

Introdução

O cinema é um dos repositórios culturais mais importantes do último século. As suas imagens e os seus sons permitem imaginar mundos. É pelo cinema (e pelas imagens em movimento, em escala maior) que construímos as nossas representações, aquilo que conhecemos do mundo à nossa volta. O cinema, portanto, é uma arma poderosa para a construção das identidades, quer elas sejam nacionais, regionais, sexuais, profissionais, sociais, etc. De certa forma, tomamos aqui a designação já popularizada de Benedict Anderson (2012), quando este investigador propõe ver um determinado grupo nacional como uma “comunidade imaginada”, isto é, uma comunidade construída a partir de discursos dos meios de comunicação de massa que permitem o reconhecimento comum de uma determinada identidade nacional.

Como dissemos, o cinema participa – de forma muitas vezes problemática – nessa construção de uma comunidade imaginada. Robert Stam e Ella Shohat reconhecem esse poder das imagens em movimento ao tentar desconstruir o discurso ocidental:

“os filmes de ficção (...) herdaram o papel social do romance realista do século XIX em relação aos imaginários nacionais. (...) Os filmes comunicam o «tempo do calendário» de Anderson, uma sensação do tempo e da sua passagem. Assim como as ficções literárias nacionalistas inscrevem, numa multitude de acontecimentos, a noção de um destino linear e compreensível, também os filmes organizam acontecimentos e ações numa narrativa temporal que se desloca para um destino, e assim configura o pensamento acerca do tempo histórico e da história nacional” (Shohat & Stam, 1994, p. 102).

Assim, é necessário reconhecer que o cinema participa naquilo que podemos designar como as lutas identitárias: a procura pela hegemonia de uma determinada conceção da identidade nacional, que serve para alimentar a gestão do poder político. Como sabemos desde que Stuart Hall fundou a disciplina dos Estudos Culturais, a identidade não é um dado adquirido: ela é uma construção, uma adesão a representações que são oferecidas aos indivíduos e, portanto, “a identidade [é] (...) uma «celebração móvel»: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (...). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um «eu» coerente” (Hall, 2001, p. 13). Este posicionamento nas questões da identidade

leva-nos a assumir uma posição de alerta permanente, precisamente porque a identidade apresenta-se, na feliz expressão de Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 119), “sempre como uma ficção necessária”.

O propósito deste texto é, justamente, olhar para o cinema como um meio discursivo nos combates identitários do tempo contemporâneo e como janela cultural para um novo paradigma mundial. Este olhar terá uma incidência particular no caso português, como espaço identitário com características bastante peculiares e cuja discussão tem dominado parte do cinema português contemporâneo (P. Cunha & Sales, 2013; Fernández & Álvarez, 2014; Ferreira, 2012; Figueiredo & Guarda, 2004). Esta discussão terá um foco preciso: o cinema de João Canijo. Os seus filmes de ficção, desde o final da década de noventa, constroem uma representação cultural específica, que pretende apresentar-se como uma crítica radical às representações culturais portuguesas típicas do senso comum. Para isso, o realizador português joga de forma paradoxal: coloca as suas personagens dentro dessas práticas discursivas de uma certa representação da identidade nacional e, ao mesmo tempo, sobrepõe uma nova camada, muito visível pela sua particular violência gráfica, que se apresenta como a sua representação cultural do Portugal contemporâneo. Para João Canijo, a mentalidade portuguesa ainda é muito devedora de um fortíssimo legado salazarista, que se impregnou nas formas de pensar. Como o próprio afirmou em diversas entrevistas, uma das suas obsessões é uma certa marca portuguesa:

“[h]á uma grande semelhança entre o português e o americano do midwest (...): uma semelhança na mitificação por desconhecimento, por ignorância. É uma incapacidade de olhar para si próprio e de olhar para a realidade do português. Isso perdura e vai perdurar e tem tudo a ver com a maneira como persiste a propaganda salazarista” (Canijo cit. in Ribas, 2012, p. 115).

Assim, este texto pretenderá fazer uma análise cultural dos filmes de João Canijo a partir do lugar da identidade nacional. Por isso mesmo, numa primeira fase, pretendemos investigar a forma como foram construídas as representações culturais portuguesas no tempo contemporâneo e a forma como elas dependem de um legado salazarista. Essa grelha teórica, que tem sido construída no campo dos estudos culturais, da história, da filosofia e da sociologia, permitir-nos-á compreender de forma mais assertiva o discurso cultural de João Canijo. Numa segunda fase, a análise será concentrada num corpo de filmes que o realizador fez desde 1998 até 2011, em que observamos um determinado paradigma narrativo que se conjuga com a análise cultural anterior. Este paradigma revelará aquilo que pretendemos chamar de uma dramaturgia da violência, que combina o género do melodrama com um certo realismo do cinema contemporâneo. Esta combinação, que é mais pertinente nos últimos dois filmes do cineasta, permitir-nos-á colocar João Canijo no centro das dis-

cussões sobre o cinema contemporâneo.

Este texto seguirá, por isso, um método de análise fílmica como fonte para uma análise cultural mais vasta, só possível através de um aparato teórico entretanto construído. Esperamos ser possível que esta análise ilumine tanto os filmes do realizador como as lutas identitárias do Portugal contemporâneo.

As representações culturais portuguesas e o legado do salazarismo

A identidade portuguesa é um dado adquirido que raramente se coloca em causa. Apesar da assinalável diversidade interna, a representação construída sobre a nacionalidade é esmagadora. Como Eduardo Lourenço (1988, p. 10) resumiu de forma incisiva: “nós pensamos saber quem somos por ter sido largamente quem fomos e pensamos igualmente que nada ameaça a coesão e a consciência da realidade nacional que constituímos”. Assim, o passado impõe uma determinada representação sobre o que é ser português.

