia e narcisismo, melancolia e complexência." (Trifonova, 2007) -, ainda que, simultaneamente, com elementos divergentes - permitindo a classificação e identificação de diferentes cinematografias nacionais.



De forma a permitir o alcance do potencial do cinema europeu, em termos de representação das diversas nações que o constituem, a União Europeia tem implementado diversos programas de apoio à produção cinematográfica: "(...) os diversos projectos apoiados e administrados pelos programas MEDIA, do Conselho Europeu, que criaram instituições de abrangência europeia e que permitiram a existência de mecanismos como Eurimages, EDN (European Documentary Network), Archimedia, etc" (Alsaesser, 2005, p.17). Os apoios - tanto financeiros, como estruturais - da União Europeia procuram facilitar a produção cinematográfica europeia, tal como permitir uma maior distribuição dos filmes, entre outras medidas<sup>28</sup>. A criação do Lux Film Prize, em 2007, é outro exemplo das estratégias de apoio à produção cinematográfica europeia, sendo um prémio que procura promover o debate europeu relativamente a questões sociais consideradas de maior pertinência, apoiando a circulação do cinema europeu - que é visto enquanto um meio de visões que despoletam a reflexão e o questionamento - na Europa. No folheto descritivo<sup>29</sup> do contexto e dos objectivos deste Prémio Europeu, a retórica incide maioritariamente sobre as pressões exercidas pelo domínio do cinema americano, pelas dificuldades de circulação dos filmes europeus devido à diversidade linguística e geográfica - inerentes à produção cinematográfica europeia - e assenta sobre o princípio de tentativa de partilha de património e memória culturais para combater as problemáticas sociais sentidas presentemente na Europa. O facto de o prémio atribuído ser a possibilidade de tradução dos filmes finalistas em todas as línguas da União Europeia, para além de uma tradução para surdos-mudos, revela que a própria diversidade linguística europeia afecta a distribuição cinematográfica, e que muitas produções não têm capacidade financeira para a legendagem dos filmes, de forma a que estes possam ser vistos a nível europeu - e, conseqüentemente, a nível internacional. Tal revela, acima de tudo, que o cinema europeu é composto por cinematografias nacionais com inúmeras fragilidades, que advêm principalmente de restrições financeiras, mas não só: a visibilidade e a representação de determinadas nações permanece problemática, num contexto de valorização de determinadas visões, retóricas e géneros cinematográficos.

A produção cinematográfica europeia recai sobre produções realizadas ao nível nacional, com apoios estaduais, europeus e com investimento de produtoras independentes, tal como de investidores privados<sup>30</sup>. A diversidade de capacidade de produção é evidente, no contexto europeu e traduz-se numa discrepância que viabiliza a promoção de determinado tipo de registos, de determinadas nações com

---

<sup>28</sup> "O programa Europa Criativa baseia-se no êxito dos programas Cultura, MEDIA e MEDIA Mundus e tem por objetivo reforçar os setores cultural e criativo europeus. O programa prevê apoios para: (...) projetos de cooperação transnacionais entre organizações culturais e criativas dentro e fora da UE; redes que ajudam os setores cultural e criativo europeus a operarem num contexto transnacional e a aumentarem a sua competitividade; (...) festivais de cinema que promovam filmes europeus; fundos para coprodução internacional de filmes; constituição de novos públicos para incentivar a cultura cinematográfica e aumentar o interesse pelos filmes europeus através de uma grande diversidade de eventos." (Comissão Europeia, 2014, p.7)

<sup>29</sup> "(...) continuam a existir obstáculos estruturais à livre circulação dos filmes europeus na UE, na medida em que a União se encontra dividida do ponto de vista geográfico e linguístico. Este facto acarreta um duplo impacto sobre a indústria cinematográfica europeia: a pluralidade do cinema nacional está em declínio, a favor do cinema americano; e é provável que o aparecimento de operadores globais no mercado interno da UE faça perigar o princípio da cronologia dos meios de comunicação e, por conseguinte, toda a indústria cinematográfica europeia." (Parlamento Europeu, 2016)

<sup>30</sup> "(...) Os filmes europeus são produzidos de forma independente, numa base esporádica (...). Em termos económicos, os filmes europeus são financiados através do governo e dos impostos pagos pelos cidadãos" (Elsaesser, 2005, p.492)

maior capacidade financeira. O cinema europeu, tal como a história e a memória europeias, tende a reproduzir e a representar maioritariamente a retórica das nações com maior capacidade de produção, distribuição e exibição. Como tal, é pertinente colocar a questão de Trifinova: "Quais são as identidades representadas no cinema europeu?" (Trifinova, 2007)

O panorama europeu engloba diversas cinematografias que poderão ser encaixadas não só numa definição de cinema nacional, como também engloba aquilo que poderá ser definido como '*small cinemas*'. Para Hjort, a classificação de '*small cinema*' depende de quatro factores: "(...) população, PIB, território, e uma história de domínio por outras nacionalidades." (Hjort, 2011). Pequenas nações, orçamentos reduzidos, distribuição limitada, entre outros elementos, poderão, como tal, servir de base para a consideração do cinema nacional enquanto um "*small cinema*". Os '*small cinemas*', ou '*cinemas of small nations*', estão, em grande parte, e tal como a expressão indica, associados a nações de pequena dimensão e de expressão reduzida no panorama político internacional, que sentem necessidade de construção e de apresentação da sua identidade nacional e da sua memória cultural através deste meio de comunicação. No entanto, devido à sua pequena dimensão e devido à sua reduzida representatividade no panorama internacional, estes cinemas enfrentam diversos desafios e dificuldades, sendo que a fragilidade de uma ideia de 'identidade nacional' - derivada de eventual historial de domínio por outras nações - e a capacidade reduzida de financiamento - derivado de um poder económico reduzido, em comparação com outras nações - são considerados os mais influentes, por Hjort.

"Os realizadores de cinema de pequenas nações estão habituados a fazer "muito com pouco". Aliás, o "pouco" é um dos constrangimentos que lhes são impostos, e com os quais têm de transmutar sistematicamente em diversos tipos de valor: estético, político, cultural, entre outros" (Hjort, 2015, p.61)

De forma a lidar com as dificuldades financeiras e com os problemas de distribuição e exibição cinematográfica, os realizadores que pertencem a determinados *small cinemas* têm baseado o financiamento dos seus trabalhos em apoios exteriores, seja através dos apoios dos projectos europeus, seja através de coproduções. No entanto, e devido ao ênfase que é colocado no potencial social do cinema europeu enquanto uma tecnologia de memória cultural que poderá permitir e agilizar o processo de coesão social europeia, tal como a sustentabilidade de um conceito de identidade europeia, o tipo de registos cinematográficos seleccionados para este tipo de apoios tendem a encaixar numa visão daquele que deverá ser o cinema europeu - distante do cinema comercial de Hollywood<sup>31</sup> -, o que induz uma

---

<sup>31</sup> "(...) ainda que existam tensões entre as práticas industriais globais, as forças de globalização da União Europeia, e os interesses nacionais e regionais dentro da indústria cinematográfica europeia, o estabelecimento de instituições pan-europeias resultou no financiamento e na exibição de filmes da Europa Ocidental (ainda que variando de país para país), que geralmente se assemelha a uma estrutura comercial (...). Ao mesmo tempo, as iniciativas de financiamento do MEDIA e da Eurimages focam-se não só nos problemas estruturais que permitem a competição entre o cinema europeu e Hollywood, mas também encorajam os realizadores a pensar em termos pan-europeus." (Mazaj, 2010, p.195)

produção que procura alcançar essa mesma visão<sup>32</sup>. Nesse sentido, a perpetuação do estigma que envolve o cinema europeu é, em si, fomentado pelas escolhas de financiamento pela parte das instituições europeias, que procuram alcançar uma indústria cinematográfica europeia à margem da indústria cinematográfica *mainstream* americana, recorrendo a formas que, até aos dias de hoje, não resultaram numa ligação entre o público europeu e o cinema produzido.

"De forma a serem elegíveis para subsídios, os produtores de cinema que se candidatam para o orçamento público têm de comprovar, frequentemente, que o seu filme não é demasiado comercial, pois os filmes comerciais deverão garantir financiamento através do mercado. Como tal, grande parte dos filmes nacionais falham no alcance do público no mercado interno, tal como na obtenção de impacto europeu (Dale, 1997). Em vez de procurar atrair os consumidores, os vendedores concentraram-se maioritariamente em atrair as organizações que poderão providenciar assistência financeira". (Morawetz, 2007)

A adaptação da produção cinematográfica às expectativas dos potenciais investidores europeus - tanto do foro público, como privado - ocorre, igualmente, em termos de distribuição e exibição. Visto que a competição entre estes pequenos cinemas nacionais e os blockbusters é de extrema discrepância, as produções dos pequenos cinemas europeus procuram encontrar o seu caminho de distribuição e exibição no circuito europeu de festivais de cinema.

" (...) o circuito de festival funciona tanto enquanto uma forma de aumento de exposição de um filme - alcançando, dessa forma, distribuição internacional -, como enquanto um circuito de distribuição por si só. (...) os diversos fundos disponibilizados através do circuito de festivais demonstra o seu papel cada vez maior de produtor cinematográfico (...) " (Martin-Jones & Montañez, 2013, p.29-30)

Os festivais de cinema são, muitas vezes, as janelas para o vislumbrar de diferentes visões, diferentes estratégias, diferentes histórias e diferentes memórias, no contexto europeu. Assim, as pequenas nações e os seus registos cinematográficos têm a possibilidade de expôr as suas reflexões sobre questões que consideram relevantes, em termos artísticos, e de encontrar um local para um público mais alargado e mais diversificado ter acesso a esses mesmos registos.

"Os festivais accionam a circulação de novo capital cultural, para além das perspectivas da circulação económica (...), ao motivar os críticos a falar sobre eles e ao motivar novos públicos a estudá-los em contexto universitário." (Alsaesser, 2005, p.46).

---

<sup>32</sup> " (...) em particular, nas pequenas nações, os artistas reclamam sobre o "fardo da representação", algo que obriga a que todas as suas obras sejam sobre a ideia da identidade nacional." (Blandford, 2014, p.x)

Mas, tal como indicado anteriormente, as visões apresentadas neste meio de distribuição e de exibição cinematográfica são, muitas vezes, moldadas de acordo com as expectativas criadas por determinados festivais de cinema. Nesse sentido, ainda que este seja um local de oportunidade de exibição cinematográfica para muitos pequenos cinemas nacionais, a realidade é que este é outro meio de condicionamento e comprometimento das produções realizadas: os filmes produzidos procuram, como tal, reflectir sobre determinadas questões, com liberdade artística e temática, mas que, no final de contas, acaba por ser direccionada para os objectivos dos festivais.

Sendo este um dos poucos caminhos possíveis para a circulação destes registos cinematográficos, é possível observar um comportamento - aparentemente - paradoxal dos realizadores e dos produtores de *small cinemas*. Por um lado, os festivais de cinema apresentam um tipo específico de público, que se enquadra na concepção de público elitista - de *high culture* -, e que, como tal, é concebido enquanto um público que não depende das estruturas formais de Hollywood para a apreciação de um determinado registo cinematográfico, estando, muitas vezes, capacitado para uma maior exigência - ou, pelo menos, para um tipo de estratégias divergentes - dos registos cinematográficos. Como tal, os realizadores de *small cinemas*, confrontados com inúmeras questões de identidade, com grandes dificuldades de representação internacional, com grandes dificuldades de financiamento têm, desta forma, a possibilidade de utilizar os meios e as formas que consideram apropriados para a sua criação artística, no sentido em que o público não representa um obstáculo à criação de formas que fogem às estratégias mainstream. Assim, dentro das dificuldades, a liberdade artística e formal é fomentada e poderá contribuir para um registo mais fiel dos realizadores e das suas necessidades de expressão. Os filmes produzidos, enquanto meios de expressão individual e colectiva de uma determinada realidade social, política e cultural, que ilustra uma determinada memória cultural e identidade nacional, têm a oportunidade de encontrar um público que não os rejeitará pelas suas características formais. Assim, a viabilização dos objectivos de inclusão, representação cultural e coesão social, estabelecidos pela União Europeia, é superior devido a este meio alternativo de distribuição.

No entanto, por outro lado, o ciclo de festivais de cinema permanece um pequeno nicho dentro do sistema de exibição cinematográfico - ainda que esteja em permanente crescimento e com cada vez mais público (e mais diversificado). Ainda que os festivais estejam dotados de um carácter de relevância enquanto um meio para a sustentabilidade do sistema de distribuição das indústrias cinematográficas no geral<sup>33</sup>, e ainda que dotados de uma maior liberdade artística pela expectativa de reduzida distribuição e exibição dos seus filmes, a realidade é que diversos realizadores lidam, mesmo assim, com os constrangimentos económicos e culturais do mercado cinematográfico europeu - dominado pelas influências da indústria de Hollywood, e dos filmes produzidos pelas maiores potências europeias -

---

<sup>33</sup> " (...) os festivais recebem os artistas intransigentes (...) de forma a que o sistema se autocorrija" (Elsaesser, 2005, p.102)

adaptando os seus filmes para os potenciais públicos - não-locais - dos festivais e para as eventuais expectativas que estes poderão ter perante determinados registos cinematográficos - em termos de ênfase de determinadas características ao nível de conteúdo, por exemplo.

"(...) diversos cinemas nacionais utilizam elementos conhecidos da sua identidade nacional - os marcadores reconhecíveis da sua diferença na esfera internacional - para apelar aos júris e aos públicos dos festivais. (...) realizadores de diversos países vendem percepções internacionais sobre as suas nações (incluindo iconografias, paisagens e localizações nacionalmente reconhecíveis) a espectadores internacionais, ao mesmo tempo que providenciam algo positivo para o público local, com tais imagens. Estes filmes funcionam enquanto traduções interculturais da nação para o consumo global (...)" (Martin-Jones & Montañez, 2013, p.30)

As representações da memória cultural e da identidade nacional são, desta forma, criadas para um determinado público que não é obrigatoriamente o público nacional, nem o público europeu e internacional no seu todo: este é um enquadramento específico, para um público com um determinado padrão estilístico, e com um determinado quadro de representação cultural e social encaixado no seu próprio contexto nacional e na retórica das grandes potências europeias. A necessidade de circulação da memória cultural de uma determinada nação é, assim, moldado pelas necessidades que resultam do actual funcionamento do sistema de distribuição, produção, exibição e recepção cinematográfico.

Como tal, o cinema das pequenas nações, que se encontram neste contexto de mercado, poderão ser avaliados enquanto tecnologias de memória cultural que não encaixam na definição convencional de cinema nacional, pela falta de adesão do público nacional. No entanto, o seu papel enquanto um objecto de reflexão de questões de identidade nacional e de memória cultural de uma determinada nação não pode ser eliminado pelos condicionamentos criados pelo mercado e com os quais os realizadores e os produtores lidam - e aos quais se adaptam, moldando as suas produções às expectativas daqueles que calculam (ou que pretendem que sejam) o seu público. Tal como o próprio processo de criação e de selecção de memória colectiva, de memória cultural, de história nacional, o cinema - e, neste caso em particular, o cinema das pequenas nações europeias - não é um retrato absolutamente fidedigno da nação. No entanto, a realidade é que, mesmo enquanto versões adaptadas e moldadas para o 'outro', os registos cinematográficos criados apresentam, em si, um carácter nacional e cultural que, sem ele, grande parte do público - e dos cidadãos - não teria conhecimento e ao qual não teria acesso. As escolhas realizadas, as temáticas escolhidas e realçadas, as paisagens ilustradas, os contextos apresentados: estes elementos devem ser analisados e tidos em conta, pois todos eles resultam de um processo de representação que visa o entendimento do "outro". Este tipo de cinema apresenta, como tal, uma importância de distribuição de visões em pequena escala: o futuro do seu papel dependerá, somente, de uma reformulação eventual do funcionamento do mercado cinematográfico europeu e internacional, que permita um alargamento do

alcance destes registos cinematográficos e da criação de uma menor limitação sócio-política em termos de criação.

A Lituânia, tal como os restantes países de Leste, poderá ser vista como uma nação que apresenta uma cinematografia que se adequa à classificação de *small cinema*. A Lituânia pertence, igualmente, ao conjunto de nações que não pertence à retórica histórica e de memória europeias e que tem procurado, ao longo dos anos, reivindicar a sua soberania nacional, a sua identidade nacional, a sua memória cultural e o seu lugar na comunidade europeia<sup>34</sup>. A história e a memória cultural europeias foram construídas à base das experiências dos países europeus ocidentais<sup>35</sup>, sendo que os países pertencentes à União Soviética eram não só desconhecidos pelos seus vizinhos geográficos - sendo um 'outro'<sup>36</sup> que contribuía para a definição da identidade europeia<sup>37</sup>, tal como a Rússia -, como desvalorizados em termos de experiências históricas.

A Europa de Leste é percebida, desde o século XVIII enquanto "pertencente à Europa, em termos geográficos, mas ainda num processo de se tornar europeia" (Kuus, 2004, p.474), tal como o conjunto de nações que incorporam e representam, na perspectiva de Kundera (1984), o lado errado da história: o lado das vítimas, dos perdedores, dos outsiders. A abertura para a inclusão das perspectivas, memórias e histórias destas nações tornou-se fundamental após os processos de independência dos países satélite do bloco soviético e a consequente queda da União Soviética. Antes um conjunto de países que, durante 50 anos, permaneceram 'do outro lado da Europa', passavam a emergir nações independentes no panorama europeu, num processo de (re)descoberta da sua identidade.

"Os países bálticos (...) estão a pedir à Europa Ocidental uma expansão dos padrões de lembrança do passado imediato da Europa, que se tente colocar na sua pele, enquanto países da Europa de Leste. De forma a conseguirem alcançar o seu objectivo, estão determinados a fazer com que a sua voz seja ouvida, a fazer com que o seu passado adquira uma presença firme na consciência história pan-europeia e na interpretação do seu passado histórico mais recente".(Mälksoo, 2009, p.660)

Um dos meios utilizados para a - tentativa de - inclusão na identidade, na memória cultural e na história europeia, foi através da disseminação de tecnologias de memória cultural nacional. Em particular,

---

<sup>34</sup> "(...) estas são outras memórias, pertencentes a grupos minoritários e, como tal, são marginalizadas pelas culturas dominantes. A memória torna-se, assim, um "acto de sobrevivência", de consciência e criatividade, fundamental para a formação e reinscrição da identidade enquanto um acto tanto individual como político. Nessa perspectiva, a memória e a lembrança têm um impacto crítico, tal como indicado por Benjamin, porque ressaltam as dificuldades por resolver da história e representam o protesto mais eficiente contra o sofrimento e a injustiça." (Fortunati & Lamberti, 2008, p.129)

<sup>35</sup> "(...) a escrita tradicionalmente ocidentalizada da história europeia" (Mälksoo, 2009, p.653)

<sup>36</sup> "(...) o 'outro' generalizado, necessário para a imagem própria da Europa (Neumann, 1999). A Europa de Leste não era simplesmente vista enquanto retrógrada, mas era também um aprendiz, uma experiência, um local de teste, uma amostra de grandes dimensões (...)" (Kuus, 2004, p.474)

<sup>37</sup> "A retórica de inferioridade e 'otherness' está disseminada pela antiga região soviética, desde os Balcãs até aos países bálticos." (Klumbyte, 2011, p.850)

a circulação de filmes pelo mercado cinematográfico europeu<sup>38</sup> foi um dos passos para a apresentação destes países, tal como da sua cinematografia nacional.

A produção cinematográfica lituana, tal como a produção de outras pequenas nações, não só reflectia questões da identidade nacional, como procurou enquadrar uma determinada visão nacional adaptável para um público internacional. Ainda assim, as questões retratadas nos registos cinematográficos da época ultrapassam a questão da memória cultural: são objectos de indagação e de questionamento relativamente à realidade e à existência, em termos universais.

Para Ingvaldstad (2008), a partir do momento em que a Lituânia adquiriu a independência, o cinema nacional lituano deixou de existir, pela falta de ligação entre o público nacional e os filmes produzidos a nível nacional.

"Os filmes da era da independência da Lituânia têm sido mais escassos - em termos numéricos -, pouco populares junto do público local, e direccionados para os festivais de cinema globais (maioritariamente com financiamento europeu). Tal coloca o público local com a tarefa de negociação da sua posição em relação às produções que recebe de Hollywood, da Rússia e do resto da Europa." (Ingvaldstad, 2008, p.140)

As transformações sociais, políticas, económicas e culturais que decorreram na Lituânia, nos anos 90, influenciaram - e foram reflectidas pela - produção cinematográfica nacional, mesmo que de forma indirecta. O caso da Lituânia é um exemplo da condição dos pequenos cinemas nacionais no contexto europeu. Aqui, procurar-se-á entender a necessidade cada vez maior da existência de *small cinemas*, no contexto cinematográfico europeu e internacional, para - ainda que com alguns constrangimentos - uma maior representação das memórias culturais e das histórias das nações que foram - e ainda são - silenciadas<sup>39</sup>, na União Europeia, pelo domínio da perspectiva histórica, da experiência e da memória de determinadas potências europeias ocidentais.

---

<sup>38</sup> "38 (...) o cinema tem a capacidade de nos providenciar um contacto tanto intelectual como emocional com as circunstâncias que não são abrangidas pela nossa experiência de vida, e, nesse processo, obriga-nos a confrontar e a estabelecer uma relação de responsabilidade e compromisso para com os 'outros'." (Landsberg, 2009, p.225)

<sup>39</sup> " Enquanto que, por um lado, as instituições europeias, como a União Europeia ou o Conselho Europeu, têm tido um papel decisivo no desenvolvimento de instrumentos legislativos internacionais para a protecção de antigas minorias étnicas (maioritariamente linguísticas e culturais) no período pós-1989 (Triandafyllidou and Ulasiuk, 2014), a construção da identidade europeia tem marginalizado e excluído profundamente as "novas" minorias." (Triandafyllidou & Gropas, 2015, p.10)

## O CINEMA LITUANO

A história do cinema lituano é dividida em dois períodos distintos: o período soviético e o período pós-soviético. Tal divisão é realizada devido às transformações que decorreram com a separação da URSS e consequente quebra do sistema de produção, financiamento, distribuição, entre outros aspectos: um sistema com o qual os realizadores se tinham familiarizado.

No período soviético<sup>40</sup>, o sistema para aprovação de argumento e de delineamento das formas de financiamento, produção e distribuição implicava uma enorme burocracia e inúmeros passos. Todos os países pertencentes à URSS submetiam as suas propostas às instituições baseadas em Moscovo (Kaminskaitė-Jančorienė, 2016), mas, em alguns casos específicos, o processo decorria no próprio país. No caso da Lituânia, o processo de decisão de financiamento, ao nível nacional, decorria simplesmente para documentários de consumo local ou para o boletim noticiário *Soviet Lithuania* (Paukšytė, 2004)<sup>41</sup>. A máquina de produção cinematográfica soviética dava a oportunidade aos realizadores de realizar os seus filmes com um orçamento adequado, tal como uma distribuição alargada dos seus filmes, com uma enorme aposta na vertente de publicidade e divulgação dos filmes. Em particular, filmes de ficção<sup>42</sup> - adequados à visão soviética em termos de conteúdos e formas<sup>43</sup> - eram alvo de grande atenção: "o cinema era apreciado pelo público em geral e tinha uma vasta área de distribuição (mesmo dentro da Cortina de Ferro), com uma rede de cineteatros e canais de televisão." (Paukšytė, 2004). Analisando listas de filmes com o maior número de bilhetes vendidos, na União Soviética, é possível detectar que os géneros de acção e de comédia prevalecem: o filme de crime/aventura "Piraty XX veka" (1980), de Boris Durov, lidera a lista, seguido das comédias "Brilliantovaya ruka" (1969), "Kavkazskaya plennitsa, ili Novye priklyucheniya Shurika" (1967) e "Operatsiya 'Y' i drugie priklyucheniya Shurika" de Leonid Gayday<sup>44</sup>,

---

<sup>40</sup> Não sendo este o local indicado para uma exploração extensiva da história do cinema soviético - que implica inúmeras alterações, dentro de um longo espaço de tempo - e das particularidades do funcionamento desta indústria cinematográfica, será realizado um esboço breve de algumas das características consideradas relevantes para o entendimento do cinema lituano após a saída deste sistema.

