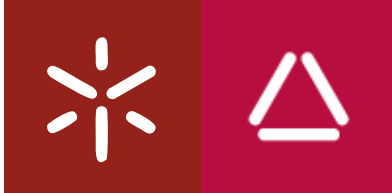


Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Tiago Jorge Campos Vieira Carvalho da Silva

**A etnopaísagem no cinema português:
consolidação e desconstrução de um
conceito**



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Tiago Jorge Campos Vieira Carvalho da Silva

**A etnopaísagem no cinema português:
consolidação e desconstrução de um
conceito**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Ana Francisca de Azevedo

DECLARAÇÃO

Tiago Jorge Campos Vieira Carvalho da Silva

Endereço eletrónico: tiagocamposvieira@gmail.com

Telemóvel: 913990604

Número de Cartão de Cidadão: 14175317

Título da dissertação: *A etnopaisagem no cinema português: consolidação e desconstrução de um conceito*

Ano de conclusão: 2016

Orientador: Professora Doutora Ana Francisca de Azevedo

Dissertação de Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Braga ____/____/____

Assinatura: _____

Agradecimentos

À minha orientadora, Ana Francisca de Azevedo, pela motivação e pela confiança que depositou no meu trabalho.

À minha família e aos meus amigos.

Ao Gonçalo Tocha, ao Paulo Martins, à Xana, à Rita, e à Cinemateca Portuguesa.

Resumo

Título: A etnopaisagem no cinema português: consolidação e desconstrução de um conceito

A ideia de paisagem é permeada por sentidos ambíguos que estão relacionados com a utilização do termo a partir de diferentes disciplinas, seja a geografia, a arquitetura, a filosofia ou as práticas artísticas, e também dos critérios utilizados por cada sociedade na produção das *espacialidades* emergentes. A partir de uma reflexão da paisagem enquanto elemento primeiramente captado pelo olhar, materializado posteriormente pela pintura, que a condicionou tendo em conta uma função figurativa e narrativa, e, finalmente, emancipando-se como um género autóctone, a paisagem vai conquistar simbolismos muito diferentes na sua metamorfose através das artes, ciência e tecnologia, bem como na vida quotidiana dos sujeitos. Na atualidade, a paisagem tem sido também analisada pelo seu papel central nos circuitos de comunicação, tendo em conta o contributo dos estudos fílmicos. A partir da ideia de paisagem consolidada pela cultura ocidental, esta investigação tem como foco de estudo o conceito de etnopaisagem no cinema português: desde o cinema da Primeira República, passando pelo cinema do Estado Novo, que consolidou uma ideia de etnopaisagem – isto é, uma ideia de paisagem tendo em vista as suas peculiaridades étnicas – conceito fortemente enraizado numa perspetiva imperialista e nacionalista, e, mais tarde, com as vanguardas e a revolução de 1974, a eclosão de novas experiências de paisagem que se pretendiam libertar das convenções estéticas e ideológicas convencionais. A ideia de paisagem ramifica-se a partir de novos olhares cinematográficos, quebrando padrões e distanciando-se dos espaços ideologicamente saturados, proporcionando novas experiências que vêm desafiar a sua moderna aceção.

Palavras-chave: *paisagem, etnopaisagem, cinema, nacionalismo, contemporaneidade.*

Abstract

Title: The ethnoscape in portuguese cinema: consolidation and deconstruction of a concept

The idea of landscape is permeated by ambiguous senses that are related with the usage of the term through different disciplines, be it geography, architecture, philosophy or arts, and also from the criteria used by each society in the production of emergent spatialities. Through a reflection of the landscape as an element first captured by the eyesight, materialized later by painting, that had it conditioned through a figurative and narrative function, and finally, emancipating itself as an autochthonous genre, the landscape has conquered different symbolisms in its metamorphoses through art, science and technology, as well as in the quotidian life of individuals. In actuality, the landscape has been analysed in its central role in the circuits of communication, having in account the contributions of the filmic studies. Starting with the idea of landscape consolidated by western culture, this investigation focuses in the study of the concept of ethnoscape in the Portuguese cinema: going from the First Republic, passing through the cinema of the New State (Estado Novo), that consolidated the idea of ethnoscape – that being an idea of landscape having in view its ethnic peculiarities – a concept strongly rooted in a imperialistic and nationalistic perspective, and, later, with the vanguards and the 1974 revolution, the implosion of new experiences of landscape that aimed to liberate from the aesthetic and ideological conventions that were in place. The idea of landscape branches through new cinematographic perceptions, breaking through the pattern and distancing itself of the saturated and ideological spaces, providing new experiences that defy its modern meaning.

Keywords: *landscape, ethnoscape, cinema, nationalism, contemporaneity*

Índice

Introdução	1
PARTE I	4
1. Paisagem, cultura e cinema	4
1.1. O corpo pleno da terra	4
1.2. A ideia moderna de etnopaísagem	7
1.3. O cinema e cultura na representação dos espaços	20
2. Paisagem e cultura portuguesa	31
2.1. Quando falar numa paisagem genuinamente portuguesa?	31
2.2. O conceito moderno de etnopaísagem em Portugal	35
PARTE II	41
1. A etnopaísagem no cinema da Primeira República	41
1.1. Que ideia de paisagem?	41
2. A etnopaísagem durante a ascensão e consolidação da ditadura	53
2.1. Entre o imperialismo e o regionalismo	53
2.1.1. A etnopaísagem como símbolo imperialista nas representações da metrópole e além-fronteiras	53
2.1.2. Representações regionais da cidade e da boémia cosmopolita	58
2.2. Provincianismo, regionalismo e ruralidade	64
2.2.1. A utopia rural	64
2.2.2. A célebre trindade nas relações com a terra	74
2.3. Novos cinemas, nova paisagem?	82

PARTE III	96
1. O cinema pós-revolução	96
1.1. Um panorama indeciso.....	96
2. Um novo panorama	103
2.1. Um Portugal de “mutantes”	103
2.2. Ruralidade ou pós-ruralidade?	109
3. Reflexos das etnopaísesagens na contemporaneidade	116
Considerações finais	130
Referências bibliográficas.....	131
Filmografia	138

Introdução

Esta dissertação propõe-se fazer uma viagem pelas representações culturais da etnopaisagem no cinema português, desde a Primeira República até à atualidade. No seu decurso, o cinema é analisado como forma de arte e como produto cultural. Incidindo primeiramente na génese da ideia de paisagem na cultura ocidental, isto é, o processo a partir do qual o termo paisagem foi associado a uma determinada dimensão do ambiente físico, e posteriormente convertida em artifício cultural por movimentos diversos, o presente estudo enfatiza a paisagem como entidade semiótico-material com papel central nos circuitos de comunicação. A minha investigação começa por desafiar a problemática inerente à própria ideia de paisagem, e a maneira como foi adotada como elemento fulcral na delimitação territorial, construção identitária e na constituição das nacionalidades, relação da qual nasce o conceito de etnopaisagem, o foco central da presente investigação. Incidindo na formação do estado-nação enquanto modelo matriz de organização social, económica, política e territorial, a etnopaisagem vai assumir-se como mecanismo conceptual que foi sendo convertido num sistema de signos visuais, cristalizando uma ideia de espaço indissociável das suas características étnicas, consequentemente isolando territórios que se definem por estereótipos de classe, raça e género. Revelando-se um dos símbolos mais fortes da propaganda nacional, a etnopaisagem vai encontrar as suas representações através das artes plásticas, da literatura, da fotografia, entre outros, e, no século XX, através do cinema, que se tornou um influente mecanismo a serviço do poder imperialista das nações. Até chegar a uma ideia de paisagem cinematográfica, comecei por realçar o papel da pintura nas representações da paisagem, já que esta foi a prática que mais conservou os registos de uma cultura visual que seria reatualizada pela fotografia, e, mais tarde, pelo cinema.

Encontrando-se o Portugal do século XX marcado por uma forte instabilidade política e pela instauração de um sistema ideológico fortemente organizado em torno dos pressupostos do estado-nação, o Estado Novo, compreende-se que a etnopaisagem seja um elemento com forte presença no panorama cinematográfico nacional. Desde a abolição da monarquia, passando pela instauração da Primeira República, e, mais tarde, do regime ditatorial que seria derrubado em 1974, o século XX português é extremamente conturbado. A ideia de etnopaisagem percorre todo o cinema nacional até à revolução de Abril, de maneira mais acentuada durante o Estado Novo, condensando uma amálgama de pensamentos e ideais que refletem uma cultura de

tradições e costumes através da ficcionalização dos vários segmentos sociais de determinada época e território, congratulando-nos concomitantemente com filmes que acabam por nos contar as histórias passadas das várias “paisagens portuguesas”, desde a paisagem urbana à paisagem rural, esta última encontrando-se muito diversificada consoante as características geográficas de cada território. Neste sentido, a paisagem cinematográfica, e especificamente a etnopaisagem, são analisadas como elementos constitutivos dos circuitos de comunicação e dos sentidos de lugar, pertença e identidade. A metodologia de investigação adotada assentou essencialmente na análise documental. O levantamento bibliográfico constituído por fontes de períodos diversos permitiu o aprofundamento da problemática de trabalho. O levantamento e sistematização da filmografia, também de diferentes períodos, possibilitou a constituição de um arquivo que foi alvo de um visionamento prévio com vista à individualização de um conjunto de documentos filmicos posteriormente visualizados e analisados que permitiram a construção da resposta à questão de partida: qual o papel da ideia de etnopaisagem na cinematografia portuguesa?

O presente estudo encontra-se dividido em três partes, com o objetivo de clarificar o próprio processo de transformação da etnopaisagem no cinema português ao longo do tempo, e até à atualidade.

A primeira parte desta investigação começa por se centrar na problemática inerente ao conceito de paisagem, processo a partir do qual se foi transformando e adquirindo simbolismos distintos ao longo da história na cultura ocidental. Desde a sua apropriação ideológica a serviço dos poderes imperiais e nacionalistas até às transformações que sofreu a partir dos movimentos de rutura ou reivindicação cultural, a primeira parte desta investigação encerra com um capítulo dedicado à relação entre a paisagem e a cultura portuguesa, a fim de clarear o caminho seguinte, que se dedicará às representações da etnopaisagem no cinema português.

A segunda parte dedicar-se-á ao estudo do período cinematográfico português marcado por grandes transformações a que o cinema dá voz, desde a Primeira República até à Revolução de Abril. Analisando as representações de paisagem no cinema do período republicano e do período estado-novista, presencia-se a consolidação da etnopaisagem como espaço visual que condensa a matriz de uma ideologia nacionalista.

Na terceira parte deste estudo, que compreende o período pós-revolucionário até à atualidade, irei explorar os processos de metamorfose da ideia de etnopaisagem, e a maneira como este conceito vai ser adotado na contemporaneidade e pelo cinema português, agora totalmente liberto da censura ditatorial que operou antes de 1974, não obstante sujeito a políticas, ideologias e movimentos emergentes.

PARTE I

1. Paisagem, cultura e cinema

1.1. O corpo pleno da terra

Ao falar-se numa ideia de paisagem, é inevitável o confronto direto com a problemática inerente à sua “condição” enquanto produto, artefacto ou criação cultural. Na sua contemporânea aceção, a ideia de paisagem subsiste como o resultado de uma transformação histórica, cultural, social e estética que atravessou e continuará a atravessar a relação entre ser humano e ambiente físico. Antes de se reconhecer e entender algo como tal, neste caso, a paisagem, existe um momento em que determinada porção da “natureza” é encarada por um observador, e, posteriormente, convertida em artifício cultural a partir do momento que passa a ser reconhecida como paisagem (Andrews, 1999). É neste processo que sobressai a relevância da perspectiva de Gilles Deleuze e Feliz Guattari, que envereda por um rumo que, apesar de fugir às categorizações, acaba por debruçar-se extensivamente sobre as mesmas como parte funcional e simbólica da própria produção cultural. Os autores vão referir-se à terra como: “um corpo sem órgãos atravessado por matérias instáveis não formadas, fluxos em todos os sentidos, intensidades livres ou singularidades nómadas, partículas loucas ou transitórias (...) onde se produzia um fenómeno (...) a estratificação” (Deleuze e Guattari, 2004:65). Estes estratos consistiam em formar matérias, prender intensidades, fixar singularidades, guardando tudo o que se passava ao seu alcance, à medida que procediam por código e territorialidade. Sendo determinada porção, matéria, conjunto de partículas, reconhecida como paisagem, torna-se obrigatório referir a sua função territorial e a consequente codificação cultural levada a cabo por este processo. Aliás, os autores vão referir sempre em primeiro lugar o processo de *territorialização* antes de falarem em paisagem, já que a paisagem se assume como um dos inúmeros resultados do processo de *territorialização* e posterior codificação do território que está na génese da significância e funcionamento destas “matérias instáveis (...) fluxos em todos os sentidos (...) que deambulavam pela Terra quando esta ainda era “um corpo sem órgãos” (Deleuze e Guattari, 2004:67).

Uma primeira análise faz-nos vislumbrar a paisagem como o resultado de um arranjo hierárquico numa vista dos componentes físicos e simbólicos do território (Azevedo, 2008). O

processo de aculturação da paisagem é acompanhado por uma exaltação da superioridade estética da imagem, através de um primeiro olhar do ser humano sobre o meio ambiente, que vai definir, dentro do seu próprio ângulo de visão, os limites convencionados que vão eleger determinada porção da natureza como uma paisagem. Mas quando é que determinada porção da natureza é uma paisagem? Georg Simmel (2009) explica a problemática deste conceito argumentando que “um pedaço de natureza é, em rigor, uma contradição em si, pois a natureza não tem frações” acrescentando também que “raramente nos damos conta de que ainda não há paisagem quando muitas e diversas coisas se encontram lado a lado numa parcela de solo e são diretamente contempladas” (Simmel, 2009:5). Mas, para a ideia de paisagem, é justamente essencial a demarcação, conclui Simmel.

Ao demarcar uma porção de natureza “necessária” para que esta seja entendida como paisagem, envereda-se num “processo de construção cultural de uma imagem ou imagens do mundo, que se inicia a partir do ato de marcar, retirar ou subtrair uma porção do território entendido como esteticamente superior” (Deleuze e Guattari, 2004:19). Duarte Belo (2012) chegou mesmo a dizer que se Orlando Ribeiro, nome canónico da geografia portuguesa que trabalhou durante o século XX, tivesse uma grande angular além da sua objetiva de 50mm, a sua fotografia seria diferente, pois abrangeria uma maior área visual, semelhante à do próprio olhar direto do observador sobre o meio. Na moderna conceção de ideia de paisagem, é o próprio olhar que se vai revelar o primeiro mecanismo para a perpetuação da(s) porção(ões) que são consideradas paisagem, e, conseqüentemente, a sua codificação e recodificação como sistema semiótico-material. Este processo foi depois aperfeiçoado pelas artes e técnicas de representação, que consolidaram o desenvolvimento de uma cultura visual, naturalizando assim a ideia de paisagem, “que simultaneamente foi sendo legitimada por uma ordem de conhecimento” (Azevedo, 2008:18). Deste modo, vai entender-se o valor e o significado da paisagem como critérios inerentes à própria constituição cultural do observador. A ideia e a experiência de paisagem vão ser diferentes, consoante os critérios culturais dos respetivos observadores; diferenças culturais que vão construir diferentes ideias e experiências de paisagem, não só a nível geográfico, mas também no que diz respeito às suas representações culturais.

Analisando as etimologias germânica e latina do termo paisagem, verificam-se interpretações algo diferentes na transmutação de ambas as palavras. A *Landschaft* como resultado da relação

entre o lugar e os habitantes, convertida através do ato de criar a terra (o *land schaffen*) que, na geografia norte-americana, enfatizava o mesmo sentido de modelar a terra (*land shape*) na consagração do conceito *Landscape*, e a *Paysage* como derivante de *pays* e *paysan*, que se refere ao habitante, mais concretamente, ao camponês (*paysan*) de um determinado país (*pays*). Gilles Deleuze e Felix Guattari, abjurando os condicionamentos impostos pela dependência etimológica da ideia de paisagem, não vão falar nem de *Landschaft* nem de *Paysage*, mas antes, vão falar da *terra* como a unidade primitiva, selvagem, do desejo e da produção. Os autores vão considerar a terra, não apenas “o objeto múltiplo e dividido do trabalho, mas também a entidade única indivisível, o corpo pleno que se rebate sobre as forças produtivas e se apropria delas como se fosse o seu pressuposto natural ou divino” acrescentando ainda que a terra é o elemento superior, a superfície onde trabalha a máquina territorial, “a primeira forma de socius (...) que cobre um campo social”, e que transforma a *terra selvagem* em *terra civilizada* (Deleuze e Guattari, 2004:144).

Mas antes, é a *terra* na sua constituição geomorfológica, com a posse do seu relevo e a sua relação com a água, com a tempestade e com a ordem dos ventos, isto é, a *terra* sem raízes etimológicas ou escrava de sentidos figurados, que deve ser colocada como ponto de partida para a própria observação e estudo da paisagem, sugerem-nos também José Mattoso, Suzane Daveau e Duarte Belo (2010). Esses autores, antes de falarem da relação do ser humano com a respetiva *terra*, falam da maneira como a fizeram “dar os seus frutos”, como se apropriaram da *terra*, como se movimentaram sobre a *terra*, como se agruparam em função do que a *terra* lhes podia dar ou a maneira que a *terra* os podia ajudar a defenderem-se. Com o desenvolvimento dos processos de representação do espaço, os indivíduos vão conferir uma especificidade ao seu território e reconhecer uma identidade à sua coletividade, o que significa que se estabelece um laço indissociável entre o sentimento de pertença a uma coletividade e o sentimento de pertença a um território. O território é uma forma de a cultura estruturar a sua relação com os objetos (com a materialidade) e as representações do espaço são, enquanto configuração simbólica, um dos meios de constituição desse mesmo território, afirmação que vai evocar a perspetiva *durkheimiana* de que a organização social foi o modelo de organização espacial que funcionou como um decalque da primeira (Silvano, 2010). A ideia moderna de etnopaisagem fixou-se então, em grande medida, como forma de salvaguardar as normas e doutrinas tradicionais, preservar a integridade das relações entre indivíduos, grupos e lugares, consagrando uma ideia de cultura distinta com direitos políticos em virtude da sua “peculiaridade étnica”. Irit Rogoff,

neste contexto, diz que “a unidade entre lugares e sujeitos foi fundida até ao ponto em que surgem corpos marcados ideologicamente que vão projetar a especificidade das relações entre um povo e um lugar” (Rogoff, 2000:145).

As tradições e os movimentos artísticos consolidaram imaginários culturais que se foram transformando com o decorrer do tempo, apesar de muitos dos elementos e costumes mais remotos perdurarem – alguns de maneira quase espectral – como símbolos-chave da identidade territorial. No início do século XIX a ideia de paisagem encontrava-se já no centro dos processos através dos quais “os membros dos corpos nacionais emergentes pensaram estabelecer identidades culturais como cidadãos ativos e politicamente envolvidos no patriotismo” (Olwig, 1996:635 *apud* Azevedo, 2007:246). A criação dos lugares filmicos ocorre, portanto, a partir de uma construção diretamente associada à promoção dos espaços culturais representativos das nações, neste caso, a paisagem como palco das relações entre o homem e o território, como palco das reconstruções e dramatizações históricas, como elemento que exalta o espírito de lugar, pois “a função narratológica do espaço é potenciada pelas qualidades figurativas e fisionómicas de uma paisagem determinada (...) participando num processo de constituição de resposta humana ao ambiente físico” (Azevedo, 2007:23). As diversas paisagens vão encontrar as suas representações através da descrição – escrita, visual e sonora - das respetivas características geográficas, que oscilam entre os diferentes climas, a gama de cores que cada paisagem ostenta, a respetiva fauna e flora. Por sua vez, as paisagens assumem-se como parte essencial de determinadas civilizações que aí se instalaram e estabeleceram relações através das quais retiram, não só os recursos físicos e materiais, mas também a sua própria história e, conseqüentemente, a própria identidade, evocando a perspectiva *shieldiana* de que as divisões sociais são especializadas enquanto divisões geográficas (Shields, 1991).

1.2. A ideia moderna de etnopaisagem

O trabalho sobre o “corpo pleno da terra” (Deleuze e Guattari, 2004) vai ocorrer a partir da dinâmica de um mundo em diáspora, processo através do qual o percurso oscilante de comunidades ou grupos vai resultar na sua fixação em determinados territórios. Mas a fixação humana, sendo efémera, vai ser seguida de outras fixações que vão alterar a própria constituição do território, podendo deixar – ou não – marcas que vêm transformar e recodificar a paisagem.

E, enquanto determinada fixação humana perdura numa parcela definida de um território, vai assistir-se à colisão de comunidades distintas que vão demarcar ainda mais a divisão territorial, comunidades que se formaram a partir da codificação territorial primitiva, ainda que Deleuze e Guattari digam que “os critérios que distinguem as classes, as castas e os grupos (*rangs*) não devem procurar-se nem na fixidez nem na permeabilidade do fecho ou da abertura relativas, pois revelam-se sempre decepcionantes e eminentemente enganadores” (2004:158). O “corpo pleno da terra, sofredor e perigoso, único, universal” é a superfície sobre a qual trabalha o ser humano e se constrói a si em comunidade, pelo que os grupos e classes que coexistem dentro de cada comunidade vão marcar, pela sua diferença, um segmento importante da sua identidade. Neste processo coletivo, vão construir a própria identidade ancorando-se na paisagem onde se inserem, passando a espelhar-se mutuamente. A ideia de etnopaisagem assume-se como uma produção direta do domínio hegemónico ocidental que encabeçou uma construção cultural do mundo nitidamente ancorada numa perspetiva imperialista e nacionalista. Contudo, Richard Jenkins vai dizer que o nacionalismo europeu, ainda que tenha começado a surgir no início da Idade Média até estagnar com a ascensão do absolutismo, revela-se um fenómeno totalmente novo, já que “os conceitos de “nação” e “nacionalismo” não eram correntes na sua utilização *moderna* até finais do século XIX” (2008:150).

Segundo Mendes Corrêa (1943) vai entender-se a cultura como tudo o que o homem adiciona à natureza, e conseqüentemente todas as modificações que ele introduz nesta, para a colocar ao seu serviço, já que as manifestações culturais vão abranger os mais variados domínios da vida humana. Também aqui, a atividade de um mundo em diáspora vai revelar-se crucial para a consolidação desta visão nacionalista, já que o continente europeu vai marcar o seu percurso na idade moderna sobretudo através da expansão territorial e da colonização, desenhando uma cartografia do mundo que separava distintamente o seu “território soberano” dos restantes espaços “além-fronteiras”, divididos pelo mar ou por outros lugares associados a uma ideia de natureza selvagem. À medida que estes “novos” lugares iam sendo conquistados, e conseqüentemente dominados pelos impérios europeus, a cultura ocidental vinha consolidar tentativas de representação destas novas paisagens intercetadas por questões políticas e ideológicas, por questões étnicas e de classe, de género e de sexualidade. Paralelamente às representações em paisagem, a cartografia deteve papel central neste processo, como se verifica pela divisão que o continente europeu estabeleceu com os “trópicos” e o “oriente” a fim de desenhar uma construção cultural do mundo baseada na divisão de fronteiras que se alastrou

até à contemporaneidade sob a forma de estereótipos de lugar e de raça. Consagrou-se uma ideia de “comunidades étnicas” associadas a determinadas paisagens, já que o próprio conceito de etnia encontra a sua etimologia na Grécia Antiga para se referir aos povos não-gregos.

Ao abordar o conceito de etnicidade, Jenkins vai evocar as ideias que constituem o “modelo antropológico básico”: a noção de que “a etnicidade é constituída pela diferenciação cultural, a noção de cultura como raiz e resultado da interação social, a noção de que a etnicidade se encontra mais “implementada” do que a cultura da qual é uma componente, ou das situações em que foi produzida e reproduzida, e a noção de que a cultura é tão coletiva como individual, exteriorizada nas interações sociais e interiorizada nos processos de autoidentificação pessoal”¹ (2008:14). Paralelamente, sublinha-se a necessidade de destacar as novas configurações da experiência e a noção de uma realidade em constante transformação como elementos cruciais na própria definição de etnicidade como resultado da relação entre as ideias de cultura e identidade coletiva (Jenkins, 2008). Desta relação nasce o neologismo etnopaisagem, construção cultural com raízes imperialistas e nacionalistas que não só cobrem os espaços além-fronteiras, mas também o espaço dentro dos limites do estado-nação, que vão albergar comunidades que se “definem” física e ideologicamente consoante as características geográficas “naturais” do território. Contudo, o autor, mesmo afirmando que o conceito de etnicidade é o resultado direto da relação entre as ideias de cultura e de identidade coletiva, não vai deixar de evocar a perspetiva de Hobsbawm que defende que “os conceitos de etnicidade e nacionalismo são diferentes, e, ao mesmo tempo, não comparáveis”² (Hobsbawm, 1992:4 *apud* Jenkins, 2008:149), o que não vai invalidar que o nacionalismo possa vir a adotar a segregação étnica como forma de propaganda ideológica e política. Ao materializar estes princípios na consolidação de uma cultura visual específica, a etnopaisagem vai destacar-se como um elemento que, atravessando as diversas formas de representação artística ao longo do tempo, vai estabelecer-se como a projeção de um imaginário ideologicamente – e também pictoricamente – associado a um particular espírito de lugar.

Os elementos figurativos da paisagem desenvolvidos pelas artes podem ser os elementos do espaço físico, como a flora e a fauna, mas outras paisagens passaram a partilhar o seu território com determinada comunidade humana cujas ações promoveram uma indissolubilidade

¹ Tradução livre do autor.

² Tradução livre do autor.

entre ambas. O território convertido em etnopaisagem vem evocar uma dicotomia entre natureza e cultura que é contemporânea do pensamento moderno, que visava preservar as normas tradicionais, criando uma ideia de um espaço/território que se sustenta através da relação estabelecida entre ser humano e território, ser humano e flora, ser humano e fauna, ser humano e água; existe uma fronteira que separa a comunidade étnica do “território selvagem” ou então do território rival, os “*no man’s land*”, onde reside a ameaça, terra que pode trespassar ou ser trespassada; trespassada pelo homem, que invade o “território selvagem”, trespassada pela natureza, que invade a civilização, trespassada pelo habitante ameaçador do *no man’s land*. Porém, não existe sempre uma rivalidade entre estes dois espaços, pois eles podem também complementar-se e estabelecer uma ambígua relação: a fronteira pode enunciar a “presença das políticas culturais que irradiam das margens, deslocando subterraneamente o espaço geopolítico global da modernidade” (Azevedo, 2007:135-136), colocando em confronto o sujeito e o Outro além da fronteira, e experienciam-se identidades emergentes e alternativas. Existe um sentimento de posse nutrido pela comunidade “étnica” em relação ao território “selvagem” em que se inseriu, pois os seus mitos, tradições, costumes, folclores..., foram criados a partir desta relação ancestral com o território, território que passa a erigir um estandarte - nem sempre para proclamar a soberania em relação à nação em que se insere – mas para proclamar uma soberania cultural, manifestando uma ideologia que é central dentro dos movimentos nacionalistas. O conceito moderno de etnopaisagem materializa-se nas palavras de Anthony Smith da seguinte forma:

“O território espelha a comunidade étnica e é historizado pelos eventos e processos comunais e pelas relíquias e monumentos que marcam a paisagem, de modo que a terra começa a pertencer a um povo do mesmo modo que o povo pertence a uma particular terra – criando uma “pátria” ancestral, ou uma terra-pátria, no sentido em que muitos estados-nação reconhecem a sua edificação através da ligação ao “seu” território por natureza, devotos a uma ideologia que privilegia o “direito natural” ao controlo e administração dos territórios do estado, baseando-se nos princípios de identidade e autodeterminação do seu povo” (2000:55).

Richard Jenkins vai, todavia, discordar da distinção que Smith (1991) faz entre “nacionalismo étnico” e “nacionalismo territorial”, argumentando que todos os nacionalismos acabam por ser, de alguma maneira, étnicos; para Jenkins, “há uma diferença entre os

nacionalismos que defendem o território tendo como base uma suposta etnicidade em comum, e aqueles que procuram construir uma ideia uniforme de etnicidade dentro de um território já ocupado”³ (2008:151). As ideias de Anthony Smith vêm, por sua vez, espelhar a relação de intimidade, possessão e inseparabilidade mútua entre o povo e a terra que as ideologias imperialistas e patriotas vão utilizar para difundir e consagrar uma ideia saturada de etnopaisagem - uma paisagem permeada por um povo que estabeleceu aí as suas raízes e definiu a sua etnia como parte essencial desse território. Não só a paisagem passa a ser indissociável da cultura que a habita, como também a própria cultura “passa a dever” a sua identidade ao território que conquistou. Jenkins (2008) vai distanciar-se de Smith, pois ao assumir que todos os nacionalismos são, de alguma forma, étnicos, eles vão acabar por se sobrepor através da história, e, neste sentido, não vai existir apenas um “território que espelha a comunidade étnica”, mas antes, um território que espelha as várias comunidades étnicas que nele se fixaram ao longo do tempo; a “pátria ancestral” referida por Smith vai ser marcada pelas “reliquias e monumentos” que não espelham apenas o sentimento de pertença de um povo a uma determinada paisagem, mas sim diversos sentimentos de pertença que se encontram no passado (mais remoto ou mais recente), no presente, e que, futuramente, poderão vir a surgir.

O conceito de etnopaisagem destacou-se, durante muito tempo, como uma das bases dos estudos de antropologia, nitidamente relacionado com o pensamento moderno com uma perceção do mundo com raízes imperialistas e nacionalistas – e, neste sentido, o parágrafo de Smith transcrito acima pode assumir-se uma “réplica” fiel do pensamento imperialista e nacionalista que esteve na base da fundação do estado-nação. Ainda que o século XX tenha marcado o início de um processo de desterritorialização de espaços ideologicamente saturados, a ideia de etnopaisagem foi consolidada pelos regimes políticos, sobretudo os ditatoriais europeus do mesmo século. A emancipação dos estudos culturais, e nomeadamente os estudos pós-coloniais e os estudos feministas vieram reivindicar os processos de construção cultural do território, libertando-os de um estigma racial e de género. A ideia natureza, sendo constituída pelo discurso colonial, racista e sexista, foi alvo de uma incessante desintegração e conseqüente possessão pela moderna cultura ocidental, oferecendo o sentido de uma origem e de um modelo de exploração humana. Essa reivindicação foi impulsionada sobretudo a partir da segunda metade do século XX, em que a desintegração dos regimes ditatoriais promoveu uma

³. Tradução livre do autor.

diversificação cultural e social a partir de uma reivindicação dos direitos humanos, da abertura de fronteiras e a consequente vaga de fluxos migratórios. Arjun Appadurai vai mesmo referir-se à paisagem como sufixo⁴ como tentativa de iluminar a maneira como os processos de globalização, ao unirem diferentes grupos de pessoas, acabam também por estabelecer divisões entre outros grupos (1996:33). O autor, envolvido na aceção do conceito de paisagem com etimologia germânica (*Landschaft*), vai afirmar que:

“O sufixo scape (paisagem) permite-nos desvendar nas formas fluidas e irregulares destas paisagens (landscapes) formas que caracterizam o capital internacional de uma maneira tão significativa como os estilos de moda internacional (...) Estas paisagens são assim blocos construtivos do que eu gostaria de denominar (citando Benedict Anderson) mundos imaginados, isto é, os múltiplos mundos constituídos por imaginações com localização histórica de pessoas e grupos repartidos pelo mundo” (Appadurai, 1996:33).

O sufixo *-scape* associado a cada um destes conceitos, ao transmitir uma ideia de fluidez que permeia as relações sociais, vai negar uma dependência de identidades fixas, desenhando um sistema onde todas estas paisagens e imagens se encontram em constante contacto e transformação. E, enquanto os Estudos Culturais se debruçam sobre as relações históricas e globais que atuam na construção da localidade, face à complexa rede de relações existente entre as várias paisagens, o estado-nação vai concentrar-se na promoção da identidade nacional na construção do lugar, numa tentativa de nacionalizar o espaço físico dominado por uma autoridade soberana (Arruda, 2004). Porém, o esforço dos estados-nação em preservar o controlo do seu território delimitado pelas fronteiras nacionais vai ser desafiado pelas tendências transnacionais de um mundo em diáspora, desterritorializando os lugares que se definem em virtude das suas “peculiaridades étnicas”.

Mas se a contemporaneidade forçou uma desterritorialização dos lugares com o objetivo de apagar o espectro do estado-nação e deitar abaixo a própria ideia de etnopaisagem, podemos afirmar que as tendências transnacionais não impediram que fossem criadas novas etnopaisagens dentro dos países para onde migraram diversas comunidades, como o bairro social, espaço visualmente saturado onde habitam as comunidades “periféricas”. O estado-

⁴ - “*Scape*” como sufixo de *mediascapes*, *ethnoscapes*, *ideoscapes*, *financescapes*, e *technoscapes* deriva da etimologia germânica *landschaft*, ao contrário da etimologia latina, que encontra na relação entre *paysan* (camponês) e *pays* (o país) a origem do termo *paysage* (paisagem).

nação enquanto território composto por diferentes paisagens que espelham um coletivo objetiva criar uma iconografia nacionalista da paisagem, isto é, um conjunto de signos e de emblemas nacionalistas impressos, tanto na paisagem dita “natural” como na paisagem arquitetônica (Font e Ruffi, 2006). O uso político e ideológico da arquitetura e do desenho urbano objetivou projetar um sentimento nacionalista através dos edifícios e dos monumentos que se tornariam idiossincráticos de determinado país ou até mesmo de determinada região ou cidade. Contudo, a Europa, além de manifestar um sentimento de orgulho, patriotismo e saudosismo na composição pitoresca dos lugares, vai conservar simultaneamente a ideia de etnopaisagem para os espaços e grupos marginais da metrópole, imergindo num processo que vem reconfigurar a ideia moderna de um “espaço homogêneo”:

“Neste sentido, novamente a União Europeia é um caso a ser destacado como laboratório deste tipo de processo, já que é aí que a existência de espaços sub-estatais (nações, regiões e províncias) se dá com maior evidência, devido ao peso singular da história, que configura estruturas sociais muito consolidadas sob ou através dos Estados existentes, e redes de cidades muito sólidas e aprimoradas. Este peso do espaço e do tempo históricos fez com que a reestruturação do local gerada pela globalização fosse ao encontro de alguns territórios já dispostos a acolher e alimentar os fluxos do sistema mundial. Assim entende-se porque a maioria das teorias citadas anteriormente tenham a sua origem na Europa, ainda que elas também possam ser reconhecidas em outros territórios, como nos Estados Unidos da América ou na Ásia” (Font e Ruffi, 2006:122).

Porém, será que se pode considerar que a adaptação de fronteiras para a própria área da “metrópole” é uma clara repercussão do modelo do estado-nação para o presente? Sabe-se que os regimes ditatoriais que assolaram a Europa no século XX coincidem com a eclosão dos fluxos migratórios, acentuados na segunda metade do século, e, portanto, com a necessidade de se dispor uma parcela de território para as comunidades “marginalizadas”. Essa parcela de território pode ser o reflexo contemporâneo do “terceiro espaço”, que se materializa na forma de uma paisagem periférica, isto é, uma paisagem esteticamente definida pela aglomeração de edifícios e “resíduos urbanos e rurais”, que aparece sob a denominação de bairro social. Mas o “bairro social” não serve unicamente para albergar essas comunidades étnicas de recursos mais escassos, mas serve também para albergar as populações resultado do êxodo rural ou as próprias populações mais desfavorecidas das áreas urbanas. Mas dizer que esta divisão

territorial é um processo sintomático do espectro do estado-nação leva-nos a penetrar num terreno perigoso e dúbio. Ainda que essas fronteiras sirvam para separar o centro da cidade, espaço onde se glorifica o poder cultural e que se define por uma “aura de projeção racional e planeamento urbano como projeto coletivo através do qual as cidades são resgatadas dos pântanos e em que as catedrais se erguem para os céus” (Eagleton, 2000:28), em oposição ao “terceiro espaço”⁵, a verdade é que inúmeros movimentos artísticos e intelectuais do século XX empenharam-se na consolidação de uma nova ideia de paisagem totalmente oposta ao projeto do estado-nação. Nas representações de uma Europa hegemónica e civilizadora passava-se também a destacar uma paisagem marginalizada, que simbolicamente se encarregou de projetar a identidade nacional da mesma maneira que a imponência e dinâmica metropolitana que os regimes imperialistas tanto exaltavam.

A transformação da “*terra selvagem*” em “*terra civilizada*” referida por Deleuze e Guattari pode ser colocada como pano de fundo para o descontentamento partilhado por muitos dos autores que trabalhavam em geografia cultural na década de oitenta, e que veio impulsionar uma revisão das problemáticas culturais à luz das ideias mais recentes da teoria cultural e do pensamento pós-estruturalista. Perante esta dinamização que denunciava nítidas influências dos desenvolvimentos na área dos estudos culturais que vinham desde finais da década de cinquenta, começou a formar-se uma nova teoria cultural que rumava numa inversão dos focos de interesse sobre a cultura; achou-se necessário incidir sobretudo na sua dimensão social, e não estritamente nos seus elementos físicos ou materiais (Jackson, 1992: 19), já que estes não facilitavam uma análise fluida à luz da experiência, isto é, não permitiam vislumbrar uma ideia de cultura “fluida, sempre em criação, contestada e recriada, posicionando as dinâmicas das práticas culturais num mundo de mediação de massas” (Warren, 1993). A revisão do paradigma dominante no pensamento moderno à luz das perspetivas neo-humanista e neo-marxista veio iniciar uma contestação das suas bases, que seria impulsionada pelas abordagens pós-estruturalistas e pelas reitorizações do *cultural turn*. Desenvolveu-se portanto uma nova sensibilidade que possibilitou a integração das teorias culturais e das teorias sociais críticas, e que pretendeu acompanhar as dinâmicas e políticas em contextos de mudança. O encontro da geografia com a pós-modernidade vai incitar a um confronto direto com as problemáticas associadas ao multiculturalismo do período pós-colonial, onde se debateu a preocupação

⁵ - Ferramenta conceptual disposta para debater os novos dominios de uma Geografia Humana crítica e emancipadora.

referente ao impacto do colonialismo e a sua conseqüente contestação nas culturas dos povos colonizados e dos próprios colonizadores. Para isso, a crítica pós-colonial não vai cingir-se ao passado, estudando e analisando igualmente a reprodução e transformação das relações coloniais, representações e práticas no presente (Gregory, 2000:212). A teoria e a crítica pós-colonial começou a formar-se antes do período em que o termo “pós-colonial” se começou a tornar corrente, ou, mais especificamente, num tempo em que se presenciou a eclosão de vários movimentos sociais e transformações dentro das práticas culturais, nomeadamente os movimentos de independência das antigas colónias e sobretudo a partir da década de sessenta. Estas abordagens pretendiam mostrar como as geografias do imaginário moderno são parte integrante do próprio projeto imperialista, cujas representações “além-fronteiras” se propunham a mostrar mundos estagnados, consolidando igualmente estereótipos visuais e sentimentos que definiam os “Trópicos” como zona de excessos ou de uma primeira natureza, e o “Oriente” como zona de erotismo e transgressão (Azevedo, 2007).

As construções metropolitanas do Eu e do Outro são indissociáveis das extensões territorial – militar, política e económica do poder europeu mundial – neste caso, os processos de imperialismo e colonialismo. E, além das fronteiras do Eu, “sujeito soberano, europeu, branco, burguês e heterossexual” dentro do Outro habitado ou despovoado, encontra-se a *no man's land*, onde reside a verdadeira ameaça para o “homem civilizado”, os abismos enigmáticos e obscuros como elementos mais fortes das narrativas em que constrói a história colonial, perpassados por forças enigmáticas e desconhecidas que ambicionam engolir o colonizador europeu. É neste sentido que vai ser obrigatória a revisão de todo um imaginário, dentro do qual se debate um novo nexa entre natureza e cultura, indagando os modos de participação mútua entre cultura e natureza, e contestando uma tradição filosófica alicerçado sobre os dualismos humano/não-humano, mente/corpo, ideal/material, e representação/realidade. Deste modo, as políticas de uma “primeira natureza”, intocada e temida pelo ser humano, vão assentar na ideia de que as relações entre as forças do humano e do não-humano são mutuamente exclusivas e determinadas culturalmente (Azevedo, 2007). O discurso colonial executava construções identitárias durante o período moderno através do poder da metrópole europeia como modo de lidar com as emoções provocadas pelo encontro colonial. E é nessa perspetiva imperialista e colonial que se vai estruturar uma visão do mundo que exalta a superioridade cultural euro-americana que seria mais tarde desafiada pelas abordagens pós-coloniais; o euro-americanismo como propulsor de um papel civilizacional de comando do

ocidente no período moderno, afirmando-se como a única cultura histórico-universal e como o berço de uma teoria democrática graças ao seu estatuto soberano que não é esquecido pelo discurso pós-colonialista, mas antes, é meticulosamente dissecado, e as suas consequências históricas são analisadas num presente que conserva ainda as marcas nítidas do processo colonizador (Slater, 2004).

Estas novas teorizações, ao distanciarem-se da perspectiva nacionalista, não vão invalidar que uma ideia de paisagem consagrada por essa perspectiva também escape a essa mutação. Pois, ainda que o que subsista atualmente seja uma ideia de paisagem como espaço onde se refletem as formulações de cultura como forma de vida de grupos orgânicos humanos específicos, deve-se ter em conta que o crescimento das ciências modernas como a Antropologia, a Sociologia e a Geografia estiveram muitas vezes a serviço dos poderes imperiais e das nações. É o primeiro contacto com o território, com esse “corpo sem órgãos”, que vai assinalar o ponto de partida para a sua conversão em artifício cultural pelas várias práticas sociais, um território que conserva ainda os seus objetos e fenómenos intrínsecos antes de ser observado, pensado e tocado por uma “entidade racional”. Quando o ser humano se apodera do território, converte-o num meio de expressão das utopias e políticas emergentes, (Azevedo, 2008) e ambos passam a espelhar um imaginário em que ser humano e paisagem são inseparáveis; nesta indissolubilidade confrontam-se culturas e geografias diferentes, mesmo dentro de uma própria nação, desencadeando um choque de identidades que, no fim, se complementam na construção da própria identidade nacional. Estas novas teorias ambicionavam uma reestruturação cultural, liberta do espectro sintomaticamente europeu da idade moderna, que definia o termo cultura por determinado conjunto de competências humanas através das quais a natureza não-humana é abordada e transformada, como a domesticação de espécies de animais ou o uso de produtos naturais. O contacto que os europeus estabeleceram com “diferentes modos de vida” veio permitir que o conceito “cultura” se aplicasse aos próprios grupos humanos como elemento de diferenciação, demarcando territorialmente as sociedades umas das outras e separando-as da natureza, percebida como realidade externa ao ser humano (Cosgrove, 2000), tanto durante os movimentos de expansão colonial como durante o crescimento do capitalismo industrial e da urbanização. Desviando-se da ideia moderna de cultura que foi adotada e perpetuada pelas ideologias nacionalistas, a ideia de paisagem foi reestruturada por ação de novas teorias e práticas, sofrendo uma recodificação semiótica que pretendia exaltar aquilo que se pode chamar uma paisagem “fluida”, isto é, incessantemente

mutável não só a nível geográfico, mas também através das oscilações de ordem social e histórica que percorrem o “corpo pleno da terra”.

As políticas epistemológicas da recolocação exploradas pelos movimentos de emancipação vão associar-se à prática da “desterritorialização” e subsequente “reterritorialização” dos sujeitos e objetos de conhecimento, uma prática que assenta na recusa de qualquer posicionamento que seja perspetivado como final e estático. Ao surgimento da noção plural de cultura subjaz o sentimento de aceitação de uma realidade material e da experiência vivenciada, que se estrutura através de uma nova rede de significados partilhados e de atividades que não são conscientemente compreendidas como um todo. Subjaz a isto uma ideia de cultura comum, resultante da participação de todos os elementos materiais e simbólicos na construção dos significados. A ideia de cultura como processo significante do indivíduo e da formação social dos grupos vem remeter para a análise das políticas culturais, que por sua vez integravam movimentos crescentes associados à afirmação da diferença cultural e identidades. Portanto, a recolocação da ideia de cultura à luz dos desenvolvimentos operados pelos Estudos Culturais, das teorias críticas e das correntes filosóficas pós-modernas, situando-se num contexto pós-guerra marcado pelos fluxos migratórios, pela abertura de fronteiras e, mais especificamente, com a criação da União Europeia, vêm evocar um mundo transnacional em que se repensam novos modos de ação e novas estratégias de representação política e simbólica. A definição de categorias de sexo e de raça foi um processo que acompanhou a evolução e consolidação do capitalismo, do imperialismo e do colonialismo desde o século XIX. Tal como o pós-colonialismo, também o feminismo, tendo-se afirmado na década de 1960 como um sistema de pensamento radical e crítico, veio prolongar a história dos movimentos sociais ligados à conquista da igualdade dos direitos (das mulheres). Visando alcançar uma maior compreensão de interdependência entre relações de género e desenvolvimento económico nas sociedades capitalistas e neoliberais, o feminismo veio finalmente institucionalizar-se a nível académico em finais da década de oitenta. Acusando as práticas modernas como sexistas e patriarcais, o feminismo vem analisar a maneira como as relações de género e identidade são modeladas, explorando as suas particularidades em diferentes grupos e culturas, já que a perspetiva feminina, ao ser historicamente dominada por homens, foi excluída dos estudos científicos (Haraway, 2004). A propósito das representações culturais dominantes, Leonor Areal vai dizer:

“ (...) a cultura é constituída essencialmente pelas representações dominantes, o que me parece uma restrição injustificada do conceito de cultura. Será que uma representação muitíssimo minoritária não tem a mesma origem que todas as outras? Não pode, de um momento para o outro, espalhar-se rapidamente, sem mudar de estatuto e qualidades? Desconsiderar as representações minoritárias é contraditório com a assunção de que é pela sua transformação interna que as representações se espalham; é ser cego às transformações (ao factor de introdução da variação, da unicidade e da inovação) para procurar só as constantes” (Areal, 2011:332).