No entanto, as últimas décadas têm sido de alterações profundas nas dimensões cultural, social, política e económica de Portugal. A Revolução de Abril, em 1974, abriu um tempo novo, democrático, que trouxe transformações diversas e que culminaram com a adesão do país à então Comunidade Económica Europeia, em 1986. Estas alterações das condições políticas transfiguraram a sociedade portuguesa, como já foi sobejamente reconhecido pela sociologia contemporânea de Portugal. Contudo, se a sociedade se apresenta radicalmente diferente, há uma persistência de certas representações culturais que moldam os discursos sobre o país. A verdade é que esta necessidade de partilhar um sentimento nacional parte de uma longa história de discussão da identidade nacional portuguesa, sobretudo construída a partir do lugar da literatura e da história e da sua constante discussão sobre a ideia de uma alma portuguesa. Essa discussão colocou sempre as representações culturais portuguesas entre dois polos: um “decadentista” – em que se desvalorizava a cultura nacional, valorizando a de outras geografias –, e outro “nacionalista” – no sentido de valorizar a cultura popular, procurando mesmo uma certa autenticidade portuguesa. A leitura histórica destes dois polos foi efetuada por Eduardo Lourenço (1999, 2010), que os analisa como representações culturais que têm forte importância nas mentalidades, considerando mesmo a existência de uma certa “esquizofrenia” cultural (Lourenço, 2010, p. 72).

Ora, essa leitura da história terá repercussões importantes no momento contemporâneo, devido, sobretudo, à radical alteração de paradigmas que, sucessivamente, a Revolução de Abril e a adesão à União Europeia, provocam em Portugal. Esta caracterização terá em conta três vetores fundamentais: o conflito de imaginários trazido pela democratização e a descolonização; a in-

fluência do salazarismo e a sua fundação num certa ideia de tradicionalismo e família; e uma mentalidade contemporânea baseada na passividade, em que são estruturantes os conceitos de recalcado (Lourenço, 2010) e de não-inscrição (Gil, 2005).

Eduardo Lourenço é um dos primeiros autores a assinalar, como resultado da Revolução de Abril, uma transformação no imaginário português. Essa mudança é explicitada pela perda de um Império colonial e pela sua substituição por uma comunidade de países europeus. Assim, Portugal – política e socialmente – altera as suas representações culturais em direção a uma imagem de Europa, onde é apenas um parceiro menor, perdendo essa mítica imaginação de potência imperial. Para Lourenço, esta transformação é tanto mais estranha já que ela é feita sem trauma: “[por] fim, entrámos na Europa como se sempre lá tivéssemos estado, ao mesmo tempo que cultivamos, oniricamente, um Império de quinhentos anos como se nunca de lá tivéssemos saído” (Lourenço, 1999, p. 60). O que parece importante para Lourenço é que, sem dúvida, o imaginário construído durante a ditadura permanece nas representações culturais:

“Neste último quarto de século [1974-1999] realizámos muitas e belas coisas, reparámos algumas injustiças, melhorou a qualidade de vida para a generalidade dos cidadãos, mas falhámos o que se chama a «revolução cultural». Ou, para que o conceito não suscite maus pensamentos, a necessária, complexa, delicada desconstrução de uma ideologia estruturalmente imperial sem império, militante, hagiográfica, ultranacionalista, aberta ou inocentemente hostil à inspiração democrática, sem a qual não era viável superar meio século de «pensamento único»” (Lourenço, 1999, pp. 79–80).

Esta análise de Lourenço, colocada ao nível das mitologias da identidade, é reforçada por autores vindo de outros campos do saber, como é o caso de Boaventura de Sousa Santos. Para o sociólogo, Portugal é uma sociedade semi-periférica tendo em conta a sua posição no complicado trânsito internacional da modernidade tardia. Por isso mesmo, Santos (2002, p. 59) afirma que por “via do tipo e da historicidade do seu nível de desenvolvimento intermédio, a sociedade portuguesa é muito heterogénea [e] caracteriza-se por articulações complexas entre práticas sociais e universos simbólicos discrepantes, que permitem a construção social, tanto de representações do centro, como de representações da periferia”. A visão sociológica demonstra a diversidade e as representações conflitantes que entram em jogo. É uma visão que consubstancia uma sociedade em confronto consigo própria: entre os avanços da modernidade e as forças da mentalidade imposta por quase meio século de ditadura. Também José Gil, mais recentemente, afirmou a mesma problemática, acentuando que coexistem três tempos diversos: “[a] globalização, [a] europeização, e o nosso tempo nacional - que, só ele, constitui uma mescla de muitas

camadas do passado” (Gil, 2009, p. 57). O resultado prático desta encruzilhada implica que estes diferentes tempos “não se encaixam nem consistem uns com os outros. Vivemos agora à deriva depois do embate destes três elementos, sem sabermos nem podermos tomar um rumo certo” (Gil, 2009, p. 57).

Os três autores referem, assim, um momento histórico em que se vislumbra um conflito entre representações culturais. A identidade nacional aparece, desta forma, conflituosamente a procurar novos imaginários. No entanto, como também estes três autores procuram afirmar, a importância do legado salazarista nestas representações é decisiva para entender o tempo contemporâneo. Neste aspeto, para Eduardo Lourenço (2010, p. 33), uma certa imagem salazarista impregnou-se nas mentalidades, a “imagem sem controlo nem contradição possível de um país sem problemas, oásis da paz, exemplo das nações, arquétipo da solução ideal que conciliava o capital e o trabalho, a ordem e a autoridade com um desenvolvimento harmonioso da sociedade”. A imagem imperial do salazarismo – caracterizada pela frase “Portugal não é um país pequeno” – provocou a existência dos mitos de grandeza do imaginário português. Ao mesmo tempo, Salazar investiu na criação de uma “nova imagem de Portugal, global e hipertrofiadamente positiva, perfeita antítese da imagem pessimista do século [anterior]” (Lourenço, 1988, p. 21).