<sup>41</sup> "Antes de um filme ser exibido na União Soviética, a sua exibição em cinemas locais dependia de instituições de controlo satélite, estabelecidas na Lituânia (o Gabinete Editorial, a Direcção Editorial e o Conselho do Lithuanian Film Studios, e, em diferentes períodos, o Ministério de Cinematografia, o Ministério da Cultura e o Comité de Cinematografia da República Soviética da Lituânia), e poderes superiores de autoridade e controlo (o Comité Central do Partido Comunista da Lituânia, os departamentos de Agitação e Propaganda e da Cultura do partido, o Conselho de Ministros, o *Glavlit*, tal como outras instituições). Se uma obra fosse exibida na União Soviética, esta teria de passar não só pela cadeia de controlo local acima indicada, como também pelos níveis de supervisão centrais da indústria cinematográfica da URSS." (Meno Avilys, 2012, p.7)

<sup>42</sup> "Os novos géneros soviéticos não eram para ser, como tal, documentários por um lado e ficções de outro: se o documentário fosse excluído, os filmes de ficção reinariam e os géneros existentes seriam sub-divisões dos filmes de ficção." (Taylor, 1983, p.453)

<sup>43</sup> "(...) muitas formas de cultura popular eram extremamente populares no período soviético. Grande parte dos filmes populares da época pertenciam aos géneros mais típicos, como a comédia, o romance, a aventura, os épicos históricos e a investigação/o crime. Estes filmes eram baseados nas convenções formais dos filmes ocidentais, mas combinavam estas convenções com o optimismo soviético e eram realizados com conteúdo soviético." (Lee, 2011, p.168)

<sup>44</sup> No contexto russo, após o colapso da União Soviética, "os filmes soviéticos, como as comédias musicais de Grigoriy Aleksandrov, os filmes populares de Leonid Gayday e El'dar Ryazanov, dos anos 60 e 70, e telefilmes (...) tornaram-se os mais



seguido do filme de guerra "Shchit i mech" (1968), de Vladimir Basov.

Caso um determinado filme não se enquadrasse com as visões ideológicas - e até mesmo estéticas - do regime, eram feitos pedidos para reformulação do mesmo. Caso os realizadores não acedessem a estes pedidos de reformulação, os valores de financiamento e de distribuição eram reduzidos consideravelmente<sup>45</sup>. A censura aplicada pelo regime não era, como tal, impeditiva do lançamento e distribuição dos filmes que não se adequavam às visões do regime: "Regra geral, ninguém assistia a esses filmes ou acabavam por ser esquecidos com grande facilidade. Era mais fácil realizar algumas sessões porque, assim, de uma forma oficial, eles [Moscou] poderiam argumentar que um determinado filme não foi proibido, que não foi colocado na gaveta." (Kaminskaitė-Jančorienė, 2016).

Os filmes que circulavam na União Soviética eram predominantemente produções concebidas enquanto nacionais - independentemente de serem produzidas num determinado país-satélite: "A percepção deste cinema enquanto soviético ocorria somente no estrangeiro. Dentro da União Soviética, estes filmes eram vistos enquanto obras do cinema nacional." (Kaminskaitė-Jančorienė, 2016)

Este cinema nacional soviético regia-se maioritariamente, desde a Revolução Cultural da década de 30 do séc. XX<sup>46</sup>, pela necessidade de produção e de exibição de registos cinematográficos que apelassem ao público na sua maioria, incorporando, em si, os ideais que o regime procurava transmitir e difundir. A importância dada pelo regime - e, em particular, por Stalin - a este meio de comunicação<sup>47</sup>, pelo seu carácter visual justifica, em parte, o grande investimento que foi realizado ao longo do tempo. A reincidência e predominância de determinados géneros - como comédias<sup>48</sup>, musicais, "The Cold War detective genre" (Beumers, 2003, p.444), filmes históricos - resulta da intenção de criar um cinema para as massas.

"A tarefa deste cinema de massas, ou, como Shumiatskii lhe chamava, "Sovet-skii Gollivtud"

---

populares. Em meados dos anos 90, mais de metade dos filmes que eram apresentados na televisão eram filmes soviéticos (...). Na televisão russa pós-soviética, os filmes soviéticos garantiam o alcance de níveis de audiências elevados." (Lee, 2011, p.167)

<sup>45</sup> Um dos casos de filmes lituanos censurados é "Time Passes Through the City" (1966), de Almantas Grikevičius. "O Comité de Cinematografia da LSSR (responsável, na altura, pelo controlo dos trabalhos realizados em cinema) declarou que o filme não representava a cidade socialista, e que evocava raiva com a sua linguagem cinematográfica complexa, com as metáforas visuais e as associações daí resultantes. Defendendo a "inteligibilidade para as massas", ordenaram o corte e a eliminação de determinadas cenas. (...) Após longas discussões e tentativas de defesa da visão criativa do realizador, foi ainda assim decidido que a cena final do filme deveria ser reduzida (...), tal como deveria ser incluída uma música que evocasse emoções positivas. Tornou-se claro, após uma investigação detalhada das cópias que restaram deste filme, durante o processo de restauro, que a versão exibida nos cinemas soviéticos diferia precisamente nesta cena final." (Meno Avilys, 2012, p.16)

<sup>46</sup> "(...) existia uma necessidade constante de realizar um cinema soviético tanto popular como ideologicamente correcto, e esta necessidade era perceptível para (...) Boris Shumiatskii - o antigo bolchevista que tomou o controlo da indústria cinematográfica soviética em Outubro de 1930 - mas não era uma visão apreciada pelos líderes do movimento de cinema avant-garde (...)." (Taylor, 1999, p.144)

<sup>47</sup> "O próprio Lenine terá mencionado que 'De todas as artes, o cinema é, para nós, a mais importante'. A sua importância enquanto uma arma de propaganda recaía na sua natureza visual, que lhe dava, por necessidade, um enredo construído de forma simples e uma mensagem que era tanto internacional, no seu apelo - não requerendo capacidades linguísticas ou literárias específicas, do público -, como acessível para um público de massas. Um jornal contemporâneo destacara que 'O Cinema é o único livro que até os analfabetos conseguem ler'." (Taylor, 1983, p.445)

<sup>48</sup> "No final dos anos 30, as comédias musicais surgiram enquanto o género fílmico dominante, reforçando a função do cinema sob a pressão da ideologia." (Beumers, 2003, p. 443); "As comédias dominaram as bilheteiras, de forma evidente, durante os anos 60 e os anos 70." (Beumers, 2003, p.451)

(Hollywood Soviético), era o da "criação de um bom e agradável espectáculo". (...) a doutrina do realismo socialista era essencialmente inclusiva. Arte inclusiva tinha de ser, necessariamente, acessível e inteligível para um público de massas. A antiga estrutura hierarquizada de 'high' e 'low' art tinha de ser quebrada." (Taylor, 1999, p.143-144)

A independência da Lituânia implicou a saída deste sistema que, devido à sua potência financeira e consequente capacidade de distribuição e exibição, se classificaria enquanto uma indústria cinematográfica. A produtora nacional - Lietuvos Kino Studija - passou a assumir o papel das instituições de Moscovo. Assim, todo o sistema económico, político e social foi alvo de alterações e a cultura em geral – bem como o cinema, em particular - não se encontrava na lista de prioridades iniciais<sup>49</sup>, o que implicou uma alteração drástica da situação do cinema nacional lituano.

"Enquanto a indústria cinematográfica do país estava ostensivamente mais livre em termos políticos para a exploração de determinados temas e para o levantamento de determinadas questões, os imperativos económicos, dos quais o antigo sistema os tinha protegido, tornaram-se o seu maior obstáculo. Era um pacto faustiano: a troca da tirania do governo pela tirania do mercado." (Ingvaldstad, 2008, p.149)

Perante tal situação, e perante as incertezas - políticas, sociais e económicas -, tal como perante a falta de financiamento, surgiu uma vasta rede de produtoras independentes, associadas à geração de realizadores que surgiu nesta época, igualmente<sup>50</sup>. A importância da criação destas produtoras ressalta pelo facto de, logo em 1992, terem ultrapassado o número de filmes financiados pelo Lietuvos Kino Studija<sup>51</sup>, marco que retrata o panorama de financiamento após a independência, até aos dias de hoje. Investimentos de privados, coproduções e financiamento de iniciativas europeias foram e são igualmente algumas das estratégias tomadas para lidar com as dificuldades de financiamento por apoios do Estado lituano e que permitiram a entrada dos filmes deste país no panorama cinematográfico europeu. Embora os filmes dos anos 90 tenham entrado rapidamente no círculo de festivais de cinemas europeus e tenham atraído a atenção dos espectadores europeus - que desconheciam a cinematografia local -, a verdade é que o cinema produzido não apelava ao público lituano e não circulava facilmente nos cinemas locais<sup>52</sup>: "É

---

<sup>49</sup> " (...) o cinema não era apoiado de forma sistemática pelo governo e acabou por ficar nas margens da política cultural." (Vildžiūnas, 2015)

<sup>50</sup> "Kinema, um estúdio de cinema independente fundado em 1989, não só foi o primeiro estúdio de cinema independente da Lituânia, como também reuniu grande parte dos realizadores que acabariam por definir a geração "turning point"." (Meno Avilys, 2012, p.13)

<sup>51</sup> "O ano de 1992 marcou um grande avanço na produção cinematográfica na Lituânia, com mais filmes a serem lançados por produtoras independentes (duas longas-metragens, oito documentários) do que pelo Lithuanian Film Studio (uma longa-metragem e quatro documentários)." (Paukšytė, 2004)

<sup>52</sup> "A exibição e promoção local de filmes lituanos tem sido um dos aspectos mais negligenciados deste cinema no país." (Paukšytė, 2004)

referido que, por vezes, os trabalhos de Audrius Stonys, Arūnas Matelis e outros novos realizadores talentosos são mais conhecidos no estrangeiro do que na Lituânia." (Bula, 2013, p.13)

O facto de a produção cinematográfica não - ter a possibilidade de - depender dos apoios do Estado e de se basear em apoios privados ou de produtoras associadas a - ou criadas e geridas por - realizadores lituanos permitiu uma enorme abertura em termos de estilos, formas e conteúdos.

"Tanto em termos de forma como de estilo, estes realizadores não têm quaisquer problemas em desafiar o público com materiais exigentes - que, por vezes, poderão até esgotar a tolerância do público mais simpatizante." (Ingvaldstad, 2008, p.143)

Nesse sentido, o rumo adoptado pelos realizadores, após a independência, poderá ser caracterizado enquanto um retorno - de questionamento, de indagação -, "uma investigação do passado" (Bula, 2013, p.12), uma procura - talvez inconsciente - pelas raízes da nação, da religião, do Estado: um olhar sobre o percurso e sobre o processo que induziu o novo estado de situação social e política do país. Mas, acima de tudo, os realizadores procuraram ultrapassar as questões da sua nação e utilizar registos da realidade e do dia-a-dia para uma extrapolação de questões existenciais e universais <sup>53</sup> :

"Os seus trabalhos poderão ser considerados "documentários inteligentes" - eles não entretêm, são lentos e, nalguns casos, difíceis de visualizar, mas induzem reflexões e pensamentos no espectador a um nível difícil de encontrar na indústria cinematográfica actual. De uma forma poética, exploram o mundo real, o humano - que se encontra mais ou menos triste e sozinho nesses novos tempos - e a natureza - que intensifica o sentimento de solidão. Os realizadores insistiam em registar o mundo real nos seus filmes, mas, ao mesmo tempo, jogavam com esse mundo, fazendo as suas interpretações pessoais dele." (Bula, 2013, p.13)

Ao contrário da Estónia e da Letónia, cujas produções recaíam maioritariamente sobre registos documentais de estilo jornalístico e de denúncia directa das imoralidades e dos crimes cometidos pelo regime soviético, a Lituânia optou por um caminho diferente<sup>54</sup>. Explorando o presente de uma forma poética, com referências metafóricas e subjectivas em relação à realidade que capturavam, induziram uma reacção de desagrado generalizado no público lituano, que não reconhecia os elementos<sup>55</sup> que necessitava

---

<sup>53</sup> "Os documentários lituanos convidam o espectador a contemplar e a experienciar a vida interior de um ser humano apanhado no meio das vicissitudes da turbulência da história." (Meno Avilys, 2012, p.5)

<sup>54</sup> "Estes filmes eram criticados. Não abordavam as questões políticas de forma directa, sendo, como tal, extremamente pouco populares." (Kaminskaitė-Jančorienė, 2016)

<sup>55</sup> Como exemplo das necessidades do público, não expressas através dos filmes, é possível observar tal num momento de entrevista com Arunas Matelis, em que este recorda uma interpelação de um elemento do público lituano: "Numa fase em que o filme já tinha sido terminado e em que já tinha recebido alguns prémios, um homem perguntou-me porque é que a bandeira

de observar, na época - como se estes filmes estivessem desligados da realidade social e política do momento: "O documentário lituano, realizado em produtoras de cinema de autor, ainda não tem a coragem de assumir o papel de comentador directo de eventos políticos e sociais, nem (...) adoptou um estilo jornalístico com um tom marcado de observação documental." (Mikonis-Railienė, 2014, p.89). As estratégias cinematográficas, no entanto, não eram novas, dentro do panorama lituano, tendo sido baseadas, em grande parte, num dos períodos considerados fundamentais na história do cinema deste país: o "documentário poético", da geração de realizadores dos anos 60. Esta opção deveu-se não só devido à consideração de adequação do registo documental ao tipo de questões levantadas pela geração de realizadores dos anos 90, mas também devido aos reduzidos custos de produção associados ao processo documental. Uma tradição inspirada nas metodologias de Henrikas Šablevičius, entre outros realizadores, que se tornaram mentores desta geração.

"Nesse tempo, ele [Henrikas Šablevičius] apresentava uma abordagem inovadora em relação ao cinema, baseado no relacionamento de uma história sem comentários *off camera* com o auxílio de uma edição sofisticada, expressões líricas, diálogos sincronizadas e uma observação paciente do ser humano e do mundo exterior." (Mikonis-Railienė, 2014, p.78)

Šarunas Bartas, Audrius Stonys, Arunas Matelis, entre outros reproduziram elementos da tradição documental poética, "caracterizado pelo seu foco na esfera pessoal (...), pelo diálogo autêntico, pelos *close-ups* marcados e pelas longas e cuidadosas observações da realidade imediata." (Mikonis-Railienė, 2014, p.78). Para Audrius Stonys, o cinema lituano estava extremamente ligado à tradição de fotografia a preto-e-branco: uma influência natural de uma vertente artística de enorme relevância no panorama cultural lituano. Como tal, o cinema - documental - lituano, durante os anos 90, apresenta um carácter maioritariamente visual<sup>56</sup> e, acima de tudo, apresenta uma linguagem cinematográfica que procura "revelar as ilusões e os sonhos do período, tal como um sentimento de incerteza e medo" (Meno Avilys, 2012, p.13), num período de transição política. Para além de apresentar um carácter marcadamente visual, o cinema documental deste período poderá ser descrito enquanto um trabalho de um conjunto de 'aesthete-ethnographers' (Šukaitytė, 2010) que procuravam,

"em primeiro lugar, (...) utilizar filtros estéticos enquanto contavam histórias sobre a vida real, sobre pessoas reais e os seus desejos; em segundo lugar, pretendiam alcançar uma certa objectividade e veracidade, sem quaisquer ambições de contar ao espectador a verdade de uma forma explícita, pois a sua realidade é simbólica - não podendo ser nem verdadeira, nem falsa." (Šukaitytė, 2010, p.24-25)

---

não tinha sido incluída. Os outros símbolos não eram suficientes para ele - ele precisava da bandeira." (Meno Avilys, 2014, p.57)

<sup>56</sup> Stonys, em entrevista, descreve o cinema lituano enquanto um cinema que " (...) é muito visual. Nós fixamo-nos na face de uma pessoa e tentamos ler a história que ela conta" (Kancerevičiūtė, 2016)

A atenção para com os heróis desconhecidos, para com os grupos marginalizados manteve-se, tal como o registo maioritariamente visual e contemplativo, em detrimento do recurso à palavra e com uma noção particular do silêncio e do tempo<sup>57</sup>; "uma adoração aberta e não crítica do passado distante e não tão distante (...), ao mesmo tempo que representa novas mitologias e novos rituais." (Pipinytė, 1995, p.20); o recurso à metáfora e às analogias, que implicam uma desconstrução do filme e que escapam a um registo documental jornalístico, de denúncia e de apresentação de informação directa. Ainda que grande parte das formas possam ser equiparadas aos filmes realizados durante os anos 60, a realidade é que esta nova leva de realizadores trouxe um novo espaço para os seus filmes - a cidade e os seus não-lugares -, tal como novas questões sobre a realidade e novas formas de apresentar essas mesmas questões.

"Os anos 90 introduziram uma nova geração. Os novos realizadores não se identificavam com o passado idealizado, ou com o presente que se tornava cada vez mais uma caricatura. (...) todos demonstravam um desejo notório de falar sobre temas existenciais. Nestes filmes, são lançadas questões relativamente à solidão, ao significado da vida e à provisoriedade da existência." (Pipinytė, 2012, p.14-15)

O cinema lituano, a partir dos anos 90, adquiriu um novo estatuto. Com a independência, a perda da inclusão na indústria cinematográfica soviética induziu a criação das condições que possibilitam a classificação deste cinema enquanto um *small cinema*; já que esta é uma nação recentemente (re)criada, com um território reduzido, uma população igualmente reduzida, com poucas bases de financiamento. Para além deste facto, a abordagem documental poética adoptada neste período não se adequava às expectativas do público nacional, o que induziu uma separação entre a nação e a sua produção cinematográfica nacional. Para o público lituano, os registos cinematográficos populares da União Soviética representavam o seu padrão estilístico e temático. Sendo estes registos maioritariamente baseados nos géneros de comédia, de aventura, de investigação, dentro do mundo de cinema de ficção, com as estruturas formais inerentes - como a linearidade narrativa, por exemplo -, o confronto com registos cinematográficos documentais mais abstractos, mais interpretativos, mais metafóricos, onde existe uma tendência para uma narrativa não-linear, de contemplação e de longos takes - e onde o silêncio predomina - induziu um afastamento e uma desconexão entre os filmes e o público.

O público nacional que continuou a frequentar os cinemas, e que se revia nas produções realizadas era ", muito provavelmente, da intelligentsia urbana; o público mais rural e menos urbano preferia antigas produções lituanas do período soviético, um período em que tinha florescido uma versão mais vibrante do

---

<sup>57</sup> "O diálogo não é característico do cinema produzido pelos realizadores desta nova geração. Eles falam somente com imagens. Os filmes são caracterizados pelo seu *slow tempo* e por takes longos." (Meno Avilyš, 2012, p.13)

'cinema nacional'." (Ingvoldstad, 2008, p.142). Considerando o público um dos factores decisivos para a classificação de um cinema enquanto cinema nacional - de reflexão, representação e identificação nacional -, Ingvoldstad afirma que

"(...) o cinema nacional lituano existia *per se* e funcionava quando a Lituânia não existia enquanto um Estado-nação." (Ingvoldstad, 2008, p.139)

O caso lituano não é uma excepção: pelo contrário, representa a regra do cinema europeu e dos cinemas nacionais que o constituem. O conceito de cinema nacional, dentro do panorama cinematográfico dos anos 90, e mesmo actualmente, é posto em causa - e essa questão aplica-se, como tal, ao caso em análise. O cinema nacional tem sido cada vez mais conceptualizado não só enquanto uma tecnologia da memória cultural de uma nação, enquanto um vislumbre da identidade de uma nação, mas, acima de tudo, enquanto um trabalho de relação entre-fronteiras, entre-nações: algo que representa o carácter único, o carácter homogéneo e o carácter transformacional, tal como a própria identidade europeia.

"Os tempos em que vivemos marcam o fim das indústrias de cinemas nacionais. Existe uma dinâmica crescente em projectos artísticos de colaboração, que atravessam as fronteiras tradicionais e que juntam esferas que, outrora, se encontravam isoladas. O mundo está em movimento, providenciando encontros que seriam improváveis há alguns anos atrás. A mistura de culturas e de pessoas é reflectida nos filmes que são realizados actualmente." (Iordanova, 1999, p.58)

O cinema lituano e, em particular, os filmes produzidos durante a transição entre o regime soviético e o (re)nascimento da nação num contexto europeu e ocidental - e todas as implicações sociais, políticas e económicas que resultaram dessa transição - são, no entanto, fundamentais para o entendimento das questões que surgiram<sup>58</sup>. Ainda que as obras realizadas não fossem criadas tendo o público nacional em vista<sup>59</sup> - o que, para Ingvoldstad, implica a destruição do conceito de cinema nacional lituano -, a realidade é que estas foram o cartão de visita criado pelos realizadores - de forma consciente ou inconsciente - para o universo do "outro lado da Europa", para a realidade europeia que, desde há diversas décadas, os concebia enquanto um outro culturalmente incompreensível e distante.

---

<sup>58</sup> " De acordo com Anthony Smith, as transformações da identidade colectiva resultam de desenvolvimentos traumáticos que 'perturbam o padrão básico dos elementos culturais que formam o sentido de continuidade, memórias partilhadas e noções de identidade colectiva'. Para a tentativa de entendimento de um corpo de produções culturais, como o cinema europeu, em termos de questões de identidade, é essencial o desenvolvimento de um enquadramento teórico no qual as representações das identidades colectivas possam ser avaliadas, tanto em termos de cinema europeu no geral, como na análise de filmes específicos." (Aitkin, 2005, p.79)

<sup>59</sup> "Os jovens autores lituanos recusam a preocupação relativamente ao nível de interesse dos seus filmes e ao nível da clareza da sua mensagem para o público." (Pipinytė, 1995, p. 22)

Nesse sentido, os realizadores da 'turning point generation' concentraram-se maioritariamente na criação de registos que se focam em

"contextos que são estritamente ligados a festivais (os trabalhos de muitos realizadores lituanos são apresentados em fóruns de cinema internacionais de grande prestígio) ou em contextos pessoais (em que a auto-realização do autor é a característica mais importante). O cinema nacional é substituído por um cinema cosmopolita." (Arlickaitė, 2014, p.55)

Desta forma, os registos cinematográficos dos anos 90 são uma pista para as estratégias adoptadas para a reflexão - individual e subjectiva - dos realizadores relativamente à sua situação social e política, em relação à realidade do dia-a-dia em que grande parte da população - regra geral, dos grupos marginalizados - se encontrava, em relação às questões da existência humana<sup>60</sup>, tal como à sua noção de identidade nacional e à memória cultural do país. Estas reflexões inserem-se, igualmente, na tentativa de distribuição e proliferação das imagens, das memórias e das histórias esquecidas pela Europa Central/Europa do Sul, que divergem da retórica dominante e que demonstram a multiplicidade de experiências que existem e que deverão ser ouvidas, de forma a tornar possível o reconhecimento destas nações, que ambicionavam o alcançar de soberania, após décadas de instabilidade e de isolamento do panorama político de nações; a compreensão entre nações, que depende do conhecimento do outro - tanto na base da semelhança, como na base da divergência -, da visibilidade do outro, de forma a impedir ou de forma a quebrar as visões estereotipadas relativamente aos mesmos; entre outras motivações.

A análise de determinados elementos de alguns registos cinematográficos deste país e desta época poderá providenciar algumas pistas relativamente à importância de uma produção cinematográfica nacional - e, em particular, dos *small cinemas* -, que podem ser uma das bases para a criação e manutenção de um ideal europeu, de coesão social e de 'união na diversidade'. Não só permitem uma exploração nacional criativa, como são, em si, tecnologias da memória cultural, que, em casos de países como a Lituânia, poderão ser considerados fundamentais para a (re)criação da memória cultural e da identidade nacional, através da expressão artística inspirada no contexto de transformações políticas de grande impacto ao nível nacional. No entanto, as condições de produção e os condicionamentos criados - de forma consciente ou inconsciente - devido às expectativas de distribuição dos filmes para um público mais abrangente limitam esta expressão reflexiva de tal realidade. Estes condicionamentos induzem uma adaptação que facilita a disseminação dos materiais criados, que passam a constituir tecnologias de memória que permitem a criação de uma memória prótica que ultrapassa os limites da população local: constituem, desta forma, uma memória cultural de uma população mais abrangente, de outras nações, que

---

<sup>60</sup> Os registos - de ficção - de Šarunas Bartas, um dos realizadores lituanos mais reconhecidos no universo cinematográfico internacional, são um exemplo desta característica: "o seu espaço é universal - um ser humano, perdido e só, tenta aperceber-se do significado da sua existência" (Arlickaitė, 2014, p.55)

não experienciou - e que, em grande parte dos casos, desconhecia - determinados elementos da cultura lituana. Ainda assim, estes registos cinematográficos não providenciam de forma directa elementos históricos e da memória desta nação, o que implica que a criação de uma memória prostética, através deles, não providencia todas as pistas para a criação de uma noção de todas as implicações das escolhas realizadas: a identificação do público não-local com determinados elementos realçados - devido à sua associação e ligação com a cultura ocidental - é, como tal, superficial.