O feminismo vem procurar a emancipação dos sujeitos libertando-os de categorias fixas e únicas, como a paisagem, já que a definição de categorias de sexo e de raça viu-se fortemente implicada desde o século XIX nos processos de capitalismo, imperialismo e colonialismo, configurando um conceito de sexo como constituição social. A figura feminina, tendo sido vitimizada por uma inexistência social dentro dos discursos modernos, viu-se codificada como um potente capital simbólico que consolida a natureza, a espiritualidade, e os valores estéticos e morais como apanágio da feminilidade. Neste contexto, Gillian Rose (1993) vai salientar que a condição social da natureza, tendo sido determinada por formas de poder através dos quais várias noções de natureza foram feminizadas, acabou também por refletir o próprio domínio da mulher na sociedade. A crítica feminista volta-se assim contra o sistema de legitimação da estrutura político-social ocidental, fortemente saturados por marcas de género e pelo favorecimento das políticas masculinistas, desenhando um processo de libertação dos sistemas de significação que percorrem o pensamento ocidental moderno e a produção das modernas *espacialidades*. Deixa de haver espaço para a dicotomia natureza – como feminino – e cultura – como masculino, e abre-se um novo espaço que pretende resgatar a visão que faltou ao pensamento moderno; uma visão que transformou as abordagens do estudo da paisagem relacionando-o com a maneira como esta é representada liberta do espectro moderno que, segundo a teoria feminista, se equiparava ao olhar masculino heterossexual sobre o corpo feminino e o corpo da terra.

Vai ser, portanto, através da articulação destas diferenças culturais e de género que sobressai a importância das novas estratégias de construção e definição de identidades, configurando-se uma nova cartografia dos processos marginais e de fronteira, dos territórios de movimento, de contacto e de trânsito cultural. É neste sentido que a passagem e segregação de

uma cultura holística vem acompanhar a deslocação “para além” de um espaço e tempo homogêneos, estabelecendo-se assim uma produção de uma nova rede de significados que vai estar na base da criação de um outro espaço, um “terceiro espaço” onde se vivencia o “contacto entre culturas”; porém, esta afirmação da diferença cultural vai forçar uma revisão das estratégias de representação da autoridade com base no questionamento dos valores estéticos e políticos que subjazem a ideia de “unidade cultural”. Este “terceiro espaço” (Bhabha, 2004) afirma-se como uma nova construção cultural que se apropriou do território politicamente associado a um “grupo humano específico”, e, ainda que pareça pertinente colocar este “agrupamento étnico” como a referência óbvia dentro da reivindicação cultural, subsiste o problema da segregação. Se outrora o “outro espaço” se situava “além da fronteira nacional”, a verdade é que a ideia de delimitação territorial não foi de todo olvidada, subsistindo através de fronteiras imaginárias dentro do próprio território.

São estas complexas teias de relações entre o lugar, o nacional e o global que vão constituir a principal e mais nova dificuldade para os etnógrafos, pois forçam uma necessária adaptação a uma nova ordem social criada a partir da desterritorialização e reterritorialização dos espaços globalizados. Hoje, mais do que nunca, os “lugares” devem ser entendidos a partir da sua relação com a globalidade, que os transformou, “repovoou” e recodificou, transformando a própria ideia de cultura visual das representações espaciais. Relacionando o desenvolvimento da ideia moderna de paisagem com a evolução das artes, mais especificamente, com o cinema, percebe-se como a sua dimensão estética⁶ vai ser indissociável da maneira como os lugares vão ser reorganizados, repensados e recodificados tendo em conta inúmeros fatores. O cinema, tendo sido imediatamente associado à emergência de uma nova episteme visual, colocou em campo um novo modo de visão, como defenderam – de maneira diferente – alguns dos primeiros teóricos do cinema, como Walter Benjamin, que vislumbrou nos mecanismos fotográfico e cinematográfico a capacidade de criar uma nova percepção visual humana, primeiramente através da fotografia, e depois do cinema. Benjamin afirmou que foi possível descobrir-se novos movimentos e dimensões da realidade impossíveis de serem captados através da “ótica natural”, mas só apenas através de uma ótica inconsciente, espaço denominado pelo autor de “inconsciente ótico”, pois “é a câmara que nos leva ao inconsciente ótico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões” (Benjamin, 1992:105). A linguagem

⁶ -As representações da paisagem alcançaram novas dimensões estéticas, oscilando não só entre o realismo e o onírico, mas também através da conquista de novas ideias e experiências de paisagem encabeçada por novos autores, estilos, gêneros e vanguardas cinematográficas ao longo do século XX.

cinematográfica vai empenhar-se, no que diz respeito à paisagem, nas relações dinâmicas que trespassam as representações de espaço e de natureza, assim como as políticas de lugar que fortalecem essas representações. A construção do lugar filmico - alicerçado nas categorias espaciais e temporais que vão ser totalmente indissociáveis das geografias de lugar - vai ancorar-se fortemente nas representações do território perspectivadas como realidade material e construção cultural, denunciando assim as transformações das relações entre o ser humano e o ambiente físico.

1.3. O cinema e cultura na representação dos espaços

A paisagem como artifício cultural a partir do momento que é encarada por um observador, a paisagem como símbolo ou representação emblemática de poder, capital e *status* e como produção cultural. A construção da ideia e experiência de paisagem na cultura ocidental acentuou-se especialmente durante o período moderno, impulsionada pela evolução das artes, do pensamento e das tecnologias. Buscando novas dinâmicas perceptivas, intimamente relacionadas com a alta produção e consumo de imagens, floresceram novas e apuradas técnicas de representação do espaço que consagraram a ideia moderna de paisagem. Enraizando-se no pensamento ocidental, a ideia de paisagem esteve fortemente associada às técnicas de representação espacial, que ambicionavam projetar a própria visão do ser humano sobre o mundo físico. Entende-se assim a paisagem como lugar de comunicação, como “modo de comunicar uma muito específica relação do ser humano com a Terra, do Sujeito com o mundo físico e objetual” (Azevedo, 2008:16), e, neste sentido, as práticas artísticas destacam-se como os principais mecanismos que consolidaram uma determinada ideia de paisagem. Javier Maderuelo (2005) vem afirmar que a partir do século XV a pintura na cultura ocidental veio gradualmente absorver a paisagem como um género autónomo e com uma identidade própria, sofisticando-se finalmente, segundo alguns autores, a partir do século XVII.

O cinema como um “novo” mecanismo de percepção visual, ao acompanhar a evolução das formas de representação, desde os métodos primitivos de representação aos modos convencionais de representação filmica, vai transformar a própria dimensão da paisagem, primeiramente a partir da ideia de movimento até então inconcebível deste modo por outra prática artística. O cinema, ao recriar uma relação entre ser humano e ambiente físico, vai-se

metamorfosear estética e ideologicamente ao longo das transformações operadas no século XX, desde as ruturas artísticas até à sua apropriação como elemento a serviço das nações. Não é apenas a transição do cinema mudo para o cinema sonoro, o uso da fotografia a cores ou a preto-e-branco, a criação de mecanismos de reprodução mais flexíveis e que proporcionam uma “nova” experiência filmica⁷ que vão estar na base das transformações que ocorrem dentro da paisagem cinematográfica. Logo no início, a paisagem cinematográfica vai-se enraizar numa ideia culturalmente moderna – através da distinção entre paisagem urbana e rural, paisagem “civilizada”, “não civilizada” e “selvagem” como espaços ideologicamente saturados – e, com os movimentos vanguardistas, vai ter o seu território recodificado semiótica e simbolicamente, ou vai ser representada através de espaços indefinidos, desprendidos dos artificios culturais que outrora os tornavam facilmente reconhecíveis, que se fragmentam através de narrativas não-lineares ou do recurso ao abstrato, ao irreal e ao onírico.

Porém, ao referir-se o papel da linguagem cinematográfica dentro da cultura visual, e mais especificamente, o papel da paisagem cinematográfica, é necessário salientar que a ciência geográfica sempre teve o cinema como ferramenta relevante dentro dos estudos sobre a paisagem cultural, porém, profundas alterações ocorreram sensivelmente a partir da década de oitenta (Corrêa e Rosendahl, 2009:7, *apud* Martins, 2012:4). Fazendo uma retrospectiva da história do cinema, é possível desvendar a pertinência da paisagem cinematográfica dentro dos estudos geográficos, ou, mais especificamente, nos estudos da geografia cultural relativamente ao século XX, numa tentativa de revisão da experiência histórica. Este dado é absolutamente determinante tendo em conta que a ciência geográfica deteve um papel crucial na construção e consolidação do imaginário geográfico moderno e contemporâneo. O legado deixado pelo cinema permite-nos vislumbrar uma outra dimensão da geografia cultural, que vai buscar, não só ao cinema documental, mas também às obras de ficção e aos projetos experimentais, os espaços filmicos onde se estabelece a antológica relação entre ser humano e ambiente físico. Apesar das transformações sofridas pelos estudos geográficos, o cinema assume-se como mecanismo desenhador de diferentes cartografias do território, e vai consolidar uma ideia de ser humano e paisagem muito ligada à geografia moderna, que se repercute até aos dias atuais. Independentemente da cinematografia ou da ideologia política vigorante, também o cinema vai definir fronteiras, consagrar estereótipos de lugar ou de raça, não só dentro do chamado

⁷- O uso de câmaras mais portáteis, primeiro com o documentário e com o cinema *verité*, e, mais tarde, nos anos 50, com o cinema independente e *underground*.

“cinema de propaganda”, mas também nos cinemas que fizeram parte de um processo nacionalista que percorreu a Europa e o mundo ocidental na primeira metade do século XX. No cinema, a etnopaisagem vê as suas representações através de “lugares filmicos ideologicamente saturados, perpetuando políticas de lugar hegemônicas e geografias míticas veiculadas pelas culturas dominantes” (McDonald, 1994:27-46).

O século XIX, sendo um século “puramente ótico”, destaca-se pelas inovações tecnológicas que estão fortemente ligadas à experiência do olhar, como a fotografia, o cinema e, por outro lado, a experiência da multidão, da vida na metrópole e a condição da modernidade. A modernidade, entre as várias transformações que a simbolizam, engendra o quotidiano como prática e, para além disto, transforma-o em objeto de análise científica; porém, além de um interesse científico, as práticas do quotidiano tornam-se também objetos de representação cultural, e rapidamente tanto a literatura como a pintura se empenham em narrar os acontecimentos rotineiros do dia-a-dia na cidade (Sales,2011:59). O cinema, como mecanismo reprodutor de uma “nova” percepção visual⁸ - a percepção cinematográfica - que se foi desenvolvendo desde o cinema de atrações até à emergência de um cinema narrativo, que, excedendo os modos primitivos de representação do primeiro cinema, passava ainda por uma viragem para o realismo com a sua profunda conexão com os códigos e convenções setecentistas e oitocentistas. A paisagem cinematográfica, ainda que não se tornasse um género autónomo como na pintura ou na fotografia, foi conquistando gradualmente um papel de relevo no cinema, desde os primeiros filmes projetados nas feiras de atrações, e, posteriormente, nos *nickleodeons*, até se ir afirmando como elemento do próprio universo diegético de cada filme. Desde os primeiros filmes realizados pelos irmãos Lumière, passando pelos experimentos herdeiros do teatro de George Méliès e pelos estrondosos sucessos da *Pathé Frères*, o cinema foi evoluindo sucessivamente, à medida que ia encontrando a sua própria linguagem, num incessante processo de descoberta, aperfeiçoamento e consequente rutura. Nos seus primórdios, o cinema foi buscar à pintura – e também ao teatro, igualmente herdeiro das técnicas pitorescas da pintura - alguns dos códigos e convenções mais importantes para a representação do espaço filmico, atitude que marcou decisivamente a sua evolução inicial, como o aperfeiçoamento dos *tableaux vivants* e do *trompe l'oeil*.

⁸ - “Nova percepção” reproduzida pelo cinematógrafo, pois a câmara obscura e a lanterna mágica já mostravam os primeiros balbucios de uma percepção cinemática.

O cinema, sendo um fenómeno da modernidade que explode nas primeiras décadas do século XX com as transformações artísticas que acompanham um desenvolvimento científico-tecnológico, vai filmar (e representar) os territórios do seu tempo, da mesma maneira que filma os territórios do tempo passado,⁹ do futuro, e até de outro espaço-tempo. Como na pintura, também no cinema a evolução das representações da paisagem vai estar relacionada com o aperfeiçoamento e com a mudança das técnicas de representação provocada pela eclosão de novos movimentos artísticos, e que vão consagrar cenografias diferentes - através de diferentes perspetivas de espaço, diferentes jogos de luz/sombra, diferentes enquadramentos - em suma, todos os aspetos que compõe e definem a *mise-en-scène*. Nos primeiros vinte anos do cinema, a paisagem cinematográfica começou a revestir-se de uma dupla dimensão, que radica no encontro da tradição de representação de espaço e na cultura estética e científica que se nutrem mutuamente, e, conforme cinematografias, movimentos e até realizadores, diversas paisagens foram preenchendo o imaginário filmico. Desde as paisagens grandiloquentes de David Wark Griffith, com *O Nascimento de uma Nação* (1915), *Intolerância* (1917), ou do cinema italiano realizado no início do século XX que ficou popularmente conhecido como *peplum*¹⁰, de narrativa épica, que remetia diretamente para as histórias e mitos da antiguidade romana. Nestes dois casos, presenciava-se uma clara ambição de explorar ao máximo as capacidades monumentais do cinematógrafo - Griffith, autor celebrado pela evolução da gramática cinematográfica, e, no caso italiano, uma clara preferência pelas narrativas de cariz épico e popular, onde sobressaía um estilo assaz megalómano, que se verifica nos cenários imponentes - e, por outro lado, as cinematografias sueca e alemã, com as suas paisagens que se distanciavam de uma dimensão megalómana, mas, ainda assim, totalmente distintas.

A ideia de etnopaisagem na relação com o cinema remete imediatamente para o movimento coletivo abraçado pela Europa cinematográfica por volta da década de 20, em que se defendeu e fomentou um “cinema internacionalista” que pretendesse realçar as marcas estéticas e culturais de uma Europa distinta, mas que se queria ver unificada pela sua diversidade. Como ideia que precede uma unificação económica europeia que acabaria por se materializar bem mais tarde, a difusão de “filmes essencialmente europeus” tem como

⁹- As cidades do “tempo passado” através dos filmes denominados históricos ou de época.

¹⁰.“Género” cinematográfico italiano muito popular que se pensa ter sido inaugurado por *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, e que se caracterizava por narrativas de cariz histórico e épico que remetiam à antiguidade clássica, e que teve grande influência em outras cinematografias - um dos exemplos mais conhecidos é *Ben-Hur* (1959) de William Wyler, terceira adaptação cinematográfica do romance de Lew Wallace (1880).

referência máxima a Universal Film AG (UFA), indústria de cinema alemã, que delegou ao cinema a função de educador cultural e nacional durante a República de Weimar. A cinematografia alemã, assombrada pela atmosfera negra e pessimista criada pela instabilidade sociopolítica da Primeira Guerra Mundial, absorveu este clima tumultuoso como marca estética nacional que consagraria um dos movimentos cinematográficos mais conhecidos, o Expressionismo Alemão, iniciado possivelmente por *O Estudante de Praga* (1913) de Stellan Rye e Paul Wegener, e levado ao auge das suas técnicas formais e estéticas com *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920) de Robert Wiene. O cinema de teor expressionista valeu-se principalmente da teatralidade da encenação, do uso de cenários anti-naturalistas e de uma fotografia cuja influência direta era a pintura expressionista. Dentro do expressionismo, os elementos orquestravam-se não com o objetivo da criação de uma “janela para o mundo”, definição que se adequa ao cinema de Griffith, pai da narrativa cinematográfica clássica, mas sim para a recriação do mundo no qual a subjetividade e a espiritualidade se revelavam as forças organizadoras (Sales, 2011). Estes filmes apresentavam paisagens onde vigoravam minuciosos jogos de luz/sombra e perspectivas distorcidas que exaltavam um sentimento de estranheza e claustrofobia; paisagens que sobressaiam pela sua acentuada estilização, que brincavam com os elementos da *mise-en-scène* – urbanos ou naturais – e transformavam-nos, estilizavam-nos ao máximo, quase como uma caricatura, criando um obscuro universo onírico, um pesadelo protagonizado por criaturas estranhas e fantasmagóricas. Esteticamente, este cinema prendia-se com a consolidação de um imaginário cosmopolita, que, mesmo com o futurista¹¹ *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, não esquecia as marcas do passado enquanto repercussivas de uma presente exaltação da identidade nacional:

“O espaço diegético da cidade imaginária, bem como a história que aí se engendra, têm essa dimensão exemplar de laboratório e ilustração de um problema vivido nos anos 1920, para o qual se apresenta um diagnóstico e uma solução (...) tal diagnóstico expõe-se, no filme, a partir de referências extraídas de vários contextos socioculturais, de modo a tornar a relação entre o presente e o futuro definida por formas narrativas e referências iconográficas do passado” (Xavier, 2011:15).

¹¹Ainda que, categoricamente, não exista um “cinema futurista”, este termo é utilizado, não só para denominar o tempo em que se situa o filme, mas também para destacar uma “séria” aproximação a uma estética futurista.

Metrópolis pode considerar-se uma obra sintomática do projeto internacionalista europeu e de uma postura abertamente competitiva face à hegemonia cinematográfica norte-americana. A exaltação da metrópole e do progresso tecnológico e científico que emana das sequências hipnotizantes da obra de Fritz Lang pode perfeitamente equiparar-se a *A Multidão* (1928) de King Vidor, ambos exemplos da glorificação industrial, neste último caso, através das sequências que captam o quotidiano frenético de Nova Iorque, cidade de arranha-céus e avenidas hercúleas onde o movimento não cessa jamais. Mas, ainda que historicamente o cinema se insira num período de florescimento industrial, o movimento de exaltação de cinematografias especificamente nacionais abraçado pela Europa não vai apenas filmar a metrópole e o dinamismo urbano, já que alguns países encontravam as marcas intrínsecas da sua própria identidade num ambiente que se parecia distanciar do espaço industrializado, como é o caso da cinematografia sueca.

A Suécia é um dos países que podem ser considerados pioneiros do cinema, “não pelo mérito na invenção do cinematógrafo (...) [porém] os suecos não permaneceram inertes, tendo produzido com precisão e amor-próprio algo de muito pessoal” (Bergman *et al.*, 1969:9). Na cinematografia sueca, ao contrário da opulência de Griffith e dos italianos, a paisagem revela-se como o elemento capturado em “estado puro”, o cenário que alberga o mistério do quotidiano que precisa ser descoberto; O cenário construído liga-se perfeitamente aos cenários naturais, “magnificamente percorridos pela objetiva. As paisagens – terra, céu e água – encerradas pelo horizonte, rodeiam as personagens e os seus estados de alma, enquanto as estações criam o seu clima de vida” (1969:47). É o caso de Mauritz Stiller, cuja carreira começou a ser penetrada pela influência da paisagem e dos traços românticos, e Victor Sjöström, nomeadamente em *Os Proscritos* (1918), em que o valor do filme se serve do papel simbólico dado pelo cenário natural. Os homens e a Natureza pareciam compor em conjunto um hino à vida de uma força magnífica, sem frivolidade nem banalidade, composição metafórica que faz lembrar *O Couraçado Potemkine* (1925) de Sergei Eisenstein – não só um caso mais tardio, mas também uma cinematografia diferente – em que três elementos, a água, a terra e o ar “manifestam harmonicamente uma Natureza exterior de luto à volta da vítima humana, enquanto a reação do homem vai exteriorizar-se no desenvolvimento do quarto elemento, o fogo, que leva a Natureza a uma nova qualidade, na efervescência revolucionária” (Deleuze, 2006:209). Este quadro de paisagens, ainda que precoce, já condensava muitas e avançadas técnicas de representação plástica e estética, oscilando entre representações de cariz monumental, estilizado, “natural” ou

puro, e, com o advento do gênero documentário consagrado nos seus primórdios por Robert Flaherty (*Nanook, o Esquimó*, lançado em 1922) por exemplo, a paisagem cinematográfica começou a afirmar-se como elemento essencial na diegese sobretudo ao nível do conteúdo. E, através da paisagem cinematográfica, o espaço vai converter-se assim, não só em lugar do discurso e dos personagens, mas vai afigurar-se também como uma resposta cultural a uma localidade material e à sua representação. A paisagem cinematográfica vai tornar a relação entre o ato ficcional e o mundo físico mais íntima, promovendo o encontro com o mundo e as eventuais interações e interdependências que daí vão advir.

Ao longo da história do cinema, várias etnopaisagens assumiram-se como elemento idiossincrático de determinada cinematografia, período ou movimento artístico. Desde a paisagem onírica e irreal do Impressionismo Francês, que sofreria uma transformação estética e ideológica anos mais tarde, com o Realismo Poético Francês¹², até à paisagem “de estúdio” dos anos dourados de Hollywood, como a Geórgia de *E Tudo o Vento Levou* (1939) de Victor Fleming, que recria a aura de uma época e sociedade (o Velho Sul, idiossincrática etnopaisagem da cultura norte-americana, também representada em *O Nascimento de Uma Nação*), que a Guerra Civil Americana “desterritorializou” ou o *western* norte-americano, “gênero norte-americano por excelência”,¹³ situado algures num tempo entre a Guerra Civil Americana e o virar do século, nos desertos do oeste norte-americano. Através da passagem do tempo e das respetivas cinematografias, as paisagens cinematográficas transformam-se dentro do próprio cinema e fundem imaginários distintos que se prendiam com questões estéticas, políticas e ideológicas.¹⁴ A eclosão de diversos movimentos, vanguardas ou até mesmo estéticas autorais, tendo surgido a partir de uma insurreição de motivação artística ou ideológica, percorreram toda a história do cinema até à atualidade. Porém, ainda que o cinema seja pensado pela maioria como um dispositivo ou experiência padronizada (a projeção de um filme numa sala de cinema), parece redundante falar-se numa ideia e experiência de paisagem cinematográfica sem ter em conta a expansão alcançada pelo dispositivo cinematográfico, assim como a própria reivindicação da forma institucionalizada da representação cinematográfica (a instituição cinema, desde as produtoras às cadeias de distribuição e venda). Sabe-se que a paisagem

¹² - Movimento cinematográfico francês que, como o nome indica, se caracterizou por uma estética e temática de fundo realista que incidiam na realidade socioeconómica francesa à luz de uma atmosfera de pessimismo. A paisagem “realista” no seu pleno sentido contrasta com a paisagem do cinema de Hollywood, quase sempre filmado em estúdio.

¹³ - Segundo André Bazin em *Qu'est-ce que le cinéma?* (1962)

¹⁴ - Neste contexto, encontra-se subjacente a questão dos cinemas de propaganda política, como é o caso do cinema nazi, cujo representante mais conhecido é a realizadora Leni Riefenstahl.

cinematográfica se fragmenta, se recodifica e se reconstrói conforme os movimentos artísticos, mas, perante as possibilidades de deslocação ou de renovação do “dispositivo modelo”, como é o caso do Cinema Expandido¹⁵, a questão da paisagem cinematográfica problematiza-se, sobretudo porque é necessário estudar e compreender a problemática referente à própria deslocação e dimensão alcançada pelo dispositivo antes de saber como, quando, e se realmente podemos falar de uma ideia e experiência de paisagem cinematográfica e a sua relação com o conceito de etnopaisagem.

Mas, se nos cingirmos à experiência cinematográfica “padronizada”, e parece sensato fazê-lo (já que o que é proposto ser analisado é o próprio conceito de etnopaisagem), verifica-se que a carga estética de muitas paisagens cinematográficas assenta fortemente na sua dimensão figurativa, que, por sua vez, potencia a função narratológica do espaço. Porém, o papel da paisagem no cinema não se prende unicamente com uma simples utilidade cenográfica, pois ativa – e desenvolve – a pulsão psico-geográfica que inaugura o lugar legítimo da ação (Azevedo, 2008).¹⁶ Estas figuras não pretendem representar meramente um determinado grupo social, pois podem mesmo provir dos mitos e lendas do imaginário, podem surgir sem qualquer relação com uma etnia ou raça definidas, e a sua existência é justificada (desde a paisagem dos *peplum*, habitada pela civilização romana, à paisagem estilizada do expressionismo alemão, figurada por criaturas que se formaram no imaginário de uma nação “perturbada”). Reproduzindo e recriando práticas quotidianas do território que assentam em diversos pontos de vista, a paisagem cinematográfica coloca assim em contacto diferentes poéticas do espaço, da aldeia arquetípica à megapólis mitificada pela vertigem do tempo e do movimento. Deste modo, o papel central da paisagem enquanto dispositivo de reinvenção de lugares como palcos de narrativa e drama é potenciado pelo cinema como discurso e como domínio da contingência material, através do qual se organizam práticas nómadas do espaço e um sem número de cartografias diferenciais (Azevedo, 2008).

Ao falar-se em etnopaisagem no cinema é inevitável evocar-se o filme de etnoficção, ou filme etnográfico, que se diz ter sido “inaugurado” com *Moana, O Homem Perfeito* (1926) de Robert Flaherty. A noção de “filme etnográfico”, ainda que esteja sobretudo associada a Jean

¹⁵- Ler *Expanded Cinema* (1970) de Gene Youngblood.

¹⁶- “Uma pulsão que estriba numa topografia das emoções e dos afetos posta em jogo com a experiência fílmica pelo efeito do movimento psico-sensorial dos corpos do desejo” cit. in Azevedo, A. F. (2008) *Geografia e cinema: representações culturais de espaço lugar e paisagem na cinematografia portuguesa*, p. 402.

Rouch, teve os “primeiros balbucios” muito antes, com as primeiras tentativas de aplicar o cinema no domínio da antropologia visual, ainda que esses filmes sejam considerados “etnoficções”, com os quais o filme etnográfico não deve ser confundido. O filme etnográfico pretende desligar-se da ficção, inserindo-se na mesma tradição do cinema verité, em que a câmara se assume como um participante direto do espaço diegético. Porém, o papel da etnopaisagem não se cinge meramente ao filme de etnoficção, - podem existir obras filmicas que consolidem uma determinada ideia de etnopaisagem que não sejam necessariamente etnoficções - ainda que seja crucial referir a sua importância, através da exploração da docuficção e a etnoficção como formas de narratividade dramática, aperfeiçoada mais tarde por Jean Rouch. Deleuze, em *A Imagem-Tempo*, refere a rutura “não entre a ficção e a realidade, mas no novo modelo de argumento que afeta ambos (...) então o cinema pode chamar-se cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo do verdadeiro para se tornar criativo, produtor de verdade” (Deleuze, 2006:196). Ainda que as primeiras etnoficções tenham sido assinadas por autores como Robert Flaherty e Leitão de Barros, Deleuze vai incidir sobretudo no cinema de Jean Rouch, que tinha começado com filmes etnográficos e refere *Les Maîtres Fous* (1955):

“ (...) quando as personagens do rito, possuídas, bêbadas, escumando, em transe, são primeiro mostradas na sua realidade quotidiana em que são criados de café, serventes, trolhas, tal como voltarão a ser depois da cerimónia (...) Já não é Birth of a Nation, mas constituição ou reconstituição de um povo em que o cineasta e as suas personagens devêm outros em conjunto e um pelo outro, coletividade que ganha passo a passo, de lugar em lugar, de pessoa em pessoa, de intercessor em intercessor” (2006:196-198).

Nesta coletividade, é essencial o recurso ao mito, segundo os autores, não é porque ele seja uma representação transposta ou mesmo invertida das relações reais em extensão, mas porque é ele que determina as condições intensivas do sistema (2004:162). O mito e a lenda estão presentes nos anais das comunidades étnicas, e, independentemente de os seus habitantes os considerarem críveis ou não, fazem parte de uma história que remete não só para as suas origens, mas muitas vezes para um universo utópico que precedeu a sua própria existência enquanto um povo, e que muitas vezes continua a existir em paralelo com a sua vida “civilizacional”. Não é somente o mito de cariz religioso, que move ações e movimentos coletivos, mas também os mitos laicos, populares, ancestrais ou de raiz folclórica, ancorados ou

não no maniqueísmo. O mito, concebido por via da relação do povo com o seu território, pode encontrar as suas narrativas tanto no lado “selvagem” como no lado civilizacional, ou mesmo na sua junção enquanto um todo. Podem ser os mitos negros de *Häxan: A feitiçaria através dos tempos* (1922) de Benjamin Christensen, ou *Vampiro* (1932) de Carl Theodor Dreyer, como o mito religioso de *Fátima, terra de fé* (1943) de Jorge Brum do Canto. Os mitos inscrevem-se na terra, e ocupam uma das primeiras camadas das raízes da comunidade que aí se instituiu, resistem à efemeridade, e atravessam as gerações com uma força omnipresente, assaz epidémica.

A etnopaisagem destaca-se, não só como elemento da diegese, mas como meio unificador entre o cinema e os campos social, cultural, mitológico, e até político. Enquanto parte de determinada nação, as etnopaisagens encaminham o observador para uma clara fragmentação do território nacional, através da qual se desvendam paisagens geograficamente distintas, habitadas por comunidades de princípios, valores e costumes muito próprios; civilizações que erigem, individualmente, estandartes – nem sempre numa tentativa de proclamar a soberania em relação à sua nação - e que fomentam a identidade nacional através dos diversos hábitos, costumes, ideologias, representações intercetadas por questões políticas e ideológicas, questões políticas e de classe, de género e de sexualidade. A etnopaisagem, não só como elemento cinematográfico, mas também como potenciador da função narratológica do espaço (condensando mitos, lendas, folclores), como palco das representações de lugar, ora verosímeis, ora sufocadas por uma ideologia nacional que tenta difundir uma realidade distorcida - alicerçada sobretudo no turismo pitoresco, na difusão ideológica dentro do próprio povo, na utilização das paisagens como propaganda nacional, não só no cinema, mas que vão desde os cartões-postais *kitsch* até às mais célebres formas artísticas.

A etnopaisagem, estando intimamente relacionada com a difusão do turismo pitoresco, é frequentemente usada como órgão propagandístico de uma realidade distorcida, tentando disseminar uma imagem - não só para o estrangeiro, mas também dentro dos próprios limites territoriais – de uma nação feliz consigo mesmo, utilizando a beleza paisagística e cultural para camuflar os conflitos sociopolíticos que a permeiam. Quando o Estado alcança a liberdade, novos movimentos artísticos vêm erradicar a fixação territorial outrora consagrada, concedendo novos simbolismos ao território, recodificando-o, ou até mesmo desterritorializando-o.¹⁷ Porém, a

¹⁷-Relativamente ao processo de desterritorialização referido por Gilles Deleuze e Felix Guattari (2004).

perspectiva *deleuziana* e *guattariana* vai também atribuir o primeiro grande movimento de desterritorialização à sobrecodificação do Estado despótico (Deleuze e Guattari, 2004) que, neste caso, não envolve o processo de libertação do Estado, podendo mesmo, através da sobrecodificação, passar do despotismo para um sistema ainda mais opressor, como a escravatura, razão pela qual os autores salientam ainda que:

“ (...) o Estado podia limitar-se a salvar fragmentos de sobrecodificações e códigos, inventar outros, impedindo com todas as suas forças que a conjunção se desse, [ao contrário do Estado capitalista] que é produzido pela conjunção dos fluxos descodificados ou desterritorializados, e, se leva ao mais alto ponto o devir-imanente, é na medida em que ele confirma a falência generalizada dos códigos e sobrecodificações, em que todo ele evolui dentro desta nova axiomática da conjunção, de natureza até então desconhecida” (Deleuze e Guattari, 2004:263).

O processo de desterritorialização encabeçado pelo cinema pode não necessariamente escoltar a sobrecodificação do Estado, como sucede com os cinemas propagandísticos, controlados geralmente pelo respetivo regime vigente; o cinema (como as restantes práticas culturais e artísticas) pode também insurgir-se contra a codificação implementada pelo Estado despótico, desintegrando territórios, costumes, ideologias, definindo novas convenções e códigos para a paisagem. O território ganha novas matérias de expressão, e as suas qualidades expressivas entram umas com as outras nas relações internas que constituem motivos territoriais, exprimindo assim “a relação do território que traçam com o meio interior das impulsões e com o meio exterior das circunstâncias”. De “corpo sem órgãos”, a artefacto cultural onde se fundem múltiplas dimensões espaço-temporais, a ideia e experiência de paisagem não depende unicamente do simples ato de observar, mas também de pensar; pensar como é que a ideia moderna de paisagem é pensada pelas suas “peculiaridades étnicas”, e pensar o seu papel enquanto espaço de saturada conotação ideológica e cultural. A paisagem vai-se fragmentando e transformando, acompanhando o decurso da história e assumindo-se como importante testemunho de determinada época, pensamento ou perspectiva do mundo.

2. Paisagem e cultura portuguesa

2.1. Quando falar numa paisagem genuinamente portuguesa?

A fixação humana na *terra* vai constituir-se a força suprema nas transformações culturais da paisagem, através dos caminhos que o ser humano traçou nas suas relações com os outros, a maneira como foi feita a distribuição de poderes no espaço e como é que esses grupos humanos foram tirando partido da sua relação com o território (Mattoso, Daveau, Belo, 2010). É através dessa relação que a *terra* é *territorializada*, codificada, transformada pelos diferentes grupos humanos que vão governar e reconstruir o território ao mesmo tempo que vão comandando diferentes processos de nacionalização, mesmo quando o termo não era ainda utilizado. Leite de Vasconcelos, ao dizer que Portugal começou a aparecer na história a partir do norte, inicialmente como embrião regional, e depois como estado constituído que começou a expandir-se sucessivamente para sul, vai sugerir um gradual processo de domínio territorial definido por uma diversidade geográfica. Exalta o contraste entre as terras do norte do Tejo e as do sul, as primeiras com predomínio de montanhas e as segundas com predomínio de planícies, comparação à qual se encontra subjacente o estudo das redes fluviais. O autor fala da abundância de rios caudalosos no norte de Portugal, por oposição ao Sul, com menor número de rios, alguns deles extintos com o calor estival (Vasconcelos, 1980).

A demarcação territorial que perdura atualmente sabe-se ser de existência efémera, como nos provaram as várias reconstituições do território ao longo da história (seja municipal, distrital ou provincial) mas vão conservar ainda o património que se encontra temporalmente deslocado da constituição do território enquanto nação. P.M. Laranjo Coelho (1920), ao dizer que a região compreendida dentro dos limites que, à época, demarcavam o concelho de Marvão, encontra-se preenchida por monumentos, vestígios e tradições precedentes à constituição da nacionalidade portuguesa, acaba por colidir com as perspetivas nacionalistas de que o território, assim como as suas relíquias e monumentos, são espelhados pela comunidade étnica, e vice-versa. Deste modo, porque deverá ser utilizado o domínio romano na Península Ibérica como elemento pitoresco, até turístico, de muitas das regiões portuguesas? O autor acrescenta ainda que, anteriormente ao domínio dos romanos na Península, não é fácil proceder à pesquisa e descoberta de elementos que possam documentar a vida social desta região. Contudo, a falta de informação não nos permite afirmar que a história desses lugares enquanto território povoado

por grupos humanos só se inicia a partir do período em que existem dados históricos. É para evitar essa problemática que tanto Deleuze e Guattari (2004) como Mattoso, Daveau e Belo (2010) vão colocar a “*terra* com a sua constituição geológica” como o ponto de partida para o desencadear de todos os processos de *territorialização* que vão transformar os espaços.

Mas a atenção à constituição geológica da *terra* não é um aspeto exclusivamente sintomático da contemporaneidade, já que muitos autores do passado, ideologicamente e culturalmente envolvidos com o nacionalismo nos seus “estudos geográficos”, vão acabar por colocá-la como elemento decisivo no arranque dos próprios processos culturais de *territorialização* dos espaços. É o caso de Leite de Vasconcelos, que arranca da *terra* um simbolismo nacionalista quando fala da maneira como os geógrafos, simples e médios viajantes, louvam a doçura do clima português por se encontrar situado na zona temperada da Europa e ser banhado pelo oceano Atlântico. O autor acrescenta ainda que existe na média climática “muitas variedades, resultantes de outras condições, tais como a constituição e feição do solo, e a ação da atmosfera, pelo que podem distinguir-se no clima português sub-zonas (...) Atlântica do Norte, Lusitânica, Atlântico do Sul, continental do norte, continental do sul” (1980:4). É a partir dessa diversificada constituição do solo que muitos autores vão encontrar a razão primordial de, no século XV, ser adotada a primeira divisão territorial em áreas: Entre Douro-e-Minho, Trás-os-Montes, Beira (com o título de principado desde o século XVIII), Estremadura, Entre-Tejo-e-Odiana (mais tarde, o Alentejo) e Algarve (a única região que possuía o título de Reino, ao contrário das restantes, que eram conhecidas por comarcas) (1980:4). Só a partir do século XVI é que essas comarcas passariam a ser denominadas províncias.

A *terra* como elemento que vem desafiar e destronar uma visão essencialista da história territorial, mas também como elemento pitoresco que remete para os alvares da nacionalidade. Duarte Belo (2012) improvisa uma narração da história territorial a partir das fotografias de Orlando Ribeiro que acabam por exaltar um “espírito nacionalista”¹⁸, a partir das paisagens da Beira, “com os seus castelos que simbolizam a expansão da fronteira para o sul, o forte carácter telúrico da terra transmontana, a humidade verdejante do Minho e a maresia atlântica do litoral a sul do Douro, as curvas de estrada do pinhal central, e, atravessando o Tejo, a planura longínqua meridional” (Belo, 2012:15). É na diversificada constituição da *terra* que preenche a delimitação territorial nacional que se vai consolidar uma ideia de paisagem geograficamente

¹⁸ - Não esquecer que Orlando Ribeiro foi um geógrafo proeminente durante e depois do Estado Novo.

diversa, e, sobretudo, através da divisão provincial, que vai separar “regiões diferentes” e pictoricamente idiossincráticas. Contudo, esta separação territorial, ao generalizar as respetivas camadas populacionais consoante o meio em que se inserem (desde a aridez do sul à humidade do norte, os campos planos do Alentejo e as zonas montanhosas de Trás-os-Montes) vai acabar por representar as diferenças através da divisão provincial de um modo absoluto. António Medeiros (2006) diz que os habitantes não se familiarizam inteiramente com a província, situação provocada não só pelas características culturais, mas também geográficas, como se verifica pelo caso das cidades de Braga e Viana do Castelo; apesar de ambas se situarem no Minho, uma das cidades é interior e a outra é litoral. Porém, essa situação não varia unicamente de cidade para cidade, pois vai existir entre os concelhos de um mesmo distrito, e, por vezes, até mesmo entre as freguesias de uma determinada localidade (Medeiros, 2006). O autor, citando Pierre Bordieu, vai dizer que a própria definição de limites ou fronteiras vai impulsionar a colisão com uma questão de autoridade, já que, “a longo curso, se revelou impositiva na Península Ibérica a separação dos estados como importância decisiva na delimitação de potenciais reivindicações regionalistas ou nacionalistas” (Medeiros, 2006:31).

Estas diferenças culturais, ainda que sejam impostas pela divisão territorial – seja provincial, distrital ou municipal – não vão ocorrer de maneira generalizadora, já que é possível vislumbrar conexões e semelhanças territoriais entre regiões divididas por uma “fronteira nacional”, como é o caso do Minho e da Galiza. António Medeiros fala das várias afinidades entre estes “dois lados de um rio”¹⁹, até mesmo através da maneira como as vacas galegas de grande porte e pelo amarelado vão habitar estas duas regiões (2006:20). Este fenómeno, sendo provocado pelas práticas humanas quando a tração animal se revelou indispensável para os trabalhos agrícolas, é sublinhado por Deleuze e Guattari, que exaltam a grande vantagem dos etologistas em relação aos etnólogos. Mesmo as espécies animais cuja inserção num determinado território foi reforçada através das práticas humanas, sejam as vacas galegas, por meio da recorrência à tração animal nas práticas agrícolas, ou o touro-bravo, como elemento cultural do Ribatejo, não vão ser estudadas com recurso a uma noção de território dividido. Os autores afirmam que os etologistas “não caíram no perigo estrutural que divide um terreno em formas de parentesco, de política, de economia, de mito (...) [mas] conservaram a integralidade de um certo terreno não dividido” (Deleuze e Guattari, 2004:416), e, ao mesmo tempo, insistiram em fazer as suas

¹⁹ -Referência feita, pelo autor, ao Minho e à Galiza.

observações no *habitat* natural da espécie, ao contrário dos etnólogos, que se dispuseram a pensar o mundo a partir do seu próprio lugar.

Não vai ser possível, todavia, situar a “*terra* na sua constituição geológica” num período cronologicamente específico. Sabe-se apenas que esse estado da *terra* precede o período em que se registam os primeiros processos de habitação e consequente territorialização da terra, e, mais tarde, a territorialização com raízes nacionais. A história de Portugal enquanto nação é precedida por uma sucessão de episódios históricos que vão desde a pré-história, passando pelo domínio romano, pelas invasões bárbaras e pela ocupação árabe. Porém, as marcas deixadas por estes episódios que antecedem o surgimento do Condado Portucalense persistem como parte intrínseca da própria construção territorial – como as ruínas da ocupação romana e árabe – e vão também fazer parte de processos de nacionalização que impulsionaram a expansão territorial. Percebe-se, portanto, que o processo de territorialização, estando fortemente ligado aos processos de nacionalização, acabe por espelhar uma perspetiva assumidamente centralista perante o resto do mundo. É este o motivo que leva grande parte dos estudos geográficos até ao século XX a dependerem de uma forte ideia nacionalista e imperialista, que colocava os grupos étnicos e sociais como fatores determinantes da divisão territorial. Os estudos que surgiram de um crescente processo de renovação geográfica, sociológica e cultural vinham assim desafiar a perspetiva moderna, como é o caso de Orlando Ribeiro, geógrafo do século XX. Duarte Belo (2012) vem dizer que a fotografia de Orlando Ribeiro dos territórios portugueses vai rejeitar um código ético que emanava das paisagens, do espírito dos lugares e das pessoas que as habitavam. Mesmo apesar de Orlando Ribeiro estar conotado como o “geógrafo do Regime”, intimamente vincado a uma perspetiva nacionalista que não o permitia separar a observação científica dos costumes, da distinção de classes e grupos humanos, Belo não vai deixar de exaltar a importância científica e histórica do trabalho de Orlando Ribeiro. Fotografando, na atualidade, os espaços que o geógrafo também fotografara décadas antes, Duarte Belo vai desvendar as relações e marcas deixadas pelo ser humano nas paisagens que habita, considerando que só a partir delas poderá ser “transmitida a estrutura e o significado profundo do habitar humano” (Belo, 2012:11). Fernando Catroga vai dizer, a partir da obra Lições de Geografia Humana do Atlas de Amorim Girão (1937):

“ (...) a geografia, para ser uma ciência, tinha de correlacionar as causas (e os efeitos correspondentes) tanto de ordem fisiológica, psicológica e

económico-social, como as decorrentes do movimento dos povos (...) E, se a reciprocidade de relações existentes entre a população e o meio tinha uma aplicação igual, a sua intensidade seria ainda maior no estudo concreto da divisão do território (...) a divisão administrativa teria de se inspirar, contudo, na “homogeneidade de características geográficas” polarizadas por centros urbanos nodais, conquanto que se soubesse que possuíam uma “natureza heterogénea, mostrando sempre tendência para associar, tanto quanto possível, parcelas de regiões naturais em contacto. Como o natural também tinha a marca do humano (...) a lição de Vidal de la Blanch, Jean Brunhes e Camille Vallaux (...) enfatizou o papel ativo do homem nas suas relações com o meio e acentuou a necessidade de se por a geografia (física e humana) a inspirar a divisão administrativa. (...) Esta perspetiva obrigava a distinguir a região natural da região geográfica, “fração territorial em que o homem intervém como elemento integrante da paisagem e agente modificado da superfície” (Catroga, 2013:257-158).

2.2. O conceito moderno de etnopaisagem em Portugal

Considera-se que Portugal não teve origem numa formação étnica mas numa realidade político-administrativa. José Mattoso, Suzanne Daveau e Duarte Belo (2010) afirmam que Portugal começou por ser uma formação de tipo estatal, e só muito lentamente se acabou por tornar um estado-nação no fim do século XIX. O Estado Português foi assim “agregando a si uma série de áreas territoriais com poucos vínculos entre si, com bastantes diferenças culturais e com condições de vida bastante diferentes. O que fez a sua unidade foi a continuidade de um poder político que dominou o conjunto de uma maneira firme e fortemente centralizada” (2010:27). O Estado administrativo, tendo surgido na Europa entre os séculos XV e XVII, veio enaltecer uma forma de poder político que reforçou a segurança a fim de concretizar a governabilidade, substituindo o poder religioso pelo poder régio. É neste sentido que Fernando Catroga vem realçar a revolução francesa como “génese de um novo ordenamento político que redefiniu o controlo político-administrativo sobre o território e sobre a população, ao mesmo tempo que pretendeu constitucionalizar e colocar em prática o princípio de unidade da soberania nacional” (Catroga, 2013:16). Reivindicava-se a urgência de um poder régio essencialmente autónomo que vinha destronar as políticas de tipo medieval a partir de movimentos revolucionários nitidamente inspirados, não só na revolução francesa, mas também na constituição liberal espanhola de 1812. Estes princípios consolidavam uma divisão administrativa que vinha reestruturar a própria “disposição” da respetiva população, criando

novas mediações entre o centro e as periferias, transformações que vinham escoltar a formação e consequente implementação do estado-nação.²⁰

A reforma político-administrativa saída da revolução liberal vem reduzir o poder municipal, ao mesmo tempo que cria uma nova instância que começa por se chamar “província”, e, logo seguidamente, “distrito”. António Medeiros (2006) vem dizer que os estados-nação se assumem como espaços privilegiadamente produzidos como localidades a partir da idade moderna, evocando simultaneamente a perspetiva de Arjun Appadurai, que “vê a localidade ao nível relacional e contextual mais do que a nível de escala ou espaço. É uma qualidade fenomenológica e complexa” (2006:204). A divisão distrital veio assim revelar-se o elo mais forte da divisão político-administrativa do século XIX, em contraste com a província, que ficou reduzida a referência histórica e etnográfica após a falhada tentativa de implementação entre 1832 e 1835 (Catroga, 2013). A ideia de que as províncias estavam secularmente arraigadas nos costumes dos povos e que, portanto, possuíam identidades próprias (Neto *apud* Catroga, 2013), sobreviveu através de um *provincialismo* integrado em projetos de inspiração conservadora e tradicionalista.