As análises ao legado salazarista são diversas e importantes, mas iremos agora determo-nos numa específica construção das representações culturais portuguesas a partir do núcleo familiar, aquele que Salazar designava como parte fundamental do seu projeto ideológico e sua célula-base do poder, o “oásis onde os filhos de Portugal são formados” (Salazar cit. in L. V. Baptista, 1996, p. 739):

“Não discutimos a família. Aí nasce o homem, aí se educam as gerações, aí se forma o pequeno mundo de afectos sem os quais o homem dificilmente pode viver. Quando a família se desfaz, desfaz-se a casa, desfaz-se o lar, desatam-se os laços de parentesco, para ficarem os homens diante do Estado isolados, estranhos, sem arrimo e despidos moralmente de mais de metade de si mesmos; perde-se um nome, adquire-se um número – a vida social toma logo uma feição diferente” (Salazar, 1937, pp. 133–134).

Esta centralidade da família nas representações culturais salazaristas implicou em zonas mais vastas da sociedade, porque a afetividade familiar repercutiu nas relações sociais. Este tipo de relações estava baseado numa valorização da vida rural e daquilo que Salazar adotou como a estratégia do “viver habitualmente” (Rosas, 2012, p. 168), sem confrontos e numa pretensa harmonia social e familiar. Esta ideologia salazarista tinha como símbolo a vida rural, o que resultou em acontecimentos simbólicos do regime como o da “aldeia mais portuguesa de Portugal”. Como refere Luís Cunha (2001, p. 35), “a idealização

do viver rural, onde a harmonia social se conciliava com as virtudes da família patriarcal, articula-se com um olhar paternalista seguro da sua superioridade”. A ideologia salazarista implicou, portanto, a construção de um legado, que é sumariamente resumido por Eduardo Lourenço (1988, pp. 20–21, 2010, pp. 32–34) como a imposição de uma imagem da “ruralização espiritual”, isto é, uma representação de simplicidade, modéstia, com recursos mínimos, numa hierarquização exata, onde o Estado é o poder controlador das minudências sociais e económicas.

Portanto, esta construção ideológica resultou na imposição de uma visão da família e da harmonia da vida rural como estruturadores de um “carácter” português. Esse carácter tanto imaginava um mundo harmonioso como obrigava a uma estrutura patriarcal. José Gil (2005) assinala essa visão através do conceito de familiarismo. Ao fundar o seu regime nesta família ideal, o salazarismo moldou as relações sociais de forma a reproduzir o modelo da família e da sua hierarquia. Esta “gregaridade lusitana” é um discurso científico-etnológico de justificação da identidade portuguesa, e nas palavras de Gil (2005, p. 62), “constitui, na grande esfera da afectividade social, uma estrutura envolvente que reproduzia a todos os níveis o modelo afectivo-relacional da célula familiar[;](...) a sua força envolvente era omnipresente e quase sem falhas [e, n] o fundo, fornecia também um estranho coadjuvante ao poder político”. Assim, o familiarismo é uma estrutura de relação social que cultiva os afetos como suporte da sua atividade, imitando a família, e, nesse sentido, retirou a possibilidade de um natural confronto social. O imaginário criado propõe uma ilusão de democracia afetiva e familiar, onde tudo funciona conforme esperado. Como resultado, “aprisionava, encolhia os espíritos numa célula em que eles cultivavam a ilusão da igualdade e da fraternidade” (Gil, 2005, p. 63).

A própria sociologia da história portuguesa assinala esta centralidade da família nas representações salazaristas. O lar, isto é, o espaço interior da família é, por isso mesmo, “idealizado e divulgado como um espaço de harmonia e respeito”, onde os conflitos e a violência não acontecem (Casimiro, 2011, p. 113). No entanto, esta idealização escondia uma rígida estrutura hierárquica, com funções bem definidas e estruturas de ordem claras:

“Poderes, lugares, estatutos e funções de categorias de idade ou de género são naturalmente arrumados numa ordem desigual e assimétrica. A família, fundada no casamento religioso para toda a vida e assente na procriação, é um símbolo de estabilidade institucional da nação, o lugar de transmissão e conservação dos costumes. No seu interior, a hierarquia de autoridade e de poder, a especialização funcional, é rígida. Aos homens cabem as funções de chefe, provedor e protector da família que têm a seu cargo; no recato dos lares, as mulheres (enaltecidas no seu papel de mães), com estatuto subalterno, dedicam-se à lida da casa, à criação dos filhos” (Almeida, 2011, p. 9).

A este propósito, pode também convocar-se o estudo fundamental de Moisés de Lemos Martins sobre as tecnologias de controlo operadas pelo poder salazarista. Para o sociólogo, esta tecnologia de poder estava centrada na vida das pessoas, impondo um conjunto de normas e valores que visavam garantir uma “verdadeira natureza da vida nacional”. Para o autor (1990, pp. 32–33), esta tecnologia de poder organizava-se segundo uma “tecnologia da patriotização”, assente em binómios específicos que funcionavam como um jogo entre aspectos positivos e negativos da identidade portuguesa de forma a revelar uma necessidade de correção disciplinar: “[esta] tecnologia da patriotização (...) distribui[-se] tacticamente de acordo com as seguintes oposições fundamentais: unidade vs fragmentação, regeneração vs degenerescência, verdade vs falsidade”. Neste contexto, a correção necessária à sociedade portuguesa centra-se no seu núcleo fundamental: a família. Esta célula de poder assumia as funções de “atomização disciplinar salazarista”, definindo claramente as hierarquias de poder e as formas “naturais” de funcionamento da família, e correlativamente o funcionamento da sociedade. A família é, assim, a estrutura normalizadora da sociedade onde a afetividade, a hierarquia de poder e as funções sociais (do trabalho, da educação, etc.) são claramente demarcadas.