No entanto, a disseminação destes materiais - maioritariamente pelo circuito de festivais de cinema -, a disseminação destes objectos de memória - com elementos de identificação superficiais - poderão permitir, a longo prazo, o alcançar do objectivo de inserção de novas experiências e novas retóricas na história e na memória cultural europeias, o que poderá auxiliar os processos de criação de uma identidade europeia mais inclusiva - onde a diversidade dentro da semelhança poderá ser cada vez mais explorada.



# "DEŠIMT MINUČIŲ PRIEŠ SKRYDĮ / TEN MINUTES BEFORE THE FLIGHT OF

## ICARUS"

### OS PRIMEIROS PASSOS DO CAMINHO PARA A (RE)CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO

"Dešimt Minučių prieš Ikaro Skrydį / Ten Minutes Before the Flight of Icarus" é uma curta-metragem documental realizada por Arunas Matelis, em 1990. Um filme a cores, captado em 35 mm., produzido pelo Lietuvos Kino Studija em parceria com o Nominum Studija - produtora de cinema criada e gerida por Matelis. Este registo cinematográfico é considerado por muitos<sup>61</sup> um registo que exemplifica, na sua plenitude, as características dominantes da produção cinematográfica documental lituana dos anos 90<sup>62</sup>.

Uma curta-metragem de 10 minutos que apresenta diversos elementos daquelas que poderão ser consideradas as raízes do espírito lituano, sendo que a religião é o tópico que se destaca. O destaque da religião - e, em particular, da religião católica - deriva da visão deste elemento da memória cultural lituana enquanto um elemento de aproximação ao mundo Ocidental<sup>63</sup> - nomeadamente, à Europa - e a sua exploração permite, assim, uma identificação simbólica do público ocidental à realidade exposta, tal como permite, ao mesmo tempo, uma exploração de um elemento de elevada relevância para esta nação.

Este é um filme repleto de simbologia<sup>64</sup>, que recorre frequentemente à mitologia, a metáforas e a referências indirectas, que providencia momentos de contemplação - de zonas mais degradadas e

---

<sup>61</sup> "(...) um filme relevante que, mais tarde, passaria a ser considerado o manifesto da nova geração de realizadores lituanos (outros nomes incluem Audrius Stonys, Valdas Navasaitis, Vytas Landsbergis), que, durante os anos 90, cultivaram a realização de documentários curtos e poéticos, filmados em 35 mm." (Müller, 2005)

<sup>62</sup> "(...) um manifesto para a geração pós-soviética de realizadores, que rejeitava a declaratividade directa e que se deixara imergir na observação silenciosa da realidade." (Meno Avilys, 2014, p.55).

<sup>63</sup> "(...) os lituanos são maioritariamente católicos. A identificação com o Cristianismo Ocidental foi decisiva para a identificação dos povos bálticos com a civilização Ocidental, em contraste com a Rússia Ortodoxa." (Danjoux, 2002, p.169)

<sup>64</sup> "Os símbolos podem ser definidos enquanto signos de importância particular para os observadores. Quando um signo se refere a um fenómeno relacionado com experiências de especial relevância para os observadores, esse signo transforma-se num símbolo. Como tal, símbolos são signos transliterais que não só se referem a um fenómeno primário, como também às experiências particularmente importantes relacionadas com esse fenómeno. Estas experiências do passado resultam numa diminuição ou num aumento significativos dos valores estimados - de forma mais profunda - pelo grupo. Visto que os símbolos se referem a experiências de grupo de particular relevância, estes possuem propriedades de emocionalidade e santidade. Como as experiências sentidas de forma intensa estão aglomeradas numa representação única, a qualidade de emocionalidade dos símbolos é extremamente elevada." (Kowalewski, 1980, p.440-441)

negligenciadas - da cidade e dos seus habitantes, procurando posicionar o espectador perante a rotina e a realidade das personagens, tal como perante determinados elementos que poderão lançar o diálogo relativamente a algumas das principais questões de reflexão deste período particular, de transição política de enormes repercursões sociais e económicas.

As ruas de Užupis, em Vilnius, são o local de partida para o - eventual - voo desta curta-metragem: uma zona próxima do centro histórico da capital lituana, mas que, por largos anos, se manteve à margem, isolada, negligenciada, temida e, por vezes, esquecida<sup>65</sup>. A escolha deste local enquanto o ambiente visual que domina esta curta-metragem encaixa, assim, num dos motes dos realizadores de documentários da época, que procuravam representar a cidade, os seus não-lugares, os locais marginalizados, tal como a sua população - preferencialmente elementos da comunidade urbana igualmente marginalizados pela sociedade e com carências económicas. Este ambiente que rodeia as personagens no registo de Matelis poderá ser um elemento fundamental para o carácter exótico que o público - e, em particular, os festivais de cinema - poderão procurar, mesmo que com a constante necessidade de identificação de elementos familiares. A arquitectura de Užupis, que inclui características de fachadas (o tipo de cor, o formato do edifício, entre outros pormenores) específicas desta região, em articulação com a própria visualização das características visuais das personagens que percorrem o espaço (desde as roupas à própria constituição física) providenciam um retrato deste local, ao mesmo tempo que destacam o carácter exótico do mesmo, tanto para o público ocidental, como para os próprios lituanos (que, ainda que conscientes de que este local pertence a Vilnius e, conseqüentemente, à sua memória cultural, evitavam frequentar esta zona).

Para alguns<sup>66</sup>, o documentário de Arunas Matelis é um retrato urbano de Užupis, um retrato da vida diária da comunidade residente neste local. Para outros<sup>67</sup>, este é um retrato - subjectivo - do período de alterações políticas e sociais pelas quais o país atravessou. Um registo de um tempo, de um local, de pessoas que se encontravam, de alguma forma, suspensas no tempo<sup>68</sup>, que percorriam um determinado caminho, que continuavam a sua vida e a sua rotina, mas que emanavam um sentimento de expectativa de (re)criação de algo novo, de algo que viria a surgir e a transformar as suas vidas para sempre<sup>69</sup>: da

---

<sup>65</sup> "A sua intuição criativa levou-o para aquilo que, na altura, era a dilapidada e insegura zona de Užupis, onde a sua câmara registou a vida caótica do bairro, permeada pelo espírito da história de diferentes períodos." (Meno Avilys, 2012, p.14)

<sup>66</sup> "(...) este é um filme sobre o local das gravações: a República de Užupis, uma parte especial da zona antiga de Vilnius. De acordo com Matelis, o filme alterou Užupis completamente, ao ter sido o primeiro a levar uma câmara para esse local. Tornou-se uma atracção para realizadores locais e internacionais, que vieram e gravaram os seus filmes na República." (Müller, 2005) "O filme é sobre Užupis, uma parte da zona antiga de Vilnius. O filme representa o ambiente desta parte decadente da cidade." (Mubi, sem data)

<sup>67</sup> "Foi realizado em 1990, mesmo antes das alterações que induziram o colapso da URSS e a fundação da independência da Lituânia. Este filme de 10 minutos reflecte esta transição de forma perfeita, através do seu ritmo mediativo e da sua linguagem poderosa e metafórica." (Müller, 2005)

<sup>68</sup> "Para as pessoas da era pós-totalitária, o espaço do tempo suspenso, o tempo é sujeito a uma sensibilidade exagerada." (Pipinytė, 1995, p.19)

<sup>69</sup> "(...) este filme, naquele tempo, poderia ser interpretado enquanto um *statement* sobre esse período, mostrando pessoas à espera que algo aconteça." (Müller, 2005)

realidade do presente daqueles que queriam esquecer o passado de trauma e avançar para o futuro. Passos de reconstrução e de manutenção de um passado que representavam de forma inerente - e, talvez, inconsciente.

"Ainda que não existam atributos directos que permitissem alguém relembrar-se do espírito sentido no tempo em que a Lituânia alcançou a sua independência (como a bandeira do Estado), a sensação das mudanças vindouras é sentida de forma evidente no filme "Ten Minutes Before the Flight of Icarus". Matelis admite que, enquanto realizava o filme, era importante 'que não se soubesse se algo iria realmente acontecer, ou que se ficasse à espera sem razão aparente. O "antes" no nome "Ten Minutes Before the Flight of Icarus" é importante.<sup>70</sup>" (Meno Avilys, 2012, p.14)

A personagem principal deste registo cinematográfico é Misha, um indivíduo que percorre esta zona da cidade e cuja vida vislumbramos de uma forma simples e maioritariamente visual - com um recurso meramente esporádico a discurso verbal. Entramos na sua casa, onde reflecte sobre questões como a existência de Deus, e em que realiza uma - espécie de - serenata; observamos o ambiente que o rodeia: um caminho repleto de neve que percorre, em direcção a Užupis, a rua principal - a fachada dos edifícios, os telhados - de Užupis, a zona residencial - a parte de trás dos edifícios, as portas, as escadas, os apartamentos -, os animais, as pessoas - as crianças, os vizinhos, a sua mulher, os paramédicos, entre outros -, os carros, a recriação da fachada da Catedral de Vilnius. O discurso é limitado, o som enaltece pequenos detalhes e as cenas são de longa duração: a contemplação do espaço urbano e social é enaltecida graças a estas estratégias cinematográficas, entre outras.

As duas perspectivas de caracterização geral do filme são codependentes: tanto Misha, como Užupis, tanto a situação social, como a situação política poderão - e deverão - ser considerados os elementos cruciais para a estruturação e para a reflexão deste filme. No entanto, esses não serão os elementos alvo de análise: aqui, o foco recairá sobre os elementos que poderão promover a identificação do público ocidental, ao mesmo tempo que se realçam pormenores da identidade nacional e da memória cultural lituana.

---

" (...) ele cria um ambiente que nos faz questionar o que é que está a acontecer à nossa frente, o que é que está prestes a acontecer. (...) *Ten Minutes Before the Flight of Icarus* providencia, acima de tudo, uma visão da destruição e da ruína, ao mesmo tempo que permite ao espectador sentir que existe algo no ar." (IDFA, sem data)

<sup>70</sup> Após um longo percurso histórico de busca pela identidade, pela autenticidade, pelas origens e, acima de tudo, pela liberdade, a Lituânia e a sua população construíram, à base de diversos elementos, e dentro de um panorama de regime totalitário, as ferramentas necessárias para o alcance da independência. No momento da "descolagem", Matelis poderá ser colocado no papel de Daedalus, lançando um alerta para Ícaro - esta jovem nação: "The myth of Icarus shows what happens when a high flier flies too high, ignores advice about the appropriate bounds of behavior, and falls to ruin." (Balch & Armstrong, 2010, p.291)

# RELIGIÃO: A UNIÃO PELA ESPIRITUALIDADE, A LIGAÇÃO AO OCIDENTE E O

## SÍMBOLO DE RESISTÊNCIA

A religião é um tópico que ressalta permanentemente, através de referências directas e indirectas, ao longo do filme de Matelis. Tal não ocorre por acaso: este é um elemento fundamental de ligação às raízes identitárias lituanas.

A recriação da fachada da Catedral de Vilnius, com o elevar de uma estatueta; o recurso a um cântico religioso pela banda de jovens; as reflexões de Misha relativamente à existência de Deus e a tradição musical judaica: todos estes são momentos do filme que nos ligam a este tópico.

### **A memória cultura lituana e a religião Católica**

Um dos elementos caracterizantes da cultura lituana é, precisamente, a sua ligação, mesmo durante o período de domínio soviético, à religião católica romana, que é, até ao dia de hoje, a religião predominante do país. A Diocese de Vilnius foi criada em 1387, na altura em que a Lituânia se convertera ao Cristianismo (Paknys, 2008), sendo uma das maiores dioceses da Europa da época e representando um dos principais pontos de partida para a conversão da população lituana - pagã, anteriormente. O atraso temporal, em comparação com outros países europeus, na conversão ao cristianismo - à qual resistiram durante muitos anos -, não impediu que esta se tornasse a religião predominante do país e que acabasse por ser um pilares basilares de caracterização do espírito, da cultura e da identidade lituana. Esta ligação é um dos factores que diferencia este país dos restantes da região báltica, tal como dos restantes países da União Soviética, e que o aproximou, desde muito cedo, à cultura europeia ocidental.

"O país (...) tornou-se muito diferente da Rússia (...). Os lituanos desenvolveram tradições diferentes, criaram instituições sociais diferentes, atitudes divergentes para com a autoridade, uma ética de trabalho diferente, e uma apreciação pelas ideias europeias, pelas suas instituições políticas, pelas relações Igreja-Estado, estabelecendo laços com o Ocidente." (Vardys, 1988).

Para além desta aproximação dos ideais e dos valores vistos enquanto ocidentais, a religião católica providenciava um conforto de compatibilidade com a noção de moralidade e normalidade do povo lituano, que não correspondia à visão soviética.

"A imoralidade na sociedade soviética, a sua desumanidade e corrupção, a falta de códigos morais ou ideais credíveis (...) eram vistos enquanto altamente contrastantes (...). O Cristianismo salientava o valor do indivíduo, da humanidade, do perdão, da gentileza, do amor." (Bordeaux, 1978, p.80-81)

No período de independência do início do século XX - entre 1918 e 1940 -, a Igreja Católica tornou-se "a principal organização religiosa do país" (Sapiets, 1979, p.78), sendo que 85% da população se considerava religiosamente ligada ao Catolicismo. Durante este breve período, a Igreja teve um papel fundamental na área da educação, tendo auxiliado "uma nova geração de intelectuais lituanos, que propuseram a modernização católica enquanto uma alternativa para parte do desenvolvimento do jovem Estado" (Vardys, 1988). No entanto, com a ocupação da Alemanha Nazi, entre 1941 e 1944, e a consequente anexação à União soviética, os objectivos delineados durante este período de independência não tiveram os resultados idealizados. A partir desta altura, foram criadas as estruturas de actividades clandestinas, "que se tornaram, mais tarde, no forte movimento de resistência armada (...) (1944-1956)." (Vardys, 1988). O papel da Igreja Católica tornou-se ainda mais fundamental e proeminente nos períodos de ocupação, tanto nazi como soviética: uma fonte de esperança e de resiliência, uma fonte de inspiração dos ideais ocidentais de liberdade e democracia.

Durante o período de domínio soviético, a Igreja Católica foi - e era percebida enquanto - um dos meios de manutenção das tradições, das memórias e da cultura lituana, tal como da sua ligação ideológica, social e política ao resto da comunidade europeia, sendo considerada um elemento fundamental para o impedimento da transformação social lituana desejada pelo regime soviético e vista igualmente enquanto uma das instituições que, mesmo durante a ocupação soviética, não sucumbiu ao regime

71

O regime, consciente da influência da religião católica nesta região, procurou estabelecer, desde o início da incorporação do país no bloco soviético, uma forte influência sobre os dirigentes e sobre os elementos superiores da Igreja Católica<sup>72</sup>. Utilizando o KGB - tal como o CRA (Council for Religious Affairs<sup>73</sup>) - enquanto uma fonte para identificação de potenciais reaccionários, dentro do clero, muitos indivíduos foram deportados para campos de trabalhos forçados na Sibéria. No entanto, para além deste tipo de estratégia, a URSS procurou, de igual forma, soviétizar e influenciar os restantes dirigentes e

---

<sup>71</sup> "a única instituição lituana que não sucumbiu por completo ao controlo daquele que era visto enquanto o poder invasor" (Anderson, 1983, p.26)

<sup>72</sup> Para além desta medida de influência sobre os elementos da Igreja Católica, o regime soviético procurou instituir e promover o ateísmo. "Durante o período soviético, a luta contra o cristianismo e a religião era (...) muito intensa. Era suposto auxiliar a destruir os fundamentos da identidade nacional e cultural, ao mesmo tempo. No discurso público, o discurso ateu propagandístico era especialmente activo, declarando o cristianismo como algo mau. A luta contra o cristianismo era o objectivo das festividades soviéticas criadas, que, pelo que se crê, auxiliaram a separar as pessoas do seu padrão habitual de identidade cultural, de forma a criar uma nova identidade soviética comum. O antigo sistema de calendarização de festividades, baseado no padrão do calendário cristão, tinha desaparecido por completo do discurso público." (Senvaitytė, 2014, p.36)

<sup>73</sup> (Streikus, 2006)

membros do clero - os que já exerciam e aqueles que, posteriormente, frequentaram os seminários -, "(...) transformando os líderes da Igreja em instrumentos obedientes do regime" (Streikus, 2006, p.63). Assim, a URSS teria não só um meio para divulgação dos seus ideais, para disseminação dos seus valores, como o KGB teria, igualmente, agentes e informadores<sup>74</sup>. Esta medida, em conjugação com a anterior, foi vista enquanto um método fundamental para evitar a contestação e resistência ao regime, ao mesmo tempo que procurava utilizar uma instituição de elevada importância para a população para proceder à sovietação.

No entanto, o regime não deixou de procurar a extinção - ou, pelo menos, a restrição - da actividade das instituições religiosas no país.

"Nem a Constituição soviética, nem as leis garantem a liberdade religiosa (...) , permitindo somente o exercício de liturgia sob limitações rigorosas e um isolamento total da sociedade (...) A educação religiosa para crianças é totalmente proibida (...). Praticamente não existem publicações religiosas; (...) A Constituição soviética (Art.º 52) discrimina cidadãos religiosos ao recusar-lhes o direito a comunicar a sua fé, enquanto garante aos ateus o direito à propaganda." (Vardys, 1988)

Ainda que, até aos anos 70, a URSS tenha conseguido restringir e influenciar grande parte dos membros do clero graças a este tipo de estratégias, a realidade é que esta manteve, desde sempre, um papel fundamental de crítica e resistência ao regime. A influência sobre a população, enquanto um símbolo de resistência, demonstrou-se, por exemplo, pelas ondas de contestação, nos anos 70, inspiradas pelas restrições criadas pela União Soviética relativamente aos direitos de crença. "Os crentes lituanos estabelecem recorrentemente uma ligação entre a sua recusa a abandonar a fé católica com a sobrevivência da sua cultura nacional enquanto tal." (Sapiets, 1979, p.81)

Outro sinal da influência e da importância do catolicismo para a resistência ao sistema, e a ligação à causa "nacional" lituana, durante o período soviético, é visível através do tipo de símbolos utilizados nos protestos realizados: a grande maioria estava associada a simbologia católica<sup>75</sup>. A cruz (emblema da Igreja), a Colina das Cruzes de Meškuičiai-Šiauliai (local de peregrinação religiosa), a Colina de Cruzes de Šiluva (local de peregrinação religiosa), o dia 8 de Setembro (Natividade de Maria) e o dia 1 de Novembro (Dia de Todos os Santos) são alguns exemplos dos símbolos de resistência e de protesto utilizados.

Com o passar dos anos, e com as inúmeras transformações do regime soviético - acompanhadas pelos movimentos cada vez mais expressivos de luta contra o regime -, a importância do papel simbólico

---

<sup>74</sup> "Os informadores monitorizavam o sentimento público e reportavam os dissidentes ou as actividades de resistência, enquanto que os agentes influenciavam o processo de tomada de decisão e seguiam as instruções do governo" (Streikus, 2006, p.63).

<sup>75</sup> Conclusões retiradas de um estudo (Kowalewski, 1980) que analisou 427 demonstrações de grupos de protesto na União Soviética, entre 1965 e 1977, realizados no espaço público, por grupos sociais, e que expressavam a insatisfação perante políticas tomadas pelo regime soviético, tal como procuravam influenciar a opinião pública. Neste estudo, foi possível observar a regularidade de utilização de símbolos católicos em, especialmente em demonstrações indirectas.

da Religião Católica tornou-se cada vez maior, ainda que tal não implicasse, em si, uma maior religiosidade da população.

"(...) para uma grande parte da sociedade lituana (...), o Catolicismo (Igreja Católica) permanece enquanto um símbolo de inconformidade, mas não enquanto um sistema de valores significativo. (...) é um depósito de tradições e de cultura religiosa, mas também de cultura nacional. É a memória histórica da Lituânia, e alimenta o seu futuro. (...) Transformou-se num mensageiro de liberdade e um depósito de tradições ocidentais, para os lituanos." (Vardys, 1988)

Este carácter simbólico da Igreja Católica - um carácter de resistência, de ligação com as raízes identitárias lituanas - é alvo de inúmeras referências em "10 Minutes Before the Flight of Icarus".

O primeiro contacto com esta temática surge na cena em que é possível vislumbrar um portão e, na parte de cima, um telhado de um edifício - à primeira vista, claramente contrastante com o restante ambiente - onde se está a colocar uma estatueta.

De um olhar fugaz, do *interdito* que está tanto longe, como próximo - devido às barreiras físicas entre a câmara e o edifício onde está a ser colocada a estatueta -, passamos para uma perspectiva que simula um olhar da própria estatueta, enquanto esta está a ser erigida. Com esta perspectiva, é possível observar - de cima para baixo - um homem a colocar um mosaico na fachada do edifício, e indivíduos a observar todo este processo. Os sons de sinos - que não vemos, mas que é possível entender que não estão neste local, ainda que o som simule proximidade - entoam enquanto indivíduos observam. O ambiente torna-se místico e solene com este sinos<sup>76</sup>. Ouve-se o comentário: "Isso modifica-o completamente. Olha, talvez devêssemos tentar a Helena, agora? Essa coroa que aí está é do Casimiro". A câmara realocaliza-se e foca-se num registo de planos fechados, de retrato dos indivíduos que estão no local a observar este momento. O olhar dos jovens presentes está direccionado para o alto, num momento de observação do processo que poderá ser percebido enquanto um misto de inspiração e reflexão. A escolha de realizar uma filmagem em close-up das suas expressões - e com uma relativa longa duração - permite ao espectador indagar sobre os pensamentos destes indivíduos, sobre as emoções que poderão ressaltar através das suas expressões faciais.

Observamos o resultado final que vislumbramos: não estamos, no entanto, perante a fachada de um edifício real, mas sim perante uma fachada de recriação da Catedral de Vilnius, existente no centro histórico da cidade. Ao seu redor, pilhas de madeira, de lixo, de materiais de construção entram em contraste com a execução magnificente desta recriação, concluída e apresentada na sua plenitude.

A captação do processo final da construção da réplica da fachada da Catedral de Vilnius - um dos símbolos primordiais da ligação lituana à religião católica - implica três questões: a escolha de fachada a

---

<sup>76</sup> " (...) auxiliado por ótimas decisões em termos de som - abrindo a janela para uma realidade interior. O filme tem um determinado significado metafísico." (Meno Avilys, 2012, p.14)

ser recriada, o destaque - visual - à estatueta de Santa Helena (cuja colocação observamos, enquanto o último detalhe para a finalização do processo) e o destaque - discursivo - à estatueta de São Casimiro.

A Catedral de Vilnius é um dos principais símbolos da ligação do povo lituano à religião católica, sendo a catedral principal da Religião Católica na Lituânia. A construção deste edifício implicou inúmeras reformulações e reconstruções. O edifício que é possível observar actualmente foi realizado no séc. XVIII, com o estatuto de Igreja. A partir do século XIX, o seu estatuto é alterado para Basílica e torna-se a Diocese de Vilnius somente em 1925<sup>77</sup>. "A Capela de São Casimiro é, sem dúvida, a glória da catedral. É um local notável para a devoção de São Casimiro. As relíquias do príncipe devoto foram (...) transferidas para a Capela, onde permanecem até aos dias de hoje." (Paknys, 2008).

Para além do destaque da capela de São Casimiro, esta figura encontra-se igualmente representada no topo da Catedral, acompanhado pelas estatuetas de São Stanislaus e de Santa Helena (no centro). São Casimiro foi declarado "padroeiro da Lituânia" (Liutikas, 2015, p.13) em 1636 e, em 1948, foi declarado "o Santo padroeiro da juventude lituana." (Catholic Church in Lithuania, 2005). O culto deste Santo tornou-se relativamente popular a partir do século XVII, e, ainda que fosse praticado em diversas dioceses, a mais significativa era a de Vilnius (Liutikas, 2015).

No entanto, durante a ocupação soviética - nomeadamente, entre 1856 e 1988 -, a Catedral - símbolo máximo arquitectónico e espiritual da religião católica na Lituânia - deixou de ser utilizada para a realização de missas e rituais católicos, passando a alojar uma galeria<sup>78</sup> e o túmulo com os restos mortais de São Casimiro - um local de culto e de grande simbolismo para a população lituana - "foi mudado para a Igreja dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo" (Catholic Church in Lithuania, 2005). Tais medidas foram realizadas no contexto das alterações e das imposições do regime soviético, contestadas pela população.