Estes movimentos contrarrevolucionários vão continuar a acusar a divisão distrital de ser “uma investida, não só contra a história, mas também contra as condições naturais impostas pelo território ao espontâneo viver das populações” (Catroga, 2013:116), e que se encontra colmatada numa das frases de Leite de Vasconcelos, que seria criticada por Rocha Peixoto: “(...) no Minho, terra clássica das nossas tradições e costumes – exaltando as múltiplas formas de superstição e folclore que caracterizam a zona transmontana e Miranda do Douro” (Medeiros, 2006:331). Contudo, a frase de Leite de Vasconcelos reflete o forte simbolismo territorial e étnico associado às províncias, que se desvenda até mesmo nos nomes que lhes são atribuídas. O nome da província “Trás-os-Montes” remete imediatamente para uma origem tradicional e ancestral, que, apesar de ser fortemente sentido ainda pela população, não possui uma base administrativa e geográfica definida, diz Duarte Belo (2012), descrevendo-a como “uma terra de planaltos e montanhas, cortada de profundas fraturas e de rios furiosamente encaixados, e limitado pelo Douro” (2012:34). A memória provincial não foi, deste modo, apagada com o advento da divisão distrital liberal, que, mesmo encabeçando um processo de federação das províncias, veio ser combatida pelo Integralismo Lusitano e outros movimentos conservadores e

²⁰ Fernando Catroga vem afirmar que esta nova conceção do Estado foi acusada pelo pensamento republicano de ser uma nova versão do absolutismo, já que o centralismo monárquico liberal se vinha revelar incompatível com o próprio processo de separação de poderes (2013).

tradicionalistas, porém, só com o progressivo crescimento do Regime do Estado Novo é que as províncias seriam instauradas como autarquias (Catroga, 2013).

Não se pode dizer, contudo, que o modelo do estado-nação seria igualmente esquecido pelo Estado Novo, mas antes, seria reestruturado tendo em vista a “substituição” da divisão administrativa distrital em prol da divisão provincial. O estado-nação, ancorando-se na união entre a unidade política (o Estado) e unidade étnica e cultural (a nação), veio a ser apropriado pelo regime estado-novista como um modelo que se distanciava dos princípios do liberalismo republicano, inclusive os que se relacionavam com a divisão administrativa territorial. António Medeiros (2006), a este propósito, vem dizer que a instauração do Estado Novo em 1933 foi precedida por movimentos que ambicionavam veicular oficialmente uma ideologia com evidentes raízes totalitárias, defendendo deste modo o ensino de uma nova cultura nacional que impulsionou a urgência de formas mais visíveis de representação das culturas provinciais, e que consolidavam assim saturadas ideias de etnopaisagens que encontravam forte expressão na diversidade territorial do país. O Estado Novo veio adaptar os estudos de Amorim Girão sobre a divisão regional de Portugal a fim de traçar a própria divisão administrativa provincial do país, em 1936, que passou a dividir Portugal em treze províncias: o Minho, Trás-os-Montes, Douro Litoral, Alto Douro, Beira Alta, Beira Transmontana, Beira Litoral, Beira Baixa, Ribatejo, Estremadura, Alto Alentejo, Baixo Alentejo e Algarve. Cada uma destas regiões revestia-se de uma aparência pitoresca específica que consolidava imagens padronizadas de comunidades completamente indissociáveis do território em que se inseriam. Amorim Girão, tendo dividido Portugal “não em terras, mas em três faixas latitudinais: o norte, o centro e o sul” (Mattoso, Daveau, Belo, 2010:32), viu a sua visão repercutir-se nos trabalhos dos geógrafos portugueses que trabalharam até aos anos sessenta do século XX, que consideraram que a oposição Norte-Sul possuía mais importância do que o contraste Leste-Oeste, ou, no caso português, Interior-Litoral. As etnopaisagens portuguesas vinham afirmar-se através do contraste que se exprime novamente nas palavras de Leite de Vasconcelos:

“Ao contraste que acima se observou entre as terras do Norte do Tejo e as do sul, aquelas com predomínio de montanhas, estas com o de planuras, corresponde outro no que toca à proporção das redes fluviais. O norte abunda de rios caudalosos que nunca secam; O sul não só nega menor número de rios e minguados (com poucas exceções) mas rios ou barrancos que por vezes se extinguiram com o calor no verão” (1980:14).

Consolidou-se, portanto, uma ideia de cultura nacional que vinha conceder a Portugal uma identidade específica que se alicerçava na premissa do regresso ao campo, às artes tradicionais e aos costumes populares ao mesmo tempo que pretendia responder determinadamente aos movimentos de modernização. Este procedimento passava pelo ajuntamento de diferentes imagens representativas do todo nacional como parte integrante dos próprios processos de espacialização, pois permitia a diferenciação de determinados lugares em relação a outros (Shields, 1991). A representação etnográfica do país, sendo feita por pouquíssimos etnógrafos relativamente especializados, vinha ser fixada “de um modo bastante livre e lúdico, onde tinham muita importância as mimetizações paródicas dos costumes rurais pelas práticas de lazer e consumos literários das camadas portuguesas” (Medeiros, 2006:295). Podendo afirmar-se que o Estado Novo celebrou a cultura regional como uma das camadas mais fortes da identidade nacional, como se verifica pela Parada Regional de Entre-Douro-e-Minho realizada no Porto em 1934, um ano após a instauração oficial do Regime, não se pode esquecer igualmente que a divisão provincial não se limitou exclusivamente ao território continental.

A possessão das colónias ultramarinas, sendo exaltada e difundida como apanágio da glória da nação, vinha remeter para uma das facetas mais emblemáticas da própria constituição do estado-nação europeu. A supremacia nacional encontrava grande força na difusão das paisagens coloniais como espaços ideologicamente saturados através de uma ótica imperialista, subalternizando os países ou territórios africanos e asiáticos que eram governados pelo regime estado-novista. Estes espaços, sendo convertidos numa dimensão extraterritorial do território continental português, encontravam as suas representações através de imagens pictóricas e romantizadas que colocavam o indivíduo europeu português como o elemento equilibrador e controlador do meio que o cercava. António Medeiros (2006) vem evocar a Exposição Colonial de 1934 como uma demonstração de formas inéditas de representar Portugal que estivessem acessíveis às massas. Essa demonstração incluiu representações da metrópole como o centro de um “império indivisível”, em que a cultura colonial aparecia através de “figurações alegóricas aos usos e costumes das terras colonizadas (...) que sugere o exotismo das colónias – não era expor o modo de viver selvagem dos indígenas das colónias como exemplos comportamentais – mas antes, demonstrar a grandiosidade da nação e dos domínios além da metrópole” (Gazeta das aldeias, 1804, *apud* Medeiros, 2006:288). Contudo, a atmosfera recriminadora que

sucedeu ao fim da Segunda Guerra Mundial, num mundo atormentado pelo projeto de hegemonia racial da Alemanha nazi, levou a que Portugal fosse condenado pela possessão das suas colónias ultramarinas. Como resposta, Portugal empenhou-se determinantemente na preservação destes territórios a partir de um processo que visava legitimar o colonialismo português, e que se encontra já materializado por Mendes Corrêa (1943), que parece antecipar esta atitude recriminadora encabeçada sobretudo pela Europa.

A perspetiva de Mendes Corrêa vem assim adotar integralmente a teoria do lusotropicalismo concebida por Gilberto Freyre, enfatizando a capacidade inata dos portugueses se adaptarem aos trópicos, dada a sua própria origem étnica, que se fundou, primeiramente, a partir do longo contacto com os mouros e judeus na Península Ibérica, e, mais tarde, através da miscigenação cultural e étnica; Lisboa vai ser assim marcada, desde o século XVI, por uma onda de fluxos migratórios de portugueses que se estabelecem nas colónias, levados pela “grande empresa da África e do Oriente (...) vai-se o território, sobretudo Lisboa, enchendo não só de estrangeiros, atraídos pela aventura, pelas navegações, pelo comércio, como de indígenas de colónias, trazidos à força” (Corrêa, 1943:178). O autor vem, ao mesmo tempo, legitimar o domínio português nas províncias ultramarinas:

“ (...) há que tratar igualmente dos indígenas e dos grupos populacionais resultantes dos cruzamentos, seja qual for a política que deve adotar-se em relação a conveniência ou inconveniência do prosseguimento e intensificação das misturas raciais (...) A melhor política perante os diversos elementos étnicos das nossas colónias não é, pois, a do desconhecimento duma realidade natural como a da raça ou a do mestiçamento, mas a tradicional simpatia, fraterna e cristã para com todos esses elementos e duma benévola inclusão destes numa tarefa de solidariedade e cooperação nacionais” (Corrêa:482-621).

As representações do Portugal imperial ganhavam consistência através das etnopaisagens “genuinamente nacionais”, expressão que vinha referir-se a determinada ideia de paisagem como o reflexo daquilo que representavam certas porções do território segundo uma ordem “natural” e também cultural. Mesmo as imagens da cidade moderna que tinham objetivavam a exaltação da capital do país tinham subjacente a “integração de uma economia regional que se ancorava na ideia de um organicismo regional que justificava o equilíbrio entre o projeto infraestrutural e uma ordem natural imaginária (...) que funcionava como recurso retórico

e político para as transformações que se faziam sentir de forma crescente na paisagem nacional e que surgiam como resposta às novas dimensões objetivadas pelo poder do Estado na sua relação com os novos parceiros e com o capital” (Girão, 1937 *apud* Azevedo, 2007:524). A ideia de etnopaisagem fundava-se muito a partir dos processos de uma “boa organização económica”, que encontrava na cultura e economia regional as pedras basilares de uma estrutura social adequada e equilibrada com os valores disseminados pelo Estado Novo. E, ainda que a província tenha acabado por perder o estatuto de órgão próprio em 1959, passando a ser nada mais do que uma mera unidade de referência geográfica – tal como sucedera anteriormente com a propagação do liberalismo republicano – a cultura visual que permeia o período estado-novista está fortemente enraizada na divisão provincial; as etnopaisagens que ainda hoje subsistem no imaginário nacional assumem-se como o vitorioso resultado das tentativas do Regime de implementar – cultural e ideologicamente - essas imagens que ambicionavam exaltar o nacionalismo na pura tradição moderna.

PARTE II

1. A etnopaísagem no cinema da Primeira República

1.1. Que ideia de paisagem?

O que mais choca na relação entre o cinema e a política durante a Primeira República é o desprezo mútuo; o desprezo da Primeira República perante o cinema, que o considerava um instrumento ineficaz, “mais pernicioso do que útil”, e o desprezo do cinema, que se manifestou na “escassez de representações dos temas contemporâneos do período republicano” (Baptista, 2010:1-2). O papel da paisagem portuguesa no imaginário fílmico durante a Primeira República está diretamente relacionado com os esforços da Invicta Film – a mais importante produtora de cinema do período, fundada em 1910 no Porto – em erigir um cinema com estatuto de arte através “das tradições culturais do país, transformando-o na sua máquina de construção identitária, ou melhor, de repercussão de uma determinada identidade nacional” (2010:1-2). Neste contexto, Luís Cardoso diz que é nítida uma preocupação com a regeneração da identidade nacional, uma exaltação da nação, traduzida na conceção da paisagem cinematográfica, como “objeto de representações sociais, interpretações de representações culturais, e correlações ideológicas e políticas” (Cardoso, 2014:3).

O republicanismo português, ao defender um estado centralista, vinha opor-se aos princípios do liberalismo e do modelo francês, já que considerava ser mais fácil colocar a Primeira República a republicanizar o país através de um estado centralizado. A república deveria então “construir um novo tipo de Estado, assente na reunião de oito estados provinciais, cada um dos quais surgiria da união de municípios ou concelhos que, por sua vez, nasceriam da união de comunas ou paróquias. E, enquanto fossem organismos autónomos no tocante à administração dos seus interesses particulares, todos estariam “solidamente ligados entre si”” (Catroga, 2013:124). A Primeira República, porém, ao desprezar o cinema como mecanismo de propaganda e difusão ideológica, não veio refletir no cinema a sua perspetiva de organização social e territorial do país; o cinema português vinha inspirar-se diretamente no modelo provincial, a partir do qual projetava um imaginário rural através dos distintos territórios do país. No cinema nacional, as ideias de paisagem cinematográfica como elementos definidores de um espaço fílmico idiossincrático começaram a emancipar-se em finais da década de 1910, com a

reestruturação da *Invicta Film* e a edificação da *Caldeville Film*, das primeiras e mais importantes indústrias de cinema nacional. Durante este período, muitos dos filmes eram assinados por realizadores estrangeiros que se encontravam a trabalhar em Portugal, cujas filmografias, ainda que não se possam considerar um só bloco, contribuíram coletivamente para a consolidação do termo “cinema genuinamente português”²¹. O condicionamento destes filmes a esta categorização é notória na preocupação coletiva dos realizadores, “expressa pelas próprias produtoras e evidenciada pela análise dos documentos relativos à atividade jornalística do momento, de enfatizar aquilo que se entendia por motivos cinematográficos e elementos psicologistas constitutivos de um filme genuinamente português (Baptista, 2003). Nomes como Georges Pallu, Rino Lupo ou Roger Lion assinaram uma importante porção destes filmes, onde sobressaía a necessidade de enfatizar aquilo que se entendia por motivos cinematográficos e elementos psicologistas constitutivos de um filme genuinamente português; a revelação de uma psicologia específica portuguesa corporizada através das convenções culturais da representação da paisagem, plasmando a ideia de espaço natural para o cinema através dos filmes genuinamente portugueses em que se exaltavam as *belezas naturaes* (Almeida, 1925).

Sabe-se que o Estado moderno, para construir as condições necessárias à “governabilidade”, “também teve de agir como um Estado cartográfico, fenómeno que data do século XVIII em muitos países, mas que, em Portugal, por razões várias, só se começou a impulsionar a partir da metade do século seguinte” (Catroga, 2013: 153). No cinema português, vai ser precisamente a questão do retrato do país que levará os realizadores, a partir de finais da década de dez, a procurar, na literatura portuguesa, motivos que ilustrassem a identidade nacional. Este processo culminou na representação de “um país arcaico e rural, enraizado e estrangulado pela sua história, mas numa linha consentânea com outros exercícios similares da Europa, destacando-se a essência nacional, os traços culturais idiossincráticos, na origem dos nacionalismos que começavam a surgir” (Cardoso, 2014:2). Existindo um voluntário e mútuo distanciamento entre o cinema português e a Primeira República, compreende-se não só a apropriação do meio rural como espaço preferencial cinematográfico, mas também a forte inspiração no Integralismo Lusitano, que “tirou todas as consequências de pendor tradicionalista e anti moderno de idealização de natureza e de história” (Catroga, 2013:361). Todavia, será insensato afirmar que o cinema mudo português se prestou a uma atitude de sedição perante a

²¹- Termo cunhado por Tiago Baptista para a filmografia dos realizadores franceses que trabalhavam em Portugal, cujos filmes pretendiam exaltar a “verdadeira identidade nacional”.

Primeira República. A utilização dos territórios rurais e naturais como marca estética do cinema mudo é sintomática do importante contributo de Barros Gomes para a geografia portuguesa, sobretudo através da *Carta Ortográfica Regional* (1878) e *Cartas elementares de Portugal para uso das escolas* (1878), estudos que ganharam repercussão também no trabalho de Amorim Girão. A perspetiva regionalista que permeou a obra tanto de Gomes como de Girão veio enaltecer a convicção de que toda a geografia física era, igualmente, uma geografia humana, pois “ao homem é dado (...) modificá-lo [ao solo], trabalhá-lo, criá-lo, até com o suor do seu rosto” (Catroga, 2013:192).

O que o espírito dos filmes genuinamente portugueses ambicionava, acima de tudo, era conceder a Portugal uma ideia de regeneração, através da exaltação da ideia de uma terra nativa, consolidando conceitos espaciais socialmente envolvidos na promoção da identidade nacional (Baptista, 2003). Este movimento coletivo ultrapassava o cinema como mera componente turística, pois ambicionava difundir as paisagens nacionais através da imagem de um “Portugal pitoresco e monumental”, recodificando os lugares no que diz respeito ao respetivo conteúdo emocional, significado mítico, simbolismo comunitário e significado histórico. É aqui que as representações da etnopaisagem sobressaem, pois enfatizavam uma relação entre o movimento cultural das imagens e das figuras dos filmes, reforçando a necessidade de recodificação do conteúdo emotivo dos lugares. Ao mesmo tempo, sublinha-se a diferença entre o ato de expressão e de dependência, pois existe uma autonomia de expressão que potencia o funcionamento das qualidades expressivas nas relações internas, e que vão constituir os motivos territoriais: motivos que não são impulsionados, mas que vão jogar com “as impulsões internas, desaprumando-as, sobrepondo-as, fundando impulsões mútuas ou inserindo-se entre ambas” (Deleuze e Guattari, 2004:403) criando uma imagem (ou até mesmo um cliché visual) que se vai acabar por fixar na identidade territorial.

A representação destas etnopaisagens nacionais veio acompanhar a intensa produção nacionalista que foi marcada pela contratação de técnicos e realizadores estrangeiros e pela construção de estúdios e laboratórios onde eram filmadas as adaptações literárias oitocentistas, numa tentativa de construir uma “cinematografia especificamente nacional” (Baptista, 2010:2). Esta ideia de cinematografia especificamente nacional contagiou toda a Europa, preocupada com a posição hegemónica da indústria cinematográfica norte-americana, e mobilizou uma “união cinematográfica europeia” expressa pela necessidade de criação de “filmes europeus,

filmes que já não sejam franceses, ingleses, italianos ou alemães (...) [mas sim] filmes inteiramente continentais, que sejam distribuídos por toda a Europa” (Thompson, 1985 *apud* Baptista, 2010:2). Mas, em Portugal, o nacionalismo dividia-se entre as correntes da direita conservadora reacionária e os liberais republicanos, porém, teve muito mais repercussão através do pensamento republicano, não com as representações da política contemporânea, mas com as suas “batalhas nacionalistas da memória em torno do tema da decadência” (Pinto,1999:589), situação invertida em finais dos anos 20 e durante o Estado Novo, notoriamente inspirado na corrente do Integralismo Lusitano e do movimento católico no desenvolvimento dos grandes temas que marcaram as mais diversas formas de representação do período. Porém, a predominância de adaptações literárias no panorama cinematográfico não vai cessar com a decadência da Primeira República, nem durante o governo de Salazar. Como salienta Michelle Sales (2011:79):

“Assim posto, até o ano de 1930, contamos com oito adaptações literárias para o cinema. Todas estas, de grandes mestres da literatura portuguesa do século XIX, tais como Júlio Dinis e Eça de Queirós. São os filmes: Frei Bonifácio (1918) de Georges Pallu, Malmequer (1918) de Leitão de Barros, Os Fidalgos da casa mourisca (1921) de Georges Pallu, A Rosa do Adro (1919) de Georges Pallu, Amor de Perdição (1921) de Georges Pallu, Mulheres da Beira (1923) de Rino Lupo, O Primo Basílio (1923) de Georges Pallu, O Fado (1923) de Maurice Mariaud e Os Lobos (1923) de Rino Lupo. Dentre os realizadores de maior importância no período supracitado, apenas um é português, trata-se de Leitão de Barros que nas produções subsequentes continua voltado à literatura (...) Entretanto, não só pelo êxito ou pelo sucesso, mas também por certo incentivo do Estado e pelo próprio entendimento do que deveria ser o cinema português, as adaptações literárias e filmes tais como A Revolução de Maio (1937) e O Feitiço do Império (1940) de António Lopes Ribeiro, Inês de Castro (1945) e Camões (1946) ambos de Leitão de Barros, faziam parte da política cinematográfica regida por António Ferro ao longo dos anos em que ficou a frente do SPN-SNI”.

A indústria cinematográfica portuguesa viu nas adaptações literárias do século XVIII, tingidas por belas composições visuais da vida e das tradições rurais, a melhor maneira de exaltar o nacionalismo cultural. Esta reação, que se alastrou a outras formas de representação artística, pretendia “uma conceção patrimonial da cultura (...) no contexto dos processos de construção de uma identidade nacional (...) e tornar assim (...) visíveis (...) os laços comuns (...)

[que ligavam] os portugueses uns aos outros e à sua nação as artes plásticas” (Baptista, 2010:2). Tiago Baptista vai apontar esta “preferência identitária” um dos motivos do cinema mudo ter ignorado a contemporaneidade e a conjuntura política, tarefa que seria exclusivamente delegada aos jornais de atualidades e documentário que eram projetados antes da exibição de determinada longa-metragem, e acrescenta ainda que a insistência em mostrar “os aspetos turísticos do país rural, festas e reuniões da elite social das grandes cidades e acidentes aparatosos” (2010:3). Isto é, assuntos e temas inócuos, estender-se-ia ao período estado-novista. A paisagem cinematográfica por excelência foi, primeiramente, a paisagem ruralizada oitocentista, distante da contemporaneidade republicana, e mais tarde, a paisagem natural ruralizada de *Os Faroleiros* (1921) de Maurice Mariaud ou *Os Lobos* (1923) de Rino Lupo. Mesmo *Os Olhos da Alma* (1923) de Roger Lion, exceção cinematográfica que tomou como pano de fundo a contemporaneidade, propunha-se a apontar o gritante contraste entre a pureza do meio rural e o espírito corrupto da urbanização.

É durante a Primeira República portuguesa que se presencia não só o desenvolvimento do cinema “como arte e como espetáculo”, mas também como mecanismo ideológico do nacionalismo português moderno. Tiago Baptista (2010) vai salientar as representações pastorais do país organizadas em torno das adaptações literárias oitocentistas nacionais, completamente alheias à cidade, à contemporaneidade e à situação política, onde as paisagens irão, individualmente, sobressair pelo seu poder de acionar o sentido de identidade de lugar. Estas “representações pastorais” pretendiam exaltar as porções do território imbuídas de uma força *ruralizante*, através das aldeias, dos campos, das praias e arribas da costa marítima, espaços que se definiram “como conceitos espaciais socialmente engendrados para a promoção da identidade nacional” (Azevedo, 2007:498), num esforço de tornar a ruralidade apanágio da cultura portuguesa através das distintas “paisagens naturais ou rurais” portuguesas. Porém, Baptista vai também apontar o desinteresse explícito da Primeira República relativamente ao cinema, que se verificava na inexistência de “prémios, de sistemas de apoio financeiro à produção (...) ou serviços cinematográficos oficiais (...) dependentes da administração central do Estado” (Baptista, 2010:5). O cinematógrafo não só era um mecanismo imberbe, como também carecia de relevância pedagógica, ditava o pensamento republicano, podendo suscitar diferentes e inesperadas leituras por parte do espectador, e a sua função pedagógica só seria reconhecida em finais da década de 20.

A preferência pelos filmes históricos, acentuando-se nos anos vinte e repercutindo-se durante todo o Estado Novo tem claras influências do *film d'art*, género cinematográfico em voga na Europa, particularmente em França e em Itália, porém, vinha também iluminar a necessidade estado-novista de regeneração da Nação, numa tentativa de se resgatar a raça portuguesa do decadentismo dos períodos liberal e republicano, missão iniciada já no período final do republicanismo português. Luís Reis Torgal (2000) vem exaltar o poder do cinema, não só como veículo de legitimação de uma história institucional – de regimes político-ideológico autoritários, totalitários ou mesmo democráticos - mas também como um instrumento eficaz, fundamental na constituição da própria história. Ao apropriar-se da cartografia do continente desenhada por Barros Gomes durante a monarquia, as “doze regiões”, o Estado Novo procurou também apagar as marcas do regime republicano, neste caso, “o ordenamento político que, entre outras características, redefiniu o controlo político-administrativo sobre o território e sobre a população, ao mesmo tempo que pretendia constitucionalizar e pôr em prática o princípio da unidade de soberania nacional” (Catroga, 2013:16). E, tendo a Primeira República manifestado um completo desinteresse pelo cinema, a cartografia desenhada por este conjunto de filmes era essencialmente rural, e, especialmente a partir dos anos vinte, começou a recuperar a tradição do Integralismo Lusitano, através dos temas do nacionalismo historicista dominante em Portugal que o Secretariado de Propaganda Nacional tanto estimava.

Apesar deste “divórcio” entre o cinema e a Primeira república, como lhe chama Baptista, o pensamento nacionalista moderno que marcou este período contaminou na forma e no conteúdo os discursos fílmicos desta fase inicial da cinematografia portuguesa. Porém, Baptista diz que a atenção dada ao cinema foi muito maior durante o Estado Novo, talvez porque, ao contrário da Primeira República, o regime estado-novista reconhecia no cinema um mecanismo ideologicamente poderoso, como se verifica pelas palavras de António Ferro, que considerou o cinema como “uma arte que exercia larga influência [...] na renovação da alma dos povos e na projeção do seu carácter” (*Teatro e Cinema*, 61), chegando mesmo a comparar negativamente a literatura ao cinema, pelo facto de aquela não se prestar tão eficazmente a um uso propagandístico (Vieira, 2010). Já a Primeira República acreditava que era na palavra que residia o verdadeiro poder da informação e da comunicação com a população, através dos “jornais, dos livros, dos cartazes, dos manifestos políticos, mesmo as caricaturas e postais ilustrados” (Baptista, 2010:6), e, mesmo quando a imagem era empregue, o seu significado tinha de estar sempre subordinado a uma palavra, pois qualquer forma de comunicação que

fosse estranha ao papel matricial da palavra era desprezada pelos políticos e regime republicanos (2010:7). Perante esta época de euforia onde se celebrizava, acima de tudo, a exasperante transcendência da nação republicana, o cinema era considerado inapto como mecanismo ideológico dentro da comunicação social, inapto para conseguir fazer chegar a sua “voz” ao povo da mesma maneira que os jornais ou os livros.

O cinema veio imprimir às obras deste período uma plasticidade rural que se construía através das composições sensíveis das paisagens naturais portuguesas. Era nestes espaços que residia, segundo o pensamento cinematográfico do período, o âmago da identidade nacional, posição que vem guarnecer ideias de etnopaísagem através da exaltação de determinadas “comunidades étnicas” que se inseriam no panorama rural português. E era a paisagem ruralizada que o cinematógrafo se preocupava em captar, desprovida de qualquer referência ao espaço urbano e da atmosfera política que a revestia, excetuando por *Os Olhos da Alma*. Mas as ambientações urbanas de *Os Olhos da Alma* vão servir como palco do trágico desfecho de Diogo, homem político, que retira o povo nazareno do seu contexto natural, manipula-o, e coloca-o no mundo da política republicana em Lisboa; porém, este mundo é marcado “pela dissensão (urbana) e não pelo consenso identitário (rural). É esse o seu maior erro, que pagará com a própria vida” (Baptista, 2010:9). O espaço urbano de *Os Olhos da Alma* serve unicamente para sublinhar a pureza e a importância do meio rural como o ideal modo de vida, o modo de vida “tipicamente português”, e incandescer a beleza das composições pictóricas do quotidiano rural, que atravessavam, desde as altas e verdejantes serras até às arribas e praias do litoral. Estas imagens, sendo conotadas como “genuinamente nacionais”, vinham ancorar-se na *paysage* latina e na sua derivação de *paysan* (camponês). A paisagem portuguesa revelava-se indissociável do camponês que nela trabalha e vive, seja o camponês do norte, do centro ou do sul. O cinema português, ainda que não fosse administrado pela ideologia política vigente, vinha cristalizar imagens territoriais fortemente enraizadas numa perspectiva nacionalista que colocava o camponês (cuja descrição generalizava a própria comunidade étnica) como elemento figurativo que melhor espelhava o verdadeiro espírito da região em que se inseria.

Vai ser dentro do próprio território que se fará a atribuição de todas as forças difusas da terra como recetáculo ou alicerce, já que o “meio ambiente sendo vivido como unidade, só dificilmente se saberia distinguir nestas instituições primárias o que pertence à terra propriamente dita do que é somente manifesto através dela, montanhas, florestas, água,

vegetação” (Deleuze e Guattari, 2004:410), elementos cuja composição evoca imediatamente uma ideia de paisagem. As paisagens definidas como motivo cinematográfico associavam-se à ideia de nação, entendida como resultado de difusão espacial do aparelho moderno de Estado, centralizado e uniforme, que tinha subjacente forças hegemónicas concretas, as quais enfatizavam a persistência das diferenças regionais de base étnica (Smith, 2000). A utilização emblemática dos planos de paisagem não pretendia funcionar apenas como recurso estilístico, mas como traço estético destes filmes pitorescos; reforçava-se a ideia de um inconsciente paisagístico compartilhado pela coletividade nacional, e definido por uma ruralidade que se assumia como preocupação central dos filmes deste período, que tomavam paisagens que oscilavam entre a costa litoral de *Os Faroleiros*, ou as montanhas gigantes e verdejantes de *Mulheres da Beira*, por exemplo. Luís Cardoso vai caracterizar esta fase como o momento de criação de comunidades imaginárias com representatividade nacional, exaltando a ruralidade como a base do renascimento da nação como antípoda da vida urbana. O autor, ao enfatizar o regresso à terra e o seu simbolismo enquanto lugar de sedução e fascínio, vai definir esta preferência – que começa por ser sobretudo ideológica, antes de estética – como responsável pelo ressurgimento “da alma nacional, integrada no espírito literário do pós-romantismo, na crescente afirmação do nacionalismo cultural português, que dá ênfase a uma visão pró-rural” (2014:3).

“Pela primeira vez o nosso público verá deslizar no ecrã *cinematographico* um pouco da sua própria existência”, foi a frase com que Raul Caldevilla²² anunciou a primeira longa-metragem de uma das produtoras mais importantes do período mudo em Portugal. E a existência a que ele se referia assentava exatamente nestes filmes cunhados como “pitorescos”²³, que apresentavam composições destes distintos fragmentos territoriais, pequenas comunidades como as vilas e as aldeias, através da comunhão entre vários elementos: os sujeitos participantes (a civilização), os mitos e histórias com especificidade de lugar, os costumes, tradições, expressões de vocabulário (neste período ainda representadas através dos intertítulos), e as ações e conflitos específicos com o território, nomeadamente as lutas com a natureza ou entre classes diferentes dentro da mesma civilização ou entre civilizações diferentes - como no filme *Os Lobos* (1923) de Rino Lupo, através da mítica luta entre o lobo da terra (o

²² - Raul Caldevilla, empresário italiano envolvido na edificação da Caldevilla Film

²³. Relativamente à estética pitoresca do cinema português deste período, foi dito: “O próprio levantamento do território para a constituição desse banco cultural de imagens esteve a cargo de diversas empresas que vieram a Portugal para fazer “cinematographar os mais pitorescos pontos de vista da terra portuguesa” in Aspectos de Portugal. *Cine Revista*, II (14), p. 3.

camponês) e o lobo do mar (o pescador), conflito que Deleuze e Guattari (2004) dizem ser provocado por um pressentimento que as formações sociais têm relativamente ao que lhes vai acontecer. O que lhes acontece “vem sempre do exterior e precipita-se na sua abertura, abafando a sua potencialidade interior à custa destes disfuncionamentos, que desde então são parte integrante do funcionamento do seu sistema” (2004:157).²⁴O território é, antes de mais, a distância crítica entre dois seres da mesma espécie: marcar as suas distâncias (2004:406).

Neste Portugal de territórios fragmentados, o “cinema genuinamente português” manifestava nítida preocupação com a construção de um significado social no lugar representado. Criava-se, não só uma ideia específica de construção dos espaços legítimos de ação, como também uma ideia de território nacional, através das suas porções fotogenicamente representativas das paisagens portuguesas (Azevedo, 2008). Além da exaltação das belezas naturais referidas por Virgínia de Castro (1925) de maneira “a consolidar a imagem de um país que se pretendia ver retratado para fins turísticos e para aumentar o conhecimento de Portugal no estrangeiro e no interior do país”, o que mais incandescia no cinema português deste período era a apoteose da vida pastoral. A dimensão rural e pastoral que revestiu a grande maioria destes filmes acrescia-se o desenvolvimento de uma plasticidade conseguida através do aproveitamento do décor natural. As paisagens portuguesas ganhavam no cinema a forma de composições pitorescas que emolduravam a vida quotidiana das populações rurais, os seus conflitos sociais e a relação com o território natural, e, paralelamente, presenciava-se uma gradual evolução da linguagem cinematográfica, conseguida pela maneira como os realizadores filmavam as mais representativas paisagens nacionais. Maurice Mariaud, com *Os Faroleiros*, constrói um lúgubre drama familiar na costa litoral, cuja narrativa se molda a partir do próprio aproveitamento do território; desde o barco que atravessa o mar, no início do filme, passando pelas filmagens das casas construídas sobre as dunas, até se focar diretamente na ação do filme. Destaca-se a omnipresença do mar, quase obsessiva, (Costa, 2003) especialmente na cena em que é participada a Rosa a morte do seu pai, pescador, em que os planos do mar surgem em montagem paralela. «Ei-la na pobreza! Orfã de mãe, acaba de perder o pai!» exclama uma das mulheres, envoltas na penumbra à medida que Rosa se lamenta perante o sucedido.

²⁴ - Neste contexto, Deleuze e Guattari dizem que “o território é, antes de mais, a distância crítica entre dois seres da mesma espécie: marcar as suas distâncias” (2004:406).

Em 1929, Leitão de Barros vai levar ao máximo a obsessão pelo mar com *Nazaré, Praia de Pescadores*, cujos planos o vão tornar quase uma personagem do drama. A câmara é insistente, até obsessiva na maneira como filma os cenários nazarenos, descobrindo paisagens cada vez mais belas e distintas à medida que se vão alternando os enquadramentos; através da linha do comboio, a câmara atravessa até à Ponta do Milagre, “a grande perspetiva das arribas onde choca o mar, um largo presépio branco até ao mar”²⁵, e mostra-o, já não como um elemento deslocado e selvagem, mas como parte deste presépio branco. É demoroso o “passeio” que a câmara faz pela zona costeira da Nazaré, através de planos gerais, parecendo filmar vezes sem conta o mesmo cenário, até incidir finalmente na vida da população nazarena. Durante este processo, a câmara não se cinge a um único papel, e vai-se metamorfoseando-se na maneira como representa o espaço fílmico, adquirindo uma função turística logo no início, quando vagueia minuciosamente através da linha do elétrico, torna-se voyeur quando penetra dentro das ruelas da vila e filma a menina solitária sentada à janela, as mulheres que passeiam juntas, os comerciantes do mercado. Mais tarde, a câmara vai estabelecer-se no universo diegético como um elemento presente, quando passa a ser encarado diretamente pela população, outras vezes ausenta-se, dando lugar à encenação. Para uns, forasteira, para outros, ameaçadora, para outros, curiosa, a câmara de Leitão de Barros faz uma dissecação da sociedade nazarena, à medida que os intertítulos enriquecem a descrição visual:

“De manhãzinha, as ruas são painéis medievais (...) De pequeninos, eles e elas se vestem como os pais (...) Há silhuetas que lembram figuras fenícias”.²⁶

O cinema português, ao consolidar uma imagem específica de cada território regional, não vai também esquecer as relações interterritoriais que a máquina territorial de Deleuze e Guattari (2004) se propõe a analisar: não é apenas a máquina territorial de definir e dividir territórios, mas também a máquina territorial de declinar alianças e filiações. Rino Lupo, não só inaugurou no cinema português o melodrama rural e verista, ambientado quase sempre em *décors* naturais (Costa, 1991), como também, com *Os Lobos*, veio incidir na rivalidade existente entre comunidades de territórios distintos. O lobo da serra não vai aceitar a postura invasora do lobo do mar, pois «lobos do mar não devem subir à serra», como vem provar a luta final entre os

²⁵ - Excerto do filme *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) de Leitão de Barros.

²⁶- Excerto do filme *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) de Leitão de Barros.

dois homens: o invasor, que ambiciona destronar o líder do território, que por sua vez lutará até ao final para preservar a sua honra e o seu estatuto como “animal dominante” da região.

As serras e os caminhos rochosos compõem o cenário da derradeira batalha, e Rino Lupo demonstra assim uma atenção e minúcia à composição pictórica dos cenários naturais que se dispõe representar, e que seria igualmente conseguida no seu outro filme lançado no mesmo ano, *Mulheres da Beira*. Luís de Pina (1986) elogiou vibrantemente o estilo de Rino Lupo, chegando mesmo a dizer que, nos seus filmes, a natureza se tornava um estado de alma, e, ao contrário da maioria dos realizadores do período, o estúdio não era uma preferência, mas antes, uma necessidade técnica. Os seus filmes emanavam naturalidade, não apenas devido à constante utilização de cenários naturais, mas pelas suas composições filmicas, “a maneira como o actor se destacava dos fundos naturais ou a naturalidade com que surgia o grande plano” (Pina, 1986). O vale de Arouca, cenário de *Mulheres da Beira*, é “esguio e fertilíssimo, é quase completamente fechado em torno por serra alterosa (...) a Serra do Gamarão (...) o monte cónico da Mó e a Serra da Freita ao Sul, parecem erguer-se (...) como escoltas ciosos do riquíssimo tesouro que na profundidade das suas faldas tão galhardamente ocultam” é assim que o descreve Abel Botelho, autor da obra literária. Rino Lupo parece conseguir materializar todas as palavras de Botelho, aprumando a sua estética, e, ao mesmo tempo, com o propósito de revelar aos portugueses as maravilhas da sua terra que a maioria desconhece (Costa, 2003).

A estruturação do espaço fílmico executada por esta galeria de filmes vinha frisar a ideia de um cenário natural como palco remotamente tocado pela ação humana industrial; era a etnopaisagem marcada pela abundância das práticas agrícolas, que ao longo do tempo vieram modelar os espaços rurais e a natureza envolvente, fosse no interior ou no litoral do país. Mas o simbolismo da etnopaisagem prende-se essencialmente com a própria consolidação do nacionalismo, processo que o cinema da Primeira República parecia determinadamente empenhado em concretizar através da representação de espaços e lugares que incandesciam uma visão saudosista, tradicionalista e pictórica da *terra* com as suas “reliquias e monumentos ancestrais”. A aliança às adaptações literárias oitocentistas portuguesas ampliava assim a dimensão territorial deste cinema, focado nas suas representações pitorescas de paisagens que se queriam ver difundidas, que se queriam ver consagradas como símbolos da ruralidade portuguesa. A exploração do carácter mítico da paisagem nacional levada a cabo pelo cinema consolidava assim “um conjunto de imagens de lugar resultantes da articulação das dinâmicas

de espacialização social com os processos culturais de atribuição de sentido de lugar” (Azevedo, 2007:508), criando um imaginário pitoresco diverso que assinalava a importância das ideias de etnopaisagem para a consolidação do nacionalismo português. A representação da natureza e do rural operava, deste modo, como forma de celebração da ideia de uma paisagem nativa como ambiente mítico de uma nação, sentimento que o cinema mobilizava através das suas composições visuais, e que ambicionava difundir, não só para o exterior, mas sobretudo dentro dos seus limites nacionais.

2. A etnopaisagem durante a ascensão e consolidação da ditadura²⁷

2.1. Entre o imperialismo e o regionalismo

2.1.1. A etnopaisagem como símbolo imperialista nas representações da metrópole e além-fronteiras

A experiência fílmica proporcionada pelo encontro do espectador com a etnopaisagem vem incandescer um nacionalismo que encontra na divisão provincial as marcas mais idiossincráticas da cultura portuguesa. Após um certo distanciamento mútuo que marcou a relação entre o cinema e a Primeira República, o golpe militar de 1926, que levaria à instauração oficial do Estado Novo em 1933, veio assinalar a criação da máquina burocrática centralizadora que permitiu à censura tornar-se mais eficaz (António, 2001). O Estado Novo ambicionava ser visto como a única forma de governo, de estatuto inabalável e incontestável; operou-se por isso um redimensionamento simbólico sob a ação dos ideais que culminariam na instauração do Regime, e que procuravam realçar o nacionalismo “através da consagração de doutrinas nativistas de autenticidade da paisagem portuguesa, e pela ênfase na contaminação estética e ecológica da província portuguesa” (Azevedo,2007:526).

Sendo crucial a importância simbólica e cultural da ideia de província para o regime estado-novista, portadora de uma estética pitoresca que se queria ver como apanágio da imagem de Portugal, Leonor Areal (2011) vai igualmente referir uma predominância notória de Lisboa no imaginário fílmico, incompatível com a situação real do país, que se manteve essencialmente rural até aos anos 70. A autora, considerando essa disparidade um sinal de um desajuste essencial entre o país real e o país imaginado, vai tentar explicá-la como sendo sociologicamente justificada pelo poder da capital, centro urbano de emanação cultural – que também afetou as representações cinematográficas do Porto, que não voltou a desenvolver indústria cinematográfica após 1930 – porém, não vai esquecer as razões de raiz económica: o facto de os estúdios e os técnicos estarem sedeados em Lisboa e de as grandes deslocações terem sempre custos elevados no transporte, alojamento e alimentação das equipas de filmagem (Areal, 2011). Foi sobretudo na Europa e na América do Norte que se enalteceu a ideia de que o cinema era o médium artístico que melhor refletia a mentalidade de uma nação,

²⁷. Para este capítulo, optei por não utilizar uma denominação temporal específica, já que a Ditadura Militar (1926-1928) e a Ditadura Nacional (1928-1933), apesar de, cronologicamente, não fazerem parte do Estado Novo, destacam-se por uma produção cinematográfica que começa imediatamente a manifestar uma cumplicidade com os ideais e perspetivas nas representações de etnopaisagem, que se consolidariam definitivamente com a instauração oficial do Estado Novo em 1933.

especialmente através dos vários movimentos que foram surgindo a partir dos anos vinte, como o expressionismo alemão ou o formalismo russo. Esta emergência e afirmação de “cinemas especificamente nacionais” veio integrar ideologias e políticas nacionalistas que pretendiam romper com as tradições artísticas e difundir elementos de propaganda dos respectivos regimes, ao mesmo tempo que consagravam determinadas formas de representação que incidiam na relação do ser humano com um ambiente físico em constante mutação. No caso português²⁸, a exaltação do nacionalismo passou pelo reavivamento da ideia moderna de cultura enquanto princípio de união social através do qual se afirmava o estado-nação, e, conseqüentemente, vinha atribuir novos significados ao lugar. Contudo, ainda que a ideologia do estado-nação colmatasse um ideal de vida comunitária e de cosmopolitismo, o panorama cinematográfico português vinha refletir uma complexa relação entre cinema e Regime que se revelava, acima de tudo, ambígua. Sem esquecer que António Ferro foi a figura política mais envolvida no cinema nacional durante o Estado Novo até à década de 50, período mais ou menos coincidente com a morte do *velho cinema*, a verdade é que pouco se ouviu falar sobre cinema da boca de Salazar.²⁹

As construções humanas vão constituir o traço mais marcante das paisagens de Lisboa e Porto, que vão contrastar com todas as outras regiões portuguesas, pois, “em vez de espaços essencialmente rurais, onde aqui e além se implantam um ou outro centro urbano, estas duas unidades definem-se, antes de tudo, pela urbanização generalizada da maior parte do seu espaço territorial” (Belo, 2012:500) à semelhança de outros países e cinematografias que exploravam a grande cidade como exemplo máximo de modernidade. O cinema como produto da modernidade consagrava e atualizava uma construção identitária baseada nos ideais nacionalistas de uma Europa com ânsia de crescer e proclamar a sua grandiosidade através da arquitetura, do dinamismo e delírio cosmopolita, e cujo epíteto são as “sinfonias urbanas europeias”³⁰, como *Berlim: A Sinfonia de uma Capital* (1927) de Walter Ruttmann e *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) de Dziga Vertov. Filiadas nessa tradição cinematográfica, ainda antes da instauração oficial do Estado Novo, são as obras *Lisboa, Crónica Anekdotica* (1930) de Leitão de Barros e *Douro, Faina Fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira. Reflexo da ambigüidade

²⁸ - Não exclusivamente durante o Estado Novo, mas a partir do período que compreende o declínio da República, com o golpe de Maio de 1926, até à instauração oficial do regime estado-novista.

²⁹- Segundo Patrícia Vieira, “Se, ao contrário de Ferro, Salazar não foi propriamente um cinéfilo, considerando o cinema horrivelmente caro, conforme teria confessado a Lopes Ribeiro, o certo é que o presidente do conselho reconheceu o potencial da arte cinematográfica como forma de difundir a ideologia estado-novista, dando corpo aos valores do regime e traduzindo de forma concreta a sua mundividência para uma população largamente iletrada” (2011:13)

³⁰- Filmes que exaltavam, na pura tradição das vanguardas modernistas, o fascínio pela máquina e pela imponência da modernização da metrópole (Baptista, 2009).

que perpassava a relação entre regime e cinema é clareado em *Lisboa, Crónica Anedótica*, filme que acaba por se distanciar do “modelo” da sinfonia urbana europeia, que se destacava pelas sequências de construções megalómanas onde aflui o poder económico e industrial da capital imperial, o reboliço, o movimento e a velocidade. *Lisboa, Crónica Anedótica* foi criticado por não ter representado a cidade como uma capital cosmopolita, mas também como uma cidade precariamente modernizada, onde a arquitetura imponente coexistia com os bairros, pátios e ruas degradadas, dimensão rústica, que, de acordo com o planeamento urbano ocidental, deveria situar-se nas imediações da capital (Baptista, 2009). Já *Douro, Faina Fluvial*, representa, segundo Michelle Sales (2011:23) “a moderna poesia do ferro e do aço, o encanto da natureza através dos seus vários aspetos e nuances, a tonalidade das horas, a alegria e a miséria do homem sócio do animal na luta pelo pão de cada dia – tudo, ao longo dum dia de atividade na margem do Douro, é dado com grandeza”.