“A mística da intimidade do lar vai assim constituir a família como filtro, que disciplina e controla, e, nessa medida, como factor de normalização. Organizando a célula familiar, os lugares (do homem, da mulher e da criança) e as hierarquias que determinam a separação dos membros da família de acordo com as tarefas e os exercícios específicos a cada um deles, a disciplina ética fabrica um espaço complexo. Ela estabelece um espaço simultaneamente arquitectural (casa pequena e simples); funcional (pelo alinhamento obrigatório dos membros da família segundo o sexo); enfim, um espaço hierárquico, pela designação de lugares de autoridade (por exemplo, tolera-se o trabalho na fábrica apenas ao homem – a mulher, essa, deve trabalhar em casa –, e reivindica-se para ele o salário suficiente que garanta o sustento de toda a família)” (Martins, 1990, p. 73).

Moisés de Lemos Martins evidencia, desta forma, que a família foi utilizada de forma a construir uma representação cultural da identidade portuguesa, isto é, uma imagem específica da normalização social. Tanto em Martins, como nos autores atrás citados, vemos como o imaginário salazarista construiu uma sociedade fortemente patriarcal, mas que se disfarçava de uma sociedade harmoniosa onde as famílias viviam felizes. Esta idealização era feita com um propósito claro de controlo do poder e de disciplina das massas.

Este imaginário tem, na opinião de Eduardo Lourenço e José Gil, consequências práticas nas formas de relacionamento social e do imaginário coletivo contemporâneo. Ele é, aliás, muitas vezes convocado nas imagens de senso comum que se associam aos “portugueses”. O “viver habitualmente” salaza-

rista converteu-se no povo dos “brandos costumes”. Lourenço convoca, neste contexto, uma certa imagem de passividade que estas representações culturais cultivaram, isto é, a normalização efetuada pelo controlo do poder salazarista implicou na ausência de vida cívica. Mesmo as alterações, já referidas, que a democracia e a Europa impuseram, ainda não alteraram essa mentalidade passiva, e, no “fundo, sentimo-nos bem no nosso país lírico, bucólico, de hortas e sardinha assada, com um suplemento de conforto importado do mundo onde se inventa e reinventa sem cessar esse futuro” e por isso é que “Portugal é um tecido histórico-social de malha cerrada, uma aldeia de todos (...) que não consente (...) a irrupção de um viver individual autónomo e autonomizado que só o nascimento e proliferação grandiosas da cidade burguesa instituíram” (Lourenço, 1988, pp. 12-14). Para Lourenço, esta imagem idealizada esconde uma intrínseca fragilidade, já que ela apenas se mantém idealizada através de um mecanismo de recalçamento. É nesta tensão entre as diferentes imagens que Lourenço mostra como, ciclicamente, há um “regresso do recalçado” no processo identitário e cultural ao longo do devir histórico. Isto é, “cada período de forçado dinamismo tem sido seguido sempre do que, em linguagem freudiana, se chamaria o regresso do recalçado” (Lourenço, 2010, p. 29). Lourenço mostra-nos, assim, que a idealização salazarista continua a criar imagens irrealistas do imaginário português, culminando num processo de recalçamento que conduz à passividade.

Esta análise cultural de Lourenço é reforçada pela recente formulação de José Gil, que recupera muitas das suas ideias. Para Gil, a mentalidade nacional é marcada pelo conceito de não-inscrição, isto é, pela incapacidade dos sujeitos marcarem ativamente a sua vida, de forma a inscrever-se nos relacionamentos sociais. Por isso, e ligando o conceito com a evolução histórica do imaginário português, “a não-inscrição do nosso passado salazarista teve efeitos de incorporação inconsciente do espaço traumático, não-inscrito, nas gerações que se seguiram” (Gil, 2005, p. 43). Para o filósofo, há uma distância entre o mundo real e um mundo construído e fechado dos portugueses (fabricado, por exemplo, pelo espaço mediático). Este mundo fechado tem consequências na neutralização das subjetividades, “ao supor a harmonia preestabelecida segundo o bom senso (o mal e o bem equitativamente repartidos no mundo)”; e, deste modo, “a norma impõe limites negativos ao pensamento” (Gil, 2005, p. 9). Para Gil (2005), em Portugal nada “acontece, quer dizer, nada se inscreve – na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico”. Por exemplo, a Revolução Abril não conseguiu inscrever o salazarismo, antes obliterou o passado, numa espécie de “branco psíquico” (Gil, 2005, p. 16). A não-inscrição pressupõe uma existência passiva, sem afrontar o poder. É, portanto, uma consequência da obediência amorfa que o salazarismo impôs.

Assim, para José Gil, esta mentalidade provoca um medo generalizado na sociedade portuguesa; um medo difuso de um poder também ele difuso; um

medo que, transportando também da analogia com o familiarismo salazarista, nasce de imediato nas células sociais mínimas. Esse medo do poder resulta num respeito exagerado pela hierarquia: “enquanto dispositivo mutilador do desejo, [o medo] predispõe à obediência. Amolece os corpos, sorve-lhes a energia, cria um vazio nos espíritos que só as tarefas, deveres, obrigações da submissão são supostos preencher. O medo prepara impecavelmente o terreno para a lei repressiva se exercer” (Gil, 2005, p. 84). Este é um “medo ubíquo”, um “medo de desejo”, ou “medo de existir”:

“O medo é uma estratégia para nada inscrever. Constitui-se, antes de mais, como medo de inscrever, quer dizer, de existir, de afrontar as forças do mundo desencadeando as suas próprias forças de vida. Medo de agir, de tomar decisões diferentes da norma vigente, medo de amar, de criar, de viver. Medo de arriscar. A prudência é a lei do bom senso português” (Gil, 2005, pp. 78–79).

O medo que José Gil afirma existir na sociedade portuguesa está, assim, relacionado com as tecnologias de poder que Moisés de Lemos Martins descreveu, no contexto de uma sociedade baseada em laços de afeto familiares (familiarismo) e em formas de convivência ainda pouco desenvolvidas. Associa-se também à “ruralização espiritual” proposta por Lourenço.