No processo de independência e com as medidas da *perestroika* foi possível reavivar e reactivar as funções originárias de determinados locais<sup>79</sup>. A reactivação da Catedral de Vilnius enquanto um local de prática religiosa foi um dos primeiros passos tomados perante a abertura para a recuperação das raízes identitárias da comunidade lituana. A mudança do túmulo de São Casimiro para a sua "casa" foi outro dos passos. Tais acções demonstram a relevância destas práticas religiosas para a população e remetem-nos para a decisão de Arunas Matelis em incluir estes elementos na sua curta-metragem: estes são passos de reconstrução e recuperação da memória e da identidade nacional.

As cenas de apresentação da recriação da fachada são altamente sugestivas. Em primeiro lugar, o espectador não é capaz de discernir, desde logo, que o processo a que está a assistir não é da reconstrução de um edifício real. Somente quando a fachada é apresentada num plano geral, após o processo de

---

<sup>77</sup> (Paknys, 2008)

<sup>78</sup> (Sapiets, 1979)

<sup>79</sup> "Durante o período de reconstrução da Lituânia, em 1988-1989, as peregrinações aos locais considerados religiosamente mais importantes, (...) como a Catedral de Vilnius (...), eram particularmente populares." (Liutikas, 2015, p.15), tal como "(...) locais relacionados com santos e o seu culto (como o culto de São Casimiro na Catedral de Vilnius" (Liutikas, 2015, p.15).



colocação de estatuetas, é que é possível observar que não estamos perante um edifício real e perante uma recriação. No entanto, a decisão de recriação desta fachada é sugestiva da importância deste símbolo, e a captação de um processo de 'construção' poderá ser remetido para o processo de reconstrução da identidade do país, através das suas referências culturais (como através dos edifícios, dos símbolos de maior importância, cujas funções primordiais foram alteradas pelo regime soviético). Em segundo lugar, o cenário que rodeia a fachada é de absoluta degradação, entrando este em grande contraste com o mesmo. Perante tal cena, o espectador observa a pureza da fachada, que é realçada através do contraste de degradação - e da evidente falta de qualidade - do material que rodeia a fachada. Em terceiro lugar, a escolha de apresentação da colocação do elemento que terminará este processo - a colocação da estatueta de Santa Helena - e o destaque discursivo à estatueta de São Cristóvão - num registo de informalidade que advém da familiaridade da referência - remete-nos para a importância do simbolismo católico para a comunidade lituana. Estas estatuetas são algo mais do que meras figuras: são símbolos de resistência, são símbolos de identidade, que estão a ser 'recolocados' no cimo da construção - pura - da fachada da catedral - outro símbolo da resistência e da natureza lituana. Mesmo não conhecendo os pormenores históricos destes símbolos em particular, a forma de apresentação destes elementos permite ao público ocidental entender e extrapolar a noção de reconstrução de algo puro e belo, em contraste com um ambiente sujo, negligenciado e em ruínas; a reconstrução e a recriação de algo que, outrora, não seria permitido: a reconstrução de um país através de uma imagem de uma catedral.

Esta ligação simbólica e espiritual ao Catolicismo é visível, igualmente, noutra cena apresentada no filme. Da rua principal de Užupis, passamos para um plano de entrada de uma 'garagem', um vislumbre da zona de separação entre a rua principal e uma zona privada - talvez residencial - para onde a câmara entrará. Neste espaço exterior, mas separado da rua principal, observamos pessoas em diálogo, numa dinâmica que transmite um certo sentimento de clandestinidade e de secretismo: "Preciso da tua ajuda. Se não me ajudares, ninguém mais poderá fazê-lo.". O contexto para tal fala é desconhecido e não é clarificado. A câmara direcciona-se, em seguida, para a presença - quase - despercebida de Misha - a personagem principal do filme -, que se encontra sentado num banco de madeira, adornado pelo cenário de um estendal com roupa branca a esvoaçar, em conjugação com elementos arquitectónicos de madeira de fundo, e árvores que estabelecem a moldura do plano. O seu olhar direcciona-se para um local que ultrapassa vertentes físicas: observamo-lo num momento de reflexão, indagação ou pura abstracção. O cenário que se monta, mesmo ao seu lado, é de celebração: um agrupamento de quatro jovens toca - com uma guitarra e uma pandeireta - e canta uma canção. A sua presença é, no entanto, de clara indiferença relativamente ao momento de celebração que decorre junto a si.

"Tu acreditas e eu acredito, Vamos orar em conjunto, Vamos orar em conjunto. Vilnius será salva, Acredita na palavra de Deus!"

Palavras que entoam através de uma melodia e que apresentam, de uma forma mais directa, a crença religiosa destes indivíduos, mas, acima de tudo, a crença - e a necessidade - de salvação da capital

lituana. Neste momento, é possível assistir a um momento de extrema relevância para os elementos da comunidade, que é apresentada enquanto um elemento igualmente fundamental para a salvação, para além da força religiosa: é através da força do povo e da comunidade, do seu trabalho conjunto, que Vilnius poderá encontrar a sua salvação. Enquanto um registo cinematográfico com uma quantidade reduzida de discurso e de enunciação de palavras - com uma valorização do poder visual -, este momento apresenta um grande poder através da utilização da música e da palavra.

A utilização de simbologia associada ao movimento religioso católico não é, somente, uma ilustração de uma característica da memória cultural lituana: este é, tal como indicado anteriormente, um elemento de ligação com o universo ocidental. Para além de tal facto, a utilização de elementos visuais e temáticos relacionados com a religião católica permitem uma eventual identificação do público europeu com as imagens que lhe são apresentadas. O reconhecimento de símbolos deste carácter permite uma concepção comum dos espectadores ocidentais de elementos de base semelhantes entre o seu 'Nós' - a Europa Ocidental - e os 'Outros' - a Europa de Leste. Ainda que não seja possível a um público desconhecedor da realidade lituana e da importância da simbologia associada à religião católica durante a ocupação soviética discernir todas as implicações indicadas relativamente aos símbolos específicos realçados nesta curta-metragem, a utilização de elementos reconhecidos enquanto 'católicos', 'religiosos', no geral, permite uma aproximação simbólica entre o público ocidental e o povo lituano. Nesse sentido, é possível facilitar a identificação do espectador com a realidade ilustrada, ainda que sem um conhecimento aprofundado da grande dimensão inerente à mesma. Desta forma, a eventual ligação e identificação à base da semelhança simbólica - da religião católica - é superficial: este elemento de ligação, que poderá facilitar a criação de uma memória prostética que liga o espectador à noção de que a Lituânia, tal como outros países do Ocidente, tem uma relação com a Igreja Católica, não permite, no entanto, o entendimento absoluto deste 'outro' que é representado.

A escolha de representação destes elementos, por parte do realizador, poderá não ter tido em vista o público europeu. No entanto, mesmo que de forma inconsciente, é de realçar a importância da integração de elementos reconhecíveis - e concebidos enquanto internacionalmente compreensíveis -, no contexto de realização de um filme que integrará o sistema de circulação e de distribuição cinematográficos europeus. Desta forma, é possível vislumbrar a forma como um registo cinematográfico tem a capacidade de transportar, em si, não só elementos de identidade nacional e de memória cultural de uma determinada nação - neste caso, a Lituânia -, como também elementos de uma memória europeia - e, talvez, de uma memória internacional -, que se enquadra nos quadros simbólicos de outras nações. Assim, é possível visualizar o filme enquanto uma tecnologia da memória cultural: assim, é possível demonstrar o potencial da união - ainda que superficial - na diversidade.

## **MÚSICA: UM MOTE PARA O NACIONALISMO, UMA ARMA PARA A INDEPENDÊNCIA**

A cultura lituana apresenta uma ligação muito forte com a música e, em particular, com música folclórica. Uma forma de expressar diversos tipos de emoção, ao qual recorrem com grande frequência, tal como os restantes países da região báltica. Na pequena cerimónia de celebração retratada no filme, o agrupamento de indivíduos decide incluir um momento musical, sendo que a escolha do tipo de canção a cantar deve ser destacado: uma canção religiosa composta por versos de enorme simplicidade, mas de grande envolvimento emocional e espiritual. Uma canção que se baseia na crença, na fé em Deus e na crença e na fé da libertação e na prosperidade da cidade - e do país. A palavra de Deus é a palavra da verdade, ao contrário da palavra do regime que ocupou este povo. Rezar, acreditar, cantar - tudo em comunidade: em Deus encontram a referência da sua salvação, para o início do seu voo para a independência e para a liberdade. Na comunidade e na união encontram a força para a 'salvação' de Vilnius. A escolha das palavras que ecoam durante esta cena e, posteriormente, no final do filme, transportam o espectador para uma visão da concepção lituana da realidade pré-independência: a sua condição de prisioneiros, de algo do qual teriam de ser salvos.

Este é um dos dois momentos musicais de "10 Minutes Before the Flight of Icarus", sendo que, em todos, é possível retirar elementos da memória cultural lituana: a religião - católica e judaica -, e o movimento dos *partisans*. Tal como referenciado anteriormente, a música foi um meio de transmissão de ideias e de emoções, tanto pela comunidade lituana como pelas comunidades dos restantes países bálticos. A influência deste meio de transmissão é evidente<sup>80</sup>, por exemplo, pela própria designação dos movimentos e eventos pela independência dos países bálticos, durante os últimos anos de ocupação soviética: a "Singing Revolution"<sup>81</sup>. Através da música e de alguns eventos relacionados com esse meio artístico - como os festivais de música folclórica, como a Baltic Way, entre outros -, os lituanos tiveram a possibilidade de sentir e transmitir a sua identidade nacional, incorporando mensagens políticas e sociais nas letras das canções. Não só foram criadas músicas " com uma significância política distintiva (ou metafórica)" (Martinelli, 2014), como eram entoadas e performatizadas canções tradicionais - não-soviéticas -, que incluía um rol de canções proibidas pelo regime.

"(...) a Singing Revolution foi, para os Lituanos, uma forte lembrança daquilo que eram e daquilo que queriam ser: um país independente, com aqueles valores, aquela bandeira, aquela língua,

---

<sup>80</sup> "A música, tanto diegética como não diegética, é crucial para a identificação do espectador. (...) a música 'conduz' as nossas respostas emocionais, regula as nossas simpatias, extrai as nossas lágrimas, (...) em articulação com a imagem, e ao serviço dos grandes propósitos do filme." (Shohat & Stam, 1994, p.209)

<sup>81</sup> "No final dos anos 90, e durante a "Singing Revolution" báltica, a dimensão política da 'Estonianidade' (e 'Lituanianidade' e 'Letonianidade') surgiu enquanto uma reacção. Nos tempos soviéticos, os festivais da canção bálticos eram meios privilegiados para as pessoas indagarem relativamente à sua identidade (...). Havia algo muito "étnico" na aglomeração de centenas de milhares de pessoas a celebrar a sua língua materna e as suas canções tradicionais. No entanto, ao se reunirem e ao cantarem, os povos bálticos estavam a emitir uma mensagem forte relativamente a aspectos cívicos: estavam a proclamar o seu desgaste em relação ao Estado soviético e o seu desejo por soberania. Nos festivais da canção bálticos, a etnicidade e a dimensão cívica, o particular e o universal, não eram antitéticos. Bem pelo contrário: eles reforçavam-se mutuamente." (Danjoux, 2002, p.215)

A música era, como tal, um meio simbólico de transmissão de mensagens e de sentimentos nacionalistas, um meio artístico, social e cultural de resistência. A incorporação da mesma em "10 minutes before the Flight of Icarus" demonstra a inevitabilidade do recurso à canção, da ligação entre a música e a comunidade lituana: uma demonstração da ligação entre os elementos representados na curta-metragem de Matelis e a memória cultural da Lituânia, que reforça o seu estatuto de tecnologia de memória cultural. No entanto, este continua a ser um elemento cuja profundidade simbólica não é discernível pelo público ocidental.

O segundo momento musical do filme aparece em seguimento de uma reflexão de Misha: "Uns dizem que Ele [Deus] existe, outros dizem que não existe. Eu nunca vi Deus. Eu vi a lua. A lua... Já vi o seu olho e o seu nariz. Essa é a lua. (...)". Com esta reflexão, é possível retirar a não ligação espiritual de Misha com a religião católica e com o conceito de Deus<sup>82</sup>. No entanto, e ainda que o mesmo faça uma referência ao nariz da Lua - que é uma referência inconsciente ao mito católico do Homem na Lua -, a realidade é que tal declaração poderá ser igualmente uma apresentação de um dos tipos de ligação dos lituanos com a religião: uma ligação não-espiritual, mas simbólica, de resistência.

O momento musical, protagonizado por Misha, perante a câmara e durante a sua entrevista, providencia novas pistas relativamente à sua identidade e a questões culturais lituanas. Ainda que declare a sua não ligação com Deus, a melodia da canção é a de "Hevenu Shalom Alechem". A razão pela qual Misha canta esta canção é desconhecida - e aparenta ser quase paradoxal, após a sua declaração inicial -, mas a escolha da inclusão da mesma no filme poderá ser alvo de diversas interpretações. Por um lado, a inclusão de uma melodia de uma canção judaica permite ao espectador - lituano ou de outra nacionalidade - inferir que Misha é judeu. Uma personagem principal - provavelmente - judaica, que comunica em lituano, polaco e russo<sup>83</sup>, é uma personagem representativa da diversidade cultural e social deste país. A dedução de uma eventual ligação desta personagem com a comunidade polaca, predominantemente judaica, de Vilnius é, no entanto, mais específica para um público conhecedor da história e da realidade social da capital lituana. Outrora a comunidade dominante nas cidades, os cidadãos polacos continuavam a representar, em grande medida, o panorama social lituano. Este panorama social foi alterado, durante a ocupação soviética - com as iniciativas de migração das comunidades rurais lituanas para a cidade - e durante a ocupação nazi - com o genocídio consequente da sua presença no país -, sendo que a

---

<sup>82</sup> Neste sentido, a personagem representa igualmente a perspectiva pessoal do realizador relativamente às questões sobre a existência de Deus: "Para mim, enquanto matemático, é evidente que não estamos sozinhos no mundo. Como tal, uma das coisas mais importantes era o convite a comunicar e aprender. Há uma frase que nos diz que, nos filmes de ficção, o realizador é Deus e que, nos filmes documentais, Deus é o realizador. A vida é infinitamente grande e completa. Não podemos planear tudo ao mais ínfimo pormenor. Regra geral, uma sensação que é difícil de explicar dá origem a um filme. Temos simplesmente de ser honestos e sensíveis, e esperar pelo momento certo." (Kancerevičiūtė, 2014)

<sup>83</sup> O entendimento das diferentes línguas através das quais esta personagem comunica não é fácil para o público ocidental. A constatação de que esta personagem comunica em diversas línguas foi retirada da sinopse apresentada no festival Kino Pavasaris, que indica: "a sua linguagem é um mosaico de palavras lituanas, russas, polacas e yiddish".

nacionalidade lituana passou a representar a maioria populacional das cidades - e de Vilnius. Ainda que o espectador possa não entender desde logo, por falta de contextualização relativamente ao panorama social lituano - com profundas ligações à Polónia -, que tal escolha é representativa da realidade social da capital de Vilnius, a ligação com o judaísmo poderá dar pistas relativamente à diversidade religiosa existente no país e, talvez, providenciar pistas relativamente à possibilidade da existência de uma ligação histórica da Lituânia com o Holocausto e com a Alemanha Nazi.

Por outro lado, a inclusão deste momento musical poderá remeter o espectador, novamente, para a ligação natural das comunidades que residiam na Lituânia com a música. A escolha, neste caso, recaiu novamente sobre uma melodia e uma letra que nos transporta para o mundo da religião e da espiritualidade - ainda que de uma forma inconsciente.

A cena é interrompida pela voz da mulher de Misha, que lhe pede para cantar outra canção.

"- Misha, queria pedir-te algo. - O quê? - Não sejas tímido. Será melhor para ti. Canta-nos aquela canção, pode ser? - Que canção? "Partisan"? - Canta aquela (ta ta ta...) - "Partisan"? - Mas não te rias."

O espectador vislumbra, no momento musical que se inicia com esta cena, o outro lado da utilização da música e de canções: a vertente militante. Misha altera a sua postura, enchendo o peito de ar, para iniciar a canção. Após o comentário final da mulher de Misha, seria possível prever um momento lúdico ou de gozo. No entanto, a emoção que Misha transmite, ao cantar esta canção, assemelha-se a um momento de puro orgulho, misturado com um sentimento de patriotismo e celebração. Com a sua voz colocada como se de uma ópera se tratasse, Misha canta "“Партизанский гимн” (Partizanski gimn). O olhar directo para a lente da câmara é avassalador: somos colocados, enquanto espectadores, numa posição de confronto directo com esta personagem, perante uma emotividade, formalidade, solenidade e, acima de tudo, frontalidade de tremendo efeito sensorial. Ainda que esta canção não seja de reconhecimento fácil para o público ocidental, a realidade é que os elementos que compõem a cena - a postura da personagem, o estilo de canto, entre outros aspectos - permitem a evocação de um sentimento e de uma sensação de militarismo, de evocação de elementos políticos através da canção.

A razão para tal sensação de sentimentos de patriotismo e de solenidade deve-se ao contexto político inerente desta canção: um hino do movimento de *partisans* lituano. Misha transmite, de forma inconsciente, o respeito resultante da influência deste movimento na história - de resistência - e na memória cultural lituana. Matelis, ao incluir esta canção no filme, remete-nos, de forma indirecta, para a simbologia e influência emocional e social deste movimento sobre a população. Um elemento fulcral da história do país que poderá passar despercebido pelo público: um momento que poderá ser observado enquanto um reflexo de uma ligação militar, não especificada e, acima de tudo, um momento que poderá representar um carácter exótico para aqueles que não estão familiarizados com o contexto histórico e também com a própria língua em que é cantada.

## O MOVIMENTO DE RESISTÊNCIA DOS *FOREST BROTHERS*<sup>84</sup>

O movimento dos partisanos, evocado de forma indirecta pela canção entoada por Misha, foi um movimento de resistência às ocupações, tanto dos alemães como dos soviéticos, que durou cerca de oito anos, entre os anos 40 e os anos 50. Um símbolo de enorme importância para os cidadãos lituanos, que implicou a tentativa de restauração de independência<sup>85</sup> e que mobilizou cerca de 35,000 lituanos. Ainda que este movimento não tenha tido a possibilidade de alcançar o seu objectivo de restabelecimento da independência do país, "(...) a sua resistência foi um evento da mais profunda importância para a vida lituana moderna. A dedicação dos *partisans* aos ideais e aos objectivos nacionalistas parecem ter fortalecido as lealdades nacionalistas na Lituânia soviética." (Vardys, 1963, p.522).

Tal deve-se às razões que induziram o surgimento não planeado e espontâneo deste movimento de resistência: a necessidade de defesa da identidade nacional lituana, da "persistência para com o ideal nacionalista e a orientação pró-Occidental" (Vardys, 1963, p.501), e da rejeição do tratamento por parte da ocupação soviética aos povos dos países invadidos - "o ritmo acelerado do Kremlin para a sovietação, para as purgas e represálias sofridas por vastos segmentos da população, que se encontrava sob o renovado domínio soviético." (Vardys, 1963, p.501).

O local escolhido enquanto campo de batalha - as zonas rurais, as zonas de florestas - é um detalhe de enorme importância no contexto deste movimento de resistência: estas eram zonas do país com as quais a população tinha estabelecido um grande - e longo - contacto, o que permitia um conhecimento estratégico para os partisanos que, noutras regiões - como as zonas urbanas, já de si dominadas pelos soviéticos -, não seria possível<sup>86</sup>. A ocupação soviética implicava a incorporação de medidas de sovietação que afectavam, em particular, as zonas rurais. Os objectivos e os processos de Sovietização - como, por exemplo, a eliminação de "propriedades unifamiliares, criadas pelas reformas agrárias da República da Lituânia (...) que serviram enquanto a fundação da sociedade lituana no período entre guerras." (Davoliūtė, 2013, p.49) - só foram aplicados, de forma absoluta, após o final do movimento de resistência dos partisanos. Estas medidas aplicadas sobre as zonas rurais implicavam a quebra da "(...) solidariedade e coesão da sociedade agrária, vinculada à tradição (...), levando a movimentos massificados dos aldeões para a cidade." (Davoliūtė, 2013, p.50).

As zonas rurais, de enorme importância cultural e social para o povo lituano, foram não só um símbolo do movimento da resistência dos partisanos como foram - e são, ainda presentemente - um símbolo identitário, de raízes, de origens, de pureza deste povo.

---

<sup>84</sup> (Davoliūtė, 2013)

<sup>85</sup> Um movimento que implicou uma ida para " (...) as florestas para o início de uma luta de guerrilha pela independência." (Davoliūtė, 2013, p.46)

<sup>86</sup> "como todos os *partisans*, a força dos 'forest brothers' da Lituânia assentava na sua relação privilegiada à terra (...)" (Davoliūtė, 2013, p.46).

"A aldeia lutou sempre pela pátria. Quando alguém ameaçava a pátria, a aldeia avançava para a luta, com o seu coração lituano - puro, simples e forte. A aldeia sabe que os inimigos têm de ser combatidos e, por isso, luta" (Davoliūtė, 2013, p.47)

Ainda que o retrato das zonas rurais, de forma directa ou indirecta, não esteja presente neste registo cinematográfico - tal como em grande parte dos registos dos anos 90 -, a realidade é que este era um ambiente visual extremamente explorado durante os anos 60, devido à sua importância para a memória cultural lituana. No entanto, é possível detectá-la em registos como "We Were At Our Own Field", de Henrikas Šablevičius, que será alvo de análise posteriormente.

A referência ao movimento dos partisanos é realizado através da apresentação de um breve momento musical: uma referência não presente na memória cultural do público ocidental - que poderá sentir somente uma certa sensação de estranheza e distância, devido ao tipo de língua entoada, juntamente com a solenidade inesperada do momento representado - mas que despoletará, no público local, uma referência a um dos símbolos de maior importância da memória cultural do espírito de resistência ao regime, essencial para a colaboração com a retórica vigente do governo democrático dos anos 90.

Existem igualmente elementos que reflectem a manutenção de um nível de liberdade criativa e artística neste filme, e que não dependem de uma visão adaptada para o público ocidental para a reflexão sobre questões da identidade nacional e da memória cultural. No entanto, estes elementos não consideram, igualmente, a população local, pela sua forma de apresentação indirecta, subjectiva - acima de tudo, metafórica. Um dos elementos que reflecte o desligamento para com o público local e que não implica uma adaptação ao mundo ocidental é, desde logo, a escolha do título da curta-metragem.

## **O MITO DE ÍCARO E A CONDIÇÃO PÓS-SOVIÉTICA**

Os voos - ou a referência directa ou indirecta a estes - são um tema comum na filmografia de Matelis. Em entrevista com Auksė Kancerevičiūtė (2016), indica que "Este é um tema que ficou preso na minha mente.". No entanto, o título desta curta-metragem ultrapassa a noção de voo literal: esta é uma metáfora - que recorre ao mito de Ícaro, da Antiga Grécia - que nos é apresentada, logo no primeiro contacto com o filme.

De acordo com este mito, Ícaro é alertado por Daedalus "para não voar muito perto do Sol" (Skeel, 2005, p.4). Quanto mais alto Ícaro voasse, maior seria a probabilidade de cair. Ícaro, no entanto,

cego pelas emoções despoletadas pelo sentimento de liberdade, de poder, voou cada vez mais alto<sup>87</sup>: o destino do voo foi a queda para a sua morte <sup>88</sup> .

Este é o mote de apresentação da curta-metragem de Matelis: dez minutos de vislumbre da situação que antecedia o início de um voo de uma nação para a liberdade. Um filme que nos apresenta uma nação que, durante anos de repressão e conseqüente resistência à mesma, construiu as suas asas, de forma a tentar escapar ao enorme percurso labiríntico onde tinha sido colocado, e do qual não via - mas desejava, acima de tudo - a saída.

A extrapolação realizada a partir do título desta curta-metragem não é, no entanto, uma referência imediata para um público desconhecedor da realidade política e social da Lituânia. Este é um elemento que transporta, em si, e de uma forma indirecta, elementos da memória cultural lituana. Um país que, a 11 de Março de 1990, assinou a Declaração de Restauração de Independência. Este dia marcou - e ainda marca - um momento fulcral para a história deste país, tal como para o panorama mundial de nações, tendo sido um dos diversos passos que induziu o colapso da União Soviética e da sua utopia mundial.