Os contemporâneos da revista *Presença* (1927), liderados por José Régio, ao consolidarem o modernismo literário português, iniciado pela Geração de Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro ainda na revista *Orpheu*, diligenciaram um movimento de demolição dos velhos cânones da clássica conceção de literatura, soldando o experimentalismo como marca essencial das vanguardas modernistas. Os pressupostos estéticos do modernismo estabeleceram-se como uma das bases da crítica cinematográfica em Portugal, que aguardava o advento de um cinema nacional moderno, e, efetivamente, Michelle Sales refere o documentário *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) de Leitão de Barros, como o filme que anunciou um *primeiro novo cinema*, nitidamente influenciado pelas vanguardas modernistas europeias. A autora refere não só este filme, mas também *A Dança dos Paroxismos* (1929) de Jorge Brum do Canto, *A Severa* (1930), também de Leitão de Barros, e *Douro, Faina Fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira, pela maneira como reúnem fortes elementos da cultura popular e do folclore nacional. Ao mesmo tempo, vão ser marcados “pelo viés modernista, pela inter-relação, no solo português, da literatura modernista e do cinema” (Sales, 2011:15). Em *Lisboa, Crónica Anedótica*, além de a capital possuir alguns “espaços “periféricos” alguns inseridos perto ou mesmo dentro do seu núcleo cosmopolita, também não se equipara à arquitetura majestosa e industrializada das grandes capitais europeias. E, se Leitão de Barros foi criticado por não representar a capital na pura tradição cinematográfica europeia³¹, também não se pode apontar

³¹ Leitão de Barros remontou uma segunda versão do filme para ser divulgada no estrangeiro e nas colónias (Baptista, 2009).

muitos filmes que mostrassem exclusivamente uma Lisboa modernizada, já que Portugal não se podia vangloriar de um cosmopolitismo idêntico às restantes metrópoles europeias. Com a consolidação da ditadura, estabeleceu-se uma ideia de cinema fortemente enraizado nas políticas nacionalistas e tradicionalistas, em oposição ao cinema que começara a ser defendido em finais da década de 20. Simultaneamente, é necessário ter em atenção o contexto ideológico que envolve a produção nacional, e que o Fundo do Cinema Nacional (1948) se encarregou de promover, ao privilegiar as reconstituições históricas e literárias, como *Camões* (1946) de Leitão de Barros, onde a cidade representada não se encontrava assombrada pelos espaços degradados da mesma maneira que a Lisboa contemporânea. Resgatava-se a imagem da Lisboa do passado, na qual se podia ter orgulho enquanto capital imperial e possuidora de uma nobre posição no contexto europeu, evocando-se sobretudo a noção de um cosmopolitismo vernacular. Neste filme, são as sequências alternadas dos locais mais sumptuosos da cidade - como a praça do Rossio a estender-se perante o bairro de Alfama e o castelo de São Jorge, e as reuniões na corte real no Paço da Ribeira - que vão celebrar a imagem de uma Lisboa soberana, uma das capitais supremas da Europa quinhentista. António Ferro, ao consagrar a literatura como uma das grandes fontes do cinema nacional, vem manifestar um “desiderato de fortalecer a identificação entre escritor e pátria, poesia e nação, estimulando o patriotismo da população numa vertente que ia de encontro aos princípios fundamentais do salazarismo” (Vieira, 2011:54). Vinculando a literatura e a própria vida dos autores como âmago narrativo destes filmes, pretendia-se consolidar a imagem de um herói *sui generis* que sintetizava as aspirações de uma nação. É também este herói que vai dominar a etnopaisagem tropical, além-fronteiras, representante do poder imperialista secular português: as províncias ultramarinas, lugares cuja miscigenação étnica e racial se encontra bem delimitada a fim de realçar a heterogeneidade de raça entre a população portuguesa da metrópole e a das suas colónias. Contudo, neste período, a miscigenação étnica não é representada através das políticas multiculturalistas da contemporaneidade, mas antes, vem inserir-se numa ótica de propaganda que procurava projetar a importância do papel demográfico das colónias e dos países estrangeiros na população nacional (Corrêa, 1943). O autor prossegue fazendo uma retrospectiva da diversidade cultural em Portugal:

“A Espanha, especialmente a Galiza, continuou a ter uma emigração de certo vulto para Portugal. Nos centros populosos do litoral, sobretudo em Lisboa e Porto, estabeleceram-se nesse lapso de tempo comerciantes, industriais,

artistas, etc., ingleses, alemães, holandeses, italianos e outras procedências. Durante a dominação filipina, a afluência de espanhóis intensifica-se. As invasões napoleónicas e a remessa de soldados ingleses para a Península no princípio do século XIX são factos a mencionar, embora sem a importância etnogénica das grandes populações. Mesmo depois da sua independência política, o Brasil continuou tendo uma certa ação na nossa etnogenia, embora muito menos acentuada do que a exercida por Portugal na evolução demográfica do país irmão de Além Atlântico” (1943:181).

A missão Cinegráfica a Angola partiu no início de 1929, tendo como resultado uma galeria de filmes que, segundo Piçarra e António (2013) se definem, entre muitas coisas, pela “titulação incorreta e reveladora de mau conhecimento dos sítios, da sua geografia e etnografia [e pela representação de Angola] como um território sem identidade, cultura ou religião além da que os portugueses ali cimentaram (2013:18-20). Desde o golpe de 1926 e durante o Estado Novo, as imagens cinematográficas das colónias difundiram-se muito através de projetos de missões de propaganda nacional e imperial, através de filmes em forma de diário de viagem ou documentários, registando visitas presidenciais, o florescimento socioeconómico, a promoção de empresas, organismos estatais e missões religiosas e educativas, tanto para o Governo como para entidades privadas, mas também ficções. Romantizando as províncias ultramarinas, o cinema vinha consolidar ideias de etnopaisagem ideologicamente saturadas que celebravam o domínio colonial, seja através do Jardim do Ultramar povoado por figuras indígenas, na Exposição do Mundo Colonial, filmada por António Lopes Ribeiro, ou em *Chikwembo! Sortilégio Africano* (1953) de Carlos Marques, que se define, logo nos créditos iniciais, como “ o primeiro filme português inteiramente filmado em África” premissa que vem antecipar, e, ao mesmo tempo, propagandear etnopaisagens que não são concebidas em estúdio, mas antes, são o registo direto do ambiente físico de Moçambique. Estes filmes, que vinham refletir o esforço colonial do país, permitem “pouco espaço para uma qualquer contraimagem que ponha em causa a representação do ‘branco, herói civilizador em África’, em oposição ao ‘negro selvagem animista’ e até antropófago” (Baptista, 2013), que ganha notória consistência em *Chaimite* (1953) de Jorge Brum do Canto, através da representação dos indígenas como perturbadores da harmonia em que vivem os colonizadores.

Mesmo depois da Segunda Guerra Mundial, quando Portugal se viu bombardeado por diversos olhares reprovadores relativamente ao domínio colonial, as etnopaisagens que

projetavam Angola, Moçambique e outras províncias ultramarinas não se extinguíram do imaginário nacional, porém, “com a revisão constitucional de 1951, abandonaram-se os conceitos de império e colónia (...) ao conceito de império sucede o de nação pluricontinental em que todos os territórios são Portugal e constituem a Nação” (Piçarra e António, 2013:24), reforçando a ideia cartográfica de que “Portugal não é um país pequeno”. Mas, muito antes, Mendes Corrêa (1943) já se empenhava em justificar o domínio das colónias, afirmando que devia interessar “a todos os portugueses bem formados a condição da população mista e o destino das populações indígenas, cuja prosperidade, dentro do possível, e cuja defesa contra uma multidão de perigos devem estar na primeira plana de um programa de política colonial” (1943:482). Ao mesmo tempo, havia um esforço coletivo que visava destituir de importância os estudos que manifestavam uma visão pejorativa do domínio português nas colónias, como Henrique Galvão, cuja obra *Em Terra de Pretos. Crónicas de Angola* (1929) foi denunciada por Armando Zuzarte Cortesão pela sua perspectiva antipatriótica (Pinto, 2010). Quem lesse e acreditasse no que o Sr. Henrique Galvão escreve, teria vergonha de ser português (Cortesão, 1930, *apud* Pinto, 2010:124). Encabeçou-se assim um projeto que visava adaptar o cinema às políticas impostas, a fim de que este não só funcionasse como mecanismo de propaganda, mas procurasse também legitimar mais eficazmente a perspectiva lusotropicalista de Gilberto Freyre (1900-1987) num mundo que avidamente se havia voltado contra as políticas colonialistas de Portugal.

2.1.2. Representações regionais da cidade e da boémia cosmopolita

O regime ditatorial que se começou a desenvolver com o golpe de Maio de 1926, oficializando-se finalmente em 1933 sob a denominação de Estado Novo, ainda que transparecesse através do cinema uma política modernista e imperialista, como se verificou no capítulo anterior, marcou-se igualmente pelo forte enraizamento numa perspectiva regionalista, que perpassava igualmente as representações da cidade. A tipologia elaborada por António Ferro dos diferentes géneros cinematográficos é referida por Patrícia Vieira (2011): “os filmes regionais e folclóricos, filmes históricos, filmes policiais, filmes baseados em obras literárias, filmes cómicos, documentários, filmes de natureza poética, filmes do quotidiano – à qual subjazem juízos de valor que irão determinar o financiamento destas obras pelo Secretariado”

(2011:52).Dentro desta galeria, Ferro distinguia os filmes inspirados em obras literárias do passado, adaptações de romances ou peças teatrais com enredos históricos, e a dramatização da vida de autores como a veia mais rica da produção cinematográfica portuguesa. Esta preferência vinha relacionar-se diretamente com as representações da Lisboa grandiosa do passado, cuja idealização denunciava uma forte ligação com os ideais do Integralismo Lusitano que o regime ditatorial tanto prezava. E, se Ferro desdenhava dos filmes regionais e folclóricos, não era pelo ambiente em que situavam a ação narrativa, mas antes, “pela artificialidade que vinha comprometer a veracidade etnográfica que se almejava para estas obras” (Ferro, Teatro e Cinema, 63;67;68, *apud* Vieira, 2011:66)³². A representação fiel da vida rural deveria consistir, segundo a perspetiva salazarista, no modelo social ideal para os portugueses, pelo que a cinematografia estado-novista, sobretudo durante o *velho cinema*, se destacou pela representação dos vários e mais idiossincráticos territórios regionais de Portugal, de norte a sul do país. O que prevalecia dentro do cinema português, através da representação imaginária da divisão provincial, era a tentativa de se forjar a articulação de elementos do imaginário regional como modo de lidar com a diferença, procedendo-se a um redimensionamento simbólico do espaço que acompanhava a transformação da paisagem regional, nomeadamente pela ação do cronotopo artístico da cidade moderna (Azevedo, 2007).

Esta omnipresença da cultura regional vai ser assim sentida dentro das representações cinematográficas da Lisboa bairrista, que é povoada por personagens que nada têm em comum com o cidadão cosmopolita. Vislumbrando, por exemplo, os filmes da *comédia portuguesa*, o que vem sobressair é a etnopaisagem de cenários pitorescos e a descrição dos personagens, que os aproxima mais de um ambiente rural do que urbano: desde a fisionomia, postura, guarda-roupa, às expressões de vocabulário, inserindo-se naquilo que Azevedo (2007) chama a “pastoral urbana”, isto é, representações cinematográficas que veiculavam mensagens de estabilidade social e harmonia estética nutridas pela evocação de uma segunda natureza, ou ambiente rural, como mito ancestral da produção social da natureza (Azevedo, 2007:528). Talvez como maneira de contornar os obstáculos económicos, ou então evitando o afastamento do centro cultural nacional, a ruralidade vinculou-se no imaginário filmico nacional, razão pela

³² -Segundo as palavras de António Ferro, os bailaricos e as cantigas metidas a martelo podiam destruir a simplicidade que era o principal apanágio destas obras.

qual António Ferro³³ possivelmente terá menosprezado os filmes da comédia à portuguesa, por explorarem a dimensão arcaica e rude de determinadas comunidades.

A opinião de António Ferro, contudo, soa contraditória à primeira vista diante do panorama rural português, e sobretudo se se sublinhar o facto da comédia à portuguesa ter sido o género cinematográfico que alcançou maior popularidade num contexto ideológico nacional em que Portugal era visto como “um oásis de paz num mundo em guerra” (Torgal, 2000:24). As paisagens cinematográficas da comédia à portuguesa pareciam tentar responder a uma desordem social e espacial que o poder político repudiava e que a visão da pastoral urbana de Salazar tentava iludir. Os filmes da comédia à portuguesa inseriam a sua ação numa paisagem pitoresca – o bairro popular – que talvez pretendesse subverter a ordem e moral associada a esses espaços, mas ainda assim, essa imagem não agradava a Ferro, que lamentava o “indiscutível e lamentável êxito [desses filmes], onde se procura fazer espírito com a matéria, com o que há de mais inferior na nossa mentalidade, com gestos, ditos e expressões que não precisam, sequer, de ter pornografia para serem grosseiros, reles e vulgares”³⁴. Lisa Shaw (2007) vai mesmo dizer que a visão de António Ferro da comédia à portuguesa como o cancro da indústria cinematográfica portuguesa reflete, talvez, não só um arraigado elitismo cultural, mas também a plena noção da própria natureza potencialmente subversiva do género, que o diretor do Secretariado de Propaganda Nacional considerava preocupante.

Mas, se por um lado a representação desta dimensão rural dentro da metrópole, ou como lhe chama Azevedo (2008), a “pastoral urbana de Salazar”, é um núcleo central da ação da paisagem cinematográfica de filmes como *A Canção de Lisboa*, *O Pai Tirano* ou *O Pátio das Cantigas*, filmes representativos da *comédia à portuguesa*, cujo otimismo e inocência serve como reflexo de uma sociedade ordeira e respeitosa e dos tão celebrados brandos costumes do povo português (Ferreira, 2007), o que Ferro enalteceu como o melhor do cinema eram os filmes históricos, as adaptações literárias ou teatrais, ou os filmes de natureza poética, preferência incompatível com o ideal salazarista da pobreza honrada que se queria ver difundido. A atitude do presidente do SPN insinua-se, para uns, como uma resguardada vergonha dessa “imagem saloia” de Portugal, sendo mais dignificador para Portugal ser associado à memória do passado glorioso de Portugal, outrora uma das grandes potências mundiais, com filmes como

³³ - Líder do Secretariado de Propaganda Nacional, criado em 1933, que se metamorfoseou em Secretariado Nacional de Informação em 1945.

³⁴ - Discurso de António Ferro pronunciado no Secretariado Nacional de Informação na festa de distribuição dos prémios de cinema do ano de 1947, ano que consagra *Camões*, de Leitão de Barros.

Camões (1946) de Leitão de Barros, ou às adaptações literárias de renome ambientadas no tempo da monarquia – regime com o qual o Estado Novo mantinha uma grande intimidade, como se pode ver pela influência da corrente do Integralismo Lusitano e do movimento católico na introdução e desenvolvimento dos grandes temas que marcaram o nacionalismo historicista dominante em Portugal a partir dos finais da década de vinte e durante o Estado Novo. Outros podem considerar que António Ferro talvez vislumbrasse a comicidade excessiva desses filmes como uma subtil, porém, mordaz crítica à sociedade de costumes, parodiando de maneira burlesca o conservadorismo das classes que se propunham representar, cinismo que muitos conseguem ler até no título do filme *O Pai Tirano*.

As representações cinematográficas pitorescas da Lisboa bairrista vêm consagrar etnopaisagens visivelmente romantizadas por um espírito e cenografia rurais, e que se revelam um dos lugares filmicos mais idiossincráticos do cinema português. Os bairrinhos pictóricos, assaz lúdicos, vão constituir-se como uma etnopaisagem que recria uma sociedade alegre e divertida que parece não sentir as represálias do Regime, assim como as consequências resultantes da sua política. Mesmo apesar de todas as intrigas, conflitos e intrujices que marcavam o percurso dos personagens deste género, a ordem acabará por se restaurar no final através da redenção dos personagens, na maioria das vezes consumada através de um casamento. Filme exemplar neste género é *A Aldeia da Roupa Branca* (1938), de Chianca de Garcia, que não se insere na etnopaisagem dos bairros do “centro” de Lisboa, como Alfama ou a Madragoa, mas antes, vai incidir numa comunidade da periferia da capital, mais especificamente, as mulheres que lavam a “roupa suja” da cidade, analogia que estabelece o espírito rural como purificador dos males da cidade. Todavia, não só no centro, mas também na periferia, o cinema vem reivindicar a conotação denegrada associada aos lugares onde habitavam os grupos mais desfavorecidos, ao mesmo tempo que responsabiliza a boémia cosmopolita como a fonte perturbadora da ordem moral da sociedade.

A boémia cosmopolita vai afluir nestes filmes como uma linha divisória entre as classes que encarnavam os valores e princípios difundidos pelo salazarismo e, por outro lado, as classes que se colocavam à margem da estrutura familiar tradicional; é nesta dicotomia que se destaca o fado como uma etnopaisagem específica do imaginário português durante o Estado Novo, que vai contrastar as mulheres artistas e as que se regiam pelos ideais fixos de feminilidade propagados pelo Regime. Ainda que se possam desvendar diferentes paisagens nas

representações do fado no cinema português, como os campos da lezíria em *A Severa* (1930) de Leitão de Barros, ou as ruelas de Alfama em *Fado, História de uma Cantadeira* (1947) de Perdigão Queiroga, o que vai sobressair, acima de tudo, é a representação da mulher e as suas relações com os homens. O fado como etnopaisagem vai encontrar no cinema representações ideologicamente destoantes dos restantes géneros cinematográficos do período, ainda que, com o decorrer do tempo, a figura da fadista como mulher que alicia os homens para uma vida boémia seja “amenizada”. *A Severa* e *Gado Bravo* (1934) de António Lopes Ribeiro, talvez por se inserirem num período precoce da ditadura (*A Severa* em 1930, ainda durante a Ditadura Nacional, e *Gado Bravo* apenas um ano depois da instauração do Estado Novo) vêm mostrar mulheres de um grupo social marginalizado, enquanto os filmes mais tardios protagonizados por Amália Rodrigues mostravam uma fadista invariavelmente oriunda da classe popular (Vieira, 2011). Em *A Severa*, o espectador vem deparar-se com uma personagem de etnia cigana, contudo, a questão dos grupos étnicos não se revela um elemento crucial no universo fílmico, pois o que vem sobressair é a lição de moral apreendida com o destino final da personagem principal: inspirada em Maria Severa, a “cigana” cantadeira de fado que frequentava tabernas e locais frequentadas pelos marujos ingleses e portugueses e mantinha relações amorosas com vários homens. Completamente envolvida na boémia lisboeta, Maria Severa acabou por morrer de tuberculose num bordel, e a sua vida e destino encontram-se projetadas no filme de Leitão de Barros através de uma narrativa que culmina numa lição de moral fortemente equilibrada com os ideais estado-novistas, da mesma maneira como sucede com a estrangeira de *Gado Bravo*, que, desprezando a barreira ideológica do Regime, vem ameaçar o sagrado matrimónio que, no final, acabará por se concretizar.

A divisão que existe dentro do núcleo das fadistas ou das cantadeiras parece denunciar os esforços da ditadura em transformar este universo numa etnopaisagem ideologicamente aceitável dentro das políticas do Regime. Michael Colvin vai dizer que o fado, ao exaltar sentimentos como o fatalismo e a amargura, era incompatível com a própria constituição ideológica do Regime, contudo, a sua popularidade a nível nacional e internacional foi tão grande que o governo não teve outra hipótese senão incluí-lo no repertório nacional (Colvin, 2007). E, no cinema estado-novista, o fado como etnopaisagem não se vai restringir a um território ou lugar específico com diferencial étnico, mas antes, vai começar por dissipar a imagem da fadista como a mulher que canta em tabernas, em bairros de reputação denegrida, e seduz os homens (como Severa, que, ao inserir-se nesse grupo, acabará penalizada) esforçando-se por tentar

equilibrar, ao mesmo tempo, a imagem de uma mulher independente, solteira e autónoma com os princípios sociais conservadores do Regime. O fado vai inserir-se em diferentes linhas temáticas, desde a associação ao universo tauromáquico, ao “star system” em Portugal, ou a uma ordem moral que vem restaurar os ideais sociais e familiares estado-novistas, como em *Capas Negras* (1947) de Armando de Miranda, em que a protagonista almeja, acima de tudo, reencontrar o pai do seu filho ilegítimo. Ao mesmo tempo, o fado como etnopaisagem vai alicerçar-se na relação com a “terra-mãe” na construção das respetivas narrativas, como em *Fado, História de uma Cantadeira*, em que “o afastamento da cantora é provisório, já que Ana Maria rejeita um pretendente abastado e regressa a Lisboa para se casar com o seu antigo namorado Júlio (...) conforme diz Júlio a Ana Maria, a fadista só tem valor em Alfama, no lugar onde nasceu (...) Já em *Sangue Toureiro*, a partida da fadista Maria da Graça separa-a para sempre do seu amante Eduardo (...) como afirma a *voz off* no final do filme: “Ele [Eduardo] seguiu o caminho da tradição, ela [Maria da Graça] seguiu o seu caminho de artista” (Vieira, 2011:128-129).

É sobretudo o conteúdo ideológico equilibrado com as ordens morais da estrutura familiar que melhor refletem a transposição de uma psicologia rural para dentro do meio urbano; desde as representações das comunidades que habitam o meio urbano na *comédia portuguesa*, fortemente inspiradas numa estrutura social rural, ou no dissídio entre campo e cidade exaltado através da personagem de Maria Papoila, no filme com o mesmo nome, realizado por Leitão de Barros em 1937. Também o fado, ao ser adotado pelo Estado Novo enquanto canção nacional, vai ser acompanhado por uma concomitante vigilância dos seus conteúdos poéticos, de maneira a tentar promover uma imagem de aceitação do tradicionalismo e de oposição às políticas de modernização, mostrando que as fadistas tanto podiam seguir a desordeira vida boémia, como também uma vida dignificada equilibrada com a ideologia moral difundida pelo Regime. E, mesmo apesar de a “pastoral urbana de Salazar” (Azevedo, 2007) se ter repercutido nas décadas seguintes, a imagem rural do país ganhou uma grande nitidez cinematográfica através dos chamados *lugares de pulsão*, nomeadamente a Nazaré e o Ribatejo, que, segundo Leonor Areal, se evidenciaram como as duas principais “paisagens étnicas” durante o Estado Novo.³⁵ A carga simbólica provém diretamente do patriotismo territorial referido por Smith (2000), que se apodera da relação entre a terra e a respetiva comunidade étnica, materializando-se através “dos eventos e processos comunais e pelas relíquias e monumentos que marcam a paisagem”

³⁵ - Denominação atribuída por Leonor Areal (2011)

(Smith, 2000:55). O cinema português, ou melhor dizendo, os filmes portugueses que articulavam os elementos do imaginário regional – e até os inseriam no meio urbano - procuravam um redimensionamento simbólico do espaço, representando territórios ideologicamente saturados cuja função narratológica era potenciada pelas respetivas peculiaridades étnicas, evidenciando um esforço nacional para o reforçar da autodeterminação cultural. Definiam-se fronteiras que delimitavam territórios “autossustentáveis” desde as regiões litorais às regiões interiores, erigindo, cada um deles, estandartes culturais que, coletivamente, exaltavam os aspetos mais evidentes da cultura e tradições regionais portuguesas.

2.2. Provincianismo, regionalismo e ruralidade

2.2.1. A utopia rural

O protagonismo obtido pela Nazaré e pelo Ribatejo, regiões tão distintas, não se cingiu meramente a uma questão estética ou de género - apesar dos filmes rodados no Ribatejo se enquadrarem no género *western* lusitano³⁶ - mas sobretudo porque ambas evocam tradições e ideologias que se fundem numa amálgama saudosista e patriota, numa tentativa de cristalizar a vida, os costumes e ideais destas duas comunidades: a civilização de princípios e valores conservadores e tradicionais do Ribatejo e a população lutadora e desesperada da Nazaré ou da Póvoa de Varzim, cujas histórias adquirem, narrativamente, uma dimensão mítica e trágico-marítima (Areal, 2011), numa tentativa de glorificar - e resgatar – o duelo travado entre o homem e o mar, premissa de estatuto ancestral que vem não só homenagear, como também repercutir as epopeias dos descobrimentos portugueses na história presente. Estes dois territórios vão fazer parte dos “filmes regionais e folclóricos”, terminologia atribuída por António Ferro a um conjunto de filmes que, apesar de fazerem uma incursão aos territórios rurais portugueses não formam um todo homogéneo, não só pela variedade de regiões representadas, mas também pela ambiguidade com que é materializado o quotidiano rural, balançando entre a simplicidade e o espalhafatoso, entre o documental ou o ficcional, onde se destacam as diferentes opções estilísticas dos realizadores.

³⁶ Termo utilizado por Leonor Areal (2011).

Contudo, apesar desta disparidade, Leonor Areal vai considerar os filmes de pescadores da Nazaré e de toureiros do Ribatejo como dois géneros cinematográficos autóctones, pois “partilham e reproduzem uma série de traços identificadores e de recorrências estético-dramáticas, os filmes da Nazaré adquirindo traços mais épicos, enquanto os do Ribatejo se detinham nas tradições e regras sociais” (Areal,2011:53). Presenciou-se, ao mesmo tempo, uma reivindicação dos territórios, como se verifica pela declinação da saliência do Minho como província de eleição, já que “o sentimento decadentista associado ao Minho sobretudo em finais de XIX vem cristalizar o princípio e o fim da nação. O Minho pitoresco exaltado através de autores como Almeida Garret tornou-se a província de eleição do romantismo literário, metaforizado como o tabernáculo regado das tradições étnicas nacionais” (Medeiros, 2006:259). Contrariamente ao que se verificou durante o século XIX durante os regimes democráticos, monarquia constitucional e até mesmo na Primeira República, o Minho vai perder esse estatuto dentro do imaginário nacional durante o Estado Novo, já que o seu simbolismo, por se encontrar muito associado ao decadentismo, vinha opor-se à visão otimistamente nacionalista conduzida pelo Regime.

O Estado Novo, privilegiando a visão do Integralismo Lusitano, que apagava todas as conseqüências de pendor tradicionalista e anti moderno de idealização de natureza e de história, empenhou-se na domesticação das províncias de Barros Gomes, que se refletiu nitidamente na cartografia desenhada pelo cinema português, fortemente ligada ao ideal de sociedade defendido pelo Regime, que era constituído por três células: a religião como a “célula espiritual da nação”, a família como a sua “célula afetiva”, e a província como a sua “célula matricial”; este ideal de sociedade vem iluminar o regionalismo como a “base primária e primordial do nacionalismo” ou melhor, “a fonte vital do nacionalismo puro” (Catroga, 2013:180). Aliando-se à Igreja, o Estado Novo empenhou-se em recuperar boa parte da mitologia que a religião civil portuguesa procurou interiorizar como memória histórica, sobretudo a partir das últimas décadas do século XIX, opondo-se assim à posição laica do republicanismo que, tal como o seu paradigma francês, quis colocar o culto da pátria no lugar de Deus (Catroga, 2013:383).O Estado Novo, pelo contrário, veio ampliar o aportuguesamento do provincialismo católico, fortemente consumado no milagre de Ourique e cuja crença foi sobrevivendo às críticas da historiografia, até à consolidação do milagre de Fátima, no século XX, que se estabeleceu como um fenómeno religioso central do catolicismo nacional. Patrícia Vieira (2011) vem referir o gradual reconhecimento internacional do santuário de Fátima como um dos aspetos mais marcantes da formação e institucionalização

do Estado Novo em Portugal, que acompanha a subida de Salazar ao poder. Contudo, não é o imaginário de Fátima que vem ocupar a religiosidade presente no cinema nacional, mas antes, a própria religião católica vai permear quase todos os *locus* filmicos, e a sua presença faz-se sentir através da forte ligação à terra como um aglutinador étnico, e, conseqüentemente, à família, termos que, durante o cinema estado-novista, se revelam completamente indissociáveis. A religião e a família como marcadores étnicos vão assim constituir-se as instituições centrais de uma cultura, que o Estado Novo tanto se esforçou por privilegiar.

Estando a religiosidade densamente presente nos filmes regionais, o ambiente rural filmico vinha espelhar, através das tradições e costumes locais, uma inquebrável ligação com a Igreja e o pensamento patriarcal que esta fomentava. Sendo considerada uma das vertentes mais prolíficas do cinema português nas primeiras décadas do Estado Novo, os “filmes regionais ou folclóricos”, como os denominava António Ferro, dividiam a opinião do líder do Secretariado de Propaganda Nacional; se, por um lado, Ferro apreciava as produções cinematográficas que versavam sobre a vida no campo, também se mostrava igualmente exigente relativamente à maneira como alguns realizadores materializavam o quotidiano aldeão no cinema, censurando os “bailaricos, as cantigas (...) nitidamente metidas a martelo” (Vieira, 2011:66) em alguns destes filmes, que faziam dissipar a “imagem pura” da ruralidade portuguesa. É exatamente a força *ruralizante* de Portugal que se queria ver consagrada dentro da cultura do país, essa força que desprezava a boémia cosmopolita, como se verifica pelos “cortejos históricos ou etnográficos, [que se tornaram] nos anos 1930, formas recorrentes de fazer veiculação ideológica controlada pelas autoridades do Novo Regime (Medeiros, 2006:282).

O firme estabelecimento de regiões agrícolas, climatéricas, pecuárias, florestais e outras, sendo anterior aos estudos de Barros Gomes, vai refletir o empenho em torno da construção e afirmação do “estado cartográfico” (Catroga, 2013). O trabalho de Barros Gomes veio assim, conseqüentemente, “manifestar fortes influências deste movimento de aculturação da divisão regional, e acaba por se estender a Amorim Girão (aderente do Estado Novo) na consolidação da sua ideia de província região” (Catroga, 2013:153-157). Percebe-se assim a maneira como o Ribatejo acumula uma série de convenções e traços estético-dramáticos que se aliam a uma forte e tradicional ideologia da família e a representações estereotipadas de género. As produções ambientadas nestes dois territórios – e não só – vêm louvar a simplicidade do quotidiano regional, representado comumente de forma estilizada e idealizada, e o meio

natural vem revelar uma dupla faceta que tanto vem consolidar a terra como forma de sustento mas também como ameaça e desafio aos esforços humanos. *Maria do Mar* (1930), *Ala-Arriba!* (1942), *A Canção da Terra* (1938), *Lobos da Serra* (1942) ou *Um Homem do Ribatejo* (1946) como exemplos de filmes onde prevalece, no final, o tema da natureza-mãe divina que, apesar de todas as dificuldades em que envolve a população, acaba sempre por a recompensar pela confiança e trabalho árduo. O discurso final do protagonista de *A Canção da Terra*, filme ambientado na ilha da Madeira, ilustra nitidamente este ideal, através da crítica aos que emigraram e abandonaram a terra, e lamenta que ele próprio tenha considerado fazer o mesmo, nos tempos de maior agonia.

A costa litoral, e, mais especificamente, a Nazaré, conheceram a sua “inauguração” cinematográfica com *Os Olhos da Alma* (1923) de Roger Lion, obra que, esteticamente, se definiu como cânone a partir da captação documental da faina, os trajés e os hábitos quotidianos, e da filmagem de sequências antológicas, como o derradeiro conflito entre os pescadores e a hercúlea tempestade marítima. *Os Olhos da Alma* assinala-se como a revelação da comunidade piscatória que rapidamente se iria tornar um dos cenários mais trágicos, folclóricos e emblemáticos do cinema português (Cunha, 2001), e que exerceu flagrante influência na trilogia do mar de Leitão de Barros, composta pelo documentário *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) e *Maria do Mar* (1930), realizadas antes da instauração formal do Estado Novo, em 1933 – e *Ala-Arriba* (1942), filme rodado na Póvoa de Varzim. A plasticidade cinematográfica destes filmes revela-se através do aproveitamento do cenário natural, ancorando a narrativa na tradição do documentário e resgatando influências de documentários de curta-metragem como *Nazaré* (1934), de Artur Costa de Macedo e influenciando outros mais tardiamente, como *Nazaré – Bailados do verde-gaio* (1962) de António Lopes Ribeiro. *Heróis do Mar* (1949), de Fernando Garcia, vem espelhar imediatamente pelo título o sentimento heroico-saudosista, tão idiossincrático da relação do povo lusitano com o mar, palco de aventuras e tragédias onde sobressai a coragem humana. O mar vem firmar a sua importância enquanto etnopaisagem idiossincrática do imaginário nacional, e a sua carga simbólica – e até mesmo lendária e mitológica – é novamente iluminada a fim de reavivar as epopeias seculares idiossincráticas da relação do “povo português” com o mar. Mas *Nazaré*, de Manuel Guimarães – o único precursor do neorealismo em Portugal – lançado em 1952, vai desviar-se deste paradigma heroico e nacionalista associado ao mar. Apesar de apresentar fragilidades de construção, consequência da forte amputação executada pela censura, *Nazaré* vai rejeitar o ideal

de “pobreza honrada” que afluía nos filmes anteriores – que apresentavam uma visão menos verosímil da vida miserável e sofrida dos pescadores – e pela descrição de personagens que viam a sua tolerável pobreza como uma situação honrada. *Nazaré* vem assim reclamar, através das suas sequências dramáticas e lúgubres, uma nova realidade que a censura tentava dissimular através da ficcionalização da civilização costeira.

O regionalismo, situando-se no trilho das reivindicações centralistas (de cariz municipal ou provincial), vai levar os seus adeptos a associar o “centro” ou a “metrópole” como principais responsáveis por todos os males que ocorrem no campo. Segundo Fernando Catroga, o bom regionalismo deveria combater a artificialidade do urbanismo, qualificando as virtudes da terra como uma espécie de reserva da essencialidade da nação que se deveria conciliar com o culto etnográfico e folclórico da população. O autor vai concentrar este associativismo de origem predominantemente em Lisboa, que, “com o êxodo rural proveniente sobretudo do centro litoral e do norte, foi responsável pela instituição de inúmeras “Casas Regionais”. Uma destas primeiras associações foi a Liga Regional Ribatejana, instalada em Santarém” (2013:143). Esta aculturação do Ribatejo, região árida e vasta do sul de Portugal, vai convertê-lo num relevante cenário dos filmes que compõe um dos géneros cinematográficos mais icónicos do cinema clássico português, o *western lusitano*. Esta *westernização* do Ribatejo, porém, não consiste unicamente numa imitação do *western* clássico norte-americano, o género cinematográfico por excelência segundo as palavras de John Ford ou de André Bazin. O Ribatejo exalta a honra, a coragem e a virilidade como valores máximos da masculinidade e a fidelidade e obediência como os da feminilidade, e, da mesma maneira que a costa marítima lusitana, evoca uma mitologia local que se assume como emblema nacional que condensa “os valores arcaicos da portugalidade”, e os códigos de honra e virilidade que emanam mesmo das personagens femininas – como Belinha, a ativa e severa proprietária da fazenda interpretada por Eunice Muñoz em *Um Homem no Ribatejo* (1946) e *Ribatejo* (1949).

O Ribatejo, inicialmente não sendo nada mais do que um topónimo local, servia para situar as povoações ribeirinhas próximas de Lisboa, enaltecendo o simbolismo territorial e cultural da província a partir da relação entre o rio e as suas margens, isto é, a população. Ainda que Duarte Belo refira a transformação territorial do Ribatejo, que aos poucos foi deixando de estar associado exclusivamente aos lugares mais chegados às margens do Tejo (expandindo-se até se tornar uma subdivisão da Estremadura), o Vale do Tejo vai persistir simbolicamente como

o elemento unificador entre o território e a população (Belo, 2012). O Ribatejo, encontrando génese etimológica no rio Tejo, e sobretudo através da “maneira como o Tejo marítimo abraça o Portugal agrícola” (Medeiros, 2006:257), vai ter as suas imagens difundidas pelos cartazes turísticos, pela ficção literária, pelas artes plásticas e pelo cinema sobretudo a partir do Estado Novo, que vem resgatar a relação da comunidade com o rio a partir de figuras como “os campinos a cavalo com os seus típicos barretes vermelhos e verdes e as suas grandes varas, as corridas de touros nas ruas e as pegas nas praças, as grandes feiras regionais, cheias de animais e máquinas agrícolas” (2012:411-412). A predominância da paisagem ribatejana no imaginário nacional vem justificar-se pela ideologia transportada pelo próprio género (o *western lusitano*), que é metafórica da própria ideologia estado-novista. O Ribatejo surge como um território à parte do restante país, em que a comunidade se rege por regras e códigos próprios, despreza todas as personagens forasteiras – geralmente representadas negativamente, como intrusos que vêm perturbar a ordem natural da região – e simultaneamente conserva uma enorme devoção à noção de pátria ribatejana. Até a própria paisagem parece funcionar como metáfora da própria comunidade, distanciando-se do resto do país através das vastas e áridas planícies, e subsistindo assim num isolamento harmónico e honrado. Durante o Estado Novo, *Gado Bravo* (1934) de António Lopes Ribeiro, vai exaltar a devoção à pátria através da vitória sobre a ameaça estrangeira materializada na figura de Nina, tal como em *Aurora* (1927) de F.W. Murnau, em que o camponês enfeitiçado pela mulher vil e caprichosa da cidade acaba por regressar no final purificado para a sua mulher bem comportada. (Ferreira, 2007). Carolin Overhoff Ferreira vem mesmo salientar a influência de filmes estrangeiros do período de transição - não só para o cinema sonoro, mas também no caso político português, desde o golpe de Maio até à instauração oficial do Estado Novo em 1933 – como *Aurora*, e também os filmes da parceria entre Joseph Von Sternberg e Marlene Dietrich, como *O Anjo Azul* (1930), afirmando que Olly Gebauer, atriz que interpreta Nina, é conscientemente encenada como Dietrich, ambas mulheres do espetáculo e da vida mundana (Vieira, 2007).

A popularidade do “cinema natural”, isto é, os filmes cuja trama se desenrolava num ambiente tipicamente português, onde sobressaíam as belezas naturais, tradições locais e monumentos, tem genealogia visível com a expressão “viver naturalmente”³⁷, que se revelava como a aspiração de Salazar para o país. O rural que Salazar dizia ser, “de raiz, de sempre, de

³⁷ - Salazar “A Regar! A Regar!” in *Discursos e Notas Políticas* (1943 – 1950): 399.

temperamento, apegado à terra, fonte de alegria e do alimento dos homens”³⁸, vem exaltar o poderoso simbolismo da natureza-mãe na construção do Estado Novo, que se ancorava na ideologia de “sangue e solo”, essencial característica étnica na representação filmica dos espaços rurais. A rejeição da riqueza, consubstanciando-se com a pobreza honrada e a crença na faceta misericordiosa da natureza é difundida de maneira a que a população não possa sequer questioná-la; encontrando-se grande parte da população portuguesa da época inserida no meio rural, a crença esperançosa na natureza (governada por Deus) como único e fiel meio de sustento vem sobrepor-se ao medo que os iminentes e imprevisíveis desastres naturais pudessem colocar em causa a sobrevivência das comunidades regionais. A pobreza, como assinala o próprio chefe do governo, deve ser um valor a preservar, pois exalta as qualidades morais dos que têm de a enfrentar, e, no final, a natureza recompensará sempre esse sacrifício. Não é a natureza que provoca as tragédias, mas sim o desejo desmesurado do lucro, que Salazar condenava e pretendia combater através do seu ideal de pobreza honrada, fortemente ancorado na linha do catolicismo tradicional.

Os alicerces ideológicos do salazarismo firmavam-se na conceção de uma sociedade reconstituída segundo as ordens da natureza, encontrando-se a própria economia e a política à mercê das “condições naturais de existência dos povos”. A família, o trabalho e a Igreja vinham associar-se unanimemente à valorização suprema da entreatajuda como a principal forma da comunidade rural ultrapassar os problemas, como se verifica pelo discurso de Belinha em *Ribatejo*, que recrimina a insurreição dos trabalhadores, ou em *A Canção da Terra* (1937) e *Cruz de Ferro* (1967) ambos de Jorge Brum do Canto, que incidem na cooperação como a pedra basilar do funcionamento da população. *A Canção da Terra* vai exaltar a importância da união entre os habitantes da ilha da Madeira, servindo-se de elementos ideologicamente apreciados pelo Regime, que caracterizam tanto as comunidades piscatórias do continente como a comunidade ribatejana: a pesca, o duelo com o mar, a paisagem árida e o duelo *homem vs animal* (Areal, 2011). *A Canção da Terra*, mesmo sendo filmado na ilha de Porto Santo e elaborando composições pictóricas muito idiossincráticas da região, seja através das sequências que clareiam o isolamento natural, por vezes assustador, que cerca as ilhas, assim como algumas das tradições e costumes locais, vai afirmar-se sobretudo como um libelo contra a emigração. Enfatiza-se a ideia de que os desastres naturais não conduzem a população a um

³⁸ - Salazar “A Regar! A Regar!” in *Discursos e Notas Políticas* (1943 – 1950), 399.

afastamento da natureza e das atividades que dela dependem, mas antes, aproxima-os (Vieira: 2011:73). “Aquilo é coisa ruim que dá pela cabeça da gente” afirma, desiludido, o protagonista do filme no discurso final, reforçando assim o ideal de pobreza honrada que defende que a natureza recompensa todos aqueles que enfrentam os mais insuportáveis sacrifícios em nome da sua terra.

O salazarismo, ainda que enaltecesse a cooperação e a entreatada, não se cingia meramente aos camponeses; essa harmonia laboral deveria existir entre “patrões e empregados”, evidenciando o paternalismo patronal que aflui, por exemplo, no discurso de Belinha, a proprietária de um grande latifúndio ribatejano, que condena a revolta dos trabalhadores argumentando que muitos deles, não sendo ribatejanos, não possuem vínculos que os prendam à terra. Esta insurreição contra o poder rapidamente se desvanece, e, no final, resta apenas o arrependimento e a vergonha dos trabalhadores por terem ousado contestar a palavra da sua patroa, e o filme vem deste modo enfatizar a centralidade da cooperação entre patrões e assalariados como base do funcionamento da sociedade rural. O organismo estado-novista, ensinando os portugueses desde cedo a respeitar e a obedecer aos seus patrões como a um pai que, no final, lhes garantiria proteção e sustento, glorifica a cooperação entre classes como única maneira de a comunidade, no final, resistir não só às adversidades naturais, como também à força nociva da industrialização; em *Sonhar é Fácil* (1951) de Perdigão Queiroga, vai ser o comerciante industrial a figura antagónica do filme, pois não só interfere no desejo do senhor Silva em estabelecer uma vida no campo, como também vai acabar por comprometer a vida de todos os habitantes da aldeia.

Estas temáticas, ao constituírem-se como pilar narrativo das várias regiões rurais portuguesas (do mar ao interior) vão fazer com que um vasto número de filmes partilhe semelhanças no que diz respeito ao conteúdo ideológico, mesmo que os “cenários sejam diferentes”. A temática da natureza-mãe e da entreatada vai afluir também numa outra paisagem idiossincrática do imaginário português: a aldeia, que, no cinema português, não denuncia uma específica localização, visto que as suas representações se alastram por vários territórios do país, sendo ou não clara a região exata em que se inserem. A aldeia pode ser identificada como uma aldeia tipicamente alentejana, transmontana ou minhota – o Minho romântico, por exemplo, em *As Pupilas do Senhor Reitor* (1934) de Leitão de Barros, onde o realizador apostou numa reconstituição histórica e ambiental que recriasse a província durante o século XIX. Porém,

o que realmente sobressai nestes “filmes de aldeia” é a composição pitoresca da paisagem rural, habitada por pequenas comunidades, e a respetiva caracterização da organização social, dos costumes e valores. É o espírito de união e compaixão mútua em *Sonhar é Fácil* (1952) de Perdigão Queiroga, ou a maldade e ignorância do povo, em *O Crime de Aldeia Velha* (1964), do neo-realista Manuel Guimarães, que narra a perseguição de uma jovem mulher acusada de bruxaria, num cenário obscuro permeado pelo fanatismo religioso. No ano seguinte, Manuel Guimarães faz novamente uma incursão ao meio rural – uma aldeia alentejana – para realizar *O Trigo e o Joio*. Areal vem contrapor esta aldeia – a aldeia primitiva – com a aldeia saloia dos filmes mais populares e de fundo ingénuo como *Maria Papoila* (1937) de Leitão de Barros que, numa vertente cómica, desenvolve a história através do contraste entre a aldeia e a cidade - ou *Aldeia da Roupa Branca* (1938) de Chianca de Garcia, que mostra a cidade como fonte de corrupção e sujidade, que se materializa na “roupa suja” que as aldeãs da periferia rural lavam. Estes filmes de fundo ingénuo desenrolavam-se em torno de uma popular trama casamenteira – que nós também encontramos na *comédia portuguesa*, e que muitas vezes se funde com esta paisagem – ornamentada por uma perfeita harmonia social.