Assim, tentámos evidenciar como a sociedade portuguesa contemporânea se encontra num limbo identitário, um momento entre imaginários que acentua o lado mais frágil da condição portuguesa. Essa fragilidade convoca algumas das representações culturais salazaristas e a sua imposição de uma sociedade hierárquica, onde a família é o lugar central da disciplina do poder. Estas representações, que são ainda um senso comum sobre a identidade nacional, provocam fenómenos como o recalçamento e a não-inscrição, e instituem uma sociedade patriarcal onde os indivíduos têm medo do poder. Através desta grelha teórica, tentaremos evidenciar de que forma o cinema de João Canijo se constrói a partir desta discussão identitária, tentando fazer, ao mesmo tempo, um trabalho de revelação e desconstrução.

Para uma dramaturgia da violência em João Canijo

Como já assinalámos no início deste texto, o cinema de João Canijo tem procurado, nos últimos quinze anos, fazer uma estruturada desconstrução das representações culturais salazaristas, que acabámos de descrever. O realizador iniciou a sua atividade cinematográfica na segunda metade da década de oitenta, com dois filmes que agora chamaríamos de “aprendizagem”: *Três Menos Eu* (1987) e *Filha da Mãe* (1990). Durante parte da década de noventa teve uma intensa atividade televisiva que terminou com o seu regresso à rea-

lização, em 1998, com Sapatos Pretos. A partir deste filme, o cineasta procurou um caminho específico de histórias sobre comunidades portuguesas, que se prolongaram pelos filmes seguintes: Ganhar a Vida (2001), Noite Escura (2004), Mal Nascida (2007) e Sangue do Meu Sangue (2011). O conjunto destes cinco filmes será, portanto, o nosso objeto de estudo, até porque se encontram diversas semelhanças entre eles, precisamente na discussão sobre as representações culturais portuguesas. Iremos ainda acrescentar, a esta análise, o documentário Fantasia Lusitana (2010), que, apesar de ter um modelo diferente, ajuda a esclarecer o próprio discurso do realizador. Para além disso, tentaremos ainda mostrar como nestes cinco filmes, João Canijo faz uma mudança crescente do seu estilo cinematográfico, ainda que todos os filmes de ficção sejam construídos a partir do género melodramático, algo que é muito relevante notar, até porque alguns destes filmes são adaptações livres de tragédias gregas.

Os cinco filmes de ficção que aqui analisamos procuram fazer um retrato de uma determinada franja social: as classes mais baixas em contextos periféricos. Cada um deles coloca-se numa geografia distinta, mas fazendo uma análise semelhante. Os locais onde a narrativa dos filmes é situada são os seguintes:

- | Sapatos Pretos: a vila industrial de Sines,
- | Ganhar a Vida: uma comunidade portuguesa que vive num banlieue de Paris,
- | Noite Escura: uma casa de alterne alguns no interior de Portugal,
- | Mal Nascida: a aldeia de Boticas, em Trás-os-Montes,
- | Sangue do Meu Sangue: o bairro Padre Cruz, um bairro periférico da cidade de Lisboa.

Assim, a localização geográfica dos filmes depreende um determinado contexto social e económico: dificuldades financeiras, pobreza, más condições de vida, comunidades fechadas, negócios duvidosos, etc. Estas localizações parecem ser, no contexto do trabalho de João Canijo, uma oportunidade para analisar populações que estão mais vulneráveis às mentalidades e mais próximas de um pacto de afetos rural e de vivência comunitária.

Para além destas localizações, é importante verificar que as narrativas destes filmes são sempre estruturadas à volta de uma família protagonista. É, aliás, evidente que, de uma forma geral, não há protagonistas singulares: a família é o centro nevrálgico do desenvolvimento narrativo. E a família retratada por Canijo tem um perfil muito claro: está em degradação, através de conflitos familiares graves. Estas famílias não conseguem ultrapassar o peso do patriarcado, são marcadas por um passado problemático e no presente apenas conseguem sobreviver. De certa forma, os filmes evidenciam, nas suas narrativas, uma espécie de difícil transição de uma herança histórica destas famílias para um presente atribulado. Por isso, por um lado, logo na superfície

narrativa destes filmes, a família como lugar idealizado do salazarismo está em implosão, mas, por outro, estas famílias ainda tentam reproduzir as estruturas hierárquicas da família idealizada. Há, assim, um choque entre um imaginário harmonizado – de um “viver habitualmente” – e práticas sociais desestruturantes. Por um lado, o homem cumpre ainda o papel de chefe da família e procura defender essa posição, embora seja posto em causa pela mulher, que começa a enfrentá-lo. A imagem idealizada da mulher é tentada, mas prova-se que ela só é possível porque os homens insistem no poder patriarcal, abusando dele contínua e arbitrariamente.

Neste contexto, as narrativas destes filmes desenvolvem-se em enredos dramaticamente excessivos, onde o conflito é latente e depois evidente, através de uma violência explícita. Também por isso há aqui uma relação profunda com o melodrama (assunto a que voltaremos). Da pesquisa detalhada a estas narrativas, resultou a construção de um paradigma, mostrando que, mesmo mudando contextos socioeconómicos diversos e geografias distintas, estes filmes parecem contar a mesma história. Este paradigma pode ser exposto da seguinte forma: no início da diegese apresenta-se uma “normalidade” na hierarquia das famílias. Há uma estrutura de poder bem caracterizada e patriarcal, em que as relações sociais assumem essa estrutura, não enfrentando o poder. Em alguns destes filmes, essas estruturas de poder partem de um passado atribulado, que cobre o presente “pacificado”. Daí que muitas destas personagens assumam uma postura passiva. No entanto, no desenrolar do enredo, há uma personagem feminina que decide revoltar-se contra o poder. É certo que essa personagem está também submersa nas práticas de poder patriarcal, mas algum facto detona a revolta interior. A autoridade masculina é posta em causa e essa revolta feminina causa desequilíbrios vários na estrutura familiar, resultando em atos ou confrontações violentas. Mas, apesar dessa ação contra o poder, as personagens femininas não conseguem alterar a “normalidade” da hierarquia familiar e, no final dos enredos, restabelecem-se as práticas anteriores. O poder patriarcal vence a insubordinação feminina e essa vitória é muitas vezes exibida em cenas de particular violência gráfica. É importante clarificar, neste contexto, que há dois conflitos primordiais: um entre o casal, homem e mulher; e o outro entre as diferentes gerações, filhas e pai.