A referência a Ícaro começa, desde logo, pela colocação do mesmo num labirinto do qual não conseguia sair. A história do domínio soviético na Lituânia poderá ser vislumbrada enquanto um labirinto do qual esta nação não conseguia sair. Esta história inclui a incorporação à União Soviética através de um pacto entre a URSS e a Alemanha; a conquista da capital - Vilnius - aos polacos e judeus; as deportações em massa para a Sibéria; as migrações - forçadas - em massa, do campo para a cidade, devido ao *First Five-Year Plan* de Stalin, que se baseava na colectivização (Davoliūtė, 2013); o fascínio pela urbanização, pelo modernismo e pela reconstrução da cidade sob o domínio e sob a influência da cultura lituana; a expansão da veia da poesia, pelos intelectuais e representantes culturais do país; o declínio do fascínio pela cidade; a nostalgia do campo e das relações sociais de outrora; a (re)descoberta do folclore e o enaltecimento da tradição; a *Perestroika* e o *Glasnost* e a conseqüente exposição da mentira, da censura e do engano soviético; a luta pelo fim da União e o início da construção da Nação reconhecida. Os capítulos desta história, deste labirinto nacional, incluem batalhas culturais, batalhas armadas, batalhas sociais, tal como tristeza, nostalgia, desapego, mas também inércia, conformidade e fascínio. Capítulos que constituem cinco décadas de integração na União Soviética e que marcam o passado mais recente da Lituânia. A restauração da independência, alcançada em 1990, foi vista enquanto uma restituição da soberania de uma nação que já existia, mas cuja liberdade e reconhecimento internacional eram impedidos pelo regime soviético<sup>89</sup>: esta era a saída ansiada e desejada pela população.

Na retórica política do momento, "(...) a anexação da Lituânia pela União Soviética, em 1940, foi ilegal, no contexto do Direito Internacional." (Davoliūtė, 2013, p.3), tendo sido marcada por uma

---

<sup>87</sup> "à medida que se habitua às suas asas e que se regozija com a liberdade recentemente descoberta, Ícaro pensou cada vez menos no risco, e cada vez mais na magnificência dos seus poderes." (Skeel, 2005, p.5)

<sup>88</sup> "(...) as suas asas cederam e Ícaro caiu no oceano." (Skeel, 2005, p.5)

<sup>89</sup> Para os representantes de Sajūdis, membros de maioria do governo do novo regime democrático, eleitos em 1990 e responsáveis pela Declaração de Restauração de Independência, tal momento não implicou a criação de uma nova nação, mas "(...) que reconstituíram de forma deliberada o Estado Lituano do período entre guerras" (Davoliūtė, 2013, p.3).



tremenda repressão da identidade nacional lituana, tal como de toda a população, sujeita a migrações, deportações e limitações de liberdades individuais e colectivas. Esta visão<sup>90</sup>, fomentada em grande parte pela retórica do governo democrático do partido Sajūdis, inseria-se num contexto de recuperação - e de reinterpretção - das memórias e da história do país, que se sustentou, em parte, na criação de uma imagem do regime soviético enquanto um invasor, um colonizador totalitário, de um "outro" diferenciado e distante do "nós" da comunidade lituana, que era caracterizada enquanto a vítima de enganos propagandísticos, a vítimas de medidas de opressão, a vítimas de censura, a vítima de deportações e migrações

91

Tal visão poderá ser potencialmente redutora da questão da vivência no sistema do bloco soviético, tal como da atitude de muitos lituanos - após a ocupação soviética, em 1945 - de conformidade com o sistema<sup>92</sup>. No entanto, esta atitude de conformidade pode ser igualmente vista "enquanto um dever, quando a vida e a segurança da família de um indivíduo está em risco." (Putinaitė, 2008, p.267) e merecedora da atribuição de um carácter heróico, visto que se baseava em agir - no espaço público, em particular - dentro da normalidade e realidade soviética: algo que obrigava os cidadãos a escolher, todos os dias, entre serem bons cidadãos - soviéticos - ou serem boas pessoas, de acordo com os seus quadros morais - divergentes dos soviéticos

93

"O problema com a existência soviética relacionava-se com o facto de o mundo e a sociedade não serem 'normais', em termos morais e políticos. (...) no dia-a-dia, traições, mentiras, roubos e distorções, entre outros valores, eram considerados algo 'normal'." (Putinaitė, 2008, p.265)

Independentemente da veracidade e da legitimidade da retórica vigente nos anos 90, a realidade é que, enquanto uma jovem - ou rejuvenescida - nação, à procura de legitimidade política no panorama internacional, e enquanto uma nação que procurava unir o povo numa contestação generalizada contra o anterior regime, a retórica de vitimização, tal como a de elevação da capacidade de conformidade dentro da anormalidade, tiveram um papel fundamental para a coesão social, dentro de uma panorama de grande instabilidade e insegurança

94

A independência foi o culminar - e o redespertar - de um processo de indagação e de busca pelas raízes identitárias de uma comunidade, tal como da sua própria memória colectiva e da sua história nacional: da sua identidade enquanto nação. Estas questões de base de pensamento, em especial da *intelligentsia*, demonstram que, no final de cinquenta anos de integração no bloco soviético, "nenhuma

<sup>90</sup> "(...) da era soviética enquanto um período de constantes repressões, de escuridão e de farsa." (Venclauskienė, 2014, p.55)

<sup>91</sup> "nós somos a nação que foi oprimida durante 230 anos e que se reencontrou numa situação de múltiplas crises após 20 anos de liberdade" (Venclauskienė, 2014, p.61).

<sup>92</sup> "alguns aceitaram o regime soviético (...) e proferiram a sua satisfação com o novo regime; outros admitiram a derrota militar, mas, mesmo assim, continuaram a ressentir a vida num país ocupado." (Senn & Motulaitė, 1993).

<sup>93</sup> Considerados, pela comunidade lituana, enquanto "moralmente distorcidos" (Putinaitė, 2008, p.265)

<sup>94</sup> ""(...) para manter um nível mínimo de coesão e estabilidade sociais, durante o período duro de transição económica. (...) para responder à necessidade humana básica de uma visão de futuro." (Davoliūtė, 2013, p.4)."

das medidas de construção soviética foram bem sucedidas a convencê-los (...) de que pertenciam à União Soviética." (Danjoux, 2002, p.151). A política de sovietação inerente à anexação à URSS, que "implicava muito mais do que uma imposição de normas e instituições externas, estendendo-se à geração de novas configurações da identidade colectiva, um processo de profundas transformações internas, tanto ao nível individual como colectivo" (Davoliūtė, 2013, p.3), não foi bem sucedida na Lituânia<sup>95</sup>. A Sovietização<sup>96</sup> - que se poderá aproximar a uma russificação das populações dos países satélite do bloco soviético - era o grande objectivo da URSS e implicou inúmeras iniciativas<sup>97</sup> que procuravam o alcançar desse mesmo objectivo. No entanto, a possibilidade de abertura para a exploração de determinadas temáticas por artistas e representantes culturais, entre outras áreas e entre outros exemplos, dentro de um regime totalitário, demonstra que o principal objectivo não era a destruição das nacionalidades dos diversos países-satélite, como poderá ser deduzido devido ao tipo de medidas aplicadas, mas sim uma destruição da estruturação social por classes e uma eliminação de eventuais ligações à cultura capitalista e de consumo ocidental.

98

"(...) a distinção entre classe e nacionalidade permite-nos entender determinadas características do Estado Soviético e, em particular, a sua relativa descentralização. A Lituânia, a Letónia e a Estónia passaram a ser repúblicas soviéticas, mas nunca se transformaram na Rússia, e essa distinção legal implicava grandes consequências práticas." (Danjoux, 2002, p.177)

A falta de reconhecimento numa determinada matriz cultural, à qual não correspondiam, culminou num retorno à memória (Davoliūtė, 2013), na década de 80, graças às medidas implementadas por Gorbachev<sup>99</sup> com a *perestrojka*, que permitiram um acesso mais facilitado a materiais não censurados - por exemplo, os arquivos relativos às deportações que decorreram ao longo de diversos anos. A *perestrojka* "era interpretada enquanto um esforço do governo central em tranquilizar o regime e, ao mesmo tempo, preservar a integridade do império" (Putinaite, 2008, p.263), sendo considerado um dos

---

<sup>95</sup> (Danjoux, 2002)

<sup>96</sup> A sovietação inclui, igualmente, a idealização da criação de um novo tipo de Homem: o homo sovieticus. "A criação de um 'homem novo' era o 'grande objectivo' do sistema totalitário, com qualidades contrastantes das do homem das antigas e 'decadentes' sociedades, como a capitalista (Nekrasas 1994:35). Ele/a era um membro sovietação da sociedade totalitária - homo sovieticus -, e não apresentaria quaisquer traços de iniciativa pessoal ou responsabilidade pessoal. Ele/a seria somente uma 'peça' da colectividade. A pertença a qualquer colectivo, tanto em termos formais-normativos como morais - e, geralmente, em termos de ocupação principal (o local de trabalho, a escola, etc.) - era obrigatória para todos os cidadãos." (Ciubrinskas, 2000, p.21)

<sup>97</sup> Algumas das medidas aplicadas poderão ser a (tentativa de) reconstrução do espaço público de acordo com os padrões do regime; implementação de censura; a promoção da língua russa "(...) a língua franca do Estado" (Danjoux, 2002, p.207), com tentativas de eliminação da língua lituana; alterações ao nível do ensino, que implicaram uma reestruturação do tipo de temáticas e dos próprios conteúdos leccionados; urbanização e industrialização do país; entre outras.

<sup>98</sup> "(...) o essencial, em termos oficiais, não era a destruição das nacionalidades, mas a destruição da classe inimiga" (Danjoux, 2002, p.177).

<sup>99</sup> "As políticas de *glasnost* (abertura e liberdade de expressão) e *perestrojka* (reestruturação), aplicadas por Mikhail Gorbachev, tal como a consequente abolição da censura cinematográfica, na segunda metade dos anos 80 (...), estiveram associadas, em grande medida, ao (res)surgimento da dinâmica de narrativas nacionais, de identidades locais e de uma crítica acentuada pelos protocolos, pelas estratégias e pela administração soviéticas (...)" (Näripea, 2010, p.65)

primeiros passos tomados pela URSS no caminho da queda do regime <sup>100</sup> .

No caso particular da Lituânia, a partir de 1988, e graças às medidas do regime de Gorbachev, em conjugação com o espírito reaccionário dos anos 70, iniciou-se o "período de renascimento" (Nekrasas, 1998, p.19), em que o o desejo de restabelecimento da nação se tornou cada vez mais evidente, ainda que a independência não fosse um resultado óbvio na altura.

Este é um pequeno pormenor da liberdade artística de Matelis, mesmo dentro de um quadro - potencialmente inconsciente - de limitações para a disseminação internacional da curta-metragem. É-nos revelada, no entanto, a vertente elitista - de clara referência a um pormenor de *high culture* - através da escolha de uma metáfora que não é amplamente reconhecível - nem para o público lituano, nem para o público ocidental. Como tal, as eventuais adaptações não resumem este registo cinematográfico. A sua marca enquanto uma tecnologia de memória, com capacidade de criação de memória prostética europeia, é evidente: a ligação superficial com elementos da memória cultural lituana é facilmente alcançável pelas escolhas realizadas pelo realizador - e, em particular, pelo destaque da religião católica. Assim, é possível observar que este registo não só não poderá ser invalidado enquanto uma tecnologia de memória cultural lituana, como também não pode ser invalidado enquanto uma tecnologia de memória cultural europeia: existe um compromisso que é trabalhado de forma a que seja possível o realizador manter-se fiel às suas inclinações artísticas, ao retrato das questões políticas e sociais da sua nação e reflecti-las de forma a que qualquer indivíduo possa identificar-se com as mesmas - desde que com abertura para a recepção de um material de carácter mais experimental.

## **A MEMÓRIA CULTURAL, A IDENTIDADE NACIONAL E A LIGAÇÃO ENTRE O PÚBLICO**

### **E O CINEMA LOCAL**

A exploração de elementos da memória cultural lituana reflectidos de forma a alcançar uma potencial ligação com o público ocidental, presentes neste filme, demonstra a potencialidade deste registo enquanto uma tecnologia de memória cultural europeia. No entanto, tal exploração não permite a evidenciação da falta de ligação do público local aos registos criados nesta época: os elementos reflectidos estão ligados à memória cultural lituana e, conseqüentemente, à população lituana. Para além

---

<sup>100</sup> "A queda da URSS, o centro do mundo comunista, foi consequência directa dos esforços falhados de Gorbachev para a reformar, conduzido por uma combinação de forças ideológicas, sociais e pessoais." (Priestland, 2013, p.56)

disso, foi possível observar que os elementos realçados por Matelis são potencialmente geradores de uma memória prostética europeia superficial, devido à falta de contextualização e de noção das questões históricas e de memória cultural da Lituânia. Como tal, o público local teve acesso a um registo que reflectia as questões de questionamento da identidade nacional, com o levantamento de determinados elementos considerados fundamentais para a criação e manutenção da mesma, com a apresentação de elementos da memória cultural nacional.

A falta de ligação da comunidade lituana para com este registo - que é considerado enquanto um exemplo do tipo de registos realizados na época - derivará da forma como tais elementos são apresentados: a vertente poética e experimental, que deriva do estilo de criação artística explorada por Matelis e pelos restantes realizadores da época. Tal como indicado anteriormente, uma das questões colocadas a Arunas Matelis, por um elemento do público numa exibição local, relativamente ao seu filme - consagrado no circuito de festivais -, foi a falta de apresentação de determinados símbolos, como a bandeira nacional: símbolos reconhecidos facilmente por qualquer elemento de público enquanto um elemento cultural lituano. A utilização de símbolos de forma mais metafórica, indirecta e a utilização de formas experimentais resulta num tipo de registo cinematográfico documental não-jornalístico, metafórico e de contemplação que, na época, não correspondia às expectativas do público lituano.

Assim, e tendo em conta a impossibilidade de forte distribuição e exibição deste documentário, tal como de outros, pelo país, a pertença deste no imaginário colectivo daquilo que poderá ser considerado o cinema nacional lituano é questionável, ainda que o papel de tecnologia de memória cultural (maioritariamente transnacional) esteja presente.

Este tipo de registo não apresentava, no entanto, estratégias completamente novas e desconhecidas: a ligação de Matelis e da nova geração de realizadores dos anos 90 com a tradição documental lituana dos anos 60 é evidente. Henrikas Šablevičius, um dos realizadores do documentário poético dos anos 60, é apresentado por inúmeros realizadores da nova geração dos anos 90 como sendo uma referência em termos estilísticos e em termos de abordagem - perante os objectos, perante os indivíduos. Arunas Matelis descreve, em entrevista, o tipo de olhar despertado pela influência de Šablevičius, em que "(...) se virmos uma pessoa no *trolleybus*, temos tanto de nos lembrar da sua cara, como também de criar a sua história: porque é que ele/a é assim, o que é que lhe aconteceu?" (Meno Avilys, 2014, p. 56). Acima de tudo, Matelis refere o despoletar da atenção para com os outros que os rodeavam, para com os ambientes que os rodeavam e a necessidade de contar histórias através da simples captura visual - que serve, no entanto, enquanto um ponto de partida para um despoletar de reflexão. Para Audrius Stonys, "parece que nada está a acontecer nos filmes de Šablevičius. (...) No entanto, ao ver o filme, pensamos sobre valores perdidos, simplicidade humana e inocência." (Meno Avilys, 2014, p.61)

Em 1988, dois anos antes da Restauração da Independência da Lituânia, Šablevičius lançou "We Were At Our Own Field": um registo documental particular da ligação das comunidades à zona rural. Ainda que as zonas rurais sejam um espaço marcadamente da geração dos anos 60, ao contrário da geração

dos anos 90 - que primazia a cidade -, este registo apresenta, mesmo assim, determinados elementos que representam a identidade nacional e a memória cultural lituana de uma forma indirecta e subjectiva.

Nesta curta-metragem de Šablevičius, é possível observar um registo da tradição de retorno a uma aldeia desocupada desde o período inicial da ocupação soviética, em que os antigos habitantes visitam as campos dos seus entes familiares já falecidos - aqui enterrados tanto antes, como durante, e após a saída desta região -, e realizam um almoço comunitário, para partilha dos desenvolvimentos das suas vidas, durante o ano que passou. Uma reunião anual, onde se partilham memórias de experiências vividas em comunhão, nesta aldeia, onde se partilham memórias da vida actual e, acima de tudo, onde se partilha a história do sofrimento comum que derivou da privação da possibilidade de manutenção da vida que tinham anteriormente. Explorando os campos vastos, preenchidos somente com um vazio de humanidade, mas com uma totalidade natural, revivem o passado em comunidade - um eterno retorno ao campo e à memória colectiva. O cenário ilustrado não é único: esta aldeia e esta comunidade representam uma experiência sentida pela grande maioria das comunidades rurais.

"Para a maioria dos lituanos, a memória da migração do campo para a cidade (...) tem sido marcada, desde há muito tempo, pelo trauma da 'partida', pela separação da terra e pela destruição do modo de vida tradicional da aldeia." (Davoliūtė, 2013, p.6)

Este filme constitui, como tal, uma evidência da memória cultural lituana e, em particular, das migrações do campo para a cidade. Para além de tal facto, "We Were At Our Own Field" apresenta um carácter político - discursivamente - mais explícito, em comparação com registos cinematográficos anteriores de Šablevičius - ainda que seja um registo familiar, de estilo amador, e maioritariamente visual -, que poderá ser associado ao ano de produção do filme (1988). Como tal, este filme apresenta uma enorme relevância enquanto um dos primeiros filmes que ilustram as escolhas criativas - estéticas e de conteúdo - dos realizadores lituanos perante as brechas criadas no sistema soviético, resultantes das medidas que marcaram o início do colapso do regime.

## **"PABUVAM SAVAM LAUKI / WE WERE AT OUR OWN FIELD" (1988)**

### **O ÊXODO RURAL NA LITUÂNIA**

"O campo era habitado maioritariamente por lituanos, e o próprio conceito de 'ser lituano' tornou-se um sinónimo do estatuto social de um camponês." (Davoliūtė, 2013, p.18)

Durante o início do século XX, a população lituana dominava os campos e as zonas urbanas e as cidades apresentavam habitantes maioritariamente de origem polaca. Após a independência de 1918, resultado da Revolução Russa, foi iniciado o processo de democratização, modernização - e talvez até de criação e definição - da nação. Um dos primeiros passos tomados foi a institucionalização da língua lituana - que, a partir desse momento, se tornou a língua-mãe do país -, que teria de estar obrigatoriamente presente nas instituições educativas do país e que teria de ser fomentada por toda a população. Para além da institucionalização da língua, foram tomadas inúmeras medidas de incentivo para a migração da população lituana das zonas rurais para as zonas urbanas, de forma a permitir a alteração das dinâmicas sociais que existiam até à altura - em que a comunidade polaca dominava as zonas urbanas e a comunidade lituana as zonas rurais -, e de forma a industrializar, modernizar e urbanizar o país. No entanto, com o movimento para as cidades, inúmeras disparidades culturais entre a comunidade polaca e a comunidade lituana induziram "o choque de ambições e interesses nacionais das comunidades urbanas mais antigas e mais bem estabelecidas (...)" (Davoliūtė, 2013, p.2). A existência de uma maioria polaca em Vilnius, capital do país durante o período soviético e pós-soviético, justifica-se, por exemplo, enquanto resultado da longa história de união entre estas nações - com a União polaco-lituana (a partir do séc. XIV) e com a República das Duas Nações (séc.XVI-XVIII) - mas principalmente pela pertença desta cidade à Polónia de 1922 até 1939 - ainda que sempre vista pelos lituanos enquanto "a sua capital histórica" (Davoliūtė, 2013, p.2), dos tempos do Rei Mindaugas (séc. XIII).

Com o despoletar da 2ª Guerra Mundial, e com a anexação à União Soviética em 1940 - resultado do Pacto Ribbentrop-Molotov entre a Alemanha e a URSS -, e com a invasão das tropas alemãs em 1941, a Lituânia retornou a um quadro de transformações sociais, políticas e geográficas, o que impediu a continuação do processo iniciado com a independência, em 1918 <sup>101</sup> .

A ocupação alemã, que culminou somente em 1944, foi marcada pelo extermínio e genocídio de uma grande parte da comunidade judaica do país, que incluía não só uma grande quantidade de cidadãos polacos, como também de cidadãos lituanos. O genocídio, acompanhado por vagas de emigração, induziu a perda de uma parte substancial da população urbana do país <sup>102</sup> .

O problema de falta de população nas regiões urbanas ressurgiu, assim, dentro do novo panorama político da Lituânia, que, a partir de 1945, passaria a pertencer novamente à União Soviética. No plano de sovietação do país, uma das iniciais medidas implicava (mais uma) migração das zonas rurais para as

---

<sup>101</sup> "Em 1939, nas vésperas da guerra, Klaipeda - a terceira maior cidade da Lituânia - foi ocupada pela Alemanha. Em Outubro de 1939, recuperou Vilnius, a sua capital histórica (...) mas perdeu a sua independência como consequência (...), em Junho de 1940. Um ano depois, os Nazis invadiram a União Soviética e ocuparam a Lituânia, mas não antes de os soviéticos terem concluído a primeira deportação em massa, de 14 a 18 de Junho de 1941." (Davoliūtė, 2013, p.2)

<sup>102</sup> "o Holocausto, as mortes e a emigração em massa drenaram um quinto da população do país, maioritariamente das cidades." (Davoliūtė, 2013, p.2)

zonas urbanas - visto estas serem as regiões com maiores números populacionais, por terem sido significativamente menos afectadas pela ocupação alemã - tal como uma realocação de indivíduos de outras regiões da URSS. A migração foi motivada "pelas oportunidades proporcionadas pela reconstrução, e pelo terror de medidas anti-soviéticas brutais de contra-insurrecção - que incluíam deportações em massa e colectivização forçada (...)." (Davoliūtė, 2013, p.2)

A comunidade rural saiu em massa - por diversas razões - das suas terras, dos seus campos. Com eles, trouxeram a cultura, a tradição, os hábitos, a rotina do estilo de vida rural para as cidades, transformando-as "numa metrópolis camponesa" (Davoliūtė, 2013, p.2). Desta forma, a medida instaurada pelo regime soviético procurava, por um lado, quebrar a ligação da população lituana com o campo, um local desde há muito caracterizado enquanto uma das fontes primárias de identidade e tradição do país: "Os esforços para afirmar o passado único da Lituânia variavam entre o ênfase das tradições agrárias do campesinato ou do legado estadual da Lituânia medieval." (Davoliūtė, 2013, p.27). Por outro lado, as medidas procuravam modernizar e urbanizar a sociedade lituana - levando os indivíduos a estar cada vez mais próximos do ideal *homo sovieticus*. No entanto, esta medida rapidamente revelou ser contraproducente: "Em vez de transformar os camponeses em trabalhadores, a sociedade industrial da Lituânia soviética assumiu um carácter rústico: a urbanização do país representou a ruralização da cidade." (Davoliūtė, 2013, p.3). As raízes culturais do país e, em particular, o folclore foram desde sempre vislumbrados enquanto um cartão de apresentação<sup>103</sup> da cultura lituana, que, durante o período soviético e com a migração das populações, se tornou cada vez mais importante para a população.

O impulso inicial de eventual fascínio pela modernização e urbanização da população foi, igualmente, um dos motivos para a migração das comunidades rurais. No entanto, o fascínio pela modernidade soviética rapidamente desvaneceu. Com a vinda para a cidade, os números de população lituana com educação superior subiram exponencialmente, o que permitiu a criação de uma nova *intelligentsia* - as elites do conhecimento, as elites da cultura - que "construíram uma identidade soviética lituana em reacção ao panorama de modernização forçada, nos anos 50 e nos anos 60, desmantelando-a subsequentemente, ao evocar a memória do deslocamento traumáticos nos anos 70 e 80 (...)" (Davoliūtė, 2013, p.1)

O movimento de separação da comunidade rural com o seu local de origem é relatado enquanto um dos momentos mais - negativamente - significativos para a população lituana. Este é, ainda presentemente, um dos grandes traumas da comunidade lituana. Ainda que muitas das rotinas e muitos dos hábitos rurais tenham caracterizado a vida na cidade, pela impossibilidade de desligamento absoluto das influências de anos de vida no campo, a realidade é que as populações rurais tiveram de enfrentar inúmeras modificações nas suas vidas, tanto em termos de dinâmicas sociais, como em termos laborais e

---

<sup>103</sup> "A cultura folk tornou-se o 'cartão de visita' da nação, em termos de representação internacional." (Davoliūtė, 2013, p.26)

ambientais.