A etnopaisagem, sendo um “elemento-chave” no cinema português até finais da década de cinquenta - quando se deu a estagnação criativa que veio impulsionar uma nova visão cinematográfica encabeçada por Manuel Guimarães e a geração do cinema novo – ainda que tenha perdido o seu lugar privilegiado no imaginário filmico na década de sessenta, não permitiu que se apagassem as reminiscências de uma cultura visual que se acabou por repercutir posteriormente no cinema português. O papel da etnografia na etnopaisagem vinha enaltecer as respetivas representações territoriais na “arte de se pintar os costumes das nações através da pintura, fotografia, cinema, e dos bilhetes-postais como suportes de imagens vulgarizadas” (Medeiros, 2006:278).³⁹ Percebe-se então o motivo que leva Leonor Areal (2011) a dizer que as etnopaisagens da costa marítima e do Ribatejo seriam “substituídas”, após a revolução, pelo Alentejo e Trás-os-Montes, afirmação que pode levar-nos a questionar por que razão a autora não assumiu uma posição idêntica perante as escassas representações de regiões como o Algarve ou os Açores no cinema português. As províncias alentejana e transmontana, ao carregar um simbolismo político e insurreto, vinham opor-se aos ideais e princípios do Regime estado-novista: o Alentejo vai ser associado a um território com simbolismo revolucionário, povoado por grandes

³⁹- Definição proposta na edição de 1831 do Dicionário de Moraes (c.f. Vasconcelos, 1980^a, p.18).

latifundiários e camadas sociais exploradas, e Trás-os-Montes, apesar de se encontrar sobretudo relacionado com a cultura popular, englobando tradições ancestrais, também não será desassociado de uma conotação política. E, após a revolução, estas duas “províncias” evidenciar-se-iam no imaginário filmico como representantes de uma nova dimensão da ruralidade portuguesa: os territórios não só deixariam de estar associados aos arraigados valores nacionalistas e tradicionais, como também seriam redescobertos por uma nova galeria de cineastas que se emanciparia com o derrube do Estado Novo. Contudo, mesmo durante o cinema do Estado Novo estas duas províncias vinham destoar das restantes representações da ruralidade portuguesa, como *O Alentejo não tem Sombra* (1953), realizado por Orlando Vitorino e Azinhal Abelho e *O Trigo e o Joio* (1964) de Manuel Guimarães, autores considerados oposicionistas.⁴⁰ *O Trigo e o Joio* vem inverter o ideal de pobreza honrada que era associado a todas as representações cinematográficas do rural, já que não apresenta a natureza como elemento que vem recompensar as comunidades pelo trabalho árduo; os personagens terão que lutar, incessantemente e sem esperança, pelo seu autossustento.

A região transmontana, porém, encontrou no cinema estado-novista mais representações do que o Alentejo, sobretudo porque o seu simbolismo, apesar de político, estava mais relacionado com a cultura de raiz popular e ancestral, que engloba tradições pagãs, católicas e teatrais antigas – é especialmente em *O Acto da Primavera* (1962) do ainda então pouco ativo Manoel de Oliveira que estes elementos se vão conjugar mais densamente, e criar uma harmonia que, a nível estético, procura mitificar as tradições e a cultura regional, através da encenação da crucificação de Cristo como celebração popular da aldeia da Curalha. As representações filmicas da paisagem transmontana vão ser “os belos planos de montanhas nevadas e despenhamentos em precipícios (...) as paixões bravias, amores torturados, tornados impossíveis” (Félix Ribeiro, 1983, *apud* Areal, 2011:62).⁴¹ Perante esta nítida preferência por uma reprodução direta da realidade, é impossível não decifrar resquícios de um registo documental – que se desvenda explicitamente em *O Acto da Primavera* – e que vem constituir-se como um evidente alicerce narrativo em *Pedro Só* (1971), como se verifica pelas sequências em que Pedro e o amigo vagueiam pela feira na aldeia. O nordeste arcaico assume-se como deslumbrantemente enigmático, e o seu simbolismo político-cultural, resguardando-se nos

⁴⁰ - O primeiro filme é um documentário e o segundo é um filme de ficção.

⁴¹ - Relativamente a *Serra Brava* (1948) de Armando de Miranda.

grandes vales, nos rios, e nos abismos, vão fortalecer assim uma civilização de princípios e valores seculares.

2.2.2. A célebre trindade nas relações com a terra

O que se conhece atualmente do mundo começou a partir de um longo trabalho sobre o corpo pleno da terra, quando ela era ainda um corpo sem órgãos (Deleuze e Guattari, 2004). As civilizações que foram conquistando o seu lugar no mundo criaram outras civilizações a partir de alianças que desenvolveram por questões territoriais, é o que ensina a História; no caso português, este processo vem imediatamente remeter para o Condado Portucalense, que, ao expandir-se, veio criar novas alianças e filiações dentro do seu próprio espaço enquanto nação independente. As ligações territoriais estabelecem-se, ora entre províncias, ora entre território litoral ou montanhoso, ora entre aldeias ou vilas de uma mesma região ou província, ou até mesmo com território “estrangeiro”. É neste contexto que se desenrola, por exemplo, em vários concelhos do Alentejo e até mesmo em Espanha, as ceifas dos cereais das herdades, que são executadas por inúmeros homens e rapazes das Beiras, conhecidos popularmente pelo nome de ratinhos ou ratos. Eles não se incomodam, pois, segundo eles, ratinhos foram seus avós e pais, ratos se consideram eles, e outro tanto sucederá a seus filhos e netos (Picão:1947). O autor acrescenta também que o hábito, tão antigo e inalterável, está tão arraigado e persistente que deverá subsistir por largos anos, como vantajoso que é para corredores e ceifeiros.

São alianças que servem de legado à descendência desses que executam esses trabalhos, da mesma maneira que os casamentos entre pessoas de um mesmo grupo (como os matrimónios entre filhos e filhas de pescadores na Póvoa de Varzim) ou as formas de colaboração agrícola e de posse coletiva de bens que englobam grupos de co-herdeiros que não estão ligados necessariamente por parentelas, famílias ou casas, mas antes, vão constituir-se como conjuntos de indivíduos e famílias ligados por um bem precioso possuído em comum ou então por práticas de cooperação de longa data (Picão, 1947). É neste contexto que se vem compreender a perspectiva *deleuziana* e *guattariana* de que o homem é segmentarizado por todo o lado e em todas as direções, ou seja, é um animal segmentar, e essa segmentaridade pertence a todos os estratos que nos compõe, seja o ato de habitar, de circular, de trabalhar e de brincar: a própria vivência é segmentarizada espacial e socialmente (Deleuze e Guattari,

2004:268). A ideologia estado-novista vinha enaltecer a importância da reciprocidade nas sociedades primitivas, que garantia o sucesso da cooperação e do sustento de uma, ou até mesmo entre duas comunidades étnicas. António Lourenço Fontes (1992) vai dizer que entre duas comunidades, ou até famílias, as relações vão desenvolver-se a partir de um sistema de laços sociológicos, de natureza económica, que vai registar-se dentro dos trabalhos agrícolas, nas festas ou nas relações familiares. Contudo, as representações culturais das etnopaíses portuguesas não vão espelhar integralmente essa vivência humana, que vai ser deformada e moldada como um universo romantizado pelos valores tradicionalistas do Regime. António Lourenço Fontes refere a legislação da região do Barroso, em Trás-os-Montes, que ignora as leis civis, pois está constituída por vários tabus, restrições e duelos que emergiram de uma mitologia local. Ao mesmo tempo, realça o casamento entre primos, prática comum no Barroso, que se assume uma marca da relação do povo com a terra, mas que não aparece nas representações culturais da etnopaíses portuguesa (seja na fotografia, no cinema, no turismo, na publicidade...), por ir contra os princípios da Igreja Católica que regiam a própria estruturação social portuguesa (Fontes, 1992).

O cinema português do Estado Novo, ainda que se assumia como mecanismo reprodutor dos modelos sociais consagrados pelo Regime, não vem transpor para as obras fílmicas a visão do Presidente do Conselho, afirmação que pode soar contraditória, ou até mesmo chocante para alguns. Na verdade, esse cargo era desempenhado por António Ferro, que reconheceu o potencial da arte cinematográfica como forma de difundir a ideologia estado-novista. Ao contrário da Primeira República, o governo da Ditadura Nacional, e, posteriormente, o Estado Novo, criaram várias medidas tanto protecionistas como de incentivo à indústria de cinema nacional, ainda que, paralelamente, devesse ser prestada atenção à sua função social e educativa, assim como aos seus aspetos artísticos ou culturais (Vieira, 2011). A célebre trindade denominada “Deus, Pátria, Família”, foi difundida como o modelo ideal para a sociedade portuguesa, e, no seu âmago, cada simbolismo atribuído aos respetivos princípios – Deus e a virtude, a Pátria e o seu prestígio, a família e a sua moral, a glória e o dever do trabalho – ia de encontro ao protótipo do cidadão exemplar, que deveria preservar determinados valores ou adquirir um comportamento que dignificasse o seu género, inscrevendo-se no mito da casa portuguesa que constituía um dos aspetos centrais do discurso nacionalista do Estado Novo. Colmatam esta afirmação as palavras de Salazar relativamente à estrutura e ensinamentos familiar: “*Ensinai aos vossos filhos o trabalho, ensinai às vossas filhas a modéstia, ensinai a todos a virtude da*

economia. E se não poderdes fazer deles santos, fazei ao menos deles cristãos”,⁴² reforçando a importância do catolicismo como pedra basilar na fundação do Estado Novo.

Estando a formação política de Salazar e do salazarismo fortemente vinculadas ao pensamento democrata cristão e ao Centro Católico Português, a contaminação ideológica que o catolicismo social influiu nos meios conservadores do país veio provar o importante suporte institucional da Igreja não só no regime, mas também como impulsionador da ascensão de Salazar e do Estado Novo. Tal como a Nazaré, Fátima não é uma província, mas antes, um ponto específico que condensa um simbolismo ideologicamente saturado (acabando Fátima por se vincular sobretudo a uma funcionalidade turística). A consolidação de Fátima como o fenómeno supremo do catolicismo nacional, contrastando com a visão anticlerical republicana, vai escoltar a subida de Salazar ao poder, reforçando o papel do catolicismo como difusor de ideais que deveriam ser fielmente adaptados à estrutura familiar (Torgal, 2010). A idealização social de Salazar concebe a renegação da religião como equivalente à rejeição dos valores pátrios, modelo social que se encontra nitidamente presente na grande maioria dos filmes deste período. Ao trabalho sobre o corpo da terra subjaz a fé inabalável que garante a sobrevivência da população, por mais árduas que as condições possam parecer (vide novamente *A Canção da Terra*) sentimento fortificado pela presença subliminar do conteúdo ideológico da mensagem de Fátima, que atravessa todo o catolicismo lusitano, assumidamente nacionalista e anticomunista, e que vai fortalecer o simbolismo ideológico das etnopaisagens portuguesas.

Fátima, Terra de Fé (1943) de Jorge Brum do Canto, vai equiparar-se a *A Revolução de Maio* (1937) de António Lopes Ribeiro, já que ambas são narrativas que incidem na conversão de um personagem a uma causa que até então desacreditavam. César, de *A Revolução de Maio*, inicialmente apoiante convicto do comunismo, ambiciona derrubar o Regime vigente com a ajuda, entre outros, de um personagem russo, e acaba por se converter finalmente ao salazarismo, da mesma maneira que o Doutor Silveira de *Fátima, Terra de Fé*, homem inquieto e angustiado pela dúvida e pela falta de fé, que só atinge a paz quando se entrega à religião, assim como Francisco, o emigrante nos Estados Unidos da América em *Feitiço do Império* (1943) de António Lopes Ribeiro, que se rende à “beleza” do império colonial em África. As vantagens do Estado Novo são assim sublinhadas pela desordem emocional em que vive o

⁴² - Conclusão da conferência realizada a 6 de Abril no Funchal em 1925, sob o tema «O Bolchevismo e a Congregação», a convite do Centro Católico da cidade.

protagonista, que vacila entre o fascínio pela modernidade e pela racionalidade técnico-científica iluminista, e, mais perigosamente ainda, o niilismo e a razão crítica (Vieira, 2011:113), desordem iluminada em *Fátima, Terra de Fé* através de várias sequências: a sequência inicial, mostrando um pai de família ausente do Natal numa tradicional casa portuguesa, em contraste com a sequência final, que tem lugar no Santuário de Fátima onde ocorre o milagre que vem regenerar a vida do protagonista, assim como a sua própria visão do mundo.

Se a visão que afluía no cinema português durante o Estado Novo não era a “visão direta” do presidente do conselho, António Ferro encarregou-se de transpor para os filmes deste período uma imagem totalmente equilibrada com a ideologia salazarista. A Nação tomava sempre o papel da entidade moral, e a própria vivência de Salazar - materializada num dos seus discursos em que o presidente se “orgulhava de ser pobre, sem bens que lhe valessem, e sem qualquer vergonha de afirmar que os lugares rendosos, riquezas e ostentações nunca lhe fizeram falta” (Discursos, 1949, *apud* Vieira, 2011) - é exposta com o intuito de se vincar como exemplo para as aspirações do cidadão português. E é sobretudo nos filmes de ambiência rural que vão ser exaltadas as imagens sagradas da família e da sua relação com o trabalho, num cenário em que o homem e a mulher, adquirindo funções distintas, devem trabalhar para um mesmo fim, que é a educação dos seus filhos, e sobre este aspeto Salazar salienta mesmo que a função da mulher não é inferior à do homem, acrescentando ainda não saber qual dos dois (homem ou mulher) terá o papel mais belo, mais alto e mais útil (Vieira, 2011). Nos pais reside a autoridade, uma autoridade que é alegoria do Regime, e onde se cria a ordem, e a ordem que condiciona a liberdade. Sem autoridade, a liberdade, despreendida de todo o condicionalismo social, ruma galopante ao anarquismo, e, durante esse rumo, dá-se o descalabro, e a família perde o seu sagrado papel.

A luta contra a natureza é um fenómeno específico de cada paisagem, sendo o mar na Nazaré e os touros no Ribatejo os elementos naturais centrais desses dois imaginários, porém, outras catástrofes naturais podem assombrar qualquer um dos restantes territórios nacionais, como a chuva em *Lobos da Serra* ou a seca em *A Canção da Terra*. Mas os homens e as mulheres desses territórios não podem jamais insurgir-se contra as consequências, devem saber contorná-las. No cinema estado-novista, vai afluir tanto o ponto de vista masculino como feminino, seja através do sofrimento conformado das mulheres da Nazaré e das outras regiões costeiras, onde reside o valor supremo da esposa, ou nos sacrifícios dos pescadores que

arriscam a sua vida no mar, exaltando os valores não só da masculinidade, mas também do homem enquanto conhecedor do verdadeiro sentido da vida. Contudo, a figura da mulher no cinema português nem sempre se define pela caracterização primária que cinge o seu papel a uma simples dona de casa obediente, fiel, preparada para aceitar a fatalidade: em filmes como *A Severa*, *Um Homem no Ribatejo* ou até mesmo *A Canção de Lisboa*, várias mulheres parecem ter coisas diferentes a dizer. Todavia, é absolutamente necessário não esquecer que, além de um cinema maioritariamente conformista com a ideologia salazarista, as mulheres que “têm coisas diferentes a dizer” são personagens de obras realizadas por homens⁴³, já que o papel da mulher na produção cinematográfica nacional é quase absolutamente escasso. Ainda que pioneiras como Virgínia de Castro Almeida (escritora das obras literárias adaptadas ao cinema por Roger Lion *Sereia de Pedra* e *Os Olhos da Alma*, ambos de 1923, que seriam produzidas pela sua produtora, *Fortuna Films*) Bárbara Virgínia (considerada a primeira realizadora portuguesa, que assinou a realização de *Três Dias Sem Deus* (1945)), ou Maria Emilia Castelo Branco (produtora de *A Castelã das Berlengas* (1930) e realizadora de *Roteiros Líricos do Douro* (1957)) se destaquem como algumas das mulheres envolvidas na produção cinematográfica durante o Estado Novo, a mulher como “autora” no cinema português só apareceria verdadeiramente após 1974.

As representações da mulher no cinema estado-novista, aproximando-se bastante do estereótipo da dona de casa e da mulher doméstica, sendo mesmo disseminada pela Obra das Mães pela Educação Nacional (OMEN) a imagem da mulher rural, honesta, católica e trabalhadora, no cinema, a figura feminina sobressaía muitas vezes pelo seu destaque em relação à figura masculina. Patrícia Vieira (2011) vem realçar a representações filmicas das camponesas como repositório dos princípios de integridade, fidelidade, honestidade e trabalho, enquanto as personagens masculinas se apresentavam inseguras, volúveis, caprichosas e indolentes, acrescentando ainda que a Mocidade Portuguesa Feminina se empenhou em propagar a imagem da mulher escolarizada, inteligente, à vontade tanto numa conversa sobre temas atuais como em atividades da lide doméstica, imagem que reverberou nos filmes do período. Não é à toa que a autora vem igualmente referir a maneira como o presidente do conselho “cultivou a sua *persona* pública, com certos traços femininos” (Vieira:116),

⁴³ - Ainda que Leonor Areal (2011:387) refira *Pássaros de Asas Cortadas* (1963) de Artur Ramos, filme que antecede a “inauguração oficial” do cinema novo, pela narrativa que se desenrola a partir de um ponto de vista feminino que tem similaridades com a protagonista feminina *antonioniana*.

contrastando com os restantes ditadores europeus como Hitler, Mussolini ou Franco, e a forma como as mulheres portuguesas se deixavam seduzir pela sua retórica recatada e modesta, que parecia aumentar a sua confiança em Salazar. O presidente do conselho não necessitava de adquirir uma postura e discurso viris para cativar a sociedade, neste caso, o género feminino, que parecia sentir-se seduzido pela sua carismática delicadeza, com a qual se identificavam e na qual confiavam. Deleuze e Guattari falam da maneira como “a parte masculina de um homem pode comunicar com a parte feminina de uma mulher, mas também pode comunicar com a parte masculina de uma mulher, ou com a parte feminina de um outro homem, ou ainda com a parte masculina de outro homem” (Deleuze e Guattari, 2004:72), situação que se materializa no caso português através da fascinação feminina pela figura de Salazar; o presidente, não vociferando nem gesticulando com a impetuosidade característica - quase caricatural - do arquétipo do ditador, procurava assim dissimular-se, dentro do panorama fascista europeu.

Presenciou-se, em todos os cinemas nacionais, durante determinada época, uma convergência da imagem da mulher que pode estar relacionada com a construção de imagens-tipo de uma nação, e, no caso português, as representações da mulher como uma figura segura e plena das suas convicções podem estar relacionadas com o fortalecimento estado-novista do papel da família, que se revelava disfuncional sem os dois sexos. E, ainda que, no mundo real, a mulher estivesse afastada da atividade pública, a mulher dos filmes do período estado-novista possuía algum direito de opinar, e o seu papel não se restringia às atividades domésticas de que tanto tempo foi refém, porém, não lhe era permitido comportar-se como a cigana Severa, mulher “leviana” que não se conseguia decidir por nenhum dos seus pretendentes. Contudo, ainda que se tenha presenciado uma estimulação do apoio à população feminina, garantindo que as mesmas se continuassem a submeter às limitações impostas pelo Regime, através de grupos como a OMEN – Obra das Mães para a Educação Nacional – ou a MPF - Mocidade Portuguesa Feminina, era necessário que a mulher portuguesa não se comportasse como Severa. Mesmo quando *Ribatejo* vem apresentar Belinha, mulher autoritária, cuja descrição contrasta fortemente com o modelo da simples mulher portuguesa, devota à sua família e às boas virtudes tradicionais, é imediatamente excluída uma interpretação feminista da personagem, já que a independência económica da mulher e a sua emancipação através do exercício de uma atividade profissional foram desde cedo desencorajadas pelo Estado Novo.

O papel da autoritária Belinha é justificado pela sua devoção à terra, sentimento que aflui especialmente no seu discurso que tenta desmotivar a insurreição dos campinos, encontrando-se igualmente explícito que a sua posição de liderança só existe por desejo do seu falecido pai. O pai, figura inabalável no imaginário salazarista, vincula-se ao imaginário de *Ribatejo* com mais poder do que Belinha, a fim de legitimar a maneira como ela desafia e despreza as figuras masculinas, pois aquilo a que ela se dedica não é nada mais do que o derradeiro desejo do seu pai. O patrão, ocupando um lugar semelhante ao pai de família, vê a sua autoridade ser justificada durante o Estado Novo, ao contrário do pai de *Brandos Costumes* (1975) de Alberto Seixas Santos, diretamente representado como um déspota preso às tradições. O pai ou o patrão que se vê na maioria dos filmes do Estado Novo é autoritário, mas a sua autoridade revela-se o único caminho para a ordem e para o bem-estar geral, ainda que filmes como *A Canção de Lisboa* apresentem versões caricaturais do autoritarismo paternal. Mas os filmes que consagram uma ideia de etnopaisagem mais apreciados por António Ferro (sobretudo na Nazaré e no Ribatejo) são aqueles que propõe uma ideia de família como fruto do trabalho sobre a terra, terra que se erigiu a partir desse coletivismo familiar, e que só subsistirá enquanto essa conceção tradicional de família perdurar.

No cinema, as representações da modernidade vão aparecer, no caso feminino, na forma de mulheres independentes (muitas vezes cantoras) ou mulheres estrangeiras que ameaçam o *status quo* e os “bons costumes”. É o caso da austríaca Nina, mulher sedutora que vem ameaçar o casamento de Manuel Garrido e Branca em *Gado Bravo* (1934) de António Lopes Ribeiro, ou, como refere Vieira (2011:123-124) das fadistas de *Capas Negras* (1947) de Armando de Miranda, *Fado, História de uma Cantadeira* (1948) de Perdigão Queiroga, *Sangue Toureiro* (1958) de Augusto Fraga, que não se inserem num grupo social marginalizado, mas é invariavelmente oriunda da classe popular, enquanto as personagens masculinas pertencem, em geral, à alta burguesia ou à nobreza. Esta desigualdade, da mesma maneira que se verificou na relação do Conde de Marialva com Severa, leva a que as cantoras sejam encaradas como um elemento estranho, de conotação pejorativo dentro do universo da burguesia. E, ainda que o fado tenha conquistado o estatuto de “canção nacional” no período ditatorial, as fadistas, em contraste, vão ser associadas a um depreciativo “estilo de vida”, da mesma maneira que as “mulheres independentes”, e, de forma mais acentuada, as mulheres estrangeiras. As

representações deste “conjunto”, equiparando-se às *vamps* ou às *femme fatales*⁴⁴, vêm responsabilizar-se pela desestabilização de uma ordem familiar e moral, corrosiva dos bons costumes tradicionais. A década de 40, havendo sido marcada por um apogeu da literatura e poesia durante o qual vários autores procuraram transcender as limitações impostas pela política cultural do Estado Novo, como o neo-realista Alves Redol, veio coincidir com o fim da chamada Política do Espírito⁴⁵ e o afastamento de António Ferro do Secretariado Nacional de Informação. A censura, porém, manteve-se firme e inflexível, e tornou-se explícito que a ideia transmitida pelos governantes do Estado Novo de que se deveria conciliar a modernidade com a tradição não passava de um embuste:

“A Política do Espírito – o cinema assim como o rádio começou a ser usado como meio de propaganda política ainda na primeira guerra entretanto de forma tímida pois foi apenas na década de 1930, com a ascensão dos regimes ditatoriais que o cinema com ampliadas possibilidades narrativas e plásticas tornou-se o meio privilegiado de comunicação social entre o estado e o povo - 25 apesar de Salazar ter sempre insistido na necessidade de distanciar a imagem do seu governo do nazismo, do fascismo e do franquismo (posteriormente) a criação e instauração do “Estado Novo” em 1933, processo no qual Salazar é a figura central, corroborou para a consolidação política de um estado autoritário, antiliberal, anticomunista e nacionalista cujos principais exemplos e fontes eram o estado nazista alemão e o estado fascista italiano.26 – (...) nomeando para [o Secretariado Nacional de Propaganda] o intelectual António ferro (...) que em grande parte era influenciado pelo debate estabelecido através do impasse imposto ao cinema português – este sempre entre a grande arte e a indústria, - o discurso modernista apropriou-se do cinema português com intenções estéticas, mas, sobretudo, com objetivos pedagógicos e moralizadores” (Sales, 2011:27).

Analisando os estereótipos de género que preencheram quase todo o cinema do Estado Novo, parece óbvio o porquê de não ser possível deixar de evocar a influência da estrutura tradicional da família que o Regime tanto se esforçou por consagrar. Mas o Estado Novo não podia recriar um único modelo de família, pois, como já verificamos, as estruturas familiares são definidas por uma série de fatores que variam consoante o território, a região, a província, e, sobretudo, a classe social. A família, sendo um dos elementos da “célebre trindade”, vai ser

⁴⁴ - Denominação atribuída à mulher sedutora, atraente, e, ao mesmo tempo, enigmaticamente perversa.

⁴⁵- A política do Estado Novo, no seguimento da ditadura militar de 1926, assumiu acerrimamente a missão de restauração da "alma da pátria portuguesa" que os governos democrático-liberais haviam tentado aniquilar. Da mesma maneira que Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda do Reich na Alemanha Nazi de 1933 a 1945, António Ferro via a cultura como um poderoso instrumento de poder ao serviço do Estado.

também a ferramenta ideológica mais usada para se distorcer os “verdadeiros espíritos de lugar”. Tal como na região do Barroso, existem outras regiões que desprezam as leis civis, e que, portanto, criaram a sua própria legislação, que muitas vezes acaba por destoar da ideologia vigente (como o casamento entre primos, prática incompatível com os princípios da Igreja Católica). Se as relações em que todos os indivíduos se vêm envolvidos dependem “do tipo de família em que nasceu, do sexo, da ordem de nascimento (...) [também] a sua integração, expectativas, metas, esperanças, temores, alegrias, rivalidades, inveja, [vão nascer] do âmbito familiar” (Fontes, 1992:29). O autor acrescenta ainda que a família é a primeira escola marcante, e, portanto, este subsistema que caracteriza e marca os indivíduos vai ter apenas um objetivo, que é a perpetuação da linhagem, do nome e dos bens da família. E será também este objetivo que a perspectiva estado-novista irá projetar, romantizando a vivência humana e as relações com a respetiva paisagem ou território. Perpassando as artes e a cultura em geral, a perspectiva tradicionalista estabeleceu-se como meio propagandístico que pretendia uma contaminação ideológica das diversas formas de representação. Com a saída de António Ferro do Secretariado Nacional de Informação findaram também as diretrizes orientadoras do cinema nacional, nomeadamente as que estavam ligadas ao cinema poético, às adaptações literárias e aos dramas históricos, o que resultou num panorama cinematográfico ainda mais enfraquecido.

2.3. Novos cinemas, nova paisagem?

Os movimentos cinematográficos que pretendiam romper com o velho cinema empenharam-se numa revisitação dos lugares filmicos, e, conseqüentemente, das respetivas temáticas, motivos e personagens associados aos mesmos, na tentativa de se criar uma nova visão da realidade nacional que ambicionava distanciar-se dos modelos da vida portuguesa difundidos pela ideologia estado-novista, e também evitar que a estagnação criativa que assombrou a década de cinquenta tomasse um rumo que contagiasse o próprio futuro do cinema nacional. É sobretudo no novo cinema português, corrente cuja inauguração é maioritariamente creditada a *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha⁴⁶, que se testemunha um movimento coletivo em busca de uma nova visão da realidade nacional, que vem sepultar o

⁴⁶ -Carolín Overhoff Ferreira (2007) diz que, ainda que *Dom Roberto* (1962) de José Ernesto de Sousa tenha sido publicitado como “cinema novo” e “filme novo”, o filme causou algumas deceções por não ter ido muito mais longe do que os filmes de cariz neo-realista dos anos 50, como, por exemplo, *Saltimbancos* (1951) de Manuel Guimarães.

otimismo e a devoção ao Regime, concedendo ao cinema um papel mais importante do que o simples mecanismo ideológico administrado pelo Estado Novo. Este espírito de coletivismo partilhado pelo cinema novo, porém, não ruma numa visão esteticamente homogênea, pois o que prevalece, além de uma nova representação da realidade, é a necessidade de se dar voz ao realizador enquanto autor, exaltando a relevância do cinema autoral que até então jamais se tinha emancipado no panorama cinematográfico nacional. Porém, antes do cinema novo, atribuiu-se ao neorealismo e ao movimento cineclubista do Porto as primeiras e mais ousadas tentativas de reivindicação de uma forma de se fazer cinema em Portugal, ainda que a sua existência tenha sido efêmera:

“Para compreender bem o significado do triunfo dessa nova geração, há que frisar que ele foi conseguido sobre as cinzas dos movimentos mais politicamente perigosos para o Estado Novo, como o cineclubismo e o neorealismo. (...) Lançava-se a ideia da criação de uma Federação Portuguesa dos Cineclubes (...) O ataque movido pelo Estado Novo, ataque que se estendeu das barreiras à contratação de filmes à censura e à própria intervenção policial, veio cercear drasticamente o movimento dos cineclubes, cujo apogeu, registado nos anos quarenta e cinquenta, não pôde assim prolongar-se na década seguinte. (...) depois, já nos anos sessenta, virá o saque das instalações e dos documentos dos cineclubes. Estes são assim destruídos antes de poderem dar frutos visíveis a nível da produção de grande formato, com que no entanto sonhavam: o único filme que se pode considerar como filho do movimento cineclubista é Dom Roberto, de José Ernesto de Sousa, (...) um resquício do neorealismo que rejeitavam (mas ainda do que o poder político da época, que, mesmo a contra-gosto, sempre tolerava o neorealismo literário predominante nos anos sessenta e até apoiará algumas adaptações cinematográficas dessa literatura” (Monteiro, 2000:3-4).

Tais movimentos funcionavam, pois, como uma forma de resistência e contestação ao regime político e ideológico em vigor. O processo de revisitação das paisagens cinematográficas, ainda que tenha sobressaído essencialmente durante o cinema novo, já se tinha afirmado na obra de Manuel Guimarães, que com *Nazaré* (1952) e *O Crime de Aldeia Velha* (1964) imergiu na dimensão mais esotérica do território rural; é através das sequências lúgubres da praia que aflui o desespero e a miséria que nunca eram associados à região piscatória, através das mulheres que aguardam melancolicamente o regresso dos seus maridos, em *Nazaré*, ou a sequência inicial de *O Crime de Aldeia Velha*, em que a destruição atroz de uma floresta vem

antecipar a atmosfera de terror e crueldade com que Guimarães conta uma história de fanatismo religioso. *Nazaré* já não é *Ala-Arriba*, filme que recebeu grande ovação do Secretariado de Propaganda Nacional, que se explica pela sua narrativa fortemente ancorada no documentário, cuja exaustiva pesquisa etnográfica e folclórica veio recriar, através das sequências da costa litoral da Póvoa de Varzim, os valores do universo popular que foram adotados pela ideologia estado-novista, enaltecendo a integridade do povo simples, honesto, religioso e trabalhador (Ferreira, 2007:82-83). O filme de Guimarães já não é sobre esse povo, mas sim sobre uma comunidade de pessoas em iminente desmoronamento por não suportar a miséria em que vive, na mesma tradição de *A Terra Treme* (1948) de Luchino Visconti, filme do período neorrealista italiano. Mas poder-se-á dizer que a etnopaisagem deixa de existir no imaginário fílmico nacional? A etnopaisagem perde o estatuto que conquistou no *velho cinema*, associado à perspectiva imperialista e nacionalista que vinha transformar os sentidos dos lugares em representações pitorescas, por vezes caricaturais, de determinadas populações conforme a província ou região em que se inseriam; todavia, os filmes de Manuel Guimarães vêm projetar uma nova dimensão do território que não esquece as divisões territoriais, mas vai esquecer o otimismo ideológico que o velho cinema associava aos respetivos territórios.

É evidente o vínculo à tradição realista do século XIX, porém, existe ao mesmo tempo um distanciamento desta relativamente à relação com a realidade⁴⁷, que os cineastas neo-realistas italianos procuraram registrar desprovida de “artificialismos”, como o uso de atores não profissionais e a escassa recorrência à encenação. A perspectiva de Alves Redol, inserindo-se na tradição neo-realista que defendia a “batalha pelo conteúdo” vai complementar-se através de uma vinculação política alinhada com os movimentos culturais de esquerda, em que se debate a posição social dos “grupos economicamente desfavorecidos”. Esta posição vai assentar no princípio de que a arte deve ter uma função que favoreça o homem, e todos os assuntos devem servir em seu proveito. Alexandre Pinheiro Torres vai salientar assim a existência da riqueza como “algo que deve ser gozado por toda a humanidade, a ciência como guia do homem, e a arte como proveito essencial e não apenas como prazer estéril” (Torres, 1979:15). Sendo a ênfase no ser humano o grande tema do neorrealismo, torna-se perceptível que a sua grande questão passa exatamente pelo restabelecimento da união entre a arte a vida, união essa que deve distanciar-se inteiramente do excesso formal do modernismo. E, alicerçando-se na tradição

⁴⁷- Ao contrário da perspectiva de Eça de Queirós e de Antero de Quental, em que o interesse em valorizar o homem está marcado por uma “generosidade fidalga” o neorrealismo literário combate este princípio no seu movimento de transformação da sociedade.

literária neo-realista, Manuel Guimarães vem reivindicar o papel do cinema nacional que havia sido forjado pela ligação ao modernismo de António Ferro (Sales, 2011:82). A sua emancipação cinematográfica vem coincidir com um período de crise no cinema português, marcado por uma escassez criativa que assolou os anos cinquenta, cujo epíteto é o *annus horribillus* de 1955, que não contou com o lançamento de uma única longa-metragem, e também pelo advento da televisão, marcada pela criação da Radiotelevisão Portuguesa⁴⁸.

Tanto a crítica como a comunidade cinéfila, proclamando a reivindicação de um novo cinema, assumia uma posição crítica perante os filmes do *velho cinema*, que, como Luís de Pina apontou, “não acompanham a vida real, os acontecimentos do país, melhor, acompanham-nos segundo uma determinada ótica de propaganda [distorcendo o país através de] documentários técnicos exaltantes das respetivas atividades, jornais de atualidades inaugurativos e propagandísticos, de filmes turísticos (...) escondido ainda em fitas de fundo onde se vão aproveitar os restos da comédia, os novos ídolos desportivos ou canoros, o sangue e os toiros, o fado e o folclore” (Pina, 1977:100-101, *apud* Ferreira, 2007). Manuel Guimarães, que mesmo no final de carreira afirmou não ter conseguido fazer o filme que queria, lutava sozinho na sua tradição neo-realista, contrariamente ao caso do cinema novo, onde vários cineastas se uniram num movimento dinamizador e coletivo. Mas terá sido esse movimento de união que fez com que os cineastas do cinema novo não vissem as suas obras tão implacavelmente censuradas da mesma maneira que as viu Guimarães? Ainda que Carolin Overhoff Ferreira (2007) diga que este novo tipo de cinema resultou também da coexistência com o poder, Paulo Cunha (2010) vem questionar a receção ambígua dos órgãos de censura cinematográfica relativamente a estes dois “movimentos de intransigência” do cinema português. Enquanto a discriminação negativa ao cinema português foi mais coerente e eficaz na década de cinquenta, o mesmo não sucedeu com o Novo Cinema, que por sua vez se destacou por uma ação censória que passava pelo acréscimo de cenas (Cunha, 2010:551). Por exemplo, em *Os Verdes Anos* procedeu-se à inclusão de cenas que deveriam ser mais elucidativas, nomeadamente em relação à orientação sexual do protagonista (Cruchinho, 2008, *apud* Cunha, 2010). Porém, ao mesmo tempo, é necessário ter em conta que o Estado veio estabelecer uma relação mais direta com o cinema em finais da década de 50, como se verifica pela criação do novo Fundo do Cinema⁴⁹ e pela

⁴⁸ - As primeiras emissões experimentais têm lugar em 1956 e as regulares a partir de 1957.

⁴⁹ -Muitos dos cineastas tiveram, porém, de recorrer às curtas-metragens, sempre ou quase sempre documentais, cuja quantidade (embora raramente a qualidade) não cessou de aumentar na década de 50, devido à política de subsídios do novo Fundo do Cinema (que quase sempre

abertura da Cinemateca Portuguesa ao público em 1958, que começou desde logo a realizar ciclos de cinema estrangeiros. Assim, nos anos sessenta, o cinema novo de António Cunha Telles e da Fundação Gulbenkian vai repensar os caminhos do cinema, afastando-se dos padrões estereotipados que a ruralidade permitiu nas décadas anteriores:

“O retrato dos que a cidade marginalizou, a cidade que aprisiona, que faz despertar os conflitos sociais, que levam a câmara para a rua, para a multidão sem rosto, mas que não conseguem captar a atenção do público nacional, principalmente pelos seus exercícios mais ou menos metafóricos sobre a sociedade contemporânea, muito longe da denúncia clara da ideologia ou da segregação social. São os olhares sobre uma cidade de claustrofobia, opressão, marginalização, coercividade, que obriga os seus habitantes a uma vida de fuga, de agonia diária, de existência errática e humilhada” (Cardoso, 2014:7).

Lisboa deixa de ser retratada pela etnopaisagem dos bairros pitorescos e alegres da *comédia à portuguesa* para ser a etnopaisagem que ganha expressão através das “diferenças de classe profundamente enraizadas e na exploração de mão-de-obra não qualificada, e, por outro lado, nos valores conservadores e pequeno-burgueses das personagens masculinas que vêm da província” (Ferreira, 2007:105). O que Paulo Rocha ambiciona é, na tradição das novas correntes cinematográficas europeias, romper com o clássico *storytelling* dos mesmos heróis e antagonistas, das mesmas narrativas, das mesmas lições de moral. A paisagem de *Os Verdes Anos* é a aglomeração de prédios onde residem pessoas pouco confiáveis, de valores perversos e corrompidos, e o espaço-limite que o circunda, marcado ainda por reminiscências rurais. Este binómio entre campo e cidade que percorre parte do imaginário do cinema novo vem colocar o espaço – urbano ou rural – numa dimensão que já não enclausura as personagens dentro de determinado território, mas antes, revoluciona o seu próprio quotidiano a partir da “abertura de fronteiras” outrora delimitadas pelo *velho cinema*. Deixa de existir a cidade, a aldeia e o campo nas suas tradicionais aceções, e os espaços fílmicos passam a caracterizar-se por uma hibridez que vem desconstruir a própria organização geográfica estado-novista, ainda que o que sobressaia seja a exaltação de um espaço urbano muito diferente da idealização salazarista, como refere Michelle Sales (2011:159):

apoiou mais documentários do que ficções) e também às encomendas de serviços públicos ou religiosos e de algumas empresas privadas. – A partir de Monteiro (2000:2).

“O que Os Verdes Anos parece ter, de facto, “revolucionado”, foi na criação de um mundo diegético essencialmente moderno e urbano, imagem que ainda não se havia feito constante na tradição cinematográfica portuguesa de “fados, touros e pátios de cantigas” e também pela apresentação de personagens verdadeiramente ambíguos, conflituosos, desesperançados e em constante busca, situação típica de uma profunda reviravolta comportamental dos anos 60”

A autora vai, desta forma, salientar no cinema português dos anos sessenta a propagação de valores que se distanciam dos valores da vida rural “atrasada”, complementando o seu argumento com a evocação da cena em que o casal de *Os Verdes Anos* “ensaia passos de jazz, estruturante nessa ideologia que contamina todo o filme que é, essencialmente, a luta pela modernização de Portugal” (Sales,2011:6). Já António Macedo, com *Domingo à Tarde* (1966), vai distinguir-se de *Os Verdes Anos* por não empreender a mesma analogia direta entre o urbano e o rural, pois volta-se para um ambiente onde impera o vazio, o silêncio periodicamente quebrado pelo barulho do comboio, criando uma atmosfera de fria alienação da realidade. A partir de uma montagem que faz uso de um desajuste entre imagem e som e fragmenta a continuidade espaço-temporal da narrativa, Macedo mistura os sons do espaço urbano onde os dois amantes residem, como os ruídos do comboio e as máquinas do hospital, e os sons do campo, como o cacarejar do galo. O que culmina, no final, é um filme que parece ser unicamente composto por perdas e episódicas reminiscências de um personagem cercado por uma paisagem que se desconstrói a partir da fusão imagética e sonora, algo próximo daquilo que sugere Gilles Deleuze (2006:320):

“No caso mais simples, esta nova distribuição do visual e do sonoro faz-se na mesma imagem, mas desde logo fora do audiovisual. É necessária toda uma pedagogia, visto que temos de ler o visual assim como ouvir o ato de palavra de uma nova maneira (...) as imagens, as sequências já não se encadeiam por cortes racionais que terminam a primeira e começam a segunda, mas reencadeiam-se sobre cortes irracionais, que já não pertencem a nenhuma das duas e valem por si mesmas. (...) O visual e o sonoro podem carregar-se em cada caso da distinção do real e do imaginário, ora um, ora outro, como alternativa do verdadeiro e do falso; mas uma sequência de imagens audiovisuais torna necessariamente indiscernível o distinto, e a alternativa indecível. A primeira característica desta nova imagem é que a «assincronia» já não é absolutamente nada a que invocava o manifesto soviético e particularmente Pudovkine”

Ao contrário de Manuel Guimarães, a geração do cinema novo empenhou-se na consolidação do “verismo português”⁵⁰ saindo dos espaços associados a uma ideia definida de etnopaisagem. Guimarães, ao deter-se dentro das etnopaisagens portuguesas, objetivou inverter o seu simbolismo – mesmo apesar das intervenções da censura – criando uma nova Nazaré, uma nova aldeia, penetrando no Alentejo, “território proibido”, em *O Trigo e o Joio* (1965), baseado no romance homónimo de Fernando Namora, que se evidencia pela forma intransigente como revelou o espírito e simbolismo sociocultural da província alentejana. O cinema neo-realista português dos anos 1950, sendo acusado de ineficácia, má feitura, problemas técnicos, foi ao mesmo tempo, condenado por “alimentar” a vertente de um cinema popular ligado aos temas do povo e do folclore que António Ferro também rejeitava. Da mesma maneira que no *primeiro novo cinema português* dos anos 30,⁵¹ Manuel Guimarães vai resgatar nos elementos da cultura popular o sustentáculo dramático e estético de um novo tipo de cinema cujas bases políticas são nitidamente opostas às do velho cinema. Porém, o vínculo com a chamada “cultura do povo” foi justamente o aspeto que vinculou o realizador a este cinema arcaico, ultrapassado, e desgastado já nos anos 50. O cinema novo, pelo contrário, vai apresentar personagens que não se identificam ou rejeitam mesmo a inserção na sociedade portuguesa, indivíduos marginais sem raízes territoriais, como *Pedro Só* (1972) de Alfredo Tropa, cujo protagonista Pedro é isento de qualquer julgamento moral ou justificação psicológica para o seu comportamento errante. E, quando Fernando Lopes imerge no universo rural em *Uma Abelha na Chuva* (1971) vai transformar o quotidiano de um casal latifundiário que vive num pedaço isolado de campo num purgatório rural que seria parcialmente recriado pelo realizador em 2002, com *O Delfim*.

A etnopaisagem vem converter-se num espaço que se apropria dos elementos que compõe o cenário, não só para inverter o simbolismo ideológico associados ao território, como *Mudar de Vida* (1966) de Paulo Rocha, mas também para inverter o simbolismo cultural dos costumes, ritos e tradições sem se desligar da própria cultura, como *O Acto da Primavera* (1962) de Manoel de Oliveira. *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes, inserindo-se no que se considera o “novo documentário”, vai fazer uma experimentação estética de vários caminhos do género, através de uma narrativa híbrida que apresenta o quotidiano do protagonista, um

⁵⁰-Expressão aportuguesada do francês *verité*.

⁵¹-Como refere Michelle Sales (2011), período assinalado pelos filmes *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) e *A Severa* (1930), ambos de Leitão de Barros, *A Dança dos Paroxismos* (1929) de Jorge Brum do Canto e *Douro, Faina Fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira.

pugilista, a partir de uma entrevista intercalada com sequências dos seus treinos e passeios pela baixa lisboeta. Mas a paisagem é, para além disso, mais do que cenário nestes filmes. A câmara de Lopes empreende uma revolução estética que, tal como *O Acto da Primavera*, se vai afastar de um registo essencialmente ficcional, assumindo a subjetividade do personagem como um fator essencialmente determinado pela objetividade que o cerca; objetividade essa que aflui a partir dos treinos no ginásio e das sequências compostas por uma diversificada escala de planos que captam o personagem a passear nas ruas da cidade como mais um indivíduo no meio da multidão. A câmara deambula vagarosamente pelas ruas, filmando as multidões ou a arquitetura numa tentativa de criar uma composição visual que se aproxima intimamente do cinema *verité*. Não é apenas um novo espaço que está a ser representado, mas antes, uma diferente abordagem cinematográfica do espaço urbano, oscilante entre o documentário e a ficção.