Parte substancial dos conflitos e da emergência das personagens femininas está ligada a uma não conformação com a situação social e familiar em que vivem. Esta não-conformação está diretamente ligada à classe social e ao desejo de alterar essa situação, um desejo particularmente pertinente se tivermos em conta as mudanças económicas que Portugal sentiu nas últimas décadas. Há, assim, um desejo por um novo imaginário e por uma vida diferente. Mas esse desejo é castrado pelo poder masculino.

A transgressão das figuras femininas é colocada dentro de uma estrutura de violência. Ela é imediatamente evidenciada em todos os filmes através dos

diálogos, naquilo que podemos designar como uma contínua violência psicológica no interior da família. Os exemplos são vários, mas um é particularmente relevante por se tratar de uma cena paradigmática dos diversos elementos que aqui concorrem: trata-se de uma cena em *Mal Nascida*, que decorre numa refeição familiar. Estamos dentro da casa de família, um café que também é habitação e os membros iniciam o jantar (Lúcia, a sua mãe e o seu padrasto, e ainda o namorado, Jusmino). A cena é particularmente singular porque o padrasto de Lúcia montou um arranjo para ela casar com Jusmino. Aliás, a cena inicia-se com o pedido de casamento deste. No entanto, prolongando o ódio que já vimos durante a narrativa anterior, Lúcia explode verbalmente, dizendo “Eu estou de luto!”, “Eu sou a única viúva do meu pai” e “Não se lembra [do passado] o caralho. Achas que eu não me lembro [da morte do pai] de cada vez que olho para a puta da tua cara?”. A mãe responde: “Eu é que já não te aguento. Ou tu te viras para a vida e te casas ou eu juro pela luz dos meus olhos que vais internada”. O diálogo cresce para uma gritaria, com a utilização de linguagem grosseira e termina na violência física de Evaristo contra Lúcia. Ele leva-a para o curral dos porcos, onde ela vai passar a noite (atitude que, face aos comportamentos de todos, parece ser recorrente). Esta cena familiar passa-se numa cozinha muito apertada e os próprios enquadramentos reforçam a claustrofobia daquela família. Lúcia é também muito masculinizada, reforçando as exigências patriarcais que são impostas pelo padrasto. Como evidenciámos atrás, é ele que gere a família e quer obrigar Lúcia a casar.

As cenas de violência estão espalhadas por todos os filmes e são quase sempre dirigidas contra mulheres: abusos sexuais (a violação humilhante praticada pelos homens, em *Sapatos Pretos* ou *Sangue do Meu Sangue*), ou mortes brutais (em *Sapatos Pretos*, *Noite Escura* ou *Mal Nascida*). Para além disso, deve notar-se que estas cenas aprofundam a brutalidade dos homens através de diferentes estratégias, como a duração das cenas (sempre muito longa), a humilhação anterior à violência e também a forma como a câmara obriga o espectador a olhar o corpo violentado. O paradigma dessa violência pode ser encontrado em duas cenas em que há uma violação das mulheres: em *Sapatos Pretos* e em *Sangue do Meu Sangue*. No caso do primeiro exemplo, Marcolino viola brutalmente Dalila, a sua mulher, que está em convalescença de uma operação ao peito. A violação é tão terrível que Marcolino desfaz os pontos da operação, manchando toda a cena de sangue. No caso do segundo exemplo, a violação é mais forte porque é antecedida de uma extra humilhação: Ivete é obrigada a despir-se enquanto Telmo, um traficante de droga, vai tecendo comentário jocosos sobre o seu corpo e a sua idade. Esta cena é particularmente longa, obrigando o espectador a sentir cada humilhação com particular violência.



Imagens 1 e 2: Sapatos Pretos



Imagens 3 e 4: Sangue do Meu Sangue

A violência é um fenômeno social, como alguns autores clássicos já ressaltaram (Girard, 1977; Maffesoli, 1987), de dimensão transhistórica. Isto é, a violência é uma manifestação ritual e identitária milenar. A tragédia grega é um exemplo clássico, já que é um modelo dramático que expõe essa brutalidade no contexto familiar. Para René Girard (1977), olhando de um ponto de vista antropológico, a violência é um fenômeno inato a todas as sociedades e comunidades e que, por isso mesmo, pairou como ameaça constante, sobretudo a partir de uma ideia de violência recíproca, que é assimilada num ciclo vicioso e interminável. Deste ponto de vista, qualquer sociedade vive sob o espectro de uma violência ilimitada. Girard explica que a violência é natural à humanidade e que o homem deve, continuamente, evitar que ela se instale de forma imparável na sociedade. E para isso, as sociedades ocidentais judicializaram a violência.

A violência que descrevemos em João Canijo tem uma ligação profunda com a questão identitária. Ela tanto sugere uma afirmação individual fracassada, como reitera o status quo patriarcal. Nos seus filmes, podemos observar uma violência sistêmica que é realizada pelas figuras masculinas de autoridade, que regularmente ativam uma violência preventiva, através de um discurso de poder. Esta violência é particularmente protagonizada pelos homens e pelos chefes de família contra as mulheres. Todos eles atuam tanto pela sua força física, como através de uma constante pressão psicológica e social. Eles tanto marcam fisicamente o corpo das mulheres da família, como decidem o

seu destino. Para além disso, podemos reparar também no que Girard notou sobre a violência infinita: dentro destes grupos familiares, a violência gera nova violência; a vingança gera nova vingança; o ódio está presente em todas as relações dentro da família.