## A ALDEIA PERDIDA E AS COMUNIDADES RURAIS

Este poderá ser considerado o ponto de partida e o contexto da abordagem de Šablevičius, em "We Were At Our Own Field". Nesta curta-metragem, o realizador opta por retratar uma comunidade que representa, em si, o trauma da migração forçada das zonas rurais. Desta forma, o público tem acesso a um caso particular que ilustra uma realidade da memória cultural lituana, mesmo que o entendimento da generalidade de tal representação e do contexto social e histórico da mesma possa não ser evidente num primeiro olhar.

As personagens deste filme são antigos moradores da aldeia de Skeldos, que foram expulsos da mesma pelo regime soviético, após a sua destruição. Antes uma aldeia repleta de vida, agora o cenário - longamente explorado visualmente por Šablevičius - só apresenta sinais de vida uma vez por ano: no primeiro dia de Julho<sup>104</sup>, os elementos desta antiga comunidade reúnem-se para partilhar as suas vidas, as suas experiências do passado e para prestar homenagem aos sepultados no cemitério - ainda intacto - da aldeia.

As personagens evidenciam, ao longo de todo o filme, a sua ligação com a aldeia. O discurso, em particular, é uma das formas através das quais é possível entender esta ligação. Ainda que a expressão oral não seja uma estratégia comum dos documentários lituanos realizados na época, e ainda que o recurso à palavra não seja frequente, mesmo neste registo, este surge nesta curta-metragem enquanto uma das ferramentas para o retrato do passado. Desta forma, o espectador tem acesso a um passado não visível: o campo está visualmente desocupado, sem vestígios do passado, mas as vozes das personagens e a sua presença discursiva enchem-no de elementos fulcrais para o entendimento daquilo que 'já existiu', daquilo que 'já foi' aquela aldeia.

O tratamento das personagens enquanto 'vizinhos'<sup>105</sup> evidencia a força da ligação estabelecida no passado: ainda que, no presente, só estejam em grupo uma vez por ano, a sua anterior experiência comunitária permanece intacta. Uma personagem, em conversação com uma "vizinha", relata que

"Era uma aldeia tão bela. Agora, é um campo sem rosto. Já não há abibes, nem outros pássaros. Vimos visitar as sepulturas e é isso. E é óptimo: encontramos-nos, falamos um pouco. Estar no nosso

---

<sup>104</sup> O dia escolhido para a realização deste evento coincide com o dia da assinatura do Tratado de Lublin, em 1569.

"A ameaça crescente das políticas expansionistas do Grão-Ducado de Moscovo levou a Lituânia a estabelecer uma relação de maior proximidade com a Polónia, no século XVI. Em 1569, os dois países concluíram o Tratado de Lublin, que fundia o Reino da Polónia com o Grão-Ducado da Lituânia na Commonwealth Polaco-Lituana." (Burant & Zubek, 1993, p.371-372)  
"A Commonwealth Polaco-Lituana (Rzeczpospolita) foi um dos maiores estados da Europa moderna. (...) foi o maior país na Europa Latino-Cristã, no princípio do período moderno." (Koyama, 2007, p.137)

<sup>105</sup> Relativamente às características do carácter nacional dos lituanos: "(...) a aldeia é como uma grande família. Depois do trabalho, os indivíduos iam conviver com os seus vizinhos. Para os lituanos, o tempo investido em momentos de companheirismo tem o mesmo significado que o entretenimento para pessoas de outras nações. Os lituanos apreciam e valorizam o companheirismo." (Saulytis, 2008, p.22)



campo, encontrar os nossos vizinhos."

Neste discurso, para além da referência aos vizinhos, é possível detectar a ligação com o campo através da escolha da expressão 'at your own field', que se encontra presente no título deste registo cinematográfico. Desta forma, destaca-se, novamente, a ligação com este terreno, com a anterior experiência de vida no mesmo. Outra personagem enuncia esta mesma ligação através da descrição dos seus sonhos: "Continuo a ter sonhos, quando durmo. Alguns são coloridos. E vejo a minha casa e as árvores. E tudo é como era antes. Às vezes estou a voar, também. Bem alto, sobre estes campos". Assim, é possível entender o impacto desta separação entre os indivíduos e a sua comunidade, tal como com a sua casa: as imagens dos campos não os abandonam, nem no campo dos sonhos.

Mas esta ligação não é simplesmente territorial ou geográfica: a nostalgia que é representada em "We Were At Our Own Field" refere-se, acima de tudo, a um estilo de vida passado, comunitário, que era visto enquanto um elemento de risco para o regime soviético<sup>106</sup>. Acima de tudo, é um retrato da angústia da separação de um indivíduo com a sua casa, de uma comunidade com a sua casa, de uma nação com a sua identidade. Ainda que os elementos desta comunidade tenham a consciência de que o retorno a este local não é a solução<sup>107</sup>, ainda que saibam que este local já não é a aldeia de Skeldos a que se referem permanentemente - através do seu discurso -, ao qual retornam permanentemente - em sonhos, ou nesta ocasião especial -, o sofrimento permanece intacto. "Agora, este sítio parece estrangeiro. Mas, no início, sentíamos que, se eles nos deixassem ficar, teríamos vivido felizes e quietos aqui."

## **O FOLCLORE, A FLORESTA E A ESPIRITUALIDADE**

O fim - ou a morte - desta aldeia é representado tanto através da pedra - de estrutura semelhante a uma lápide - que apresenta a inscrição "Aqui existiu a aldeia de Skeldos" - uma versão possível para a 'morte' de um local, em vez de "Aqui jaz a aldeia de Skeldos" - , como pela estratégia visual de representação prolongada da vegetação presente no local e do descampado de onde foram retiradas as habitações dos antigos moradores. Mas a morte deste local não implica, no entanto, o fim das raízes que este invoca, das tradições e dos elementos identitários que este invoca: a escolha da cena de retrato desta lápide junto ao almoço dos elementos desta comunidade poderá ser evocativo da manutenção da identidade, ainda que com a destruição - ou anulação - do local que consideram ser a sua base identitária.

---

<sup>106</sup> "(...) Na realidade, a reforma agrícola soviética não estava relacionada com o objectivo de diminuir as diferenças sociais, mas sim com o objectivo de quebrar a oposição das nações ocupadas; a mudança da forma tradicional de vida teria de eliminar as diferenças nacionais." (Senvaitytė, 2014, p.32)

<sup>107</sup> Após a independência da Lituânia, a realidade social não encaixava com o ideal identitário percebido pelas comunidades. "(...) o estilo de vida modificado diferia, em grande medida, daquele que existira antes do período soviético. Grande parte das pessoas já vivia nas cidades. A segunda e terceira geração de habitantes da cidade tinha crescido num ambiente urbano e, como tal, não estava familiarizado com o estilo de vida rural (relacionado com a cultura étnica tradicional). Se, antigamente, uma grande parte dos habitantes da cidade estava ainda associado ao campo, através dos seus avós ou de outros familiares, que viviam nas zonas rurais (...), a quantidade de pessoas nessa situação estava constantemente a diminuir." (Senvaitytė, 2014, p.42)

O contraste da visualização da 'lápide' com os antigos habitantes da aldeia em plano de fundo permite o estabelecimento desta ligação. Para além disso, na cena inicial de apresentação desta mesma pedra, o espectador tem a possibilidade de escutar um sussurro: "Perdoa os nossos pecados, assim como nós perdoamos a quem nos tenha ofendido."<sup>108</sup> Nesta cena, a câmara percorre um cenário de floresta, que culmina num descampado repleto de neve. O estilo de narração evoca a sensação de que aquilo que ouvimos é não só uma prece da comunidade que aqui viveu, mas também uma prece da floresta<sup>109</sup>, das árvores que aqui permaneceram intactas, neste terreno - que se tornou forçosamente - desprovido de vida humana. A escolha da prece que ecoa enquanto um cântico de pano de fundo floresta é evocativo da necessidade e do poder do perdão: um perdão da comunidade para com os erros do regime soviético, fulcral para a superação do trauma<sup>110</sup>.

"Os lituanos acreditaram, em tempos, que existia um resíduo de "poder vivo" dos mortos, que não deixavam a Terra e que eram reencarnados na flora e na fauna. Os espíritos habitavam frequentemente as árvores: as mulheres em tília e abeto; os homens em carvalho, bértola e freixo. A relação não era simplesmente de coexistência com a floresta, mas de uma encarnação espiritual nas próprias árvores. Através da reinvenção, a floresta é poetizada como se ainda existisse." (Jansen, 2009, p.44)

A espiritualidade associada às zonas de floresta é, assim, aliada à concepção das zonas rurais enquanto a base da tradição e da identidade. "O nosso vizinho tinha um bordo que abraçava, em lágrimas, sempre que ocorria algum infortúnio, uma morte na família". A valorização dos elementos naturais é evidente, igualmente, através da cena onde se inserem estas palavras. Uma cena descritiva do método utilizado pelo regime para a destruição desta aldeia - e conseqüente expulsão da comunidade. Nesta cena, tal como em grande parte da curta-metragem, o espectador é colocado perante um momento de enorme contraste entre a força das palavras - que relatam destruição, desapego, sofrimento - e um cenário de vastidão natural, onde duas crianças exploram o campo. Pelas palavras da personagem,

"A minha mãe implorou para que deixassem essa árvore. Mas eles não podiam. Não fazia parte do plano. E quando a escavadora apareceu para mandar as árvores abaixo, Oh meu Deus! Atingiu-a uma vez. Eu estava no meu caminho, a subir a colina e parei. Atingiu-a uma e outra vez. O pinheiro começou a

---

<sup>108</sup> Esta é uma oração frequentemente entoada em rituais católicos. A sua utilização, neste contexto, permite-nos observar a já explorada ligação à religião católica, mas, acima de tudo, aos valores que esta defende: o perdão para com aqueles que nos afligiram algum mal, de alguma forma. Esses valores não só são valores típicos do Cristianismo, como também lituanos, sendo considerados valores divergentes da sociedade soviética.

<sup>109</sup> "Na Lituânia, as florestas têm sido percebidas, historicamente, na sua relação com a religião baseada na Natureza, na qual diversos animais e plantas eram tomados enquanto deuses ou enquanto elementos que estavam imbuídos de uma importância espiritual." (Jansen, 2009, p.43)

<sup>110</sup> "No texto, *Sanction, réhabilitation, pardon*, Paul Ricoeur define o perdão nos seguintes termos: "O perdão é uma espécie de cura da memória, a finalização do seu luto. Libertada do peso da dívida, a memória fica capaz de grandes projectos. O perdão dá um futuro à memória." (Henriques, 2010, p.352)

ceder. Eu fiquei ali parada, com lágrimas a escorrer pelo meu rosto. O Presidente perguntou-me porque é que eu estava a chorar. E eu disse: 'Pense só no quão difícil que foi plantar estas árvores, em fazê-las crescer num campo aberto.' Meu deus, foi terrível, foi mesmo terrível."

A estratégia de contraste entre o cenário visual e o discurso reforça a ideia da falta de registo, da falta de marcas, da falta de amostras da memória de forma directa relativamente àquilo que decorreu neste local. Uma memória apagada, que está viva somente nas mentes e nas palavras de quem a experienciou. Da aldeia, resta somente a lápide e o cemitério: só a morte permanece intacta, mas a vida continuou - noutros locais e de outra forma.

O contraste entre a morte - a destruição da aldeia, o cemitério, entre outros elementos - e a vida - a comunidade que se mantém unida e fiel à sua identidade, às suas raízes, à sua história e à sua memória - é visível ao longo deste registo cinematográfico. As referências a aspectos da identidade nacional, como o recurso a um cenário rural<sup>111</sup>, o recurso a referências da ligação espiritual do povo lituano à Natureza e o relato das consequências das migrações forçadas poderão ser de difícil captação para o público ocidental. O tipo de discurso realizado pelas personagens acentua a sua ligação espiritual e emocional ao local onde se reúnem. O nível de emoção captada, em conjugação com o próprio ritual representado, poderão ser vislumbrados enquanto elementos peculiares da tradição deste país: elementos que poderão, dentro de um quadro de familiaridade com a questão da migração do campo para a cidade, realçar o carácter específico da população lituana. Um dos exemplos de elementos que, de forma indirecta, demonstram uma distância entre os espectadores ocidentais e a população lituana é o retrato da aldeia durante o Inverno - novamente, em contraste com as imagens do dia de Verão em que a comunidade se encontra. Para além da alteração do registo da imagem, que deixa de ser a preto e branco e passa a um registo colorido, é possível vislumbrar o campo coberto de neve: um manto branco que cobre a imensidão dos campos abandonados e que adorna as árvores da floresta. Assim, os elementos naturais deste local abandonado estão cobertos de neve, o que resulta numa imagem onde o branco predomina sobre o verde.

"(...) nas narrativas folclóricas, a morte é representada maioritariamente como uma mulher estranha, vestida de branco, sendo que a percepção europeia generalizada da morte, enquanto um esqueleto com uma foice, apresenta uma reduzida importância." (Racénaitė, 2004, p.71)

A cor branca é, como tal, uma referência à noção de morte. A simbologia associada a esta cor deriva da concepção europeia da representação imagética e simbólica da morte, anterior ao período Barroco: "A personificação da morte, na Lituânia, encontra a sua origem na imagem generalizada na Europa da morte enquanto um ser humano de género feminino, vestido com roupas brancas." (Racénaitė,

---

<sup>111</sup> "Durante o processo de formação da identidade nacional lituana, era dada uma enorme importância não só à história e à linguagem, mas também à cultura étnica que, (...) em primeiro lugar, estava associada à cultura rural lituana." (Senvaitytė, 2014, p.15)

2004, p.73). Ainda que exista uma ligação entre esta ideia que é retratada pelo folclore lituano, a realidade é que esta não é facilmente detectável. No entanto, o contraste resultante da escolha de apresentação de cenas a preto e branco e outras a cores induz uma sensação de que o preto e branco nos deverá remeter para o passado - sendo este até em camada dupla, da lembrança daqueles que, no passado, estiveram naquele local - e as cores para o presente: um realce do momento actual de um vazio pleno, onde a morte ecoa e o silêncio prevalece.

Ainda que ao nível de pormenores imagéticos não seja possível retirar uma ligação entre o espectador europeu ocidental e as escolhas de Šablevičius, analisando a temática num nível macro, a verdade é que a temática de representação de migração e de separação de comunidades com as zonas rurais é algo que poderá suscitar a identificação do público ocidental. Ainda assim, é importante destacar que, ao contrário da curta-metragem de Arunas Matelis, esta curta-metragem foi realizada ainda durante o período soviético - em 1988. Como tal, e ainda que esteja registado seja "(...) uma reflexão mais aberta relativamente ao período soviético" (Encounters Festival, sem data), a expectativa e a tentativa de representação da memória cultural e da identidade nacional lituana para um público europeu, no círculo de distribuição associado maioritariamente a festivais de cinema ainda não se encontrava em vigor. Nesse sentido, este registo poético não procura ser um 'cartão de visita' para o público europeu ocidental: esta é uma reflexão poética e abstracta - ainda que discursivamente explícita - de um dos principais traumas das comunidades rurais lituanas - e da população lituana no geral. A abordagem poética de Šablevičius, que foi um dos principais pontos de referência para a nova geração de realizadores dos anos 90 e que é considerada enquanto um elemento de distanciamento entre o público local e os filmes realizados, é utilizada mesmo nestas circunstâncias. Como tal, é possível vislumbrar que o recurso a determinadas estratégias da técnica de Šablevičius não é uma mera tentativa de apelo ao público - considerado elitista - dos festivais europeus: esta é uma estratégia que permite aos realizadores explorar de forma criativa a sua identidade nacional e a sua memória cultural. O carácter poético dos registos cinematográficos, a apresentação indirecta ou abstracta de elementos típicos nacionais e de símbolos, que foge ao registo linear da produção cinematográfica popular soviética e que dificulta a ligação com o público local resulta da tendência poética associada ao carácter lituano <sup>112</sup>.

Assim, é possível observar que a evocação de elementos da memória cultural de uma forma explícita e politicamente mais activa - ainda que não muito evidente ou de uma forma directa - não existia antes da restauração da independência - o que poderá ser associado às exigências conceptuais do regime soviético -, nem após a mesma. No entanto, com o afastamento temporal da alteração do regime, a vertente informativa dos documentários tornou-se mais explícita, ainda que associada à exploração poética visual.

---

<sup>112</sup> "As sensibilidades lituanas são elegíacas e profundamente poéticas." (Saulytis, 2008, p.23); "É muito lituano: os lituanos são um pouco tristes e bastante poéticos." (Čiupailaitė em Vieira, 2014, p.6)

## "JUODA DĖŽĖ / BLACK BOX" (1994)

### DEPORTAÇÕES PARA O GULAG: O CASO LITUANO

Algimantas Maceina é um realizador cuja primeira curta-metragem ilustra as formas mais experimentais do cinema documental lituano no período após a independência, onde as regras de edição e montagem não seguem a estrutura habitual dos filmes *mainstream*, ainda que percorra uma timeline narrativa de estrutura temporalmente coesa - com uma estrutura de início, meio e fim cronológica. "Black Box", de 1994, é um dos primeiros registos cinematográficos que retrata o período de trauma da comunidade lituana em relação à deportações para os Gulag - e, em particular, para a Sibéria. A realidade dos deportados e dos seus respectivos familiares, tais como as consequências da separação entre os mesmos é a realidade que Maceina procura retratar, através do registo da recuperação dos restos mortais do seu avô, deportado para a Sibéria. Ainda que lançado em 1994, o registo apresenta-nos a viagem - ilegal - de Algimantas Maceina e do seu pai em 1989 para a Sibéria, onde procuraram e recuperaram os restos mortais de elementos da sua família, de forma a poder trazê-los de volta à sua terra natal, onde poderiam ter a cerimónia fúnebre adequada<sup>113</sup>. Desta forma, "Black Box" é um retrato pessoal do fenómeno posterior à abertura de diálogo relativamente a este tópico fundamental da cultura e da identidade - tanto nacional, como soviética. Assim, do registo de uma história e de uma memória familiar e privada, é possível ter acesso a uma realidade que afligiu grande parte das famílias e das comunidades lituanas.

"Esta abordagem pessoal à tragédia da sociedade - o genocídio causado pelo regime soviético - liga a memória individual à memória colectiva e elimina as fronteiras entre o arquivo de filmes pessoais e os filmes reconhecidos publicamente." (Meno Avilys, 2012, p.51)

---

<sup>113</sup> "Os rituais funerários são realizados de forma a separar o morto do mundo dos vivos; de forma a alcançá-lo, são utilizados textos, acções ritualísticas e o próprio tema da viagem. A entrada dos mortos na comunidade dos homens de Deus é auxiliada por rezas, jantares funerários e comemorações." (Garnevičiūtė, 2014, p.19)

"Na Lituânia, a tradição de enterro (...) dos mortos na sua terra existiu desde sempre." (Maceina, 1994)

" (...) o enterro inapropriado dos deportados em terras estrangeiras, onde não deixam qualquer rasto ou presença tangível para que os seus descendentes os vejam e os relembrem." (Davoliūtė, 2015, p.61)

As deportações para os Gulag são, para além das migrações da cidade para o campo (retratadas no registo de Šablevičius), outra forma de afastamento da nação do local de origem, das raízes culturais e identitárias lituanas: um dos vários traumas identitários e culturais desta pequena nação, durante o período de ocupação do regime soviético.

"Hoje em dia, grande parte da população lituana ainda recorda a deportação de mais de 150,000 compatriotas - cerca de 5% da população - para os campos de trabalhos forçados na Sibéria e no Cazaquistão enquanto o trauma que define o século XX." (Davoliūtė, 2013, p.6)

Uma das medidas mais destacadas da política soviética teve por base a deportação de indivíduos por diversas regiões do bloco soviético. Para o regime, estas medidas eram de carácter preventivo, para a sustentabilidade do sistema, ainda que apresentassem repercussões punitivas para inúmeros indivíduos, inúmeras comunidades e diversas nações. O grande objectivo da criação dos Gulags, das prisões e dos campos de trabalhos forçados era o alcance de uma Sovietização bem sucedida da população - tal como no caso das migrações do campo para a cidade - e resultavam "da determinação soviética em integrar os territórios recentemente adquiridos, da Europa de Leste, no Estado Soviético, eliminando todos os grupos da população que pudessem ser potencialmente perigosos para o regime soviético" (Balkelis, 2005). Desta forma, o regime afastava grupos ou indivíduos que apresentassem características de potencial destabilização do sistema<sup>114</sup>, enviando-os para locais remotos do território da União Soviética - em particular, para a Sibéria.

Os campos de trabalhos forçados soviéticos, semelhantes aos campos de concentração do Holocausto, foram o destino de inúmeros elementos da comunidade lituana, desde o início da ocupação soviética. No entanto, e ainda que estas medidas da União Soviética tenham induzido inúmeras consequências<sup>115</sup> ao nível populacional dos diversos países que constituíam a União - tanto em termos de separação de famílias, separação dos indivíduos com o seu país natal, inúmeros desaparecimentos e mortes<sup>116</sup> -, tal como durante o Holocausto, este é um fenómeno pouco explorado na história da Europa Ocidental.

"Porque é que o Holocausto preocupa tanto a imaginação ocidental e o Gulag mal a ocupa?" (Gheith, 2007, p.159)

---

<sup>114</sup> "Estes campos juntavam criminosos com prisioneiros políticos (...)". (Karklins, 1989, p.277)

"As categorias da população-alvo variava desde membros dos partidos locais não-Comunistas, antigos oficiais do Estado, *intelligentsia*, trabalhadores educacionais, padres, agricultores locais, (...), ladrões, prostitutas e menores. (...) 'bandidos lituanos' e os denominados 'traidores da nação'. Os grupos de guerrilha da resistência armada lituana (...) eram uma admissão (...) contínua para os campos de trabalhos forçados soviéticos. A categoria de 'traidores' (...) incluía todos os outros grupos duvidosos, tal como os seus familiares." (Balkelis, 2005)

<sup>115</sup> "(...) estas alterações e deslocações de grande dimensão teriam efeitos dramáticos e traumáticos nas sociedades e culturas das populações afectadas." (Davoliūtė, 2013, p.51)

<sup>116</sup> "(...) cerca de 10-20 milhões de pessoas morreram e os efeitos continuam a ser vastos." (Gheith, 2007, p.159)

Este é um exemplo de como alguns elementos da história e da memória cultural dos países de Leste não são incluídos na história e na memória cultural da Europa enquanto um todo. A falta de análise e a rara menção de um dos maiores genocídios da história do século XX poderá ser justificada por diversas razões<sup>117</sup>, das quais se destaca: a diferença em termos da forma como é realizado o luto e na forma como os antigos prisioneiros do Gulag, tal como os seus familiares, expuseram o seu trauma<sup>118</sup> - através de estratégias não narrativas, que surgiram somente com a abertura resultante das medidas da *perestroika*<sup>119</sup> -, sendo que a própria percepção deste trauma<sup>120</sup> se encontra extremamente ligada com a generalidade do trauma de pertença a este regime; ao contrário do Holocausto, restaram e foram criados poucos elementos visíveis e palpáveis da história deste período<sup>121</sup>: uma falta de edificação memorial dos *lieux de mémoire*, sendo que a construção de monumentos relativos a este período histórico é consideravelmente mais reduzida, como a própria estratégia de construção dos mesmos diverge da estratégia associada à do Holocausto.