Vislumbrando as obras deste período, parece incorreto afirmar que havia um objetivo coletivo que se prendia com a rutura e negação dos pressupostos associados a uma ideia de etnopaisagem. Com *Vilarinho das Furnas* (1971), António Campos consegue contornar a problemática inerente à ideia de etnopaisagem (que está quase sempre associada a uma ideologia política nacionalista e imperialista) desmentindo a realidade colmatada pelas etnopaisagens ideologicamente saturadas do Estado Novo, mas imprime à sua obra uma visão que vem lamentar a perda de um território e da sua identidade. António Campos cria um filme-memorial, pois, ao invés de romantizar a comunidade de Vilarinho das Furnas, vai registá-la, assim como aos seus costumes e tradições, a fim de a preservar e ao seu território. *Vilarinho das Furnas* retrata ao vivo “a rudeza da serra agreste que moldou os caracteres de um povo que encontrara no velho sistema comunitário o melhor meio de sobrevivência” (Antunes, 1985:71). Realizado um ano antes da inauguração da barragem de Vilarinho das Furnas, em 1972, o filme procura registar a realidade de uma aldeia de que não subsistirá muito mais tempo. A obra vem cristalizar essa realidade que desapareceria um ano mais tarde, mas que se encontra materializada através da lente de António Campos, que faz uma descrição minuciosa dos costumes, hábitos e tradições que ligam a população à “sua terra”. Vilarinho das Furnas é a aldeia serrana *desterritorializada*, cuja composição pictórica subsiste, em parte, graças à obra de António Campos, que desafia a perpetuidade da nova recodificação territorial encabeçada pela construção da barragem. A efemeridade é um sentimento fortemente presente na obra de António Campos, e é precisamente essa plena consciência que o leva a conservar a paisagem de Vilarinho das Furnas no seu filme, da mesma maneira que o fez com a pesca do atum em *A*

Almadraba Atuneira, em 1963, inovador representante do “novo documentário”, sendo mesmo considerado por Bénard da Costa um dos “melhores exemplos do documentarismo etnográfico português, com notória influência dos filmes de Jean Rouch” (Costa, 1991:138). Neste sentido, é importante referir *Esplendor Selvagem* (1972) de António de Sousa, filme situado num período em que a utopia imperialista do Regime começava a ser desacreditada. A obra de António de Sousa acabou por ser banido em Portugal e Angola, possivelmente por não apresentar a visão romantizada do território colonial. Matos-Cruz refere-se a este filme como uma obra que representa um “continente estranho e belo com paisagens multiformes e uma eterna autenticidade. As comunidades, os animais, as rochas, as paisagens selvagens, a sinfonia de cores, a natureza em contraste com a vida e os costumes” (1986:149); já não existe a ficção romantizada que outrora era considerada apanágio do velho cinema colonial.

Contudo, só depois da revolução de 1974, com o surto do documentário livre, é que alguns documentários viriam desligar-se do discurso militante que vigorou com o derrube do Regime. Mas, da mesma maneira que os documentários de António Campos ambicionam preservar as imagens mais idiossincráticas de uma cultura ou território em vias de ser *desterritorializado*, será que não se pode apontar movimentos como o neorrealismo e o novo cinema pela maneira como procuram *desterritorializar* territórios cuja realidade foi ideologicamente moldada e transformada precedentemente? Visualizando os filmes de Manuel Guimarães e as obras filmicas que marcaram os anos sessenta e inícios dos anos setenta, presencia-se uma contestação da saturação imagética que o velho cinema impôs à composição pictórica dos territórios que se propunha representar. Se o “cinema intransigente” que se opôs aos códigos convencionais do cinema dos anos trinta, quarenta e cinquenta vinha desafiar a noção nacionalista e imperialista de cultura, na mesma tradição dos estudos culturais e dos estudos pós-coloniais e feministas, posteriormente, estas novas representações de realidades múltiplas veem interferir com uma perspetiva moderna que está densamente enraizada no pensamento comum, como o revelam as palavras de Dórdio Guimarães (1976), que disse, a propósito de *Trás-os-Montes* (1976) filme do período pós-revolução realizado por António Reis e Margarida Cordeiro, ter encontrado muito pouco o Portugal que ama no filme, salientando ainda ter-se sentido *despaisado* ao deparar-se com um pedaço da própria terra sem referências próprias (Ferreira, 2007). E, apesar da existência de filmes que não são nem obras de rutura nem de continuidade, como *O Passado e o Presente* (1972) de Manoel de Oliveira (Costa, 1991), a verdade é que o processo de desterritorialização acaba por estar presente, nem que

seja pela reivindicação estética que vem inverter uma categorização espaço-temporal fílmica, e, portanto, as representações convencionais de etnopaisagem pelo cinema.

Muita da problematização entre a ficção e o documentário que reveste alguns dos filmes deste período, como *Belarmino*, já havia sido explorado por Manoel de Oliveira com *O Acto da Primavera* (1963), primeiro filme a revelar o dispositivo e tratar do espaço da filmagem e da sua *mise-en-scène* como objeto fílmico em si. Alves da Costa, no contexto da gênese do cinema novo, salienta ser indispensável mencionar *O Acto da Primavera* (1962), de Manoel de Oliveira, considerando-o o “primeiro filme político português”, e admirando a maneira como o cineasta recria o *Auto da Paixão* no cenário transmontano, imprimindo ao filme uma estética que vem modificar claramente a paisagem transmontana (Costa, 1978:117). Ainda que, inicialmente, a história de *O Acto da Primavera* pareça aproximar-se dos valores conservadores do Regime, o que Oliveira filma é “um lugar de violência, onde se confrontam o saber popular e o saber culto; Violência do material teatral popular que serve de base ao filme e que se reconstrói para a rotação; esses gestos, essas vozes, essas salmodias muitas vezes ininteligíveis. Violência que se confunde com a realidade de Trás-os-Montes (o plano insustentável, *buñuelesco*, da rapariga parálitica) onde o teatro prolonga a vida” (Zunzunegui, 2004:144). Porém, precedendo *O Acto da Primavera*, destaca-se *O Pintor e a Cidade* (1956) como a obra que, segundo Paulo Cunha (2000), mudou radicalmente as referências cinematográficas de Oliveira. Michelle Sales (2011:98-106) vem reforçar que:

“ [Em *O Pintor e a Cidade* (1956)] Oliveira experimenta, pela primeira vez, o uso da cor num filme cujo tema é a atividade de um pintor impressionista que sai para as ruas do Porto em busca de inspiração – em justaposição à própria atividade do realizador documentarista que primeiro foi Manoel de Oliveira. É interessante resgatar aquilo que o Impressionismo significou para o universo das artes visuais, pois é neste contexto que a ideia de “realismo” e de representação do mundo são problematizadas (...) Entretanto, apesar de ter sido sempre considerado “um caso à parte” do cinema português, é negligenciado a forma pela qual é atribuído ao realizador uma certa “paternidade” em relação ao novo cinema português – movimento que viria a se consagrar no âmbito da crítica apenas na década de 1960”

O Porto como paisagem de inspiração em *O Pintor e a Cidade*, em oposição a *Uma Abelha na Chuva* ou *Mudar de Vida*, filme de Paulo Rocha ambientado na sua terra-natal, Ovar, que se apropria da paisagem como presumível espaço de refúgio, a vila piscatória para onde o

protagonista regressa, vindo da guerra em África. Porém, agora é inexistente a presença confortante da mãe-natureza justiceira e benevolente, e a pobreza honrada parece já não ser mais um ideal a seguir. *Mudar de Vida* é a história da transformação de um homem diante da transformação da terra (Pina, 1986), essa terra paralisada que vem desmoronar o paradigma heroico e patriota associado ao mar através do sentimento de letargia e de impotência do homem face ao território que o rodeia, tal como Afonso em *Verdes Anos* ou o casal de *Uma Abelha na Chuva*. Territórios paralisados, outrora embelezados pelo cinema passado, mas que agora carregam uma atmosfera de sinistra incompreensão, não só da vida, mas também da própria população, que deixou de se reger pelos códigos morais e culturais ideológicos que outrora definiam tanto as suas “peculiaridades étnicas” como o próprio território. A sequência em que o casal de *Uma Abelha na Chuva* regressa a casa na carruagem que atravessa o campo encoberto pelo nevoeiro pode perfeitamente comparar-se às sequências que captam a flora litoral de Ovar em *Mudar de Vida*. Aqui, a paisagem e a “comunidade étnica” já não têm a mesma relação de *A Canção da Terra*, nem a galeria de personagens é representada como um reflexo ideológico da comunidade onde coabitam os típicos heróis e antagonistas lusitanos que protagonizavam as obras do *velho cinema*. Deixa de existir o sentimento de união comunitária para existir somente o homem incompatível com o território e com a sociedade, que não se define nem como herói nem como vilão, limitando-se unicamente a acompanhar a metamorfose da terra que o conduz e às comunidades a um destino incerto.

O ano 1968 é marcado pelo início de uma sucessão de acontecimentos que vêm ajudar a subverter o panorama cinematográfico nacional que já havia sido transformado com os apoios da fundação Gulbenkian e a consolidação do cinema novo. Desde o acidente que resultaria na morte política de Salazar, o cinema nacional conheceu, durante o período que compreendeu a primavera marcelista (1968-1972), a instituição do Centro Português de Cinema (CPC) com apoio financeiro da fundação Gulbenkian⁵². O Secretariado Nacional de Informação converte-se em Secretaria de Estado da Informação e do Turismo em 1968, e decide reforçar o seu apoio ao cinema sobre a realidade ultramarina, que, segundo Luís de Pina culmina não mais numa “produção desafogada dos anos 30 e 40, mas num cinema de pobre, na economia e nas ideias” (1987:155). A esperança passa a residir na fundação Gulbenkian, da qual se espera o

⁵² -O qual, desde 1969, dirige o seu Sector de Cinema, “a Fundação Calouste Gulbenkian, grande Fundação privada, uma das maiores do mundo, desde 1956 conduzia uma ação que transformara a vida cultural portuguesa”, “mas, durante os primeiros dez anos de existência, pouco fizera pelo cinema” - A partir de Paulo Filipe Monteiro (2000:11).

financiamento que permitirá um novo arranque do cinema, e que se encontra expressa nas palavras de uma personagem de *O Cerco* (1970) de António da Cunha Telles, que diz “A Fundação ainda não deu a resposta, e se ela não vier...” (Monteiro, 2000:14). O autor acrescenta ainda que:

“O sinal [dado por O Cerco] não passou despercebido para o poder. Este, que até aí ignorava escandalosamente as obras do cinema novo, deu-lhe os grandes prémios da S.E.I.T.: melhor filme, melhor atriz, melhor fotografia (Acácio de Almeida). Também nas curtas-metragens foram dois novos premiados: António de Macedo e Faria de Almeida. O triunfo de uma geração começava” (Monteiro, 2000,14-15).

Em *O Cerco*, as ruas de Lisboa surgem como pano de fundo do quotidiano de uma mulher que não desenvolve uma história com a sua cidade. A apatia social transmitida a partir do olhar, dos passeios e das relações de Marta pretende denunciar o próprio vazio resultante de uma repressão social e cultural, mostrando uma cidade que já não se encontra “ornamentada” pelas tendências ideológicas do *velho cinema*. Marta deambula pelas ruas, pelos restaurantes, pelos parques da cidade, mas é indiferente que essa cidade seja Lisboa, pois poderia ser uma outra cidade qualquer; nem mesmo a sequência que decorre no Parque Eduardo VII onde se desvenda, no fundo, a praça do Marquês de Pombal, lugar icónico de Lisboa, vem desvanecer essa propositada desarmonia social e letargia estética que atravessa a obra de Cunha Telles. O trabalho da etnopaisagem é diferente, pois já não possui a função estetizante e ideológica que responde ao retratar pitoresco de comunidades étnicas em harmonia com a natureza. Passa a haver um questionamento das bases das etnopaisagens estabelecidas, como em *A Promessa* (1973) de António de Macedo, que revisita as praias do norte e a miséria dos pescadores à luz de uma ótica contemporânea, de rutura ideológica e estética, que vem romper com o sentido de lugar, assim como com a apropriação harmoniosa do território. Sendo adaptada da peça de Bernardo Santareno, o filme manifesta semelhanças com a outra obra do autor levada ao cinema por Manuel Guimarães em 1964, *O Crime de Aldeia Velha*. O imaginário criado por António de Macedo é a evocação da quimera lúgubre que a aldeia saloia encobria atrás das canções, dos namoricos e dos bailados das quermesses, e que conserva uma genealogia patente com a aldeia arcaica que instigaria o cântico do cisne do velho cinema. É impossível não comparar o olhar frio e melancólico que a câmara de Macedo deita sobre o aglomerado de

dunas, areais e água que circundam a aldeia construída sobre estacas na areia com o olhar de Guimarães sobre a Aldeia Velha do seu filme de 1964. Espaço de silêncio e de rituais do quotidiano, habitado por figuras que arquitetam uma crescente tensão entre a superstição e o desejo, entre o mundo das crenças primitivas e um mundo de libertação (Bénard da Costa, 1991:147), *A Promessa* sobressai pela sua visão eclética da representação espacial, rompendo completamente com a ideia moderna de etnopaisagem que percorreu o cinema das primeiras décadas do Estado Novo.

O cinema novo português sobressai por fazer o espectador sentir-se “despaisado”, como refere Dórdio Guimarães, e, sobretudo, por *despaisar* o próprio imaginário fílmico nacional que o velho cinema havia cristalizado nas primeiras décadas do Estado Novo.⁵³ O que os “novos cinemas” e os movimentos da crítica e dos cineclubes se propuseram a transformar no panorama cinematográfico português, em resposta ao ténue contributo do *velho cinema* e à crise cinematográfica dos anos 50, veio desencadear um processo de desterritorialização e reterritorialização da paisagem portuguesa à luz de uma ótica contemporânea que desterrava a própria noção moderna de comunidade étnica. A emigração que ocorreu nos anos sessenta num contexto de reconstrução da Europa do pós-guerra veio impulsionar grandes aumentos de produtividade, nomeadamente porque as pessoas passaram do campo para a indústria, o que leva Lucinda Fonseca a colocar a diversidade cultural provocada pelos fluxos migratórios como um dos fatores centrais da transformação das paisagens:

“ [Esta diversidade] *manifesta-se de várias formas na paisagem urbana, tanto nos seus elementos fixos, como nos móveis: através da emergência de bairros degradados onde se concentram os imigrantes e minorias étnicas pobres e do aumento da segregação residencial de base étnica; da introdução de elementos arquitetónicos característicos das regiões de origem dos imigrantes (locais de culto religioso, organização interna das habitações, pátios, janelas, varandas, jardins e diversos elementos decorativos); da presença de múltiplos estabelecimentos de comércio étnico; da variedade das formas de vestuário; dos cheiros e sabores das comidas tradicionais de diferentes regiões do mundo; da sonoridade das línguas que se ouvem nas ruas e noutros espaços públicos e da variedade da música, e de outras formas de expressão artística e cultural transportadas de países e regiões dispersas por todo o Planeta. Deste modo, graças à imigração, no virar do século, Lisboa é também, cada vez mais, uma sociedade pluricultural,*

⁵³Apesar de Dórdio Guimarães ter usado este adjetivo para *Trás-Os-Montes* (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro, filme que não se insere na corrente do novo cinema.

embora com uma forte dominante dos imigrantes de Língua Portuguesa e de confissão religiosa católica” (Malheiros, 2000, apud Fonseca, 2009:73).

O cinema nacional a partir de finais da década de cinquenta vai acompanhar as transformações da paisagem ao mesmo tempo que consolida uma nova forma de ver e fazer filmes sob a tesoura da censura estado-novista, por vezes mais flexível, outras vezes mais mordaz. Debatendo-se com a ideologia salazarista até à revolução de Abril, altura em que o cinema deixa de ser *cinema novo* para passar a ser um *cinema livre*, o panorama cinematográfico vai conhecer, não só com novos cineastas, mas também com cineastas já conhecidos anteriormente, uma explosão de obras que vão apresentar múltiplas direções estéticas e derivações experimentais. O capítulo seguinte incidirá precisamente nas novas tendências do cinema pós-revolução, atentando às diferentes dimensões espaço-temporais que os vários cineastas se dedicarão a experimentar nas suas obras. Ao mesmo tempo, problematizar-se-á o papel da etnopaisagem, que, encontrando-se preservada, reatualizada ou desconstruída pelos vários cineastas, vai acompanhar a maneira como o cinema português vai enfrentar o processo de redescoberta e conseqüente afirmação da sua própria identidade.

PARTE III

1. O cinema pós-revolução

1.1. Um panorama indeciso

A revolução de 1974 veio abrir caminho a um cinema livre, um cinema que se tornou diverso e também autónomo perante a direccionalidade política e ideológica que as produções cinematográficas do tempo da ditadura eram obrigadas a tomar. Testemunhou-se a eclosão de filmes que vinham reestruturar a própria história do cinema que outrora se assemelhava a uma linha cronológica, misturando-se assim tendências artísticas, orientações estéticas, experimentais e temáticas. O cinema pós-revolução não pode ser categorizado da mesma maneira que o cinema que precedeu a deposição do Regime: as diversas ramificações e orientações pelas quais o cinema português envereda, colhendo muitas influências e rumando por trajetos distintos que são claramente sintomáticas de um país com dificuldades em reconhecer a sua própria identidade. Eduardo Lourenço observa que, após a Revolução de 25 de Abril, que alterou 500 anos de autoimagem como poder colonial, Portugal teve que defrontar-se como nunca antes com a sua identidade. O autor nota ainda que a crise profunda de identidade que se seguiu à reinstalação da democracia após o final da ditadura do Estado Novo “deixou o país sem uma ideia clara sobre como relacionar-se com as suas experiências e códigos culturais. Além do mais, o estatuto de membro da Comunidade Europeia e as suas implicações capitalistas ampliaram ainda mais esta crise de identidade” (1999:68).

A amálgama de temáticas, personagens, as oscilações entre o cinema autoral e comercial, o documentário e a ficção, o passado e o presente vêm desafiar várias noções de paisagem cinematográfica que espelham nitidamente o período de crise identitária do cinema pós-revolucionário, e que vêm problematizar a própria noção de etnopaisagem no imaginário português. Areal (2011) diz que algumas das várias tendências desse período serão dominantes nos primeiros anos que se seguem à revolução e mantêm alguma unidade até 1980, como os filmes que regressam ao passado relacionado com o regime estado-novista, os filmes que contam histórias da revolução, e os filmes que fazem uma incursão ao meio rural que objetiva a redescoberta das raízes, sendo a grande maioria filmes de documentário, como *Deus, Pátria, Autoridade* (1975) *O Bom Povo Português* (1981) ambos de Rui Simões, ou *As Armas e o Povo*

(1977) realizado e produzido pelo *Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica*, suplantando as narrativas de ficção em termos quantitativos. Alguns vão apontar a predominância do documentário no cinema pós-revolução como uma necessidade de expor certas questões sociais que a repressão política até então não autorizava, em paralelo com a necessidade de se romper com a artificialidade e mentira das etnopaisagens cinematográficas da ditadura portuguesa, contudo, outros vêm apontar as questões financeiras como principal justificação. Se no início da década de setenta algumas obras filmicas decidiram exprimir-se mais diretamente, rapidamente começaram a surgir fortes manifestações de dissidência ideológica que marcaram uma transição estética para a nova fase que só poderá arrogar-se determinadamente após a revolução de 1974. Os cineastas, começando a exprimir-se mais livremente, fizeram questão de mostrar que as suas intenções ideológicas eram diretamente políticas, o que resultou num cinema que perdurou aproximadamente até à década de oitenta. Mas o panorama cinematográfico pós-revolucionário é marcado por acentuadas discrepâncias, como refere Paulo Filipe Monteiro (2011:1):

“ (...) ao contrário do movimento cineclubista, que o Estado Novo, mesmo na sua face marcelista, não hesitou em extinguir, o chamado “novo cinema” pôde, ainda antes do 25 de Abril, controlar todos ou quase todos os lugares da instituição-cinema, tendo assim nas mãos o poder de produzir, ensinar e criticar, apesar do seu alinhamento político à esquerda. Uma situação contraditória a que aliás se vieram juntar, mais tarde, outras duas: durante o período revolucionário do Verão de 1975, o grupo do novo cinema foi afastado a favor dos cineastas do velho cinema; e, nos anos noventa, foram duas pessoas há pouco saídas da área comunista as chamadas a defender e gerir um modelo liberal e populista que procurou durante algum tempo acabar com a hegemonia que o grupo do novo cinema tinha conseguido recuperar com o 25 de Novembro”

O panorama pós-revolução, sendo imediatamente marcado pela emergência de um cinema militante, foi também marcado pela prevalência do documentário como registo principal. Este movimento interventivo dos *kinoki*⁵⁴ portugueses, ao imergir em partes do imaginário nacional outrora intocáveis, vem culminar numa desconstrução cultural dos “territórios” imagetivamente saturados pela ideologia estado-novista. Revisitam-se as etnopaisagens

⁵⁴Nome adotado pelos cineastas do *Kino-Pravda* (entre os quais Dziga Vertov) movimento que se marcou por uma reivindicação do cinema na União Soviética, durante a década de 20. Em Portugal, os kinoki portugueses são associados aos cineastas “militantes” que se emanciparam após a revolução de 1974.

nacionais, mas também as camadas sociais tradicionalmente exploradas (Matos-Cruz, 1999), como em *Continuar a Viver ou Os Índios da Meia-Praia* (1976) de António da Cunha Telles, ou em *Torre Bela* (1975) de Thomas Harlan. *Torre Bela* é um dos filmes representantes do *boom* do documentário no período pós-revolucionário, porém, destaca-se por não preservar afinidades estéticas com as obras de Rui Simões ou das cooperativas do *Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica* ou do *Grupo Zero*, responsáveis por documentários essencialmente históricos, de narrativa episódica, com cariz essencialmente elucidativo e didático; *Torre Bela* vem inserir-se na linha da antropologia visual, registando um movimento de ocupação popular no Ribatejo, uma das paisagens filmicas que melhor condensava os valores da célebre trindade estado-novista.⁵⁵

Torre Bela é um dos filmes representantes do *boom* do documentário no período pós-revolução, porém, destaca-se por não preservar afinidades estéticas com as obras de Rui Simões ou das cooperativas do *Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica* ou do *Grupo Zero*, responsáveis por documentários essencialmente históricos, de narrativa episódica, com cariz essencialmente elucidativo e didático. *Torre Bela* vem inserir-se na linha da antropologia visual, registando um movimento de ocupação popular num meio não tradicionalmente conotado com a Esquerda, o Ribatejo, uma das paisagens filmicas que melhor condensava os valores da célebre trindade estado-novista. Tendo a maior parte das ocupações ocorrido no Alentejo, território com simbolismo revolucionário já desde o período estado-novista, é este um dos territórios que vai finalmente emancipar-se no imaginário filmico após a revolução. É o Alentejo de planícies vastas e áridas em *Os Demónios de Alcácer-Quibir* (1975) de José Fonseca e Costa que, num contexto de uma greve de operários agrícolas, vai seguir o percurso de um grupo de teatro ambulante por um universo de fantasmagórica opressão. Confrontando-se com as figuras e grupos sociais emblemáticas do território alentejano, desde o grupo de aristocratas representado em tom caricatural, o filme vai também desmitificar o ideal de pobreza honrada a partir da personagem da velha beata, que vai distanciar-se do arquétipo da mulher de família de valores conservadores que habitava as etnopaisagens rurais portuguesas, ao dizer: “Vejo que há cada vez menos gente disposta a sofrer e a calar. E ainda bem”. E o seu filho acrescenta: “A vida é cada vez mais dura para os que ficam. E maior é a repressão”. O filme de Fonseca e Costa, mesmo apesar da visão satiricamente mordaz, e de se inserir no período pós-revolução,

⁵⁵ Este movimento destacou-se por ter ocorrido num meio não tradicionalmente conotado com a Esquerda, já que a maioria das restantes ocupações deram-se no Alentejo, território com simbolismo revolucionário já desde o período estado-novista.

vê-se assombrado pelo espectro do Antigo Regime, como se verifica sobretudo na sequência final, em que as forças policiais repressoras liquidam os personagens.

Também *Lisboa, O Direito à Cidade* (1974) de Eduardo Geda, vem desmistificar a cidade representada em *Lisboa de Hoje e de Amanhã* (1948) de António Lopes Ribeiro. A Lisboa de António Lopes Ribeiro é uma cidade que recupera dignamente da devastação da Segunda Guerra Mundial, e, por outro lado, no filme de Geda, sobressai o modo como a estruturação do espaço urbano capitalista vem refletir as contradições e os conflitos da luta de classes. Aqui, as diversas áreas da cidade já não possuem mais “as formas semelhantes de ocupação social e económica que se verificavam nos filmes do velho cinema” (Matos-Cruz, 1999,157-158). O cinema militante manifesta uma preocupação de se afirmar essencialmente como forma de intervenção sociopolítica, o que não vai invalidar ao mesmo tempo uma intervenção estética, associada sobretudo a autores como António Reis, Margarida Cordeiro ou João César Monteiro, que, ainda que não se insiram diretamente nas práticas de um “*cinema militante*”, vêm redimensionar o próprio espaço fílmico enquanto reflexo do imaginário nacional, e, conseqüentemente, a ideia de etnopaisagem.

O processo de revisitação do território nacional levado a cabo pelo cinema não vai esquecer uma reestruturação do próprio espaço fílmico e às culturas que o habitam e nela circulam. Não se presencia apenas uma reivindicação do próprio simbolismo associado ao território, mas também a afirmação de uma estética singular que pretende consagrar o cinema autoral, numa linha diferente da que marcou o cinema novo. João César Monteiro refere-se a *Jaime* (1974) de António Reis como “uma etapa decisiva e original do cinema moderno, obrigatório ponto de passagem para quem, neste ou noutro país, quiser continuar a prática de um certo cinema, o cinema que só tolera e reconhece a sua própria austera e radical intransigência” (Monteiro, 2011:17). O filme de António Reis não desafia apenas a própria noção clássica e linear de linguagem fílmica como muitos outros filmes, mas antes, vem questionar o papel do próprio espaço fílmico, transformando-o num espaço de rutura. Reis indaga até que ponto é que o ato de rutura estética vem *descategorizar* os próprios elementos do universo diegético, sobretudo nas sequências preenchidas pelos desenhos de Jaime. Se Deleuze e Guattari vêm mostrar uma perspectiva do mundo desprovida de categorizações, em que, neste caso, a fragmentação geográfica do “corpo pleno da terra” em comunidades étnicas, regiões, cidades, aldeias, paisagens..., nada mais são do que categorizações efémeras e condicionadas

pela atemporalidade, será que não é possível falar-se numa ideia de etnopaisagem nas sequências dos desenhos em *Jaime*? A paisagem, transcendendo a mera condição de “género artístico”, implica que se encontre inteiramente sujeita a uma série de aventuras estéticas que vêm desafiar a própria tradição e a criação artística. E se as imagens de *Jaime*, quando cingidas aos desenhos do personagem cujo nome dá título ao filme vêm desafiar toda uma codificação semiótica e cultural que é engrandecida pela música de Karlheinz Stockhausen, também Gilles Deleuze vai encontrar e problematizar uma nova imagem filmica:

“No cinema, diz Resnais, algo tem de se passar «à volta da imagem, atrás da imagem, e até no interior da imagem». É o que acontece quando a imagem se torna imagem-tempo. O mundo tornou-se memória, cérebro, sobreposição de idades ou de lóbulos, mas o próprio cérebro tornou-se consciência, continuação das idades, criação ou aumento dos lóbulos sempre novos, recriação de matéria à maneira do estireno. O próprio ecrã é a memória cerebral onde se confrontam imediata, diretamente o passado e o futuro, o interior e o exterior, sem distância atribuível, independentemente de qualquer ponto fixo (o que faz talvez a estranheza de Stavisky). A imagem já não tem como características primeiras o espaço e o movimento, mas a topologia e o tempo” (2006:164)

Se António Reis e Margarida Cordeiro procuraram definir um estilo fortemente ancorado no ramo da antropologia visual, com *Trás-os-Montes* (1976) ou *Ana* (1984) esse estilo vai servir essencialmente para representar a condição pós-moderna de um território menosprezado pelo cinema estado-novista. Carolin Overhoff Ferreira evoca *Trás-os-Montes* como “país despovoado – espanto e encanto, a real desolação do esvair emigratório, ou como território nos confins – logo, “longe da atenção dos governos centrais, transmitindo, afinal, uma genuína ressonância regional, a dignidade e a força afável dos seus autóctones” (2007:152). A autora vem equiparar as cidades e regiões que compõe o cenário de *Trás-os-Montes* às cidades-oásis que pontuam os desertos do norte de África e do Médio Oriente, como Tammanrasset:

“Do nordeste como território mítico, aos corpos e às terras de vento e areia. Da arquitetura milenária aos oeuds temporários. Da família esculpida às personagens de sonho. A mulher como sinal de transmissão, a condição humana, a conjuntura como solene de inspiração, o deserto entre visões oníricas...Qual reequilíbrio fascinante, transparecem, alternam – num magnífico, fabuloso envolvimento que a urdina filmica reflete, ou atenua, sem

inibir ou deturpar – porque, simultaneamente, estimula ao espectador uma adesão de emoções, confluências, alegorias, experiências e evocações, face a um catalisador de identidade que o perspectiva e desafia. (...) Na ilha arrebatadora que Trás-os-Montes simboliza quanto ao incontinente cinema português, referencia-se um mo(vi)mento irrepitível de efêmero e perene, de ansiedade e fixação, de envolvimento e precariedade, de estigmas recônditos e matrizes à flor da pele. Neste testamento ao futuro, consignado ao testemunho do passado, a matéria presente palita com uma vibração perturbadora” (Ferreira, 2007:156-158).

O recurso ao mito na obra de Reis e Cordeiro, inserindo-se na perspectiva *deleuziana* e *guattariana* que o considera, não como representação transposta ou mesmo invertida das relações reais em extensão, mas como força determinante das condições intensivas do “sistema” como um todo coletivo, vai destacar-se também como elemento essencial da obra pós-revolução de João César Monteiro. Com *Veredas* (1977) e *Silvestre* (1981) já não falamos de um estilo que se insere na tradição da antropologia visual, mas antes, falamos de uma representação “estilizada” dos contos tradicionais portugueses, que utiliza os *décors* de uma estética teatral. Não são apenas os cenários pintados, mas também a própria disposição dos elementos que compõe o cenário e pretendem “recriar” o território e o meio, desde a iluminação forte e de cores saturadas, até à cena em que uma jovem Maria de Medeiros brinca no baloiço do seu quintal em *Silvestre*, opções estéticas que fazem lembrar em muito o cinema da *hollywood's golden age* ou até mesmo *A Flauta Mágica* (1975) de Ingmar Bergman.

A crise profunda de identidade que trespassou Portugal referida por Lourenço (1999) não vai relacionar-se unicamente com a dificuldade do país em relacionar-se com as suas experiências e códigos culturais depois de um opressivo período ditatorial. Essa crise de identidade espelha-se na produção cinematográfica de maneira fragmentada, não cronológica, pontuado ocasionalmente por movimentos ou autores que pareciam estar finalmente a conseguir dar ao cinema a genuína “alma” que lhe faltava, e, noutras alturas, surgiam obras que denunciavam com clareza o seu rumo errante e indeciso. Os vários movimentos ou preferências estéticas e temáticas que vão marcar a história do cinema desde a revolução de 1974 até ao início da década de 90 vão ser pontuados por “momentos de recaída” diretamente relacionados com a recente revolução: não só os acontecimentos a nível social e histórico, como o PREC (Processo Revolucionário em Curso), a independência das colónias e a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia em 1986, mas também dentro do próprio cinema, um forte e

idiossincrático conflito entre o “cinema comercial” e o “cinema autoral” veio dividir o panorama cinematográfico nacional. A desmitificação do “orgulhosamente sós”, sendo reforçada pela entrada quase imediata numa comunidade de vários países (Portugal apresentou a candidatura de adesão à CEE em 1977 e assinou o acordo em 1980) é uma dessas experiências que desafiou todos os códigos culturais instituídos na sociedade portuguesa durante o regime estado-novista, e que veio ampliar este período de instabilidade que só seria atenuado na década de noventa.

O espectro do passado estado-novista não se apagou, porém, já não aparece no cinema sob a forma de manifesto revolucionário, da mesma maneira que aparecia no cinema militante. E *Tempos Difíceis* (1988), de João Botelho, ainda que reflita o Portugal do seu tempo, não vai permitir uma categorização dos acontecimentos a nível espaço-temporal, da mesma maneira que *O Sangue* (1989) de Pedro Costa. A ideologia parece estar ausente, contudo, continua a persistir uma ideologia que se encontra “mais ao nível da política do pequeno signo, dos sinais do quotidiano, da transformação das práticas semióticas e culturais que, nesta época, passam pelo abandono dos sistemas simbólicos, tendência que caracteriza a desconstrução e a pós-modernidade” (Areal, 2011). Não é relevante o facto de ser Lisboa a cidade representada, pois não estamos a falar de *Dans la ville Blanche* (1984) de Alain Tanner, a “cidade branca” que é colocada do ponto de vista do personagem que é um turista ou estrangeiro, da mesma maneira que a Veneza de *Morte em Veneza* (1971) de Luchino Visconti ou a Nápoles de *Viagem a Itália* (1954) de Roberto Rossellini são colocadas⁵⁶, ou até mesmo a Lisboa de *Cenas da Luta de Classes em Portugal/ A Revolução Triunfará?* de Robert Kramer.

⁵⁶ -Ainda que os realizadores de ambas as obras sejam italianos e representem cidades italianas, os seus protagonistas são estrangeiros. *Dans la Ville Blanche* não só é um filme protagonizado, como também assinado por um realizador estrangeiro (apesar da participação da portuguesa Teresa Madruga)

2. Um novo panorama

2.1. Um Portugal de “mutantes”

A etnopaisagem do Portugal representado no cinema dos anos noventa vai ser permeada pelos mutantes que não são apenas os personagens da obra de 1998 realizada por Teresa Villaverde. Estes mutantes são os indivíduos que, habitando num espaço que o mundo social sufocava, vêm refletir a unânime reação do cinema nacional aguardada já desde a revolução de 1974. Agora já não nos encontramos diante de um cinema “indeciso”, vacilante relativamente à sua própria identidade e desprovido da unanimidade que veio marcar a *nova geração* dos anos noventa. A indecisão agora é apenas uma marca dos personagens destes filmes, que, na mesma tradição do novo cinema português, pretendem representar um todo coletivo que espelha a eufórica prosperidade há muito desejada para o panorama cinematográfico nacional. Os cineastas vão colocar-se na periferia das etnopaisagens pitorescas, projetando um universo em que a comunidade étnica como representante soberana de um determinado lugar deixa de existir. A miscigenação étnica e racial deixa de existir como o resultado do processo imperialista referido por Corrêa (1943), que definia Portugal pelo “complexo bioético da população e o substrato firme duma nítida identidade nacional” (1943:182). Já não é um Portugal habitado por várias nacionalidades, raças e etnias que vinham projetar o deslumbramento dos povos europeus – os estrangeiros que em tempos se assentaram em Portugal atraídos pela aventura, pelo comércio e pelas navegações - ou uma soberania nacional, através da presença fixa de vários povos das colónias ultramarinas que projetavam um multiculturalismo como símbolo do domínio territorial que se alastrava além do continente europeu.

Paralelamente a este movimento, destaca-se a obra de Manoel de Oliveira e João César Monteiro, que exploram, independentemente, o seu próprio universo sem se ligarem à *nova geração*; as suas filmografias, sendo caracterizadas por uma deriva experimental que vem firmar universos específicos, não manifestam preocupação em tomar uma posição sobre a sociedade, mas, ao invés, vão encenar os seus próprios fantasmas. Em João César Monteiro, não é só o próprio universo fílmico, mas também a personagem de João de Deus, o seu alter-ego, na trilogia composta por *Recordações da Casa Amarela* (1989) *A Comédia de Deus* (1995) e *As Bodas de Deus* (1999), e João Vuvu em *Vai e Vem* (2003). Qual será, deste modo, o papel da

etnopaisagem no imaginário projetado por estes cineastas? A obra de ambos os realizadores confronta-se através das respetivas representações, não só de diferentes territórios de Portugal, mas também de ideias de paisagem distintas enquanto projeções da *portugalidade*. Pode ser o Douro agrícola de *Vale Abraão* (1993) de Oliveira ou os bairros velhos de *Recordações da Casa Amarela* de César Monteiro, espaços idiossincráticos do imaginário nacional cuja identidade vai ser enaltecida a partir do contraste de classes (a burguesia do Douro e as mulheres conservadoras e caricatas dos bairros históricos lisboetas), das expressões de vocabulário, dos costumes e cerimónias (as cerimónias formais de *Vale Abraão* e as festinhas populares de *Recordações*..) que vão colocar, agora sem uma motivação ideológica, as respetivas comunidades dentro dos seus meios.

É necessário estabelecer uma divisão entre Manoel de Oliveira e João César Monteiro e a *nova geração*, já que a obra dos dois primeiros cineastas, além de ser bastante anterior à eclosão deste movimento dos anos noventa, projeta um imaginário profundamente íntimo e pessoal. E no que diz respeito à consolidação de uma ideia de etnopaisagem desconstruída, que acompanha as transformações da contemporaneidade, a *nova geração* vai destacar-se exatamente por invocar a fusão cultural que antes da revolução de 1974 se encontrava abafada, através de obras que tomam um ponto de vista “marginal”, não só através dos grupos mais desfavorecidos da sociedade portuguesa, mas também através dos grupos representativos do multiculturalismo em Portugal. Os lugares que se inserem fora das etnopaisagens pitorescas são resgatados por esta galeria de cineastas, que, por sua vez, vêm criar novas etnopaisagens que vêm desafiar a perspetiva da escola histórico-cultural referida por Mendes Corrêa:

“Opondo-se à perspetiva evolucionista, a escola histórico-cultural, sem recusar interpenetrações culturais, e admitindo mesmo sobreposições ou estratificações de culturas, com sobrevivências mais ou menos amplas de culturas primitivas, veio proclamar que as culturas são «complexos orgânicos» e não «montões incoerentes de elementos vindos de toda a parte»” (1943:46).

São estes “montões incoerentes de elementos vindos de toda a parte” que vêm dar consistência às etnopaisagens periféricas⁵⁷ que preenchem a cinematografia deste período. O

⁵⁷ - Entenda-se periférica não exclusivamente como a periferia, ou seja, os arredores ou subúrbios dos centros urbanos, mas também os lugares territorialmente deslocados das etnopaisagens pitorescas.

espaço vai estar então sintonizado “com uma discussão sobre um cosmopolitismo de refugiados, migrantes, exilados (...) e de habitantes excluídos dos não-lugares citadinos” [fragmentando a cidade contemporânea] através de espaços ofíciosos, globalizados, transculturais, conflituantes, zonas mutantes” (Zanforlin, 2012:82-83). Este redimensionamento do espaço vai ocorrer no cinema ao mesmo tempo que se presencia o distanciamento de um registo mais documental e antropológico, ainda que *Casa de Lava* (1994) e *Ossos* (1998) de Pedro Costa, se insiram numa estética fortemente ancorada no ramo da antropologia visual. Contudo, a *nova geração* dos anos noventa caracteriza-se essencialmente por uma crescente produção cinematográfica de ficções em que a paisagem se assume um pano de fundo de universos que partilham similaridades a nível temático e visual; é o universo obscuro e lúgubre de Teresa Villaverde, o universo “sujo”, assaz grotesco, de João Canijo, ou o universo letárgico de Pedro Costa. São universos que vêm impugnar a noção idealizada de espaço filmico, operando uma desconstrução do território sem nunca lhe retirarem uma especificidade visual que o definem diretamente como “parte de Portugal”. Aqui, a etnopaisagem ressurge como lugar de rutura, perpassado por um movimento autoral que se vai definir por grupos humanos específicos, ainda que não manifeste a necessidade de oferecer uma imediata localização geográfica ao espectador, exceto quando o território é um elemento essencial da diegese, como em *Casa de Lava*. Ao visualizar alguns filmes desta década defrontamo-nos com um lugar quase anónimo, como em *Sapatos Pretos*, cujas planícies áridas e o universo pimba vêm preencher uma paisagem “feia” (que se sabe ser algures no Alentejo) que Canijo afirma ser o espelho real, desprovido de ilusão, do Portugal real, e, em *Os Mutantes*, só quando surge o Arco da Rua Augusta é que todo o espaço de ruínas e sombras mostrado anteriormente por Teresa Villaverde deixa de ser um cenário “anónimo” para passar a ser uma “periferia da metrópole”, aos olhos do espectador. Lisboa e Porto, contrastando vivamente com todas as outras regiões portuguesas, vão apresentar, “em vez de espaços essencialmente rurais, onde aqui e além se implantam um ou outro centro urbano mais ou menos desenvolvido (...) [definindo-se], antes de tudo, pela urbanização generalizada da maior parte do seu espaço territorial” (Mattoso, Daveau, Belo, 2012:500). A etnopaisagem vai assim definir-se, antes de tudo, pela atividade humana, que vai constituir-se o traço mais marcante do território, sem esquecer as respetivas comunidades associadas ao território. A etnopaisagem vai deixar de ser o espaço estagnado e visivelmente delimitado conforme os pressupostos do Estado Novo, mas não vai perder totalmente as “raízes étnicas”; estas persistem, mas vão acompanhar a modernização que vai

ocorrer na metamorfose da etnopaisagem, como se verifica, por exemplo, pela ponte do IP5 sobre o Côa, em Almeida.

A composição visual que permeia o cinema desta *nova geração* revela imediatamente uma completa rutura com os pressupostos estéticos de uma ideia de etnopaisagem que contagiou o *velho cinema*. A revolução que marcou o contexto cinematográfico pós-revolução estabelece-se assim na década de noventa como a derradeira renovação estética e temática, após o panorama indeciso e trémulo que marcou os anos oitenta, ainda que se possa exaltar, nesta década, a consolidação do universo da burguesia portuguesa decadente de Manoel de Oliveira, etnopaisagem que o cineasta começou a explorar já desde *O Passado e o Presente* (1972). Todavia, é a partir dos anos noventa que o cinema nacional parece finalmente encontrar a sua própria identidade através de vários estilos e de uma autenticidade que os une na maneira como olham e representam a realidade portuguesa. Vislumbrando os filmes destes autores, percebe-se que não é apenas a periferia e a “marginalidade” que eles pretendem representar. Estes filmes, reunindo uma série de elementos e personagens-chave, desde os jovens deslocados da sociedade, os heróis solitários ou anti-heróis que rejeitam a compreensão ou a integração social, ou o espectro negativista da autoridade paternal, vão sobretudo tomar a dimensão humana como elemento principal a ser “captado”. Em *Xavier* (1992) de Manuel Mozos ou *Jaime* (1999) de António Pedro Vasconcelos, o percurso dos personagens é indissociável do meio urbano; as simples atividades banais, como as festas, os cafés, as aulas ou o trânsito da cidade em *Xavier*, ou os conflitos do jovem problemático em *Jaime* pelas ruas de Lisboa. Em *Glória* (1999) de Manuela Viegas, a efemeridade do meio rural perante a ameaça da modernidade é o pano de fundo para a evolução sexual de Glória, construída a partir do contraste entre as ingénuas brincadeiras de infância e a entrada súbita na puberdade.

À rejeição de uma ideia de paisagem com peculiaridades étnicas vem-se sobrepor a necessidade de se “dar voz” a estes personagens mais idiossincráticos do imaginário fílmico da década de noventa, seja os heróis solitários, os anti-heróis, os grupos juvenis ou marginalizados. Porém, a obra de Pedro Costa a partir de finais dos anos noventa vem distinguir-se dos cineastas da *nova geração* enquanto representante de um imaginário que toma a paisagem quase como uma personagem do drama, tornando-a um elemento ativo na própria história dos personagens. *Ossos* (1997) vem iniciar a sua trilogia do bairro das Fontainhas, paisagem que ele se detém a filmar, duradouramente, à medida que segue o percurso do jovem rapaz, seja através das ruínas

do bairro ou da baixa lisboeta. *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006), filmes posteriores, já não conservam as mesmas raízes no registo ficcional da mesma maneira que *Ossos*. Nesses filmes já não existe a etnopaisagem, pois Pedro Costa elimina do universo diegético, com recurso à antropologia visual, quaisquer possibilidades de uma leitura estereotipada ou provida de pré-conceitos que possam distorcer o imaginário do bairro das Fontainhas. *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha* não são filmes sobre a dependência das drogas, tampouco sobre a pobreza e a miséria ou a imigração cabo-verdiana (esta última mais acentuada em *Juventude em Marcha*), ainda que estas sejam questões que subjazem no decorrer do filme.

A etnopaisagem destes filmes reúne, através da composição visual executada por Pedro Costa, os elementos essenciais que concedem ao espectador liberdade para que ele possa fazer a própria leitura do universo diegético: o bairro social como realidade não estigmatizada, que não quer denunciar a pobreza ou a miséria, tampouco fazer julgamentos morais, mas antes, expô-la de maneira “crua”. Contudo, será que podemos vislumbrar *No Quarto da Vanda*, tal como *Vilarinho das Furnas* (1971) de António Campos, como um filme-memorial, pela intenção de “conservar” uma etnopaisagem – neste caso, o bairro das Fontainhas - que se sabe estar prestes a ser extinta? As sequências em que os *bulldozers* da Câmara de Lisboa vão destruindo gradualmente as casas captam essa iminente desintegração do bairro enquanto um “território específico”, definido não só pela arquitetura deteriorada, mas também pelos grupos humanos que preenchem esse espaço, e que o vão perder: os toxicodependentes, os imigrantes, as famílias pobres. Mas a etnopaisagem de *No Quarto da Vanda*, ainda que se assuma um espaço de rutura quando comparado com as etnopaisagens idiossincráticas do cinema do Estado Novo – os bairrinhos pitorescos de Lisboa, o Ribatejo, a Nazaré... - não vai deixar de representar um lugar que, aos olhos do espectador, é habitado por comunidades específicas que refletem diretamente os problemas da contemporaneidade: a toxicodependência, a miséria, que afetam grupos étnicos e raciais específicos, desde os habitantes “nativos”, aos imigrantes de zonas distintas. Mas é aqui que o cinema autoral afirma a sua diferença na representação dos lugares, pois, enquanto o universo de João Canijo é assumidamente “sujo”, o de Pedro Costa não o é. É visível o lamento de Pedro Costa, mas não é um lamento perante o movimento dentro do espaço enquanto universo filmico, mas enquanto representação direta do tempo e do espaço como componentes do real. E, aqui, a câmara de Pedro Costa está o mais perto possível da realidade:

“O movimento no espaço exprime um todo que muda, um pouco como a migração das aves exprime uma variação sazonal. Por todo o lado onde um movimento se estabelece entre coisas e pessoas, uma variação ou uma mudança se estabelece no tempo, isto é, num todo aberto que as compreende e onde elas mergulham (...) O tempo como totalidade aberta e cambiante não deixa de ultrapassar todos os movimentos, mesmo as mudanças pessoais da alma ou movimentos afetivos, se bem que não possa renunciar. É, pois, apreendido numa representação indireta visto que não pode renunciar às imagens movimento que o exprimem, mas ultrapassa, no entanto, todos os movimentos relativos ao forçar-nos a pensar um absoluto do movimento dos corpos, um infinito do movimento da luz, um infundado movimento das almas: o sublime” (Deleuze, 2006:303-304).