Assim, estes modelos familiares parecem seguir a ideia de uma violência recíproca, em que as ações da autoridade patriarcal são repetidas num ciclo que não acaba, aliás como já assinalámos quando dissemos que o modelo narrativo destes filmes termina com o restabelecimento dessa autoridade. Há, no entanto, uma ambivalência protagonizada pelas mulheres. Por um lado, as personagens femininas dos filmes promovem violência contra o paradigma patriarcal dominante: uma violência que designaríamos de subversiva, como notou Maffesoli (1987, p. 23). A repressão de que são vítimas no interior da comunidade ou da família exige, assim, uma explosão emocional – quer ela seja subliminar ou evidente. Por isso mesmo, se por um lado as protagonistas se revoltam contra o poder, elas fazem-no a partir de atos imitativos de violência. O epítome desta relação talvez seja *Mal Nascida*: a violência de Lúcia é exatamente proporcional à violência da mãe e do padrasto; aliás, essa violência imita uma violência ainda anterior, subentendida pelos diálogos, do pai de Lúcia e da violação da sua irmã, já morta. Essa imitação está, aliás, pressuposta no único objetivo de vida de Lúcia: a vingança de um ato passado (a vingança é, para Girard, a exemplificação clara da violência recíproca e interminável). O que ela consegue, no final da narrativa. No entanto, com isso não sucede uma afirmação da individualidade, mas antes um desespero das personagens.

Assim, a violência dos filmes de João Canijo pode ser entendida como encaenação do conflito no interior do imaginário cultural. Por um lado, parece óbvio que estes filmes prolongam estratégias de dominação patriarcal e a estrutura salazarista da família; por outro, os novos tempos sociais estimulam novas visões de mundo, sobretudo das personagens femininas. No entanto, a sua violência subversiva não é suficiente para contrariar a força das mentalidades e a violência sistémica parece manter a sua preponderância. A simetria das posições – de que nos fala Girard – também nos ajuda a entender que o passado violento continua a ensombrar o presente e mesmo as estratégias subversivas são, no entanto, um reflexo dos comportamentos anteriores. Esta ideia de semelhança na violência (Girard) fornece também um comentário à identidade nacional, já que coloca as personagens no mesmo nível das mentalidades salazaristas, isto é, repetem ciclicamente as estratégias de poder.

O comentário cultural de João Canijo – a partir do paradigma narrativo que estabelecemos e pela utilização da violência – rima com os comentários de Eduardo Lourenço e José Gil, pelo menos no que diz respeito às mentalidades contemporâneas. Vimos, por um lado, que há uma centralidade na família enquanto símbolo cultural da identidade nacional. Essa centralidade

repete as formas de “atomização disciplinar salazarista” (Martins) e convoca a ilusão de fraternidade e de normalidade. Mas essa ilusão não passa de um recalçamento (Lourenço) dos conflitos latentes. Quando a realidade quotidiana obriga a mudanças das personagens, ela faz-se através de um retorno do recalcado (a violência). Não há dúvida que o modelo narrativo pressupõe a ideia de não-inscrição das personagens femininas (pelo menos, olhando para os finais dos filmes). As tensões que a não-inscrição sugere implica, necessariamente, a violência, porque são tensões que se jogam na autoridade imposta pelo medo. O mito dos brandos costume é exposto por uma real violência subterrânea .

| Melodrama e Realismo

Como atrás já revelámos, alguns dos filmes de João Canijo são baseados em tragédias gregas. Essas adaptações, assim como o paradigma narrativo que assinalámos, mostram como estes filmes estão próximos do género melodramático. Essa aproximação reforça a análise identitária que já ensaiámos, ao mesmo tempo que coloca o centro narrativo na família e dá destaque a uma determinada mise-en-scène.

O melodrama é um género cinematográfico que teve o seu pico de popularidade no cinema clássico americano. O que estes melodramas clássicos tentavam demonstrar – normalmente de forma exagerada – era a forma como o núcleo familiar potencia ligações afetivas explosivas. Por isso mesmo, os melodramas tinham um conjunto de características comuns: centralidade na família; destaque às personagens femininas e ao jogo patriarcal de poder e de desejo; cenas de violência física e psicológica; uma pressão para uma certa respeitabilidade (pressão essa que depois explodia em cenas de violência); e uma mise-en-scène centrada na casa de família (cf. Elsaesser, 1987; Nowell-Smith, 1991; Rodowick, 1991). Mas o foco central dos melodramas estava na forma como as estruturas familiares (normalmente de classe média) ensaiavam um microcosmos das tensões mais vastas da sociedade. Como assinala Thomas Elsaesser (1987, pp. 59–60):

“Os melodramas usam, frequentemente, a sociedade americana de classe média, a sua iconografia, e a experiência familiar de uma forma que permite manifestar a sua substância, embora «deslocada» em diferentes padrões, justapondo situações estereotipadas em estranhas configurações e provocando choques e ruturas que abrem não apenas novas associações, mas redistribuem energias emocionais que o suspense e as tensões tinham acumulado em perturbantes e diferentes direções”.

No melodrama, a vontade da sociedade é mais forte dos que as ações individuais das personagens e a sua força controladora obriga a determinados comportamentos sociais. É precisamente neste contexto que os filmes de João

Canijo trabalham, partilhando várias das características melodramáticas, mas sobretudo, como tentámos provar, construindo as narrativas em que as personagens estão controladas pela respeitabilidade social, aquilo que chamaríamos, no contexto da identidade cultural portuguesa, o “viver habitualmente”. Tal como nos melodramas, esta exigência para a normalização social explode em atos catárticos de subversão feminina, logo reprimidos pelos patriarcas das famílias.