"Devido a combinações únicas de circunstâncias políticas, a cultura alemã e a cultura russa elaboraram formas diferente para lidar com o passado. A memória alemã encontra-se cristalizada em monumentos 'pesados' mas os investigadores lamentam frequentemente a falta de debate cultural (...). Os ciclos [de luto] russos desenvolvem-se, invariavelmente, na direcção oposta (...)" (Etkind, 2009, p.195)

---

<sup>117</sup> (...) ainda que insuficientes, serão identificadas algumas das razões pelas quais o Gulag deixou tão poucas marcas naqueles que estiveram fora da sua esfera directa: (1) A natureza da catástrofe: muitas pessoas (investigadores, sobreviventes, entre outros) têm defendido ou assumido que o Holocausto é um evento de limite real (sendo o Gulag e outras tragédias do século XX de uma natureza substancialmente diferente) (Friedlander, 1992; Miller & Tougaw, 2002; Stern, 2006); (2) Depois da II Guerra Mundial e com a fundação de Israel, tem sido criado um diálogo internacional sobre o Holocausto que não existe para o caso do Gulag; (3) A União Soviética foi um aliado dos EUA e da Europa Ocidental durante a II Guerra Mundial; (4) Por outro lado, o Comunismo foi visto posteriormente enquanto um inimigo das democracias Ocidentais e não se quis entender o inimigo como algo composto por pessoas; (5) O Gulag existiu durante um vasto período de tempo e não existiram julgamentos públicos (cf. Nuremberg), nem houve uma responsabilização pública. De facto, o governo Comunista que prendeu pessoas nos campos de trabalho manteve-se no poder até 1991." (Gheith, 2007, p.160)

<sup>118</sup> "A experiência e a forma de lidar com o Gulag, pelos russos, é acentuadamente diferente daquilo que grande parte dos leitores ocidentais poderá esperar de histórias de trauma; o ênfase na não-narratividade é uma delas. Este ênfase surgiu por razões históricas. Durante 50 anos, os sobreviventes do Gulag arriscavam-se a sofrer punições severas por falarem sobre o seu tempo nos campos de trabalho: assim, existiu um longo silêncio sobre o Gulag na sociedade russa até ao final dos anos 80. Em parte, como resultado deste imperativo de não falar, os sobreviventes do Gulag arranjam, frequentemente, formas não-narrativas de lidar com o seu tempo no Gulag. Como uma das formas mais eficientes para entender o trauma, nos EUA e no Reino Unido, girava à volta da narrativa, foi difícil interpretar a experiência soviética e pós-soviética, e foi difícil ver a não-narratividade como algo poderoso." (Gheith, 2007, p.161)

<sup>119</sup> "Moscou parecia ser incapaz de entender a consciência histórica lituana e, em particular, a profundidade dos sentimentos lituanos em relação às deportações. Até 1988, os lituanos foram impossibilitados de falar publicamente sobre as deportações, e as autoridades soviéticas presumiram, aparentemente, que tal não era uma questão problemática." (Senn & Motulaitė, 1993)

<sup>120</sup> "(...) o Gulag foi contínuo com a sociedade soviética de diversas formas. Isto significa que é difícil separar o trauma do Gulag do trauma de viver na sociedade soviética (ou até decidir se trauma é a palavra correcta para descrever este tipo de vida)." (Gheith, 2007, p.161)

<sup>121</sup> "Em contraste com a experiência artística dos memoriais do Holocausto, nos locais do Gulag existem poucos monumentos realistas que retratem um prisioneiro real num momento de sofrimento. O luto da perda sem sentido, em tamanha escala, é uma tarefa impossível. Ainda que esta impossibilidade de representação tenha sido teorizada menos no caso do Gulag do que no do Holocausto, os herdeiros das vítimas do Gulag têm escolhido, de forma intuitiva, monumentos não-sacrificiais para celebrar os seus mortos." (Etkind, 2009, p.194)

Acima de tudo, a estratégia de criação de elementos de memória cultural de carácter ligeiro refere-se, maioritariamente, à criação de textos - autobiografias, *mémoires* -, de filmes - tanto ficções históricas, como autobiografias -, entre outros, tendo sido esta a estratégia adoptada pelas comunidades afectadas pelas deportações. O adiamento da possibilidade de expressão dos traumas associados às experiências dos deportados - o silenciamento da história e a supressão da memória colectiva durante décadas -, a dificuldade de acesso a registos estaduais e a arquivos relativos a esta temática, as características sociais das comunidades afectadas e a ligação das mesmas com as questões da história e da memória são algumas das razões que induziram, em grande parte, o recurso a este tipo de estratégias.

Um dos elementos fundamentais de memória cultural deste período partiu, em primeiro lugar, da revelação e exposição pública de autobiografias, de *mémoires* e de relatos escritos por sobreviventes dos Gulags. No caso lituano, em particular, as *mémoires* de Dalia Grinkevičiūtė são uma das principais referências relativamente às experiências dos deportados e dos prisioneiros dos Gulags, sendo considerado um dos principais objectos<sup>122</sup> de memória cultural lituana relativamente a este período.

No caso desta curta-metragem - e ao contrário das restantes analisadas -, o realizador apresenta ao espectador uma contextualização que permite o entendimento da ligação entre este relato pessoal e a realidade lituana. No início de "Black Box", é possível ler um breve texto escrito por Maceina, onde este descreve, de forma breve, a problemática sobre a qual se debruçará: os gulags e a ligação dos mesmos com a realidade lituana.

"Durante 1940 e 1948, após a invasão da União Soviética (...), foram realizadas deportações em massa, e milhares de pessoas foram enviadas para a Sibéria. Literalmente todas as famílias do país foram afectadas. (...) Grande parte dos exilados, ao frio, em locais escassamente povoados: muitos morreram dos elementos [ambientais], tal como de doenças e de fome. (...) Com a formação de Sajudis, em 1987, e com a alteração da situação política, os lituanos tiveram a possibilidade de trazer de volta os restos mortais dos familiares que morreram na Sibéria e enterrá-los em casa. (...) Esta situação não foi bem recebida pelo regime soviético em geral e a administração de Moscovo em particular. (...) Muitos lituanos fazem agora a viagem para a Sibéria e desenterram ilegalmente os corpos (...). A minha história começou em Setembro de 1989..." (Maceina, 1994)

---

<sup>122</sup> "(...) as *mémoires* do exilo de Dalia Grinkevičiūtė na Sibéria, publicados na Primavera e no Verão de 1988: o relato dos horrores sofridos pelos deportados - tanto através da documentação de eventos como do impacto emocional que a narração realista teve - abriu as portas para a discussão do tópico do exilo e do destino da nação (tragédia, sofrimento, humilhação) pelo caminho." (Venclauskienė, 2014, p.62)

"(...) talvez o mais conhecido testemunho lituano das deportações em massa da população báltica durante a II Guerra Mundial. (...) uma narrativa colectiva de libertação nacional, e uma igualmente heróica narrativa de resistência individual: ela relata a experiência singular da nação lituana enquanto batalha por uma visão superior de cidadania ética. O seu trabalho incorpora a tensão entre as concepções particularistas e universalistas de comunidade inerentes à comunidade de nações europeias." (Davoliūtė, 2015, p.52)



O texto inicial do filme apresenta uma característica que permanecerá ao longo de toda a curta-metragem: a utilização do inglês. Ao longo do filme, Maceina enuncia, explicita e descreve determinados acontecimentos que são representados visualmente. A utilização do discurso, neste filme, é comparativamente superior ao da curta de Matelis, recorrendo, mesmo assim, a curtas frases e a curtas enunciações para explicar aquilo que é apresentado. Sendo este um filme de registo experimental, com uma estratégia de edição que recorre à alteração da velocidade dos *frames* - maioritariamente através da aceleração ou do *freeze* fotográfico -, o espectador depara-se com um tipo de registo que poderá ser considerado tanto poético, como informativo: por um lado, a estratégia visual documental é editada de uma forma pouco habitual e, por outro, as cenas registadas e a narração off-screen providenciam a informação necessária para qualquer espectador - lituano ou de outras regiões - entender aquilo que está a ser apresentado.

O destaque para a utilização da língua inglesa não surge por acaso: sendo a Lituânia uma jovem nação, que procurava restabelecer a sua identidade nacional e memória cultural, tal como projectá-la para o resto da Europa, a ligação à língua lituana - suprimida e silenciada durante o regime soviético - é extremamente forte, tanto em termos sociais, como em termos artísticos. Ainda que as estratégias cinematográficas delineadas enquanto exemplificadoras do estilo poético adoptado pelo documentário lituano dos anos 90 impliquem uma valorização da imagem e da contemplação visual em prol da palavra, a realidade é que, quando são apresentados discursos, estes são frequentemente em lituano. A narração e descrição em inglês poderá ser vista enquanto uma tentativa de aproximação do público ocidental e esta realidade, quebrando a barreira linguística característica da sensação de estranheza perante uma língua distante e desconhecida<sup>123</sup>.

## **A VERTENTE EXPERIMENTAL E A MEMÓRIA FAMILIAR**

Para além da quebra da barreira linguística e para além da explicação informativa de todos os eventos, nesta curta-metragem, o estilo de edição - que permite, para além de outros factores, a caracterização desta curta enquanto experimental -, ainda que peculiar dentro do panorama documental lituano dos anos 90, o tipo de câmara utilizada aliada às técnicas às quais o realizador recorre - e a respectiva estética associada ao registo familiar e amador -, entre outros aspectos, são

---

<sup>123</sup> O contexto de criação da curta-metragem - enquanto um produto de final de curso do realizador, que estudava em Tbilisi - poderá ser igualmente a razão que implicou a decisão de apresentação de discurso em inglês. No entanto, e tendo em conta que a estratégia comunicacional entre indivíduos de países pertencentes à - na altura - antiga União Soviética recaísse sobre o russo - língua comum em todos os países -, é possível retirar a conclusão de que o realizador poderá ter tido em causa a projecção desta curta-metragem a um nível mais alargado, e a um nível mais internacional. A explicitação do contexto e a explicação de todos os eventos que são apresentados no filme são outras das razões que permitem retirar esta conclusão: na Geórgia, os gulags não eram de todo desconhecidos, tendo a população sofrido das mesmas consequências que o povo lituano.

facilmente associáveis ao estilo de Jonas Mekas. Jonas Mekas foi uma das evidentes inspirações<sup>124</sup> deste realizador, sendo na época - e ainda presentemente - uma das raras referências internacionais lituanas, no universo cinematográfico internacional. Para Maceina, a aproximação estilística a Mekas resulta de uma necessidade de transmitir a intensidade e a turbulência de emoções que sentiu enquanto realizou as filmagens clandestinas<sup>125</sup> para a curta-metragem, tal como as sensações e as emoções que sentiu durante o processo de desenterro e durante o funeral do seu avô. A ilegalidade de todos os aspectos que envolviam a viagem à Sibéria, a ligação emocional e familiar à realidade registada induziram, como tal, a aceleração dos frames, durante a edição, e a captação de estilo amador.

"- Neste filme, o material em *fast motion* corresponde ao seu estado interior? - Sim, essa intensidade interior. Quando o material é editado normalmente, sem aceleração, não corresponde ao meu interior, às minhas emoções enquanto filmava." (Meno Avilys, 2012, p. 54)

Nesse sentido, Maceina recorreu, de forma consciente, a uma estratégia formal que poderá não encaixar no quadro de expectativas do público: "Eu estava interessado. Por mim. Eu não estava a pensar no espectador. Fiquei entusiasmado." (Meno Avilys, 2012, p.55). O reconhecimento da necessidade de realização de edição de acordo com este padrão estilístico, que demonstra o estado emocional do realizador, apresenta um carácter divergente da escolha realizada em termos discursivos, durante o filme. Ao nível de edição, a possibilidade de afastamento - ou falta de ligação - do público, com um determinado quadro padrão estilístico, não é considerada; ao nível discursivo, a inclusão, a ligação e a eventual compreensão são, paradoxalmente, procurados.

Relativamente à escolha do título desta curta-metragem, esta ressalta aspectos relativos à intenção do realizador: a apresentação de um aspecto da história e da memória do realizador, tal como de inúmeras famílias e comunidades lituanas, ligando-a ao fenómeno global do processo do subconsciente dos seres humanos - em particular, em casos de trauma e de sofrimento.

"A caixa-negra é a subconsciência. O que é que resta após a queda de um avião? A caixa negra. (...) Ninguém, nem mesmo um psiquiatra, sabe o que é que se está a passar dentro da cabeça de uma pessoa. Eu queria mostrar isso mesmo: o que acontece tanto ao homem como à situação. Eu queria mostrar o processo que liga a eliminação de restos mortais e o seu enterro." (Meno Avilys,

---

<sup>124</sup> O realizador criou este filme, "que era composto por elementos formais do pouco habitual filme-diário" (Paukštytė, 2015, p.66), após ter realizado um estágio no Anthology Film Archives, em Nova Iorque (com Jonas Mekas).

<sup>125</sup> "Eu peguei na minha câmara de vídeo e segui o meu caminho. (...) Filmei oito horas de material, ilegalmente, debaixo do meu braço.\*"

\*Na altura da criação do filme, as autoridades soviéticas proibiam o transporte dos restos mortais dos exilados da Sibéria para casa, e ainda mais a filmagem desse processo." (Meno Avilys, 2012, p.54)

Este é um elemento de extrema relevância no registo de Maceina: a 'caixa negra' é a caixa que permite o transporte de bens alimentares da família da Lituânia para a família deportada na Sibéria - onde, de acordo com a narração, os bens alimentares são escassos -, e é nela onde são transportados os restos mortais do avô e da tia-avó do realizador. A caixa é construída de forma a conseguir transportar todos estes elementos sem que as autoridades conseguissem visualizar o real propósito da mesma. A caixa negra é um esconderijo material retratado de forma extensiva, sendo o processo de montagem da mesma explorado de forma recorrente, ocupando grande parte da duração do filme.

## A EXPERIÊNCIA PESSOAL DO TRAUMA NACIONAL: OS RITUAIS E AS

### TRADIÇÕES FUNERÁRIAS LITUANAS

O filme está dividido por capítulos, sendo que será possível reduzi-los a três momentos fundamentais: a preparação para a viagem até à Sibéria, o desenterro e a recolha dos restos mortais dos familiares na Sibéria e a cerimónia funerária na Lituânia.

No primeiro momento, a montagem da caixa negra é alvo de grande destaque. Para além disso, é realizado um retrato dos diversos indivíduos que compõem a família do realizador, tal como da dinâmica familiar presente na casa que partilham. Enquanto o pai do realizador monta a caixa, o espectador tem a possibilidade de vislumbrar as crianças da família a brincar, a mãe do realizador a cozinhar, a família a partilhar uma refeição e a avó a rezar. A reza da avó - um lamento, um choro que ecoa da viúva - é o primeiro registo sonoro da curta-metragem, tendo início antes do primeiro registo visual (durante a apresentação do texto inicial de contextualização). A escolha de apresentação da dinâmica familiar na casa do realizador permite uma observação do carácter pessoal desta curta-metragem, que, através desta estratégia, permite uma reflexão da uma realidade social geral da população do país - pela extrapolação da memória colectiva através da memória familiar.

Num segundo momento, acompanhamos o percurso do realizador com o seu pai para a recolha dos restos mortais do seu avô. O realizador apresenta, novamente, um contexto familiar, apresentando a casa da sua família que vive na Sibéria, sendo possível observar tanto as semelhanças como as diferenças da realidade que observámos no primeiro momento: ainda que sem a dinâmica que surge, de forma inerente, com a presença de crianças - sendo que, no caso da família na Sibéria, não existem elementos dessa geração -, o tipo de tratamento e o tipo de emoções que o realizador capta, através do retrato das conversas - mais ou menos significantes -, que não ouvimos e cujo conteúdo desconhecemos, os momentos de partilha durante a refeição despoletam uma sensação de que, mesmo a uma grande distância, a realidade e a proximidade emocional mantêm-se.

O processo de recuperação dos restos mortais é, sem dúvida, um dos mais extensivamente explorados nesta curta-metragem, em termos de duração. O modo de registo poderá ser comparado a um registo de uma escavação arqueológica, sendo que o realizador procura transmitir um olhar tendencialmente mais objectivo e mais imparcial. A apresentação de planos fechados de pequenos detalhes das campas - desde sapatos, a roupa, a ossos e caveiras - induz uma sensação que combina tanto uma curiosidade arqueológica como um certo distanciamento emocional perante os objectos encontrados. O registo efectuado, ainda que seja um dos pontos centrais desta curta-metragem - que procura representar um dos principais traumas da sociedade lituana e um dos principais motivos para a

tristeza de inúmeras famílias deste país -, coloca o espectador perante uma visão pouco sentimental sobre algo que está, no entanto, embutido de tremenda sentimentalidade e emocionalidade para as personagens que protagonizam este documentário. A duração das cenas relativas à escavação e à recuperação dos restos mortais demonstra precisamente a importância deste momento. Os relatos narrativos, introduzidos pelo realizador, mantêm o trato arqueológico do registo visual, indicando a forma prática que permitiu a identificação das campas, a identificação dos restos mortais - o avô foi identificado pelo fato que cobria os seus ossos, a tia-avó foi identificada pela cruz que utilizava -, e todo o ritual realizado no final do processo. Este ritual final é particularmente relevante pela sua ligação única ao povo lituano: o acto de acender velas, como no dia de Todos Os Santos - uma tradição lituana que deriva de uma tradição católica -, e a colocação de sementes de um arbusto encontrado tipicamente na Lituânia no solo de onde foram retirados os corpos, de forma a homenagear o território que, durante tantos anos, foi a "casa" das almas dos entes queridos desta família.

O último momento desta curta-metragem apresenta, da mesma forma, um ritual funerário lituano. Este é o segundo momento mais extensivamente explorado durante o documentário, sendo que o olhar de elemento "exterior", com um elevado grau de imparcialidade e objectividade do realizador se mantém. A extensiva exploração visual de todos os elementos que compõem o ritual de velório, da procissão funerária e do enterro permitem uma observação minuciosa de todos os passos que são realizados neste processo do fenómeno social - e da emocionalidade e espiritualidade - que um funeral neste país implica. Ainda que seja possível detectar o tratamento aproximado de um registo jornalístico, o recurso a planos fechados de retrato, que transmitem a emoção que os participantes do ritual sentem - e que ressaltam com o foco nas suas expressões -, tal como o método de edição e a escolha dos motivos sonoros colocados aproximam o espectador para um registo emocional e poético.

O retrato pormenorizado de todos os procedimentos que envolviam os rituais funerários, tal como o retrato pormenorizado do acto de recuperação de restos mortais são elementos que providenciam imagens - e explicações narrativas - de uma realidade distante do público ocidental. O carácter arqueológico, sociológico e jornalístico dos registos e da narração - mesmo que configurados num formato de edição experimental - permitem a visualização destes momentos enquanto elementos peculiares da realidade social e cultural lituana: não só pelos procedimentos em si, que são demarcadamente típicos da região - ainda que influenciados por práticas comuns cristãs -, como pela necessidade de explicação dos mesmos. Desta forma, o espectador tem acesso a registos de memória individual que servem de mote para o entendimento da memória cultural lituana, de uma forma particularmente mais directa do que em registos cinematográficos anteriores. O carácter de 'estranheza' ritualística e cultural é, assim, aliado às explicações sucintas e à exploração visual - de tom jornalístico -, providenciando um acesso a uma tecnologia de memória cultural menos superficial e com um maior potencial de promoção de entendimento - à base tanto da identificação com alguns elementos religiosos, como pelo 'exotismo' das práticas representadas e características do povo

lituano.

A edição dos registos captados pelo realizador, ainda que identificados enquanto um elemento mais experimental e que foge às expectativas do público, não só transmitem as emoções do realizador durante as gravações - que, somente através dos registos, não seria possível de observar, devido ao distanciamento derivado do método de captação indicado anteriormente -, como fomentam um olhar particular sobre esta realidade. Este é um documentário poético que providencia, ao mesmo tempo - e ao contrário de outros registos da época - informações de forma neutra e imparcial: um passo na direcção da denúncia social e política que, em registos anteriores, não era passível de ser captado. Assim, é possível concluir que, ainda que o tratamento poético da realidade lituana seja característico deste período de transição de regime, a necessidade de inserção de elementos mais factuais e menos emocionais, mais descritivos e menos contemplativos, começa a surgir. O distanciamento temporal - neste caso em particular, quatro anos depois - do momento de independência permite, assim, um ligeiro distanciamento emocional, que permite um tratamento diferente da realidade que os realizadores desta época procuravam retratar.

O acesso a este tipo de materiais, e, em particular, a esta curta-metragem de Maceina, permite ao público estrangeiro um contacto tanto poético e emocional, como factual e empírico de uma realidade desconhecida. A representação do ritual funerário, que o realizador capta após a recuperação dos restos mortais, é um factor de identificação - pela sua ligação a rituais católicos - ainda que dotado de exotismo, pela imensidão e extensividade do tipo de procedimentos que esse ritual implica. Aliando estes dois factores, e através de uma narração - escassa, mas mais presente e mais factual do que nos outros registos analisados - do realizador, os espectadores têm acesso a um registo da memória cultural e da identidade nacional lituana com o qual poderão criar uma perspectiva mais fundamentada. No entanto, a escolha de edição, em particular, poderá ser um elemento disruptivo, de quebra de ligação entre o público nacional e o registo de uma realidade nacional: um estilo de edição que, tal como indicado pelo realizador, se prende maioritariamente na transmissão do tipo de emoções que este sentia, sem preocupação aparente pelo público.

É possível observar que a preocupação relativamente à representação de questões políticas de uma forma mais directa - ou menos metafórica - aumenta, neste registo, com a distância temporal e emocional do momento da independência do país, ainda que marcada por uma sensação de necessidade de explicação para um público alheio à situação - e não propriamente ao público local, conhecedor da realidade. A preocupação para com a execução de tal retrato através de estratégias que permitissem a ligação do público local com o registo cinematográfico parece, no entanto, estar igualmente - ou até mais acentuadamente - distante. Assim, este registo acentua o carácter de tecnologia de memória cultural enquanto um meio transnacional, de potencial encaixe na memória cultural europeia e de potencial encaixe nos padrões estilísticos e conceptuais do cinema europeu, mas

mantém a distância local, acentuando, igualmente, as características de impedimento de caracterização enquanto cinema nacional - com o qual o público local contacta e com o qual se identifica.

## CONCLUSÃO

O papel do cinema enquanto um meio de transmissão de fragmentos e pistas da memória cultural nacional e da própria memória cultural europeia é reconhecido e tem sido fomentado pela União Europeia - através de apoios financeiros, por exemplo. A luta do cinema europeu por uma posição de destaque na competição contra a hegemonia da indústria cinematográfica americana, em termos de possibilidades de produção, de distribuição e de exibição, é constante. Tal deriva não só da componente económica associada, mas, acima de tudo, da visão europeia do cinema enquanto um elemento fulcral para a construção e para a criação de uma identidade europeia que corresponda ao ideal de União na Diversidade.

O cinema europeu poderá ser caracterizado enquanto uma conjugação de diversas estratégias e de diversas cinematografias nacionais que apresentam tanto características comuns como determinadas peculiaridades específicas. No rol de cinematografias que constituem o cinema europeu, é possível observar a existência de *small cinemas* ou *cinemas de pequenas nações*, que, devido à sua reduzida influência - tal como peso e destaque - no mercado cinematográfico europeu e internacional, sofrem inúmeros condicionamentos. Uma das estratégias utilizadas para ultrapassar esses mesmos condicionamentos do mercado recai sobre a utilização do círculo de festivais europeus para a exibição dos registos cinematográficos. Sendo os *small cinemas* tecnologias da memória cultural nacional, a sua distribuição e exibição garante a tentativa de alcance de maior público e uma potencial integração na memória cultural europeia.

No entanto, tanto o cinema europeu, em geral, como os *small cinemas*, em particular, padecem da fragilidade de reduzida adesão do público europeu, tal como da reduzida capacidade de identificação e, por vezes, de apreciação das formas através das quais são construídos. Assim, a luta contra Hollywood é sintomática da insegurança resultante da incapacidade generalizada de alcance do público europeu, que fragiliza ou impossibilita o objectivo de representação da memória cultural - nacional e europeia - enquanto forma de compreensão e (re)conhecimento das diversas culturas europeias. A luta contra a hegemonia americana é uma luta pela potencialidade de criação e manutenção da identidade europeia: uma batalha travada para a conjugação dos elementos que permitirão a classificação de cinema europeu - nomeadamente, a existência de um público europeu.

No caso dos *small cinemas*, o tipo de constrangimentos é superior, dentro de um contexto já de si (relativamente) negativo do cinema europeu. O caso do cinema lituano é representativo tanto das potencialidades como das problemáticas dos *small cinemas* no contexto do cinema europeu e, em particular, das nações outrora pertencentes à União Soviética.

A independência da Lituânia, no início da década de noventa, permitiu uma apresentação ao mundo ocidental da - outrora vista enquanto - distante realidade social de uma das diversas repúblicas que constituíam a União Soviética. A livre circulação de materiais, tanto da Lituânia para o mundo, como vice-versa, abriu as portas para a (re)criação da nação, após décadas de domínio soviético - com os condicionamentos associados a um regime totalitário. O cinema lituano foi um dos meios através dos quais foi possível contactar com esta (nova) cultura e com esta (nova) realidade. A produção da década de 90 foi realizada maioritariamente por uma nova geração de realizadores que, perante as inúmeras oportunidades criadas pela possibilidade de uma expressão livre, optaram por evitar as estratégias jornalísticas/documentais de denúncia da opressão e dos crimes cometidos pelo anterior regime. O cinema produzido poderá ser descrito enquanto 'documentário poético': um registo que não só se baseia maioritariamente numa contemplação visual estética da realidade, como recorre frequentemente a metaforização da realidade. O recurso ao estilo documental é associado, em grande parte, à instabilidade e falta de financiamento que resultou da queda do sistema soviético no qual a produção cinematográfica lituana se baseava anteriormente. Perante a adversidade dos constrangimentos financeiros, perante a adversidade dos obstáculos do mercado, as opções que permitiram a continuidade da produção cinematográfica do país foram a criação de produtoras independentes, o recurso a coproduções e a distribuição no circuito de festivais europeus.