Dentro dos cineastas da *nova geração*, Pedro Costa vai acabar por se distinguir como um “caso à parte”, já que não se vai poder desvendar a cumplicidade temática que unia grande parte dos cineastas desta galeria. Ainda que não seja incluído no mesmo invólucro dos veteranos Manoel de Oliveira ou João César Monteiro, Pedro Costa distingue-se por ter ampliado o seu universo imaginado de maneira a não poder ser comparado com os outros autores. Ainda que *O Sangue* possua a figura tirânica do pai e as marcas de um sufoco juvenil, a sua obra posterior vai sofrer uma transformação que o vai enclausurar gradualmente no seu próprio universo. E, sem esquecer que a obra dos restantes cineastas também acabe por amadurecer, a verdade é que esse amadurecimento é nitidamente mais precoce na filmografia de Pedro Costa. Os autores da *nova geração*, em geral, continuarão durante toda a década de noventa a partilhar intimamente uma série de referências temáticas e ideológicas que acabariam por definir a verdadeira identidade do cinema português nos primórdios da contemporaneidade.⁵⁸

A proximidade que caracterizou a filmografia dos cineastas da *nova geração*, concomitantemente, não deixará de influenciar a sua obra posterior. Se Leonor Areal refere o protagonista infantil ou juvenil e a violência urbana como temáticas idiossincráticas do cinema da década de noventa, esta preferência será também acompanhada de outras referências muito óbvias à figura paternal. Esta intimidade servirá para a consolidação de um retrato do Portugal contemporâneo que será partilhado mesmo pela “parte rival” de um cinema comercial, e até mesmo pelas coproduções televisivas, com a abertura do espaço televisivo à iniciativa privada. *Noite Escura* (2004), filme mais tardio de João Canijó, vem tomar a casa de alterne como

⁵⁸ - Como muitos defendem, o cinema português contemporâneo inicia-se precisamente com o “arranque” desta nova geração.

alegoria ao Portugal contemporâneo, criticando a perpetuação do patriarcado na estrutura familiar, da mesma maneira que *Noite Escura*, que projeta uma visão do pai que pode perfeitamente colocar-se como antípoda do pai do *velho cinema*, ainda que não seja essa a intenção primordial do cineasta; o filme de Canijo é essencialmente uma feroz crítica à hipocrisia dos costumes. Seguindo de perto a decadência de uma família que rege uma casa de alterne, *Noite Escura* revela uma deplorável dimensão humana que funciona, em parte, como sátira mordaz ao saudosista mito da casa portuguesa:

“Dos anos 90 até ao presente a produção cinematográfica portuguesa tem exibido uma maior diversificação temática e estilística, em parte como resultado da abertura do espaço televisivo à iniciativa privada, que, como bem esclarece João Leitão Ramos (Ferreira, 2007: 215), criou, sobretudo até 2000, melhores condições de financiamento e produção. Seria demasiado simplista procurar catalogar estes anos de acordo com uma ou duas linhas essenciais. É, no entanto, possível identificar a constância dessa tendência autorreflexiva, que faz do nosso cinema um permanente e exigente lugar de análise social, histórico-política e cultural (independentemente da sua qualidade técnica e estética e de alguns casos de maior popularidade). São exemplo obras como A Idade Maior, de Teresa Villaverde, Malvadez, de Luís Alvarães, Eternidade, de Quirino Simões, Ao Sul, de Fernando Matos Silva, Até Amanhã, Mário, de Solveig Nordlund, A Sombra dos Abutres, de Leonel Vieira, O Testamento do Sr. Napumoceno, de Francisco Manso, entre muitos outros – todos eles procurando figurar um “Portugal” sofrido e sofrível, em luta com os seus fantasmas históricos, sociais e políticos” (Bello, 2010: 12-13).

2.2. Ruralidade ou pós-ruralidade?

Sobretudo a partir da década de noventa, não vai ser possível uma categorização das etnopaisagens cinematográficas da mesma maneira que durante o cinema pré-revolução. A maneira como o *velho cinema* representava as paisagens nacionais, não só com especificidade cultural mas sobretudo étnica – O Ribatejo ou a costa litoral com determinados simbolismos sociais e culturais associados – e também o novo cinema, nas suas tentativas de desconstrução das ideias nacionalistas do território, vai distinguir-se completamente da hibridez visual que caracteriza posteriormente o cinema português. Essa hibridez encontra justificação no processo de redescoberta que marcou o cinema português a partir da revolução e durante a década de

oitenta, porém, a partir dos anos noventa, o cinema vai espelhar a “identidade nacional” sem apresentar a mesma coerência semiótica. Se durante o Estado Novo os filmes regionais vinham espelhar a divisão provincial nas suas narrativas (seja o Ribatejo, a Nazaré, as aldeias, Trás-os-Montes...) pelo contrário, o panorama cinematográfico após 1990 não vai permitir uma categorização idêntica. Em vez de territórios com especificidade étnica, com simbolismos nacionalistas, sociais, de género ou até mesmo religiosos associados à terra (estes simbolismos podem existir, mas não da mesma maneira que no cinema estado-novista) a etnopaisagem vai sobressair tanto como a dimensão humana, sobretudo pela relação que determinado indivíduo vai estabelecer com a terra, que já não se relacionava em nada com a ideologia de sangue e solo, como se via no *velho cinema*. Como diz Francisca de Azevedo (2006:77):

“Articulando complexos mecanismos de exclusão, a representação em paisagem e a cultura das vistas silenciavam os processos de produção da paisagem sob a superfície harmonizada das representações de espaços como o rural, espaços retratados de acordo com os mitos urbanos alusivos às cenas campestres e veiculando construções arcadianas alusivas aos mitos fundadores da cultura ocidental. Simbolizando um antigo padrão de trabalho rural, associado aos vínculos locais e às estruturas sociais hierarquias inseparáveis dos sistemas de propriedade privada, a paisagem funcionava como sistema representacional. Contribuindo para a produção de espacialidades associada aos movimentos decorrentes de uma força de trabalho móvel e as crescentes vagas de população em movimento que poderiam ameaçar a coesão da identidade nacional, a paisagem assegurava significados que colmatavam a falta de um sentido de enraizamento relativamente aos recentemente definidos territórios nacionais”.

A incursão às paisagens associadas ao meio rural vai estar subjacente, não só uma reactualização dos territórios, mas também uma temática relacionada com a redescoberta das origens muito recorrente no cinema pós-revolução, especialmente com a emancipação das regiões alentejana e transmontana no imaginário filmico nacional. Logo na alvorada do período pós-revolução, o cinema português conhece, com *Trás-Os-Montes* (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro, uma reactualização da visão de um país rural, que não deixa de evidenciar como as populações transmontanas conseguiram guardar as tradições, a cultura popular, em suma, a identidade mais pura, estando o Alentejo associado a uma visão profética do futuro nacional, com a demonstração dos feitos da reforma agrária e a organização de cooperativas (Cardoso, 2014). Porém, o autor refere igualmente que, durante os anos oitenta, o mundo rural

se encontra afastado dos interesses dos realizadores portugueses⁵⁹. Vai estar presente uma atualização da velha dicotomia entre o campo e a cidade, em que o regresso (não exclusivamente à terra, mas também às raízes familiares) vai assumir uma função de metamorfose do protagonista, temática que vai percorrer o cinema português mesmo nas décadas seguintes: em *Coisa Ruim* (2006) de Tiago Guedes e Frederico Serra, a família cosmopolita que se muda para a aldeia vai confrontar-se com uma comunidade que se rege por valores arcaicos, mitos e superstições que a princípio ignora, mas que acabam mais tarde por interferir na sua harmonia familiar. Aqui não existe uma visão nostálgica da terra – até porque Xavier, o patriarca da família, sempre viveu na cidade – mas antes, a ligação à terra rural vai materializar-se através de uma maldição que corre no sangue da sua família.

A visão nostálgica da terra penetra mais notoriamente o universo fílmico de Fernando Lopes, com *Nós Por Cá Todos Bem* (1976) ou *Matar Saudades* (1987), ou o de Manoel de Oliveira, com *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997) e, na década seguinte e num registo diferente, *Porto da Minha Infância* (2001); é pertinente exaltar as obras destes dois realizadores, já que as suas longas e idiossincráticas filmografias vão funcionar simultaneamente como ensaio do seu próprio regresso às origens. Não é somente a redescoberta das raízes (como em *Nós Por Cá Todos Bem*, filme que faz recurso de uma estética metalinguística para criar uma narrativa híbrida que não é nem ficção nem documentário, ou *Viagem ao Princípio do Mundo*, em que Oliveira nos conduz às suas raízes através de um alter-ego) mas é também a terra-natal como lugar de inspiração artística, como em *Porto da Minha Infância*, onde o autor revisita a história do seu próprio cinema. Já não é *Aniki Bobó* nem *O Pintor e a Cidade*, em que Oliveira filmou o tempo presente. Em *Porto da Minha Infância* sobressai essencialmente o olhar nostálgico que ele deita sobre a cidade, e que procura reavivar os espaços transformados pelo tempo; é um cinema que se debate com a temporalidade, e, ao mesmo tempo, procura cristalizar imagens que existem apenas na memória do realizador, memórias da cidade, memórias da família, memórias do cinema. Ainda que *Porto da Minha Infância* não seja a “paisagem rural”, é uma obra que espelha perfeitamente a intrínseca ligação entre ser humano e território que vai marcar algumas obras do cinema contemporâneo, completamente diferente da relação em que se constituía a ideia de etnopaisagem. Pode ser o Porto de Oliveira, a aldeia de Miguel Gomes em *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) ou o arquipélago açoriano nas obras de Gonçalo Tocha.

⁵⁹ - E acrescenta ainda que há pouquíssimas exceções, como é o caso de *Cerromaior* (1980) de Luís Filipe Rocha, adaptado do romance homónimo de Manuel da Fonseca, e que desenha um retrato do Alentejo nos anos 30.

Sobretudo a partir de 2000 em diante, a ruralidade no cinema vai ganhar uma importância que não se verificou, por exemplo, na década de 80:

“A ruralidade que no passado assegurava uma identidade, é agora substituída por temáticas de dúvida e desilusão, sendo a cinematografia nacional um exercício de psicanálise sobre a nacionalidade, com leituras díspares e conflituosas, desde o exílio, a saudade ou o desenraizamento (...) Com esta geração, cumpre-se o dissídio relativamente à temática da ruralidade, que fica obscurecida nestas deambulações sobre o sentido do presente, reconfigurando o imaginário do país, e fazendo esquecer o contributo que o universo temático-referencial do mundo rural já havia dado para a (re)fundação do debate sobre a nacionalidade e o seu rumo” (Cardoso, 2011:9).

Este distanciamento do conceito de ruralidade na sua tradicional e até romantizada aceção pode estar relacionado com a necessidade de se reconstruir a própria noção de universo rural segundo uma perspectiva contemporânea. Na verdade, os imaginários filmicos que consolidam uma ideia de mundo rural a partir do século XXI vão debater-se concomitantemente com um processo de desconstrução da ideia de ruralidade à qual estávamos habituados. Os filmes vão incidir ou redescobrir estes territórios sem se confinarem a um único registo (já não há o registo apenas documental ou registo apenas ficcional, mas uma junção entre ambos, na mesma tradição de *Belarmino*, por exemplo) e mostram assim uma realidade desprovida de artificialismo ao mesmo tempo que se empenham em renovar o próprio processo de redescoberta da identidade nacional. Luís Cardoso vai explicar esta tendência fazendo uma retrospectiva da própria história do cinema português, que, marcado por sucessivos episódios de rutura desde o Estado Novo, acabaria por instituir vários momentos de dissídio explícito com a ruralidade, e até mesmo de sedição, não só marcada pelas mudanças sociais e de valores, mas também pela própria redefinição de paradigmas estéticos (2011:12). Com isto, o cinema português acabaria por mergulhar numa dimensão de pós-ruralidade, desconstruindo os territórios ao mesmo tempo que os procurava libertar de estereótipos de lugar, classe e etnia, e dos princípios e ideais associados à respetiva terra. Autores como Ricardo Costa⁶⁰, e, de uma geração mais recente, Jorge Pelicano e Gonçalo Tocha, vêm trabalhar esta dimensão da pós-ruralidade nos seus filmes ao convocarem o diálogo do espectador com o real. O seu olhar pode

⁶⁰ - Ainda que quase toda a filmografia de Ricardo Costa esteja compreendida entre 1974 até inícios da década de 80, destaca-se a sua recente trilogia autobiográfica composta por *Brumas* (2003), *Derivas* (2014) e *Arribas* (ainda em produção).

ser nostálgico, de lamento, ou até mesmo crítico, contudo, agora já não distorce o mundo real segundo uma ótica ideológica como no *velho cinema*; os cineastas filmam o espaço sem lhe atribuir, ou à população, os simbolismos sociais e ideológicos que permeiam, por exemplo, filmes como *A Canção da Terra*, *Ribatejo*, ou *Heróis do Mar*.

A pós-ruralidade não se pode categorizar enquanto género, movimento ou vertente, já que o seu papel enquanto dimensão do imaginário fílmico vai provir diretamente de uma resposta à urgência da contemporaneidade; ela vai perpassar as representações territoriais, não apenas como forma de contestar uma codificação semiótica, mas sobretudo ambicionando uma necessária pluralização do olhar, como sucede na obra de Gonçalo Tocha. Tomando o mar como elemento supremo da diegese, o cineasta vai torná-lo a sua paisagem de inspiração – tal como o Porto de Manoel de Oliveira – seja no arquipélago açoriano, com *Balaou* (2007) ou *É na Terra não é na Lua* (2012)⁶¹, ou em Vila do Conde, mais precisamente, na freguesia de Vila Chã, em *A Mãe e o Mar* (2014). A paisagem revela-se espaço de redescoberta íntima e pessoal em *Balaou*, revela-se espaço de exploração em *É na Terra não é na Lua*, com as sequências que procuram registar todas as práticas e cenários sumptuosos da ilha do Corvo, lembrando episodicamente *Nazaré*, *Praia de Pescadores*, de Leitão de Barros. E, em *A Mãe e o Mar*, Tocha vem resgatar o imaginário das *pescadeiras* de Vila Chã através de Glória, mulher que excepcionalmente ainda conserva as práticas desse grupo que se tem dissolvido com o tempo, assumindo-se assim uma personagem diretamente simbólica da pós-ruralidade, da mesma maneira que os pastores de *Ainda Há Pastores?* (2006), de Jorge Pelicano

Pode-se dizer que pós-ruralidade como olhar de lamento perante o desaparecimento de territórios face à ameaça da modernidade é antecipada por *Vilarinho das Furnas*, apesar de não se poder desvendar um olhar de lamento no imaginário fílmico de *A Mãe e o Mar*. Porém, se *Vilarinho das Furnas* se destaca pela preservação de imagens de um território agora extinto, por sua vez, os filmes *Ainda há Pastores?* (2006) e *Pare, Escute e Olhe* (2009) de Jorge Pelicano vêm lamentar o desaparecimento de elementos e espaços do universo regional (os pastores em *Ainda há Pastores?* ou a questão do encerramento da linha do Tua e conseqüente isolamento da população em *Pare, Escute e Olhe*). Comparando a obra de António Campos (*Vilarinho das Furnas*, *Falamos do Rio de Onor*) com os filmes de Jorge Pelicano, parecemos estar diante de duas dimensões que, ainda que se insiram em dois eixos temporais diferentes, parecem

⁶¹- Sendo *Balaou* rodado “no mar de S. Miguel”, e *É na Terra não é na Lua* rodado na ilha do Corvo.

complementar-se enquanto práticas de salvaguarda de territórios ou regiões idiossincráticas do universo rural português. Pode ser o lamento que aparece sob a forma de documentário, ou também através da ficção, como *Glória* (1999) de Manuela Viegas, que toma a Vila de Santiago como uma paisagem em erosão face à construção de uma autoestrada e o encerramento da estação ferroviária. Em *Glória* a paisagem rural surge como um espaço julgado intocável e imutável pelos olhares infantis dos dois personagens; não é apenas a modernidade que ameaça esse mundo, mas também Mauro, o rapaz mais velho que vem despertar o amadurecimento repentino de Glória. Vendo-se forçada a sair do seu mundo infantil de brincadeiras com Ivan, passeios na linha ferroviária e mergulhos no rio, Glória vai finalmente vislumbrar a desertificação que a cerca, e o desmoronamento iminente do lugar onde sempre viveu. Contudo, a reatualização dos imaginários do mundo rural vai aparecer sobretudo através dos documentários, ou de filmes que oscilam entre o registo documental e ficcional. Tiago Baptista (2008) vai considerar *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) de Miguel Gomes, como uma das mais importantes atualizações do imaginário dos territórios rurais do pós-25 de Abril. Destacando-se pela amálgama de técnicas tanto do filme documental como do filme de ficção, *Aquele Querido Mês de Agosto* vai revelar um estilo que, segundo Luís Cardoso:

“ (...) consegue um novo entendimento com esta dimensão de pós-ruralidade⁶², apesar dos constrangimentos na fase de produção, que, por cortes de financiamento, levaram inicialmente o realizador a abandonar o argumento e a centrar a sua atenção nas festas de verão na zona de Arganil. Contudo, o cineasta redefiniu o seu trabalho e construiu um novo momento de sedução face à ruralidade. Por oposição a Ato da Primavera, de Manoel de Oliveira, que retrata os hábitos rurais de 1956, Miguel Gomes não procura as marcas de uma cultura rural no espaço onde já não predomina, deixando para trás a antinomia entre a cidade e o campo, que marcara os anos 30 e 40” (Cardoso, 2014:10-11).

Miguel Gomes revisita a aldeia portuguesa a partir de alguns personagens que não faziam parte dos *ethos* que definiam os imaginários rurais do *velho cinema*. Continuam a existir os bailaricos, as canções, as quermesses, mas também a comunidade de emigrantes em férias durante os meses de verão, mais especificamente, durante o mês de Agosto, aquele grupo que o protagonista de *A Canção da Terra* disse “terem perdido a fé na terra”. Tal como em *Ganhar a*

⁶²-Cf. Silva, Luís, no artigo «Contributo para o estudo da pós-ruralidade em Portugal» in www.fcsh.unl.pt/revistas/arquivos-da-amemoria/ArtPDF/02_Luis_Silva.pdf

Vida (2001), de João Canijo, a emigração é exposta como uma outra dimensão da paisagem portuguesa que, durante o *velho cinema*, havia sido condenada e suprimida das representações filmicas. O olhar de Miguel Gomes reatualiza, no pleno sentido da palavra, a aldeia portuguesa, pois vai congratular o imaginário com uma história que exalta imediatamente uma das dimensões mais idiossincráticas da identidade nacional: e *Aquele Querido Mês de Agosto* vai, com efeito, ignorar as ideias fixas de códigos territoriais, culturais e sociais, e colocar-se nos antipodas da etnopaisagem ideologicamente saturada.

Não é possível tecer uma conclusão ecuménica do papel da ruralidade no cinema português contemporâneo. Encontra-se fragmentada, despolarizada, assumindo uma posição antagónica à ideia de ruralidade que permeava o *velho cinema* – e que se continua verificar em algumas produções filmicas e audiovisuais. O cinema português começou por desenhar uma cartografia imaginária do território nacional em sintonia com a ideologia estado-novista, iluminando a divisão territorial e provincial como sintomática de uma codificação étnica e cultural. Mas a experiência filmica, ao transformar-se, veio *desterritorializar* esses espaços, (que já não passaram a ser, como no *velho cinema*, os espaços associados ao filme salão ou ao filme regional e folclórico, por exemplo) tornando-os espaços de uma revolução que veio antecipar, e, por fim, consolidar a pós-ruralidade como resposta do cinema nacional à contemporaneidade.

3. Reflexos das etnopaisagens na contemporaneidade

A dificuldade em lidar com o conceito de etnopaisagem no presente vai estar diretamente relacionada com a própria dificuldade do ser humano em adaptar-se às transformações urgentes e constantes que ocorrem com a contemporaneidade. É uma tarefa complexa lidar com aquilo que é “novo”, e que vem desafiar todas as codificações fixadas anteriormente. Durante o período do Estado Novo, foi possível acompanhar de forma coesa a cronologia do cinema, já que este se vinha assumir um reflexo fiel e estático das ideias e códigos culturais implementados num mundo que queria resistir à modernidade. Contudo, a revolução de 1974, ao permitir que o cinema português se adaptasse às transformações socioculturais que ocorriam de maneira global, vem provocar uma contestação da cartografia desenhada pelo cinema, ao mesmo tempo que se insere na perspetiva de Arjun Appadurai (1996) de que a etnopaisagem deveria ser compreendida como um novo e complexo ordenamento baseado nas divergências fundamentais entre a economia, cultura e as políticas que mal se tinham começado a teorizar.

Mas Appadurai (1996) não fala unicamente de etnopaisagens. A fim de facilitar a observação e compreensão da transmutação da ideia de paisagem na contemporaneidade, ele vai executar relações entre cinco dimensões: as *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes*, e *ideoscapes*, conceitos que, através do sufixo *-scape* (cuja tradução não existe no vocabulário português) vão projetar formas diferentes de se ver o mundo e as relações que nele coexistem. (Appadurai, 1996). Neste contexto, o autor vai definir a *ethnoscape*/etnopaisagem como a “paisagem das pessoas que constituem o mundo em transformação no qual vivemos: os turistas, imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores migrantes (*guest workers*) entre muitos outros grupos que se constituem uma característica essencial do mundo, ao mesmo tempo que afetam as políticas das nações ou entre nações a um grau até então sem precedentes”⁶³ (1996:33). Num mundo preenchido por identidades globais, Sofia Zanforlin (2012) vai referir a maneira como estamos cada vez mais conectados globalmente, através da maneira como “somos interpelados por notícias, modos de vida, estilo e consumo cosmopolitas e, por outro lado, podemos conhecer-nos porque também somos parte de uma comunidade e levamos os nossos traços e costumes para onde quer que estejamos nos

⁶³ - Tradução livre do autor.

contactos interculturais (...) da mesma maneira, esses múltiplos *pertencimentos* (...) passam a coexistir em espaços cada vez mais diversos (...) Assim é que as etnopaisagens se constituem como pontos nodais desse movimento” (2012:82).

A revolução de Abril vai assumir-se então como o ponto de transição, não só de um cinema conformista para um “cinema livre”, mas também para um panorama em que a história do cinema português, até então definida por um *corpus* de filmes coeso e firmado, se problematizou, devido tanto à emergência de identidades globais como também de uma nova maneira de explorar a coexistência humana em lugares que reagem contra as representações pitorescas dos espaços. A globalização vai alterar a fisionomia dos espaços, não só porque as comunidades migrantes têm visibilidade na participação ativa na sociedade, mas também porque as políticas de globalização, ao “unir” o mundo, vão acabar por desconstruir o próprio conceito de nacionalidade e proporcionar uma ligação entre as nações, como se verifica pelos acontecimentos e transformações que ocorrem na União Europeia, e que acabam por se repercutir em todos os países aderentes, incluindo Portugal. O entendimento da etnopaisagem na contemporaneidade, apesar de se marcar por uma mudança nas representações da nacionalidade, não a vai rejeitar: Zanforlin, neste contexto, vem exaltar a oposição entre a *gemeinschaft* (comunidade) e a *gesellschaft* (sociedade), afirmando que “somos quase que forçados atualmente a considerar a possibilidade real de vínculos amplos e globais ao mesmo tempo em que possuímos e reelaboramos vínculos próximos em que somos reconhecidos por nossos laços ancestrais e *pertencimentos* locais” (2012:82). A ideia de etnopaisagem adapta-se às transformações da contemporaneidade, mas, ao mesmo tempo, não vai perder o simbolismo tradicional que encontra nas *gemeinschaft* a projeção dos territórios culturalmente codificados numa estirpe popular e ancestral que ainda resistem às novas configurações da experiência, como se verifica na obra de Gonçalo Tocha.

Não se verifica, no cinema contemporâneo, a homogeneidade que caracterizou o período estado-novista, nomeadamente o *velho cinema*, mas antes, uma série de experimentações temáticas e estéticas que vieram reivindicar as formas de representação do imaginário nacional e transnacional. Ainda que se possam apontar fatores como a ambição de conseguir trazer subitamente ao cinema tudo aquilo que até então lhe tinha sido negado, a verdade é que o cinema ressurgiu como a derradeira resposta à modernidade; modernidade que vai ser representada pela sua dubiedade, complexidade, hibridez, desprovida das convenções

estilísticas que poderiam perturbar essa desarmonia propositada. E o cinema pós-revolução vai rejeitar qualquer noção de harmonia, seja pelo panorama indeciso que durou até finais dos anos oitenta, seja pelo surgimento da *nova geração* em inícios de noventa. A complexidade temática e estética que atravessou a representação dos lugares no cinema das últimas décadas não se equilibra com uma organização convencionalmente estruturada, já que as várias questões da contemporaneidade promovem uma multiplicidade de focos de análise, assim como a grande diversidade de olhares proporcionadas pelo cinema de autor. O redimensionamento da ideia de etnopaisagem no cinema contemporâneo vai ocorrer a partir de uma empenhada contestação dos modos convencionais de representação cinematográfica enquanto base estruturante de um universo diegético sobre o qual se estabeleceu uma linguagem filmica dominante tendo em conta as profundas alterações políticas e ideológicas, bem como o papel dos produtos culturais e respetivo consumo pelas audiências. Concomitantemente, é necessário ter em conta que a televisão em Portugal representa uma importante componente cultural na vida de uma grande camada da sociedade portuguesa, sendo por isso fulcral referir as representações que assomam os filmes coproduzidos com as estações televisivas privadas, nomeadamente a SIC, de estrutura muito semelhante (ou até mesmo idêntica) à telenovela, Segundo Fernanda Santana, a identificação da maioria dos portugueses pelo produto nacional é construída por um processo específico alimentado pelos sentidos transmitidos pelas telenovelas portuguesas (2009, 128). A autora afirma ainda que, por meio de apelos como as filmagens em exterior, as paisagens, a banda sonora e os recortes históricos, cria-se uma reafirmação das identidades nacionais, forçando uma indagação relativamente ao papel destes filmes (e mesmo do “cinema nacional *mainstream*” que não possui quaisquer afinidades com a televisão) enquanto espelhos diretos da noção de *portugalidade*. Mas a verdade é que o espectador português “comum”, mesmo procurando a *portugalidade* nas obras audiovisuais, vai procurar sobretudo uma ficção “fácil e mediática”, seja através da figura do *sex symbol* de Soraia Chaves em *O Crime do Padre Amaro* (2005) de Carlos Coelho da Silva, ou *Call Girl* (2007) de António-Pedro Vasconcelos, ou das figuras controversas nacionais, como Salazar em *A Vida Privada de Salazar* (2009) de Jorge Queiroga, ou Pinto da Costa em *Corrupção* (2007) de João Botelho.

O questionar das “versões do realismo cinematográfico (e científico), (...) [vem desvelar] os códigos e convenções que permeiam os modos convencionais de representação em cinema organizados em torno de um conjunto específico de técnicas e assunções epistemológicas que validam pressupostos de rigor sobre o conhecimento dos lugares e dos sujeitos nos lugares”

(Azevedo, 2015:82). A linguagem cinematográfica complica-se e assume as diversas formas e se o realismo permaneceu como hoje num variado de documentos filmicos, ao mesmo tempo ela convive e compete com uma infinidade de manifestações e formas que evoluem no cinema. Neste quadro, a representação cultural dos lugares e das pessoas nos lugares torna-se também muito mais complexo. No estudo desenvolvido por Mattoso, Daveau e Belo (2010), os autores vão utilizar “a terra, a implementação humana na paisagem, os caminhos que o homem nela foi traçando para se relacionar com os outros, como se foram distribuindo os poderes no espaço e como é que eles foram tirando partido da sua relação com a terra (...) para procurar as características dominantes de cada região” (2010:16). Mas estes territórios no cinema em Portugal não vão obedecer a princípios “específicos” e “meticulosos” de planeamento urbano; pode ser a paisagem industrial, em que os resíduos rurais e urbanos se alternam numa composição pictórica em *Tempos Díficeis* (1988) de João Botelho, o bairro da Musgueira no volume III de *As Mil e uma Noites: O Encantado* (2015) de Miguel Gomes, ou em *Montanha* (2015) de João Salaviza, sobretudo na sequência em que David, o protagonista, incendeia a mota que roubou num descampado trespassado pela linha de comboio, avistando-se ao fundo um horizonte preenchido por blocos de prédios. As novas configurações espaciais vão ser transformadas e refletidas pelo cinema, já que “a movimentação de terras, algumas de dimensão excessiva, nomeadamente para a edificação de grandes estruturas (...) contribui pouco a pouco para o desaparecimento de uma lógica primordial de entendimento da superfície da terra” (Mattoso, Daveau, Belo, 2010, 511).

No contexto da arte contemporânea e das culturas emergentes, o cinema vem assim problematizar as representações culturais da etnopaisagem, contudo, parece ao mesmo tempo oferecer várias respostas que não se prendem com um único objetivo: se a ideia moderna de etnopaisagem atravessou a história consolidando ideias cristalizadas de sujeitos e territórios que acabaram por se popularizar e enraizar no próprio inconsciente coletivo, a contemporaneidade vem, por sua vez, oferecer novas visões e representações do espaço sem recorrer a códigos culturais que estabelecessem ideias monolíticas de paisagem. O olhar incisivo deitado sobre o individuo vai ser uma marca idiossincrática do cinema de autor (seja o David de *Montanha*, a Vanda de *No Quarto da Vanda*, João de Deus na obra de César Monteiro ou Sérgio de *O Fantasma*) o que vem imediatamente contrastar com as representações coletivas das comunidades da etnopaisagem pitoresca, não só do *velho cinema*, mas que também surge em obras mais atuais. Muito do cinema de autor contemporâneo vai, deste modo, inserir-se na

perspetiva de Zygmunt Bauman (2000), que diz que a sociedade sempre estabeleceu uma relação ambígua com a autonomia do indivíduo, pois tanto pode revelar-se uma inimiga como um elemento crucial na sua existência. Contrastando com o *velho cinema*, que prezava a vida em comunidade face às adversidades da natureza (sem se associar ao coletivismo marxista), o cinema contemporâneo vem projetar ideias de etnopaisagem que não se caracterizam essencialmente por uma representação pitoresca; a urgência da contemporaneidade vai surgir no cinema como forma de acompanhar as transformações que ocorrem com o tempo, que vai mudar radicalmente as práticas de coabitação humana, e, mais visivelmente, a maneira como os seres humanos se vão envolver e executar funções coletivas (Bauman, 2000).

O cinema contemporâneo vem mostrar que, ao contrário do *velho cinema*, não serão necessárias representações de etnopaisagens ideologicamente e culturalmente saturadas a fim de revelar as marcas mais fortes da *portugalidade*. O cinema português vai encontrar uma noção contemporânea da *portugalidade* muito através das várias experimentações e estilos próprios; em *As Mil e Uma Noites* (2015), Miguel Gomes, num exercício de *mise en abyme*, sobrepõe várias narrativas que segmentam o Portugal contemporâneo, em paisagens desconstruídas e híbridas (como na sequência burlesca do julgamento no *Volume II: O Desolado*) mas também em etnopaisagens “reconhecidas” do imaginário nacional (como o bairro da Musgueira e a tradição dos passarinhos no *Volume III: O Encantado*). Visualizando *As Mil e uma Noites*, a sensação que perdura é que apenas um espectador português conseguirá compreender verdadeiramente as várias histórias que são apresentadas no filme, através das referências óbvias ao Portugal contemporâneo, desde o episódio *Simão Sem Tripas* no *Volume II*, nítida alusão ao mediático caso de Manuel Palito, ou *As Lágrimas da Juíza*, cujo julgamento que vai “galgando” de réu em réu faz-se acompanhar de diálogos que, recorrendo ao absurdo e ao grotesco, vêm sintetizar muitas das situações subjacentes à crise portuguesa. No final, os três volumes de *As Mil e uma Noites* vêm, nas palavras de Francisco Ferreira, içar o “estado de alma deste Portugal em letargia, deste Portugal sonâmbulo que temos hoje”⁶⁴, e essa letargia materializa-se nas várias paisagens do filme, sejam as montanhas onde se esconde Simão no episódio *Simão sem Tripas*, o aglomerado de prédios de um subúrbio lisboeta em *Os Donos de Dixie* no *Volume II: O Desolado*, ou o bairro da Musgueira n' *O Inebriante Canto dos Tentilhões* no *Volume III: O Encantado*.

⁶⁴ - “A trilogia que entusiasmou Cannes e que levanta problemas ao próprio cinema” por Francisco Ferreira, 23 de Maio de 2015.

A relação entre ser humano e ambiente físico encontra-se em constante reconfiguração. Álvaro Domingues (2009) vem afirmar que Portugal, historicamente defeituoso a nível de infraestruturas, só teve autoestradas e vias rápidas na década de noventa, momento crucial dentro da contemporaneidade, em que presenciou uma complexa reivindicação da organização espacial. O autor vem desconstruir a “cidade” como espaço de idolatria pictórica, cujo centro é definido, “entre outras coisas, pela aglomeração de funções de carácter disfuncional, sejam instituições de poder político ou militar, da administração, da vida cultural ou empresas de comércio e serviços caracterizados pela sua especialização, como seja o caso do sector financeiro” (2009:240). O autor vem problematizar a própria constituição do urbano e do rural, contestando a convencional categorização espacial e atualizando as ideias modernas de “cidade”, “centro” ou “periferia” a partir da “rua da estrada”⁶⁵, elemento que nasce de um recente processo de urbanização e que possibilita uma nova leitura do espaço do Portugal na atualidade. A partir do conceito “rua da estrada”, o autor vem indagar de que maneira é que a própria constituição e disposição espacial vem relacionar e interligar os vários lugares, trajetos e pontos (seja de uma cidade, uma vila, uma aldeia...), redimensionando os espaços e atribuindo-lhes novos significados, já que “na rua da estrada também há monumentos e outras referências simbólicas e iconográficas para o postal e a foto” (Domingos, 2009:240). Será, deste modo, a “rua da estrada” uma etnopaisagem? Em *Sapatos Pretos* (1998) de João Canijo, a paisagem permeada pelos personagens que espelham um “universo pimba” vai perdurar mesmo nas sequências em que Dalila e Pompeu atravessam de carro as ruas cercadas por planícies desertas, fora do “centro”, pois estes espaços são ainda a continuação desse universo.

Não podemos assumir, portanto, as etnopaisagens mais idiossincráticas do imaginário filmico contemporâneo como uma realidade fixa e estagnada, imune a eventuais processos de desconstrução ou à constituição por formas situadas de etnopaisagem. Não obstante, outros espaços quase abstratas e anónimas vão constituir-se um espaço diegético. Os bairros sociais são atualmente considerados um dos mais relevantes exemplos de etnopaisagem desconstruída, liberta das convenções e códigos que saturavam os lugares definidos como perspectivas regiões

⁶⁵ - A rua da estrada é a denominação atribuída por Álvaro Domingues às estradas, vias, trajetos que se encontram “fora do centro” que ligam concelhos ou localidades uns aos outros, e cujas margens se encontram revestidas por casas, cafés, lojas, restaurantes, fábricas...; Algumas das denominações atribuídas pelo autor são: as *villas* na rotunda, a casa loja, a casa atropelada, a casa município, jardim de loiça (loja que possui artefactos de jardim barro, cimento ou loiça no jardim, expondo figuras culturais não só nacionais (é comum ver, por exemplo, Hansel e Gretel)) as *business center*, os edifícios montra (que podem ser definidos, entre muitos, através das estruturas de piscinas expostas na vertical) entre muitas outras.

culturais ideologicamente constituídas com base em perspetivas nacionalistas; perspetivadas ou não como periferias, estes lugares vêm associar-se aos territórios que se vêm desprovidos da componente turística e pitoresca, servindo tão-só para albergar determinados grupos da população (nativa e estrangeira), encontrando-se associados, muitos deles, a um universo marcado pela “pobreza”, pela “delinquência” e pela “marginalidade”. Muitos cineastas portugueses vão filmar o “bairro social”, a periferia ou os subúrbios deitando um olhar de lamento e pessimismo sobre o destino dos personagens, como Teresa Villaverde com *Os Mutantes* ou Pedro Costa com *No Quarto da Vanda* ou *Juventude em Marcha*, obras que não anteveem um futuro esperançoso para a comunidade que habita o universo filmico. Todavia, os processos de reabilitação social e urbana que são desenvolvidos maioritariamente nos bairros sociais vêm transformar, não só a própria fisionomia urbana, mas também a própria noção de divisão espacial (através da separação entre o *gueto* e as avenidas e ruas principais, entre a periferia e o centro histórico).

Neste sentido, o cinema abre um espaço de discussão relativamente a tais universos humanos, como os processos de requalificação do espaço público que foram desenvolvidos, por exemplo, no Largo do Intendente em Lisboa, que passaram por uma progressiva saída da *guetização* a partir de uma proposta de requalificação do espaço público que tem subjacente uma intervenção estrutural empenhada na alteração do meio urbano. Lemos (2014) vem realçar “a introdução de mais-valias ao nível do espaço público se repercutirá, inevitavelmente, no tecido social do Bairro, quer pelo incremento das condições de utilização do espaço pelos atuais moradores, como pela possibilidade de, melhorando as infraestruturas e salvaguardando as excepcionais condições naturais e ambientais presentes, atrair novos visitantes, revitalizando a vivência e a interação social do Bairro, importantes indicadores da qualidade de vida urbana (...) ao enquadrar um espaço versátil, multifuncional, que permitisse eventos, a instalação de esplanadas, favorecendo um certo tipo de comércio e restauração”, medidas que acabarão, segundo a autora, por se repercutir no tecido social do Bairro” (2014:100). João Salaviza, manifestando um fascínio em relação à arquitetura urbana do “bairro social”, vai criar universos suscetíveis de serem associados à delinquência, à revolta e ao sentimento de incompreensão de que padece David, o protagonista juvenil de *Montanha* (2015), tal como se verificou na *nova geração* da década de noventa. *Montanha* vem estabelecer uma continuidade com o imaginário que o cineasta iniciou com a curta-metragem *Arena* (2011), servindo-se das sequências alternadas entre os espaços interiores e exteriores a fim de revelar todos os aspetos (mesmo os

mais íntimos) da vida de David. A obra de João Salaviza vem assim revelar uma relação entre o indivíduo e a paisagem que assenta sobretudo “numa ação que se suspende para além dos limites do espaço físico, por onde os personagens deambulam, errantes, contemplando a arquitetura que os cerca com uma expressão que denuncia uma profunda inquietação pessoal” (Helena Pires, 2015, 300-302). O “bairro social” deixa de ser um espaço contenedor de “sujeitos desviantes” para se converter num espaço vivo, dinâmico e de importância cultural implementado no “centro histórico”, pitoresco e turístico da cidade.

Zygmunt Bauman (2000) alude à dificuldade de se falar em cultura se permanecermos indiferentes à noção de eternidade e temporalidade, à semelhança do que sucede ao falar-se em moralidade sem ter em conta as consequências das ações humanas e a responsabilidade dos efeitos que estas ações possam ter em outros indivíduos. O autor acrescenta ainda que o fluir incessante do tempo vai conduzir a cultura e ética humanas a um território não mapeado e inexplorado, onde a maioria dos hábitos adquiridos usados para lidar com a vida vieram a perder a sua utilidade e sentido. A contemporaneidade é marcada assim por um choque que vem questionar a durabilidade dos costumes, regras e imposições que se foram instituindo e destituindo nomeadamente no que respeita às relações entre ser humano e ambiente físico, de forma mais frequente nas últimas décadas, como consequência da deposição dos governos mais déspotas, conservadores e tradicionalistas, mais especificamente na Europa do século XX. Compreende-se o processo de construção de etnopaisagem e sucessivas metamorfoses no imaginário nacional como sendo um fenómeno sintomático da urgência das transformações da experiência, e, sobretudo, como o cinema, mesmo distanciando-se das cartografias desenhadas pelo *velho cinema*, não vai rejeitar alguns dos códigos espaciais associados às etnopaisagens idiossincráticas do imaginário cultural, mas antes, vai reatualizá-los sob diversas óticas.

Analisando as representações culturais de Portugal no presente, não se pode negar que, no imaginário nacional, deixaram de existir paisagens cujas representações possuem uma forte raiz etnográfica, ou que, por outro lado, tenham deixado de associar determinadas comunidades, classes ou grupos (que migraram de um lugar para o outro, seja dentro de Portugal, para fora de Portugal (os emigrantes) ou para dentro de Portugal (os imigrantes) a paisagens específicas. A obra de Gonçalo Tocha, apesar de se caracterizar pelo registo do quotidiano de comunidades de determinadas regiões, não procura revelar, ao mesmo tempo, um espírito de lugar ideologicamente saturado, mas antes, o estado atual destas comunidades e a sua relação com

os paradoxos da modernidade. Pedro Costa, com *No Quarto da Vanda*, vem desafiar a própria ideia de etnopaisagem e a sua relação com o olhar do espectador, filmando um universo preenchido por várias comunidades “étnicas” que não espelham as relíquias e os monumentos do território, já que a sua vivência vai surgir espontaneamente da própria fusão “étnica”. O que vai enclausurar a etnopaisagem como uma realidade fixa vão ser os espectadores, que, por processos de aculturação, acabam por converter o universo diegético de *No Quarto da Vanda* no bairro social estereotipado, definido imediatamente pelas construções degradadas, pela sujidade, pela miscigenação racial e étnica, a pobreza e o consumo de drogas, elementos que Pedro Costa não moraliza, mas que se limita a observar. A ideia de etnopaisagem acompanha o fluxo de transformações da contemporaneidade, e ainda que algumas sejam preservadas (como se verifica em muitos anúncios publicitários de produtos gastronómicos nacionais que enfatizam a representação de comunidades étnicas) outras são perpassadas por uma reatualização ou desconstrução das mesmas (como as pescadeiras de *A Mãe e o Mar*) e outras vão ainda perdurar no imaginário nacional através das convenções culturais dos espectadores (como os bairros sociais “degradados” de Pedro Costa ou as aldeias “salóias” de Miguel Gomes em *Aquele Querido Mês de Agosto*).

Ainda que as representações de etnopaisagens no cinema contemporâneo não possuam o conteúdo ideológico das etnopaisagens do cinema estado-novista, o cinema contemporâneo não vai deixar de reaproveitar e reatualizar alguns dos códigos visuais e culturais, e até mesmo incidir no próprio cinema português em tom referencial. Não são as referências manifestamente visíveis na recente produção de *remakes* de filmes já existentes, como *O Pátio das Cantigas* (2015) de Leonel Vieira, *O Leão da Estrela* (2015) e *A Canção de Lisboa* (2016) mas, por exemplo, através da inserção da tradição dos filmes da comédia à portuguesa dos anos trinta e quarenta, como em *Recordações da Casa Amarela* (1989) de João César Monteiro. Este filme, profundamente mergulhado na vida bairrista de Lisboa, vai inspirar-se visivelmente na tradição cômica popular. É uma ideia de paisagem fundada a partir de outra ideia de paisagem, não só como referência estética, mas também como parte do processo de criação artística do próprio espaço fílmico, que vem repercutir as marcas de uma cultura específica associada a determinado espaço. *Linha Vermelha* (2011) de José Filipe Costa vem evocar *Torre Bela* (1975) de Thomas Harlan não só seguindo a linha narrativa de um *making of*, mas sobretudo como estudo das relações dos personagens do filme de Harlan com as reminiscências tumultuosas do acontecimento de 1975. Revisitando a memória de um filme emoldurado pela presença ainda

quente da revolução de 1974, *Linha Vermelha* vem reler as relações de significâncias dessas memórias à luz da experiência presente. Não há lugar para a clássica narrativa pré-definida, seja ela ideologicamente partidária ou caricatural, ou para atores que venham reinterpretar personagens de um acontecimento verídico. Torre Bela é a paisagem reatualizada mais do que uma vez, primeiro no filme de Thomas Harlan, e posteriormente em *Torre Vermelha*, através da reivindicação do domínio territorial levada a cabo pelos trabalhadores que se insurgiram contra o poder latifundiário num dos momentos mais frenéticos do PRC.⁶⁶

O território transformado pela mão e pelo olhar humano leva-nos, portanto, a afirmar que também as etnopaisagens poderão não ser extintas, mas antes, transformadas, metamorfoseadas, reatualizadas a partir destes processos que vão surgindo com o avançar do tempo, e que se baseiam em novos códigos e perspectivas da relação do ser humano com o ambiente físico. Nestes processos, vai sobressair a dinâmica provocada por um mundo em diáspora, que, sobretudo a partir do século XX, veio abalar os princípios do estado-nação e a sua conceção do território como uma unidade firme e indivisível. A posição do Portugal contemporâneo num mundo em transformação é adaptada pelo cinema, que, esquecendo as etnopaisagens ideologicamente saturadas, vem construir outros espaços que refletem os efeitos desses movimentos sociais, não só a imigração e a emigração. A encenação das sequências de Xerazade em *As Mil e uma Noites* vem projetar diretamente um território desconstruído, onde convivem árabes, franceses, portugueses, em paralelo com as sequências que incidem em vários espaços idiossincráticos de Portugal, como as zonas rurais ou os bairros sociais.