A produção cinematográfica nacional lituana, dos anos 90, com as suas características formais e temáticas, não correspondia às necessidades e expectativas do público local. Assim, o cinema nacional lituano perdeu o carácter nacional pela perda da adesão do público nacional. No entanto, e observando os registos cinematográficos da época, é possível constatar que os realizadores procuraram alcançar um meio termo que garantia o papel deste cinema enquanto um meio de transmissão - e potencialmente - de memória cultural nacional - e europeia. Recorrendo a temáticas que eram percepcionadas enquanto elementos de ligação entre a cultura lituana e a restante cultura europeia/ocidental e que promoviam uma aproximação ao público europeu/ocidental pela identificação com os seus quadros de referências, recorrendo a ambientes e temáticas que poderão realçar o carácter exótico da cultura e da memória cultural lituana, e que evidenciavam o contraste com o expectável pelo público europeu, os filmes produzidos nesta época eram caracterizadamente criados com a perspectiva de distribuição específica nos festivais de cinema europeus.



As temáticas analisadas nos registos seleccionados para a ilustração da tentativa de ligação com o mundo ocidental, em conjugação com a tentativa de representação da situação - espiritualmente e socialmente problemática - lituana dos anos 90 demonstram isso mesmo.

Matelis recorre, em "10 Minutes Before the Flight of Icarus", ao carácter simbólico da Igreja Católica, na sua vertente de ligação ao mundo ocidental, e enquanto um dos elementos fundamentais da memória cultural lituana. No entanto, este filme, produzido no pico das transformações sociais e políticas, não ilustra de forma directa as problemáticas e os próprios símbolos associados à independência do país, sendo um registo de contemplação de um espaço urbano em degradação, com um carácter metafórico e associativo de grande peso. Na época, tal não correspondeu às necessidades do povo lituano - que se encontrava num momento de proclamação e demonstração constante da sua existência, após anos de desligamento das suas raízes e da sua identidade nacional.

Šablevičius apresenta, em "We Were At Our Own Field" um dos traumas históricos da população lituana, a migração forçada do campo para a cidade, num período de maior abertura do regime soviético, mas anterior à proclamação da independência. A representação deste trauma recai na ilustração de um ritual comunitário, que possibilita uma extrapolação da memória cultural lituana geral. Ainda assim, as estratégias formais de contemplação estética da realidade, o ritmo do filme e o reduzido recurso a diálogos, entre outros aspectos, não correspondia aos padrões criados pelo cinema produzido tanto na altura, como anteriormente, pelo cinema nacional soviético, o que impedia, mais uma vez, a ligação do público nacional.

Maceina cria "Black Box" em 1994, e apresenta um registo mais jornalístico de outro trauma histórico da memória cultural lituana: as deportações para a Sibéria. Demonstrando o potencial de integração da memória individual no contexto da memória cultural colectiva, Maceina demonstra, igualmente, que a quebra dos padrões de edição cinematográfica poderá despoletar, mais uma vez, o desligamento do público nacional, podendo, ao mesmo tempo, atrair a atenção do público internacional/europeu e, em particular, o público associado aos festivais de cinema. A utilização de uma temática desconhecida pelo público ocidental - que se baseia, no entanto, nos quadros de referência cultural básicos que permitem a identificação do espectador estrangeiro -, aliada ao fornecimento de informação através de uma narração - esporádica mas - descritiva, permite uma visualização das estratégias que possibilitam a entrada nos circuitos de festivais europeus e, desta forma, a entrada de pequenos vislumbres de uma memória e de uma identidade culturais distantes na retórica da memória cultural e identidade europeias.

A impossibilidade de distribuição e exibição ao nível local em grande escala, tal como as dificuldades de produção nacional limitaram, desde logo, o contacto da população (urbana) local com estes registos. Ainda assim, as formas adoptadas para a representação da memória cultural lituana - caracterizadamente experimentais e divergentes do padrão criado pelo cinema nacional soviético - foram, acima de tudo, o

principal meio de criação da impossibilidade de caracterização do cinema produzido enquanto cinema nacional.

No entanto, o papel deste cinema enquanto uma tecnologia de memória cultural transnacional é evidente e deverá ser destacado pela sua contribuição - ainda que superficial - para uma integração - mesmo que subtil - na memória cultural europeia. Assim, o cinema lituano, tal como os restantes *small cinemas* - e, numa escala superior, o próprio cinema europeu - apresentam potencialidades para a criação, distribuição e representação da memória cultural, ainda que, por vezes, essa mesma memória cultural seja utilizada pelo 'outro' para o entendimento do 'nós': um objecto que promove um certo entendimento exterior de uma realidade local. A falha na identificação e adesão do público nacional não se prende com a falha na representatividade da memória cultural per se, mas sim no tipo de estratégias utilizadas para essa mesma representação, que fogem dos padrões criados pelos materiais relativamente 'neutros' das indústrias cinematográficas de maior peso - como a americana ou soviética.

## BIBLIOGRAFIA

- Aitkin, I. (2005). Current problems in the study of European cinema and the role of questions on cultural identity. Em W. E. Everett (Ed.), *European identity in cinema* (pp. 79–86). Bristol, UK: Intellect.
- Anderson, J. (1983). Soviet Religious Policy Under Brezhnev and After. *Religion in Communist Lands*, 11(1), 25–30. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1080/09637498308431055>
- Arlickaitė, G. (2014). Introduction to the History of New Lithuanian Films 1989-2001. Em J. E. Holst (Ed.), *Stork flying over pinewood: Nordic-Baltic Film Cooperation 1989-2014* (pp. 55–57). Oslo: Kom forlag.
- Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. Em *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (pp. 109–118). Berlin ; New York: Walter de Gruyter.
- Assmann, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, (65), 125–133.
- Balch, D. R., & Armstrong, R. W. (2010). Ethical Marginality: The Icarus Syndrome and Banality of Wrongdoing. *Journal of Business Ethics*, 92(2), 291–303. <https://doi.org/10.1007/s10551-009-0155-4>.
- Balkelis, T. (2005). Lithuanian Children in the Gulag: Deportations, Ethnicity and Identity Memoirs of Children Deportees, 1941-1952. *Lituanus*, 51(3).
- Beumers, B. (2003). Soviet and Russian Blockbusters: A Question of Genre? *Slavic Review*, 62(3), 441–454.
- Blandford, S. (2014). Foreword. Em H. D. Jones (Ed.), *The media in Europe's small nations* (p. ix-1). Cambridge Scholars Publishing.
- Bordeaux, M. (1978). The USSR - the Church after sixty years of persecution. *Missionalia: Southern African Journal of Mission Studies*, 6(3), 78–93.
- Bula, R. (2013). *Documentary Film-Making in the Baltic Countries (1960-2010)* (Dissertação de Mestrado). Universidade da Letónia, Faculdade de Humanidades, Riga.
- Burant, S. R., & Zubek, V. (1993). Eastern Europe's Old Memories and New Realities: Resurrecting the Polish-lithuanian Union. *East European Politics & Societies*, 7(2), 370–393. <https://doi.org/10.1177/0888325493007002007>.
- Catholic Church in Lithuania (2005). Saints and Witnesses of Faith: St. Casimir [Website]. Obtido de <http://www.lcn.lt/en/bl/sventieji/kazimieras/>.
- Ciubrinskas, V. (2000). Revival of Tradition for Reconstruction of Identity. Lithuanian Case. *Journal of Danish Ethnographic Society*, 40, 19–40.

- Comissão Europeia (2014). *Compreender as políticas da União Europeia: Cultura e audiovisual*. Luxemburgo. Obtido de <https://infoeuropa.euroid.pt/files/database/000059001-000060000/000059717.pdf>.
- Confino, A. (1997). Collective Memory and Cultural History: Problems of Method. *The American Historical Review*, 102(5), 1386–1403.
- Danjoux, O. (2002). *L' état, c'est pas moi: reframing citizenship(s) in the Baltic Republics*. Lund: Lund University, Dep. of Political Science.
- Davoliūtė, V. (2005). Deportee memoirs and Lithuanian history: The double testimony of Dalia Grinkevičiūtė. *Journal of Baltic Studies*, 36(1), 51–68. <https://doi.org/10.1080/01629770400000241>.
- Davoliūtė, V. (2013). *The Making and Breaking of Soviet Lithuania: Memory and Modernity in the wake of war*. London ; New York: Routledge.
- Deiss, R. (2001). *Cinema Statistics: Strong growth in cinema-going* (Statistics in focus) (p. 8). European Communities. Obtido de <https://publications.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/0c14cb3e-a605-4323-a524-c452e9495ae7>.
- Elsaesser, T. (2005). *European cinema: face to face with Hollywood*. (T. Elsaesser, Ed.). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Encounters Short Film & Animation Festival. (sem data). Encounters 2016: Lithuanian Programme (Post) Soviet Documentary. Obtido de <http://www.watershed.co.uk/whatson/7537/lithuanian-programme-post-soviet-documentary>.
- Erll, A. (2008). Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. Em A. Erll, A. Nünning, & S. B. Young (Eds.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (pp. 389–399). Berlin ; New York: Walter de Gruyter.
- Etkind, A. (2009). Post-Soviet Hauntology: Cultural Memory of the Soviet Terror. *Constellations*, 16(1), 182–200. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8675.2009.00527.x>.
- European Audiovisual Observatory (2017). *Box office hit record high in the European Union in 2015*. Obtido de <http://www.obs.coe.int/documents/205595/3477362/MIF2016-CinemaMarketTrends-EN.pdf/88c2aecf-525f-48fc-a805-0d8ed243bc1e>.
- Everett, W. E. (2005). Introduction: European film and the quest for identity. Em W. E. Everett (Ed.), *European identity in cinema* (pp. 7–14). Bristol, UK: Intellect.
- Fortunati, V., & Lamberti, E. (2008). Cultural Memory: A European Perspective. Em A. Erll, A. Nünning, & S. B. Young (Eds.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (pp. 127–140). Berlin ; New York: Walter de Gruyter.
- Garnevičiūtė, R. (2014). *Catholic Funeral Rites and Customs in Lithuania (in late 20th and early 21st century)* (Resumo de Dissertação de Doutorado). Vytautas Magnus University, Kaunas.

- Gheith, J. M. (2007). "I never talked": enforced silence, non-narrative memory, and the Gulag. *Mortality*, 12(2), 159–175. <https://doi.org/10.1080/13576270701255149>.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. (L. A. Coser, Ed.). Chicago: University of Chicago Press.
- Henriques, F. (2010). Dívida e Perdão em Paul Ricoeur. Um indicador e um limite da Justiça. *COMMUNIO*, (3), 349–357.
- Higson, A. (1989). The Concept of National Cinema. *Screen*, 30(4), 36–47. <https://doi.org/10.1093/screen/30.4.36>.
- Hjort, M. (2011). Small Cinemas: How They Thrive and Why They Matter. *Mediascape*. Obtido de [http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2011\\_SmallCinemas.html](http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2011_SmallCinemas.html).
- Hjort, M. (2015). The Risk Environment of Small-Nation Filmmaking. Em J. Blankenship & T. Nagl (Eds.), *European visions: small cinemas in transition* (pp. 49–64). Bielefeld: transcript.
- Ingvoldstad, B. (2008). The Paradox of Lithuanian National Cinema. Em *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc* (pp. 137–54). Estonian Academy of Arts.
- Iordanova, D. (1999). East Europe's Cinema Industries Since 1989: Financing Structure and Studios. *Javnost - The Public*, 6(2), 45–60. <https://doi.org/10.1080/13183222.1999.11008710>.
- Jansen, C. (2009). Poe(trees) of Place: Forest Poetics in Lithuania and Tasmania. *Journal of Ecocriticism*, 1(2), 42–54.
- Kaminskaitė-Jančorienė, L. (2016). *Entrevista concedida no âmbito da investigação para a presente dissertação*. Vilnius.
- Kancerevičiūtė, A. (2016, Abril 23). Documentary filmmaker Audrius Stonys: Showing the invisible. Obtido de <http://en.delfi.lt/lithuania/culture/documentary-filmmaker-audrius-stonys-showing-the-invisible.d?id=71069414>.
- Karklins, R. (1989). The Organisation of Power in Soviet Labour Camps. *Soviet Studies*, 41(2), 276–297.
- Klumbytė, N. (2011). Europe and Its Fragments: Europeanization, Nationalism, and the Geopolitics of Provinciality in Lithuania. *Slavic Review*, 70(4), 844–872.
- Kowalewski, D. (1980). The Protest Uses of Symbolic Politics in the USSR. *The Journal of Politics*, 42(2), 439–460.
- Koyama, S. (2007). The Polish-Lithuanian Commonwealth as a Political Space: Its Unity and Complexity. Em *Regions in Central and Eastern Europe: Past and Present* (pp. 137–153). Sapporo: Slavic Research Center.
- Kubo, M., Karube, I., & Suzuki, S. (1976). Electric field control of enzyme membrane activity. *Biochemical and Biophysical Research Communications*, 69(3), 731–736.
- Kuus, M. (2004). Europe's eastern expansion and the reinscription of otherness in East-Central Europe. *Progress in Human Geography*, 28(4), 472–489.
- Landsberg, A. (2009). Memory, Empathy, and the Politics of Identification. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, (22), 221–229. <https://doi.org/10.1007/s10767-009-9056-x>.

- Landsberg, A. (2003). Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture. Em Grainge, P. (Ed.) *Memory and popular film*. Manchester ; New York: Manchester University Press ; Distributed exclusively in the USA by Palgrave.
- Lee, M. (2011). Nostalgia as a Feature of «Glocalization»: Use of the Past in Post-Soviet Russia. *Post-Soviet Affairs*, 27(2), 158–177. <https://doi.org/10.2747/1060-586X.27.2.158>.
- Liutikas, D. (2015). Religious Landscape and Ecological Ethics: Pilgrimage to the Lithuanian Calvaries. *International Journal of Religious Tourism and Pilgrimage*, 3(1), 12–24.
- Mälksoo, M. (2009). The Memory Politics of Becoming European: The East European Subalterns and the Collective Memory of Europe. *European Journal of International Relations*, 15(4), 653–680. <https://doi.org/10.1177/1354066109345049>.
- Martinelli, D. (2014). The Lithuanian Singing Revolution as Cultural Heritage and Source of Soft Power.. Em International Semiotics Institute & Kaunas University of Technology, Lithuania (Ed.). Apresentado na New Semiotics. Between Tradition and Innovation, Sofia: IASS Publications. <https://doi.org/10.24308/iass-2014-072>.
- Martin-Jones, D., & Montañez, M. S. (2013). Uruguay Disappears: Small Cinemas, Control Z Films, and the Aesthetics and Politics of Auto-Erasure. *Cinema Journal*, 53(1), 26–51.
- Mazaj, M. (2010). Eastern European Cinema On The Margins. *Studies in East European Cinema*, 1(1), 188–207.
- Meno Avilys (2014). *Anthology of Lithuanian documentary cinema*. (L. Kaminskaitė-Jančorienė, L. Černiauskaitė, E. Jasiūnaitė, & G. Žulytė, Eds.). Vilnius: Meno Avilys.
- Meno Avilys (2012). *Cinematic inclusions: Time, People, and Places*. (L. Kaminskaitė-Jančorienė, G. Žulytė & L. Černiauskaitė, Eds.). Vilnius: Meno Avilys. Obtido de [http://static.eu2013.lt/uploads/documents/Katalogas\\_Kino\\_inkluzai.pdf](http://static.eu2013.lt/uploads/documents/Katalogas_Kino_inkluzai.pdf).
- Meers, P. (1999). Look who’s watching! A brief reflection on European cinema audiences. Obtido de [http://www.mediasalles.it/crl\\_meers.htm](http://www.mediasalles.it/crl_meers.htm).
- Mikonis-Railienė, A. (2014). Man, History and Poetry. Dominant Tendencies in Lithuanian 21st-Century Documentary Films. *Images*, XV(24), 77–90.
- Morawetz, N. (2007). Finance, Policy and Industrial Dynamics: The Rise of Co-productions in the Film Industry. Apresentado na DRUID Summer Conference: Appropriability, Proximity, Routines and Innovation, Copenhagen. <https://doi.org/10.1080/13662710701524072>.
- Morley, D., & Robins, K. (1995). *Spaces of identity global media, electronic landscapes and cultural boundaries*. London: Routledge.
- Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality. (2007). *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 18(1), 29–58. <https://doi.org/10.1215/10407391-2006-022>.
- Müller, T. S. (2005, Novembro 28). Arunas Matelis: Portrait. Obtido de <https://www.moderntimes.review/arunas-matelis-portrait/>.

- Näripea, E. (2010). From Nation-Scape to Nation-State: Reconfiguring Filmic Space in Post-Soviet Estonian Cinema. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 56, 65–75.
- Nekrasas, E. (1998). Is Lithuania a Northern or Central European Country? *Lithuanian Foreign Policy Review*, 1, 19–23.
- Paknys, M. (2008). The Diocese of Vilnius: XIV-XVIII centuries. Em D. Nowacki & A. Saratowicz-Dudyńska (Eds.), *Skarbiec Katedry Wileńskiej: Zamek Królewski w Warszawie* (pp. 13–30). Warsaw: ARX Regia.
- Parlamento Europeu (2016). Lux Film Prize [Website]. Obtido de <https://publications.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/52c35df5-9a82-11e6-9bca-01aa75ed71a1>.
- Paukštytė, R. (2004, Junho 19). Lithuanian Cinema in 1990-2004. Obtido de <http://www.lfc.lt/en/Page=ArticleList&ID=1118&Y=2004>.
- Paukštytė, R. (2015). Documentary Film After 1990. Em Lithuanian Film Centre, *Lithuanian Cinema - Special Edition for Lithuanian Film Days in Poland 2015* (pp. 64–69). Vilnius: Lithuanian Film Centre. Obtido de [https://issuu.com/lithuanianfilmcentre/docs/leidinys\\_lenkijai\\_maketas\\_gb/48](https://issuu.com/lithuanianfilmcentre/docs/leidinys_lenkijai_maketas_gb/48).
- Pipinytė, Ž. (1995). Your Identity in Time. Em *Kino Forumas: lamžintas laikas / Cinema Forum: Sculpting in Time*. Vilnius: Atviros Lietuvos Fondas.
- Pipinytė, Ž. (2012). Documentary Cinema: The Flowing River of Time. Em V. Aškinis, A. Kancerevičiūtė, Ž. Pipinytė, & R. Šukaitytė, *Lithuanian Cultural Guide: Cinema 2012-2013* (pp. 11–19). International Cultural Programme Centre.
- Priestland, D. (2013). A Queda do Comunismo: Causas e Consequências. Em *O Fim da URSS, a Nova Rússia e a Crise das Esquerdas* (pp. 37–62). Edições Colibri / Instituto de História Contemporânea - FCSH/UNL.
- Putinaitė, N. (2008). The Good vs. «The Own»: Moral Identity of the (Post-)Soviet Lithuania. *Studies in East European Thought*, 60(3), 261–278.
- Racėnaitė, R. (2004). Perception of Death in Lithuanian Traditional Culture. *Pro Ethnologia*, 17, 71–79.
- Sapiets, M. (1979). Religion and nationalism in Lithuania. *Religion in Communist Lands*, 7(2), 76–96. <https://doi.org/10.1080/09637497908430903>.
- Saulytis, G. (2008). A Small Nation with a Big Soul: Reflections on the National Character of Lithuanian People. *EuroJTh*, 17(1), 19–27.
- Senn, A., & Motulaite, M. (1993). The Lithuanian Concept of Statehood. *Nationalities Papers*, 21(2), 25–34. <https://doi.org/10.1080/00905999308408273>.
- Senvaitytė, D. (2014). Lithuanian Ethnic Culture. Em D. Kuiziniene (Ed.), *History of Lithuanian culture* (pp. 9–51). Kaunas; Vilnius: Vytauto Didžiojo universitetas : Versus aureus.
- Shohat, E., & Stam, R. (1994). Stereotype, Realism and the struggle over representation. Em *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media* (pp. 178–220). London ; New York: Routledge.

- Skeel, D. (2005). Introduction. Em *Icarus in the Boardroom: The Fundamental Flaws in Corporate America and Where They Came From* (pp. 3–14). New York: Oxford University Press.
- Streikus, A. (2006). Lithuanian Catholic clergy and the KGB. *Religion, State and Society*, 34(1), 63–70. <https://doi.org/10.1080/09637490500460006>.
- Sturken, M. (2008). Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the field. *Memory Studies*, 1(1), 73–78. <https://doi.org/10.1177/1750698007083890>.
- Sturken, M. (1999). The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory. Em M. Hirsch (Ed.), *The Familial Gaze* (pp. 178–195). Hanover and London: University Press of New England.
- Šukaitytė, R. (2010). The Quest for Lost Memories, Hidden Feelings and Desires: the Docu-Inquiries of Audrius Stonys. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 56, 19–31.
- Taylor, R. (1983). A «Cinema for the Millions»: Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy. *Journal of Contemporary History*, 18(3), 439–461.
- Taylor, R. (1999). Singing on the Steppes for Stalin: Ivan Pyr'ev and the Kolkhoz Musical in Soviet Cinema. *Slavic Review*, 58(1), 143–159.
- Ten Minutes Before the Flight of Icarus. (sem data). Obtido de <https://mubi.com/films/ten-minutes-before-the-flight-of-icarus>.
- Ten Minutes Before the Flight of Icarus. (sem data). Obtido de <https://www.idfa.nl/en/film/74c51509-3aac-408e-b075-bd86c8e9aa3f/ten-minutes-before-the-flight-of-icarus>.
- Triandafyllidou, A., & Gropas, R. (2015). European Identity: What kind of diversity into what form of unity? Em *Cultural Inclusion / Inclusion and Identities*. Barcelona: Cultural Base. Obtido de <http://culturalbase.eu/inclusion-and-identities/>.
- Trifonova, T. (2007). Code Unknown: European Identity in Cinema. *Scope: An Online Journal of Film and TV Studies*, (8). Obtido de <http://www.nottingham.ac.uk/scope/issues/2007/june-issue-08.aspx>.
- Uricchio, W. (1996). Displacing culture: transnational culture, regional elites and the challenge to national cinema. Em *Trading Culture: GATT, European Cultural Practices and the Transatlantic Market* (pp. 67–80). Amsterdam: Boekman Foundation.
- Vardys, V. S. (1963). The Partisan Movement in Postwar Lithuania. *Slavic Review*, 22(3), 499–522.
- Vardys, V. S. (1988). Christianity in Lithuania. *Lituanus*, 34(3).
- Venclauskienė, L. (2014). Collective Memory: The Choices and the Nature of Representations of the Past in Sajūdžio žinios 1988-1989. Em *The construction of national narratives: and politics of memory in the Central and Eastern European Region after 1989* (pp. 117–135). Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas.
- Versão consolidada do Tratado sobre o Funcionamento da União Europeia*, art. 167, OJ C 326, 26.10.2012, p. 47–390.



Vieira, T. (2014). *Užupis: Gentrificação e Museificação do Espaço Público* (Ensaio para Cultura e Média (3º ano da Licenciatura em Jornalismo)). Escola Superior de Comunicação Social, Lisboa. Obtido de

[https://www.academia.edu/23184525/Užupis\\_Gentrificação\\_e\\_Museificação\\_do\\_Espaço\\_Público](https://www.academia.edu/23184525/Užupis_Gentrificação_e_Museificação_do_Espaço_Público)

Vildžiūnas, L. (2015). A Short Review of Lithuanian Cinema. Em Lithuanian Film Centre, *Lithuanian Cinema - Special Edition for Lithuanian Film Days in Poland 2015* (pp. 12–18). Vilnius:

Lithuanian Film Centre. Obtido de

[https://issuu.com/lithuanianfilmcentre/docs/leidinys\\_lenkijai\\_maketas\\_gb/48](https://issuu.com/lithuanianfilmcentre/docs/leidinys_lenkijai_maketas_gb/48).

## FILMES

Maceina, A. (1994). *Juoda dėžė* [DVD].

Matelis, A. (1990). *Dešimt minučių prieš Ikaro skrydį* [DVD].

Šablevičius, H. (1988). *Pabuvam savam lauki*.