O mundo em diáspora pode ser representado a partir da ideia de miscigenação racial e étnica, ou a partir da emigração portuguesa para outros países europeus, mas também se encontra firmado em *Tabu* (2012) de Miguel Gomes, que projeta um universo criado a partir do momento que levou os portugueses a instalarem-se em África, e, conseqüentemente, que os levou a sair de lá; e, neste contexto, também o cinema vai refletir sobre um mundo em diáspora a partir do próprio cinema. Mas *Tabu* já não é *Chaimite* (1953) de Jorge Brum do Canto, que representa África da mesma maneira que poderia representar o Ribatejo ou a Nazaré, numa plena evocação do cartaz “Portugal não é um país pequeno”, de 1934.⁶⁷ A África destes filmes revela-se um universo que, no caso de *Tabu*, aparece na forma de reminiscências perdidas,

⁶⁶ - Processo Revolucionário em Curso.

⁶⁷ - Cartaz que sobrepõe os mapas das colónias portuguesas sobre um mapa da Europa, a fim de enfatizar o sentimento da grandiosidade territorial nacional.

assaz oníricas, que, fazendo uso de diversos registos narrativos, vão recompor um espaço-tempo que pretende, acima de tudo, jogar com a memória. Aqui, a África não é transformada em etnopaisagem (como em *Chaimite*) mas antes, é transformada num espaço que se vai desdobrar a partir da narrativa episódica e da narração de Ventura, e que só a memória consegue preservar. O cinema enquanto arte vem reclamar um entendimento dos significados das etnopaisagens tendo em conta a sua dimensão espaço-temporal, como referem Costa, M. e G. Júnior (2015:300):

“As artes visuais sempre foram um meio para se entender os significados das paisagens. As paisagens, uma forma de ver o mundo, sempre foram expressas e produzidas por meio da arte – na poesia, na pintura, na fotografia, no cinema – e na contemporaneidade, transformadas pelos novos meios e tecnologias da comunicação. O cinema, em acordo, tem construído paisagens e lugares; tem atribuído valores e formatos à forma como vemos e percebemos a paisagem e o mundo. Em acordo, as paisagens filmicas dos lugares geográficos – aquelas construídas a partir de cortes, montagem, edição, efeitos visuais e sonoros – transformam a nossa forma de percebê-los, concebê-los e de senti-los. As paisagens filmicas alojam-se em nossa memória, aguçam nosso olhar, orientam nossa sensibilidade”.

Tabu é sobre os indivíduos que acreditam ainda na pátria ancestral de que nos fala Anthony Smith (2000), crença que motivou os projetos nacionalistas ancorados na segregação étnica. Jenkins (2008), ao dizer que os conceitos de nacionalismos e etnicidade, não obstante encontrarem-se ligados de alguma forma, acabam por ser diferentes, vai assumir que é a partir dessa crença que se suportam os nacionalismos, porém, a sua concretização é efêmera: sejam os vestígios do império romano ou árabe que ainda persistem como parte da paisagem portuguesa, ou, mais tarde, a relutância da população portuguesa em aceitar o domínio filipino entre os séculos XVI e XVII, já que vinha comprometer diretamente essa crença na “pátria ancestral”. Em *Tabu*, a retrospectiva da vida de Aurora em África vai espelhar precisamente a crença da protagonista numa ideia de “pátria ancestral” que o português consolidou muito a partir da posse das províncias ultramarinas. A narrativa é assim construída a partir das reminiscências mais fortes de Aurora, que se encontram fortemente marcadas pelo sentimento patriotista de que nos fala Smith, e que se materializa bastante através dos projetos de etnicidade, e, conseqüentemente, de territorialização, mesmo quando se encontram em questão territórios situados além das “fronteiras nacionais”. E, ao desvendar territórios que não se

encontram associados ao Portugal definido pelas “fronteiras nacionais”, mas que ainda assim são representados como parte do imaginário nacional, o cinema contemporâneo vai desconstruir a noção de paisagem enquanto território imperial que atravessou as representações ideológicas do *velho cinema*. Se a África colonial é simbólica do poder imperialista, a independência dos territórios não permitiu que se apagasse a ligação com os mesmos. E, de maneira totalmente diferente, também a representação de outro território situado “além das fronteiras nacionais” vai consolidar um imaginário que patenteia marcas da *portugalidade*, isto é, a periferia parisiense habitada pela comunidade de emigrantes portugueses. Contudo, este território não se encontra associado ao domínio territorial, mas antes, ao êxodo de uma grande parte da população portuguesa que veio culminar na criação de uma outra dimensão da realidade portuguesa. Em *Ganhar a Vida* (2001) de João Canijo, existe uma etnopaisagem que se situa “fora de Portugal”, mais especificamente, em Paris, porém, o universo com que se confronta não manifesta tanto as marcas de uma cultura francesa, mas, pelo contrário, vai encontrar-se pintado por um forte segmento da *portugalidade*: a emigração portuguesa, questão idiossincrática do panorama histórico nacional, cristalizada como uma dimensão indissociável da identidade portuguesa através do olhar inquieto de Cidália. A etnopaisagem de *Ganhar a Vida* é um espaço que possui fronteiras invisíveis, delimitadas pela comunidade que habita num bairro densamente habitado por portugueses, e que vem reforçar a ideia de metamorfose da paisagem provocada por um mundo em diáspora.

Não se pode dizer que as etnopaisagens tenham desaparecido enquanto projeções culturais da realidade; mesmo enquanto existirem os fluxos migratórios, as etnopaisagens não serão extintas, mas, ao invés, poderão ser reatualizadas ou até mesmo recriadas segundo novas óticas proporcionadas pela urgência da arte contemporânea. Como nos mostraram a história e os estudos geográficos, a transformação do território e das práticas humanas no meio ambiente vêm definir novas maneiras de observar e estudar as relações humanas com a paisagem. Mas a perpetuação de ideias cristalizadas de etnopaisagem pode ainda ocorrer, sobretudo a partir da dependência de uma perspectiva tradicionalista que condena as mudanças que vêm transfigurar a própria constituição física dos espaços, particularmente no mundo rural. Encontrando-se o mundo rural associado a um universo culturalmente distanciado da contemporaneidade, quase com uma função museológica ou memorial, compreende-se que muitos autores observam criteriosamente a modernização de muitas paisagens fora do meio urbano, como Duarte Belo, que aponta a ocultação da paisagem de muitos troços viários como uma das causas “do

abandono de campos agrícolas em vastas áreas, muito dele fomentado por políticas comuns no quadro da União Europeia” (2012:307). O autor vem ainda lamentar a construção de centrais eólicas em vários espaços naturais do país, sobretudo nas colinas e planícies que ladeiam as autoestradas, e que vêm interferir com a própria composição pitoresca da paisagem, questões que têm sido problematizadas no âmbito da ciência, da arte e da comunicação.

Por outro lado, é esta posição partilhada por muitos autores contemporâneos que manifestam uma relutância em aceitar que a arquitetura da atualidade poderá constituir-se uma marca tão forte da sua identidade como as construções do passado. Se, hoje em dia, outras construções humanas de um tempo mais “distante”, como os moinhos de vento ou de centeio são vislumbrados como elementos iconográficos da própria composição pitoresca de determinada paisagem rural, o mesmo sucederá, futuramente, com as instalações contemporâneas, como as centrais eólicas. E, se o tempo opera ativamente na própria transformação cultural dos territórios, também se faz acompanhar de uma perspectiva tradicionalista com tendência para consagrar aquilo que foi feito em determinado momento, distante do presente; a barreira que divide o presente do passado vem assim definir, temporalmente, aquilo que é culturalmente aceite como parte integral da composição pitoresca de paisagem, salvaguardando nostalgicamente uma cultura visual que projeta uma dimensão espaço-temporal longínqua, e que não tem interesse em relacionar-se com a contemporaneidade; é aqui que aflui o *despaisamento*, esse sentimento tão sintomático das novas configurações da experiência, que vem impulsionar novas perspectivas de paisagem, e, conseqüentemente, de um mundo em constante transformação que vem evocar o corpo pleno da terra, “que se rebate sobre as forças produtivas e se apropria delas como se fosse o seu pressuposto natural ou divino” (Deleuze e Guattari, 2004:144).

Essa transformação do corpo sem órgãos referido por Deleuze e Guattari - permeado pelas matérias instáveis disformes e fluxos e partículas múltiplas e errantes - vai revelar-se o processo central através do qual a “terra” vai ser modelada, categorizada, culturalizada, e eventualmente remodelada, recategorizada, *reculturalizada* consoante as novas configurações proporcionadas pela experiência e pelo tempo; neste contexto, a etnopaisagem vai desintegrar-se dentro do imaginário filmico nacional, contudo, vai acabar por renascer a partir de novas óticas da contemporaneidade, de maneiras diversas, que vão descodificar o corpo pleno da terra e voltar a codificá-lo: pode ser a etnopaisagem como espaço que reflete uma determinada

comunidade, ou vice-versa, sejam as visões romantizadas do território, ou as visões que pretendem observar essa relação de maneira imparcial, ou, por outro lado, poderá ser o espectador a converter o espaço em etnopaisagem a partir dos pré-conceitos, códigos e estereótipos que participam involuntariamente da maneira como o observador encara o mundo: podem ser os emigrantes, os delinquentes dos bairros sociais, os imigrantes ilegais, os “preguiçosos” do Alentejo ou os “campónios” das aldeias. A própria miscigenação racial e étnica passou a misturar-se com os “territórios nacionais” e com as figuras “nativas”, contudo, isto não impediu que surgissem novas etnopaisagens que continuassem a projetar os pressupostos do estado-nação. As transformações que ocorreram na paisagem portuguesa, rural ou urbana, passaram a fazer também parte da própria identidade nacional, pois, como diz Jenkins, “a identidade nacional e o nacionalismo envolvem, quase sempre, a identificação em grupo e a categorização social, seja a inclusão ou a exclusão”⁶⁸ (2008:86). Sem rejeitar a ideia de que o nacionalismo possui fortes raízes históricas – onde se encontra subjacente o sentimento da “pátria ancestral” – Jenkins vai exaltar as relações entre vários conceitos, desde o nacionalismo, a etnicidade, a identidade nacional..., sem recorrer à ideia de que todos dependem uns dos outros, e que, por isso, acabam por permanecer imunes às novas transformações e configurações da experiência.

Sendo a cultura um conceito amplamente difuso e abrangente, sem o qual as sociedades não sabem como se identificar, são vários os fatores que participam na problematização da etnopaisagem hoje em dia. E o que esta investigação vem denunciar, no final, é que essa problematização subsistirá enquanto existir um choque cultural (não apenas entre culturas diferentes, mas entre dois tempos distintos de uma mesma cultura) que julgue ou coloque sistematicamente em questão, tanto a própria História, como as emergentes configurações da experiência que participam ativamente como forma de o ser humano responder e adaptar-se à contemporaneidade.

⁶⁸ - Tradução livre do autor.

Considerações finais

A evolução das representações da etnopaisagem no cinema português, ao ser perpassada por contradições, paradoxos, e sentidos ambíguos, vai refletir, não necessariamente a própria história nacional, mas sobretudo os pensamentos correntes e contracorrente que foram eclodindo ao longo do século XX. Desde a etnopaisagem ideologicamente saturada do período estado-novista, sobre a qual assentava uma visão utópica da própria vivência da sociedade portuguesa, equilibrada com os valores do Regime, à conseqüente desconstrução operada pelos movimentos de rutura que começaram antes da revolução, e, eventualmente, com a mudança súbita das perspectivas do território, agora libertas das imposições do sistema ditatorial. As representações cinematográficas da etnopaisagem ajudam-nos a vislumbrar como a própria história nacional do último século foi moldada, e, nas últimas décadas, como é que o surgimento de um “cinema livre” veio aproximar mais intimamente os imaginários filmicos da realidade, ajudando-nos conseqüentemente a compreender a prevalência de determinados territórios no cinema português.

Porém, a minha investigação, não se cingindo exclusivamente ao cinema, veio instigar uma colisão cultural sem a qual seria impossível analisar e compreender o próprio papel das ideias de etnopaisagem na cultura nacional, desde a sua composição pictórica, os significados veiculados, a maneira como se foi metamorfoseando, não só através das suas representações nas artes, mas também através dos próprio olhares do individuo – estando ele “dentro”, ou “fora” da respetiva etnopaisagem. Assumindo a cultura como uma entidade não fixa, maleável e sempre em transformação, o papel da etnopaisagem é assim explorado, não na sua aceção nacionalista e tradicional, mas como um conceito que se adapta às novas configurações da experiência, resistindo à extinção de determinadas categorizações para criar outras, muito através de um espectro que ainda carrega valores, pensamentos e significados do “passado”, acabando por afetar as próprias convenções culturais do observador “atual”. É neste sentido que as representações culturais da etnopaisagem continuarão a ser veiculadas, dividindo o próprio observador, mas, ao mesmo tempo, respondendo de maneira crucial à desconstrução cultural ao longo do tempo.

Referências bibliográficas

- Almeida, V. C. (1925) *Os olhos da alma*, Rio de Janeiro: Anuário do Brasil.
- Andrew, J. D. (1989) *As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Andrews, M. (1999) *Landscape and Western Art*, Oxford: Oxford University Press.
- António, L. (2001) *Cinema e censura em Portugal*, 2ª ed., Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência.
- Antunes, M. A. (1985) *Vilarinho das Furnas, uma aldeia afundada*, Lisboa: Regra do Jogo.
- Appadurai, A. (1996): *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Areal, L. (2011) *Ficções do Real no Cinema Português. Um País Imaginado*, Lisboa: Edições 70.
- Arruda, J. (2006) – '[Recensão a] Appadurai, A. 2004 – Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias', in *Antropologia Portuguesa*, vol. 22/23: Departamento de Antropologia | Universidade de Coimbra
- Azevedo, A. F. (2007) *Geografia e cinema: representações culturais de espaço lugar e paisagem na cinematografia portuguesa* (Dissertação de Doutoramento em Geografia. Ramo de Conhecimento da Geografia Humana do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho).
- Azevedo, A. F. (2008) *A ideia de paisagem*, Porto: Figueirinhas.
- Azevedo, A. F. (2008) *A experiência de paisagem*, Porto: Figueirinhas.
- Baptista, T. (2003) 'Franceses tipicamente portugueses. Roger Lion, Maurice Mariaud e Georges Pallu: da norma ao modo de produção do cinema mudo em Portugal', in *Lion, Mariaud, Pallu. Franceses tipicamente portugueses* (org. Tiago Baptista), Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Baptista, T. (2008) *A invenção do Cinema Português*, Lisboa: Tinta-da-China.
- Baptista, T. (2009) *Documentário, modernismo e revista em Lisboa, Crónica Anedótica*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Doc On-line, n.06, Agosto 2009, www.doc.ubi.pt,

pp. 109-127., disponível em: http://www.doc.ubi.pt/06/artigo_tiago_baptista.pdf, acesso em 12/02/2015.

Baptista, T. (2010) 'Cinema e política na Primeira República', in *República e Republicanismo | Congresso Histórico Internacional*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, Instituto de História Contemporânea, FCSH-UNL - 2 de Outubro de 2010.

Baptista, T. (2010) 'Nationally correct: the invention of Portuguese cinema', *Portuguese Cultural Studies* 3, pp. 3-18.

Bauman, Z. (2000) *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press.

Bazin, A. (1992) *O que é o Cinema?*, Lisboa: Livros Horizonte.

Bello, M.R.L. (2010) 'A implosão do cinema português: duas faces de uma mesma moeda', *Portuguese Cultural Studies* 3, pp.19-32.

Belo, D. (2012) *Portugal, Luz e Sombra - O país depois de Orlando Ribeiro*, Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

Benjamin, W. (1992) *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio D'Água.

Bergman, I., et al. (1969) *Cinema sueco*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Bhabha, H. (2004) *The location of culture*, London e New York: Routledge.

Cardoso, L. (2013) 'Ruralidade e pós ruralidade no cinema português: sedução, sedição e dissídio', in Martins, A., Eva M., J. Alves, J. Nunes e L. Cardoso (Org.) *O Futuro do Mundo Rural em Questão: Atas do I Congresso de Estudos Rurais do Norte Alentejano*, Instituto Politécnico de Portalegre C3i – Coordenação Interdisciplinar para a Investigação e Inovação, pp. 230-244, disponível em: <http://www.c3i.ipportalegre.pt/uploads/O%20Futuro%20do%20Mundo%20Rural%20em%20Questao.pdf>, acesso em 20/03/2015.

Catroga, F. (2005) *Geografia e Política: A querela da divisão provincial na I República e no Estado Novo – O poder local em tempo de globalização*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

- Catroga, F. (2013) *A geografia dos afectos pátrios – As reformas político-administrativas (séc. XIX-XX)*, Lisboa: Edições Almedina.
- Coelho, P. M. L. (1920) 'Terras de Odiana: subsídios para a sua história documentada', in *O Instituto: jornal científico e litterario*. - Volume LXVII.
- Colvin, M. (2007) 'Tainted Love', *The Guardian*, 27 de Abril de 2007. Disponível em: <http://www.theguardian.com/music/2007/apr/27/worldmusic>, acesso em 06/05/2015.
- Corrêa, M. (1943) *Raças do Império*, Porto: Portucalense Editora.
- Cosgrove, D. (2000a). 'Cultural geography'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, Oxford e Malden (Mass.): Blackwell Publishers, pp. 134-138.
- Costa, J. B. (1991) *Histórias do Cinema Português: Sínteses da Cultura Portuguesa*, Lisboa: Europália 91, ed. Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Costa, M. e G. Júnior (2015) 'Aproximadamente intervalos: Paisagem e discurso em *Amarelo Manga*' in Azevedo, A. F., R. Cerarols, W. M. de Oliveira Jr, Eds. *Intervalo II: Entre geografias e cinemas* (2015) - UMDGEO, Departamento de Geografia, Universidade do Minho, Braga-Portugal.
- Cunha, P. M. F. (2001) 'O Pescador: representações do homem e do seu meio no Cinema Português', *Revista Oceanos* "Os Pescadores" n° 47/48 Julho-Dezembro 2001, edição Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses.
- Deleuze, G. (2006) *A imagem-tempo. Cinema 2*, Lisboa: Assírio e Alvim.
- Deleuze, G. e F. Guattari (2004) *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa: Assírio e Alvim.
- Deleuze, G. e F. Guattari (2004) *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa: Assírio e Alvim.
- Domingues, A. (2009) *A Rua da Estrada*, Porto: Dafne Editora.
- Drexler, D. (2013) 'Landscape, Paysage, Landschaft, Táj: The Cultural Background of Landscape Perceptions in England, France, Germany, and Hungary', *Journal of Ecological Anthropology* 16, no. 1: pp. 85-96.

- Eagleton, T. (2000) *The Idea of Culture*, Oxford e Malden: Blackwell.
- Elsaesser, T. (2000 'Erich Pommer, 'Die UFA', and Germany's bid for a studio system', in *Weimar Cinema and After*, London: Routledge, pp. 106-143.
- Ferreira, C. O. (2007) *O Cinema Português Através dos Seus Filmes*, Lisboa: Edições 70.
- Ferreira, F. (2015) 'A trilogia que entusiasmou Cannes e que levanta problemas ao próprio cinema', *Jornal Expresso*, 23 de Maio de 2015. Artigo disponível em: <http://expresso.sapo.pt/cultura/2015-05-23-A-trilogia-que-entusiasmou-Cannes-e-que-levanta-problemas-ao-proprio-cinema>, acesso em 12/09/2015.
- Fonseca, M. L., et al. (2009) (Ed.) *Imigração, Diversidade e Política Cultural em Lisboa*, Lisboa: Centro de Estudos Geográficos.
- Font, J. N. & Rufi, J. (2006) *Geopolítica, Identidade e Globalização*, São Paulo: Annablume.
- Fontes, A. L. (1992) *Etnografia Transmontana, Vol. II – O comunitarismo de Barroso*, Porto: Editorial Domingos Barreira.
- Girão, A. (1937) *A divisão provincial do novo Código Administrativo*, Coimbra: Coimbra Editora.
- Gregory, D. (2000) 'Post-colonialism'. In R. J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt e M. Watts, eds., *Dictionary of Human Geography*, Oxford e Malden Mass: Blackwell Publishers, p. 612-615.
- Haraway, D. (2004) *The Haraway Reader*, London e New York: Routledge.
- Jackson, P. (1992) *Maps of meaning*, London: Routledge.
- Jenkins, R. (2008) *Rethinking Ethnicity: Arguments and Explorations*, London: Sage.
- Lemos, M. P. (2014) *Estratégias complexas de reabilitação urbana: O efeito combinado da criatividade, espaço público e nobilitação* (Dissertação de mestrado em Arquitetura. Instituto Superior Técnico de Lisboa).
- Lourenço, E. (2009) *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*, Lisboa: Gradiva
- Macdonald, G. (1994) 'Third cinema and the third world', in S. Aitken e L. Zonn, eds. in *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*, Washington, D.C.: Rowan and Littlefield.: pp.27-46.

- Maderuelo, J. (2005) *El Paisaje / Génesis de un concepto*, Madrid: Abada.
- Martins, M. C. (2012) 'O cinema como representação da paisagem: Reflexões sobre novas possibilidades de pesquisa' in *A circulação das ideias na construção da cidade: uma via de mão dupla*. Comunicação apresentada no XII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, Porto Alegre, 15 – 18 de Outubro, 2012.
- Matos-Cruz, J. (1999) *O Cais do Olhar*, Lisboa: ed. da Cinemateca Portuguesa.
- Mattoso, J., S. Daveau, & D. Belo (2010) *Portugal: O Sabor da Terra – Um retrato histórico e geográfico por regiões*, Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores.
- Medeiros, A. (2006) *Dois lados de um rio – nacionalismo e etnografias na Galiza e em Portugal*, Lisboa: ICS, Imprensa de Ciências Sociais.
- Mendes, J. M. (2012) *Novas e Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, Lisboa: Coleção Arte e Media, Edições Gradiva.
- Monteiro, P. F. (2000) 'Uma margem no centro: a arte e o poder do "cinema novo"' in Torgal, L.R. (coord.), *O Cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 306-337.
- Olwig, K. (1996) Environmental History and the Construction of Nature and Landscape: The Case of the "Landscaping" of the Jutland heath: *Environment and History*, 2, pp. 15-38.
- Picão, J. S. (1947) *Através dos Campos, usos e costumes agrícolas alentejanos*, Lisboa.
- Piçarra, M.C. e J. António (coord.) (2013) *Angola. O Nascimento de uma Nação – Volume I: O cinema do Império*, Lisboa: Guerra e Paz.
- Pina, L. (1986) *História do Cinema Português*, Lisboa: Publicações Europa-América.
- Pinto, A. C. (1999) 'Nacionalismo' in A. Barreto e M. F. Mónica, coord., *Dicionário de História de Portugal. Volume VIII*, Porto e Lisboa: Figueirinhas.
- Pinto, A. O. (2010) 'Henrique Galvão Em Terra de Pretos e em conflito com os brancos da Agência Geral das Colónias', in *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim/MS, pp. 123 – 144.

- Pires, H. (2015) 'A paisagem nos filmes de Salaviza. Entre o fundo e a cena' in A. F. Azevedo, R. C. Ramírez W. M. Oliveira Jr., eds., *Intervalo I: Entre geografias e cinemas* (2015), UMDGEO, Braga - Portugal: Departamento de Geografia, Universidade do Minho, pp. 291-315.
- Ramos, R. (2003) 'Os olhos da nação'. In T. Baptista e Sena, N., org., *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses tipicamente portugueses*, p. 98-123. Lisboa: Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.
- Rogoff, I. (2000) *Terra Infirma*, London e New York: Routledge.
- Rose, G. (1993) *Feminism and Geography*, Cambridge: Polity Press.
- Sales, M. (2011) *Em Busca de um Novo Cinema Português*, Covilhã: Livros LabCom.
- Shields, R. (1991) *Places on the Margin. Alternative Geographies of Modernity*, London: Routledge.
- Silvano, F. (2010) *Antropologia do espaço*, Lisboa: Assírio e Alvim.
- Simmel, G. (2009) *A Filosofia da Paisagem, Textos Clássicos de Filosofia*, Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Slater, D. (2004) *Geopolitics and the Post-Colonial: Rethinking North-South Relations*, Chichester: John Wiley & Sons.
- Smith, A. (1991) *National Identity*, Reno: University of Nevada Press.
- Smith, A. (2000) 'Images of the Nation - Cinema, art and the national identity', in Hjort e Mackenzie (org.), *Cinema and Nation*, London: Routledge.
- Torgal, L. R., (coord.) (2000) *O Cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- Torres, A. P. (1979) *Os Romances de Alves Redol*, Lisboa: Moraes Editores.
- Vasconcelos, J. L. (1980) *Etnografia portuguesa*, vol. II, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa Moeda.
- Vieira, P. (2011) *Cinema no Estado Novo*, Lisboa: Edições Colibri.
- Warren, K. (1993) *The violence within*, Boulder (CO) e Oxford: Westview Press.

Xavier, I. (2011) 'A alegoria langiana e o monumental: a figura de Babel em Metrópolis', in Capelato, M. H., E. Morettin, M. Napolitano, E. T. Saliba (coord.) *História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual*, São Paulo: Alameda Casa Editorial, pp.15-39.

Zanforlin, S. C. (2012) 'Cidades, Migrantes e Pertencimentos: a Praça Kantuta como etnopaisagem intercultural', in *Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro Oeste*, Esferas, v.1, pp. 81 – 88.

Zunzunegui, S. (2004) 'No reconciliado. Manoel de Oliveira en el labirinto del cinematógrafo' in J. M. F. Calle, X. G. Rodríguez e J. P. Pérez, (coord.), *Manoel de Oliveira*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia: Concello: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 141-147.

Filmografia

Wegener, P. (Produção), & Ewers, H. H., S. Rye (Realização). (1913) *Der Student von Prag* (Filme). Alemanha: Deutsche Bioscop GmbH

Griffith, D. W. & H.E. Aitken (Produção) & Griffith, D. W. (Realização). (1915) *The Birth of a Nation*(Filme). Estados Unidos da América: David Wark Griffith Corp.

Griffith, D. W. & H.E. Aitken (Produção) & Griffith, D. W. (Realização). (1917) *Intolerance: Love's Struggle Through the Ages*(Filme). Estados Unidos da América: David Wark Griffith Corp.

Magnusson, C. (Produção) & Sjöström, V. (Realização). (1918) *Berg-Ejvind och hans hustru*(Filme). Suécia: Svenska Biografteatern AB.

Meinert, R., E. Pommer (Produção) & Wiene, R. (Realização). (1920) *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Filme). Alemanha: Decla-Bioscop AG

Alegria, H., A. F. Matos (Produção) & Lupo, R. (Realização) (1921) *Mulheres da Beira* (Filme). Portugal: Invicta Films.

Caldevilla, R. (Produção) & Mariaud, M. (Realização). (1922). *Os Faroleiros*(Filme). Portugal: Invicta Films.

Flaherty, R., J. Révillon (Produção) & Flaherty, R. (Realização). (1922). *Nanook of the North* / *Nanook, o Esquimó* (Filme). Estados Unidos da América/França: Les Frères Revillon

Aljosha Production Company (Produção) Christensen, B. (Realização). (1922). *Häxan*(Filme) & Suécia: Svensk Filmindustri (SF).

Goetz, C. C. (Produção) & Lupo, R. (Realização). (1923). *Os Lobos* (Filme). Portugal: Iberia Film

Almeida, J. M.C., V. C. Almeida. (Produção) & Lion, R. (Realização). (1923) *Os Olhos da Alma* (Filme). Portugal: Fortuna Films.

Bliokh, J. (Produção) & Eisenstein, S. (Realização). (1925). *Bronenosets Potemkin* (Filme). União Soviética: Goskino.

Flaherty, R. (Produção) & Flaherty, R. (Realização). (1926) *Moana* (Filme). Estados Unidos da América: Famous Players-Lasky Corporation

Pommer, E. (Produção) & Lang, F. (Realização). (1927). *Metropolis*(Filme). Alemanha: Universum Film (UFA).

Thalberg. I. (Produção) & Vidor, K. (Realização). (1928). *The Crowd* (Filme). Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer.

Macedo, A. C. (Produção) & Barros, J. L. (Realização) (1929) *Nazaré, Praia de Pescadores*(Filme). Portugal: Raul Lopes Freire

Barros, J. L., S. Levy Jr. (Produção) & Barros, J. L. (Realização) (1930) *Lisboa, Crónica Anedótica* (Filme). Portugal: Sociedade Universal de Superfilmes

Barros, J. L. (Realização) (1930) *Maria do Mar* (Filme). Portugal: Sociedade Universal de Superfilmes.

Barros, J. L. (Realização) (1931) *A Severa* (Filme). Portugal: Sociedade Universal de Superfilmes.

Oliveira, M. (Produção) & Oliveira, M. (1931) *Douro, Faina Fluvial* (Filme). Portugal: Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas.

Dreyer, C.T., J. West. (Produção) & Dreyer, C. T. (Realização). (1932) *Vampyr* (Filme). Alemanha/França: Tobis Filmkunst

Ramos, J. O. (Produção) & Telmo, C. (1933) *A Canção de Lisboa* (Filme). Portugal: Tóbis Portuguesa.

Matos, F. C. (Produção) & Ribeiro, A. L. (Realização) (1934) *Gado Bravo* (Filme). Portugal: Bloco H. da Costa.

Barros, J. L. (Realização). (1935) *As Pupilas do Senhor Reitor* (Filme). Portugal: Tóbis Portuguesa.

Garcia, C. (Realização). (1937). *Aldeia da Roupa Branca* (Filme). Portugal: Espectáculos d'Arte.

Ribeiro, A. L. (Produção) & Ribeiro, A. L. (Realização). (1937). *A Revolução de Maio* (Filme). Portugal: Secretariado de Propaganda Nacional.

Do Canto, J. B., A. Mendes (Produção) & do Canto, J.B. (Realização). (1938). *A Canção da Terra* (Filme). Portugal: Filmes Albuquerque.

Selznick, D. O. (Produção) & Fleming, V. (Realização). (1939). *Gone with the Wind* (Filme). Estados Unidos da América: Selznick International Pictures.

Ribeiro, A. L. (Produção) & Ribeiro, A. L. (Realização) (1941) *O Pai Tirano* (Filme). Portugal: Produções António Lopes Ribeiro.

Ribeiro, A. L. (Produção) & Ribeirinho (Realização) (1942) *O Pátio das Cantigas* (Filme). Portugal: Produções António Lopes Ribeiro.

Barros, J. L. (Realização) (1942) *Ala-Arriba* (Filme). Portugal: Secretariado de Propaganda Nacional, Comissariado do Desemprego, Tóbis Portuguesa.

Ribeiro, A. L. (Produção) & Ribeiro, A. L. (Realização) (1943) *Feitiço do Império* (Filme). Portugal: Tóbis Portuguesa.

Pinto, R. (Produção) & do Canto, J. B. (Realização) (1943) *Lobos da Serra* (Filme). Portugal: Tóbis Portuguesa.

De Sá, J. C. (Produção) & do Canto, J. B. (Realização) (1943) *Fátima, Terra de Fé* (Filme). Portugal: Filmes Portugueses César de Sá.

Duarte, A. (Produção) & Duarte, A. (Realização) (1944) *A Menina da Rádio* (Filme). Portugal: Tóbis Portuguesa.

Ribeiro, A. L. (Produção) & Barros, J. L. (Realização) (1946) *Camões* (Filme). Portugal: Produções António Lopes Ribeiro.

Ferrão, A. (Produção) & Campos, H. (Realização) (1946) *Um Homem no Ribatejo* (Filme). Portugal: Filmes Albuquerque.

Hurtado, A. (Produção) & Queiroga, P. (Realização) (1947) *Fado, História de uma Cantadeira* (Filme). Portugal: Lisboa Filme.

Miranda, A., E. F. Almeida (Produção) & Miranda, A. (Realização) (1947) *Capas Negras* (Filme). Portugal: Produtores Associados.

D'Angelo, S. (Produção) & Visconti, L. (Realização) (1948) *La Terra Trema* (Filme). Itália: Universal Film.

Ribeiro, A. L. (Realização) (1948) *Lisboa de Hoje e de Amanhã* (Filme). Portugal: Câmara Municipal de Lisboa.

Campos, H. (Realização) (1949) *Ribatejo* (Filme). Portugal: Tóbis Portuguesa.

Mendes, A. (Produção) & Campos, H. (Realização) (1950) *Cantiga da Rua* (Filme). Portugal: Filmes Albuquerque.

Arbúes, C. (Produção) & Guimarães, M. (Realização) (1952) *Nazaré* (Filme). Portugal: Pró-Filmes.

Do Canto, J. B. (Realização) (1953) *Chaimite* (Filme). Portugal: Cinal – Cinematografia Nacional.

Ramos, C. (Produção) & Marques, Carlos (Realização) (1953) *Chikwembo! Sortilégio Africano* (Filme). Portugal: Produção Filipe de Solms.

Vitorino, O., A. Abelho (Realização) (1953) *O Alentejo não tem Sombra* (Filme). Portugal: Produções Bohemia.

Fossataro, A., A. Guarini, R. Rossellini (Produção) & Rossellini, R. (Realização) (1954) *Viaggio in Italia* (Filme). Itália:

Rouch, J. (Realização) (1955) *Les Maîtres Fous* (Filme). França: Les Films de Pléiade.

Oliveira, M. (Produção) & Oliveira, M. (Realização) (1956) *O Pintor e a Cidade* (Filme). Portugal.

Queiroz, M. (Produção) & Fraga, A. (Realização) (1958) *Sangue Toureiro* (Filme). Portugal: Produtores Associados.

Costa, R. P. (Produção) & Sousa, E. (Realização) (1962) *Dom Roberto* (Filme). Portugal: Cooperativa do Espectador.

Oliveira, M. (Produção) & Oliveira, M. (Realização) (1963) *O Acto da Primavera* (Filme). Portugal.

Telles, A. C. (Produção) & Rocha, P. (Realização) (1963) *Verdes Anos* (Filme). Portugal: Produções Cunha Telles.

Fundação Calouste Gulbenkian (Produção) & Campos, A. (Realização) (1963) *A Almadraba Atuneira* (Filme). Portugal.

Oliveira, M. (Produção) & Oliveira, M. (Realização) (1964) *A Caça* (Filme). Portugal.

Telles, A. C. (Produção) & Lopes, F. (Realização) (1964) *Belarmino* (Filme). Portugal: Produções Cunha Telles.

Telles, A. C. (Produção) & Guimarães, M. (Realização) (1964) *O Crime de Aldeia Velha* (Filme). Portugal: Produções Cunha Telles.

Telles, A. C. (Produção) & Guimarães, M. (Realização) (1965) *O Trigo e o Joio* (Filme). Portugal: Produções Cunha Telles.

Telles, A. C. (Produção) & Villardebó, C. (Realização) (1966) *As Ilhas Encantadas* (Filme). Portugal: Produções Cunha Telles.

Frydland, M. J. (Produção) & Rocha, P. (Realização) (1966) *Mudar de Vida* (Filme). Portugal: Produções Cunha Telles.

D'Ovar, Z. (Produção) & Macedo, A. (Realização) (1966) *Domingo à Tarde* (Filme). Portugal: Produções Cunha Telles.

Correia, V., A. C. Telles (Produção) & Telles, A. C. (Realização) (1970) *O Cerco* (Filme). Portugal: Cinenovo Filmes.

Campos, A. (Produção) & Campos, A. (Realização) (1971) *Vilarinho das Furnas* (Filme). Portugal.

Edwards, R. G., M. Gallo (Produção) & Visconti, L. (Realização) (1971) *Morte a Venezia* (Filme). Itália: Alfa Cinematografica.

Tropa, A. (Realização) (1971) *Pedro Só* (Filme). Portugal: Media Filmes.

Silva, F. M. (Produção) & Lopes, F. (Realização) (1943) *Uma Abelha na Chuva* (Filme). Portugal: Media Filmes.

Oliveira, M. (Produção) & Oliveira, M. (Realização) (1972) *O Passado e o Presente* (Filme). Portugal: Centro Português de Cinema.

Sousa, A. (Produção) & Sousa, A. (Realização) (1972) *Esplendor Selvagem* (Filme). Portugal.

Castro, F., A. Macedo, (Produção) & Macedo, A. (Realização) (1973) *A Promessa* (Filme). Portugal: Centro Português de Cinema.

Semedo, A. (Produção) & Geada, E. (Realização) (1973) *Sofia e a Educação Sexual* (Filme). Portugal: Doperfilme.

- Campos, A. (Produção) & Campos, A. (Realização) (1973) *Falamos do Rio de Onor* (Filme). Portugal: Centro Português de Cinema.
- Santo, H. E. (Produção) & Reis, A., M. Cordeiro (Realização) (1974) *Jaime* (Filme). Portugal: Centro Português de Cinema.
- Santo, H. E., J. S. Melo (Produção) & Santos, A. S. (Realização) (1974) *Brandos Costumes* (Filme). Portugal: Centro Português de Cinema.
- Costa, J. C. (Produção) & Geada, E. (Realização) (1974) *Lisboa, o Direito à Cidade* (Filme). Portugal: Radiotelevisão portuguesa.
- Reuterswärd, M. (Produção) & Bergman, I. (Realização) (1975) *Trollflöjten* (Filme). Portugal: Sveriges Radio.
- Simões, R. (Produção) & Simões, R. (Realização) (1976) *Deus, Pátria e Autoridade* (Filme). Portugal: Instituto Português do Cinema.
- Telles, A.C. (Realização) (1976) *Continuar a Viver ou os Índios da Meia-Praia* (Filme). Portugal: Animatógrafo.
- Semedo, A. (Produção) & Costa, J. F. (Realização) (1977) *Os Demónios de Alcácer-Quibir* (Filme). Portugal: Tobis Portuguesa.
- Costa, J. F., *et al.* (Realização e Produção) (1977) *As Armas e o Povo* (Filme). Portugal: Colectivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica.
- Grupo Zero (Produção) & Santos, A.S., S. Nordlund (Realização) (1977) *A Lei da Terra* (Filme). Portugal: Grupo Zero.
- Branco, P. *et al.* (Produção) & Harlan, T. (Realização) (1977) *Torre Bela* (Filme). Portugal: Films Albatros.
- Spinelli, P. *et al.* (Produção) & Kramer, R. (Realização) (1977) *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (Filme). Estados Unidos da América.
- Branco, P. *et al.* (Produção) & Reis, A., M. Cordeiro (Realização) (1978) *Trás-os-Montes* (Filme). Portugal: Centro Português de Cinema.
- António, L. (Produção) & António, L. (Realização) (1980) *Manhã Submersa* (Filme). Portugal: Instituto Português do Cinema.
- Simões, R. (Produção) & Simões, R. (Realização) (1981) *Bom Povo Português* (Filme). Portugal: Cooperativa Virver.
- Branco, P. (Produção) & Monteiro, J. C. (Realização) (1981) *Silvestre* (Filme). Portugal: V.O. Filmes.
- Branco, P. *et al.* (Produção) & Tanner, A. (Realização) (1984) *Dans la ville Blanche* (Filme). Portugal: Channel Four Films.

Botelho, J. *et al.* (Produção) & Botelho, J. (Realização) (1988) *Tempos Difíceis* (Filme). Portugal: Instituto Português do Cinema.

Costa, J. B., J. Pinto (Produção) & Monteiro, J. C. (Realização) (1989) *Recordações da Casa Amarela* (Filme). Portugal: Invicta Filmes.

Bogalheiro, J. (Produção) & Costa, P. (Realização) (1989) *O Sangue* (Filme). Portugal: Trópico Filmes.

Branco, P., C. Poiroux (Produção) & Oliveira, M. (Realização) (1991) *A Divina Comédia* (Filme). Portugal: Madragoa Filmes.

Bénard, J., P. Rocha (Produção) & Mozos, X. (Realização) (1992) *Xavier* (Filme). Portugal: Radiotelevisão Portuguesa.

Branco, P., P. Plattner (Produção) & Oliveira, M. (Realização) (1993) *Vale Abraão* (Filme). Portugal: Madragoa Filmes.

Branco, P. (Produção) & Costa, P. (Realização) (1994) *Casa de Lava* (Filme). Portugal: Madragoa Filmes.

Cicutto, R. *et al.* (Produção) & Monteiro, J. C. (Realização) (1995) *A Comédia de Deus* (Filme). Portugal: Grupo de Estudos e Realizações.

Branco, P. (Produção) & Costa, P. (Realização) (1996) *Ossos* (Filme). Portugal: Madragoa Filmes.

Baumgartner, K. *et al.* (Produção) & Villaverde, T. (Realização) (1998) *Os Mutantes* (Filme). Portugal: FMB Films.

Branco, P. (Produção) & Canijo, J. (Realização) (1998) *Sapatos Pretos* (Filme). Portugal: Gémini Films.

Branco, P. (Produção) & Monteiro, J. C. (Realização) (1999) *As Bodas de Deus* (Filme). Portugal: Madragoa Filmes.

Telles, A. C. *et al.* (Produção) & Vasconcelos, A. P. (Realização) (1999) *Jaime* (Filme). Portugal: Fado Filmes.

Collar, L. *et al.* (Produção) & Viegas, M. (Realização) (1999) *Glória* (Filme). Portugal: Camelot Pélis S.L.

Branco, P. (Produção) & Oliveira, M. (Realização) (1999) *Viagem ao Princípio do Mundo* (Filme). Portugal: Madragoa Filmes.

Coroado, A. (Produção) & Rodrigues, J. P. (Realização) (2000) *O Fantasma* (Filme). Portugal: Rosa Filmes.

Baumgartner, K. *et al.* (Produção) & Costa, P. (Realização) (2000) *No Quarto da Vanda* (Filme). Portugal: Contracosta Produções.

Branco, P. (Produção) & Monteiro, J. C. (Realização) (2000) *Branca de Neve* (Filme). Portugal: Madragoa Filmes.

Branco, P. (Produção) & Oliveira, M. (Realização) (2001) *Porto da Minha Infância* (Filme). Portugal: Madragoa Filmes.

Branco, P. (Produção) & Canijo, J. (Realização) (2001) *Ganhar a Vida* (Filme). Portugal: Madragoa Filmes.

Branco, P. (Produção) & Lopes, F. (Realização) (2002) *O Delfim* (Filme). Portugal: Gémini Films.

Branco, P. (Produção) & Monteiro, J. C. (Realização) (2003) *Vai e Vem* (Filme). Portugal: Madragoa Filmes.

Costa, R. (Produção) & Costa, R. (Realização) (2003) *Brumas* (Filme). Portugal.

Branco, P., S. Neves (Produção) & Canijo, J. (Realização) (2004) *Noite Escura* (Filme). Portugal: Madragoa Filmes.

Carvalho, J, A. Valente (Produção) & Silva, C. C. (Realização) (2005) *O Crime do Padre Amaro* (Filme). Portugal: Sociedade Independente de Comunicação.

Branco, P. (Produção) & Guedes, T., F. Serra (Realização) (2006) *Coisa Ruim* (Filme). Portugal: Madragoa Filmes.

Avril, P. *et al.* (Produção) & Costa, P. (Realização) (2006) *Juventude em Marcha* (Filme). Portugal: Ventura Film.

Pelicano, J. *et al.* (Produção) & Pelicano, J. (Realização) (2006) *Ainda há Pastores?* (Filme). Portugal: Sociedade Independente de Comunicação.

Tocha, G. (Produção) & Tocha, G. (Realização) (2007) *Balaou* (Filme). Portugal.

Louro, R. *et al.* (Produção) & Botelho, J. (Realização) (2007) *Corrupção* (Filme). Portugal: Utopia Filmes.

Navarro, T. (Produção) & Vasconcelos, A. P. (Realização) (2007) *Call Girl* (Filme). Portugal: Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia.

Aguilar, S. *et al.* (Produção) & Gomes, M. (Realização) (2008) *Aquele Querido Mês de Agosto* (Filme). Portugal: Shellac Films.

Artemare, F., M. Mayer (Produção) & Salaviza, J. (Realização) (2009) *Arena* (Filme). Portugal: Filmes do Tejo.

Silva, C. *et al.* (Produção) & Queiroga, J. (Realização) (2009) *A Vida Privada de Salazar* (Filme). Portugal: VC Filmes.

Pelicano, J. *et al.* (Produção) & Pelicano, J. (Realização) (2009) *Pare, Escute e Olhe* (Filme). Portugal: Costa do Castelo Filmes.

Strindberg, A., J. Matos, L. F. Costa (Produção) & Costa, J. F. (Realização) (2011) *Linha Vermelha* (Filme). Portugal: Terratrema.

Tocha, G. (Produção) & Tocha, G. (Realização) (2012) *É na Terra não é na Lua* (Filme). Portugal.

Borges, P. (Produção) & Canijo, J. (Realização) (2012) *Sangue do meu Sangue* (Filme). Portugal: Midas Filmes.

Aguilar, S. *et al.* (Produção) & Gomes, M. (Realização) (2012) *Tabu* (Filme). Portugal: Komplizen Film.

Blumenthal, J. *et al.* (Produção) & Alves, R. (Realização) (2013) *A Gaiola Dourada* (Filme). Portugal: Zazi Films.

Oliveira, D. (Produção) & Tocha, G. (Realização) (2014) *A Mãe e o Mar* (Filme). Portugal.

Noivo, N., L. Vieira (Produção) & Vieira, L. (Realização) (2015) *O Pátio das Cantigas* (Filme). Portugal: Loudness Films.

Neto, M. *et al.* (Produção) & Vieira, L. (Realização) (2015) *O Leão da Estrela* (Filme). Portugal: Stopleveline Films.

Ade, M. *et al.* (Produção) & Gomes, M. (Realização). (2015) *As Mil e Uma Noites – Volume I: O Inquieto* (Filme). Portugal: O Som e a Fúria.

Ade, M. *et al.* (Produção) & Gomes, M. (Realização). (2015) *As Mil e Uma Noites – Volume II: O Desolado* (Filme). Portugal: O Som e a Fúria.

Ade, M. *et al.* (Produção) & Gomes, M. (Realização). (2015) *As Mil e Uma Noites – Volume III: O Encantado* (Filme). Portugal: O Som e a Fúria.

Artemare, F., M. J. Mayer, R. Zivohlava (Produção) & Salaviza, J. (Realização). (2015) *Montanha* (Filme). Portugal: Filmes do Tejo.