A utilização do melodrama nos filmes de João Canijo está também associada à proeminência da casa de família como lugar de confronto entre as personagens. Essa mise-en-scène pode também ser associada a alguns elementos culturais, sobretudo pela forma como o realizador utiliza determinados elementos de forma recorrente: a televisão ou os símbolos religiosos, relacionando-os com uma certa ilusão da identidade portuguesa (são marcas que o senso comum associa às representações culturais portuguesas). No entanto, apesar da importância desses elementos, gostaríamos de assinalar como a casa de família é, em João Canijo, mostrada como uma casa que enclausura as personagens. Esta representação do lar familiar é recorrentemente nos cinco filmes em análise, mas ela assume características particularmente relevantes nos últimos dois, que utilizam aquilo que designaríamos de realismo baziniano (cf. Bazin, 1991; Nagib & Mello, 2009). Para este realismo concorrem alguns elementos, como o plano longo, a utilização de cenários reais, a movimentação da câmara e a profundidade de campo. Para além disso, e em especial em *Sangue do Meu Sangue*, o realizador utiliza, diversas vezes, duas situações dramáticas dentro do mesmo enquadramento. Resultam destas utilizações cinematográficas duas ideias: o exíguo espaço de movimentação das personagens, metáfora da sua ausência de progressão social, mas também a cacofonia evidente das relações familiares, com as suas constantes discussões.



Imagens 5 e 6: Mal Nascida e Sangue do Meu Sangue

O realismo baziniano que aqui encontramos procura reconhecer a ambivalência do real (Bazin, 1991, pp. 79, 268). Para isso acontecer, não são apenas os registos cinematográficos que atrás referimos, mas é também uma capacidade de estar aberto ao mundo e às suas contingências. Essa capacidade é, nos filmes de João Canijo, conseguida pelos modos como o cineasta se deixa

contagiar pelos microcosmos onde filma e onde também os atores são chamados a participar . Esta adesão faz com que os filmes tenham características eminentemente documentais, mesmo que elas sejam deformadas pelo gênero melodramático. O próprio realizador admite essa procura: “Agora já tenho a certeza de uma coisa: cada vez mais quero confundir a ficção com o documental, ou seja, confundir os atores que estão a interpretar as personagens com as pessoas reais que se estão a interpretar a si próprias” (Canijo in Ribas, 2012, p. 117). Para Carolin Overhoff Ferreira (2013, pp. 71–77) esta multiplicidade de registos concorre para o seu conceito de filme indisciplinar, construído a partir de Jacques Rancière (2010) que vê este realismo, no contexto da história da arte, como a destruição de qualquer hierarquia das artes .

Podemos pressentir, na obra de João Canijo, uma transformação: os seus primeiros filmes privilegiam o melodrama enquanto formação do estilo cinematográfico, enquanto que, progressivamente, os seus últimos filmes assumem um registo mais direto do real, em que as forças do realismo são preponderantes, mas ainda mantendo relações, sobretudo simbólicas, com o melodrama. A junção entre melodrama a realismo permite reforçar o destino destas personagens: incapazes de ultrapassar a sua condição social.

Conclusão

Procuramos mostrar, ao longo deste texto, a forma como um conjunto de filmes constrói um imaginário próprio que dialoga com as representações culturais portuguesas. Este diálogo permite avaliar uma ideologia hegemónica: a tecnologia de controlo salazarista a partir da família e da sua hierarquia de poder. Nos filmes de João Canijo, essa tecnologia de poder continua em atividade. No entanto, ao contrário do que as visões idealizadas propunham, este poder é exercido discricionariamente, através de uma violência latente. O cineasta propõe, portanto, uma desconstrução das representações idealizadas, impondo uma realidade mais crua. De certa forma, aplica-se aqui a receita que Eduardo Lourenço propunha sobre uma visão mais realista dos portugueses consigo mesmos.

Esta duplicidade que Canijo sugere é marcada de forma mais simples em *Fantasia Lusitana*, o documentário que o autor idealizou em 2010 sobre as imagens em movimento que o regime salazarista criou. Estas imagens, retiradas de jornais de atualidade de propaganda (o *Jornal Português*), são contrastadas com visões estrangeiras sobre a realidade portuguesa durante a Segunda Guerra Mundial. À visão otimista e feliz da identidade nacional – proposta pelas atualidades – é contraposta uma visão melancólica e terrível sobre a realidade da Europa num momento de viragem da própria humanidade. A visão da propaganda é, neste contexto, uma forma de dominação ideológica, cons-

truindo um discurso sobre a identidade.

Os filmes de ficção de João Canijo mostram como esse discurso ainda perdura no tempo contemporâneo, evidenciando a natureza esquizofrênica desse discurso, já que ele revela, no outro lado da moeda, uma brutal violência. As famílias idealizadas de Salazar são as famílias em degradação em João Canijo. As tensões das transformações sociais do Portugal contemporâneo continuam a não permitir uma ascensão social e mantém-se as práticas de uma sociedade patriarcal e violenta. O retrato das famílias do cineasta é, assim, um retrato de uma violência imparável.

Bibliografia

- Almeida, A. N. de. (2011). Introdução. In A. N. de Almeida (Ed.), *História da Vida Privada em Portugal: Os Nossos Dias* (pp. 6–14). Lisboa: Temas e Debates.
- Anderson, B. (2012). *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- Baptista, L. V. (1996). Os discursos moralizadores sobre a família. In A. Reis (Ed.), *Portugal Contemporâneo* (pp. 737–744). Lisboa: Publicações Alfa.
- Baptista, M. M. (2003). *Eduardo Lourenço - A Paixão de Compreender*. Porto: Edições ASA.
- Bazin, A. (1991). *O Cinema - Ensaio*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Casimiro, C. (2011). Tensões, tiranias e violência familiar: da invisibilidade à denúncia. In A. N. Almeida (Ed.), *História da Vida Privada em Portugal: Os Nossos Dias* (pp. 112–140). Lisboa: Temas e Debates.
- Cunha, L. (2001). *A Nação das Malhas da sua Identidade - O Estado Novo e a construção da identidade nacional*. Porto: Edições Afrontamento.
- Cunha, P., & Sales, M. (Eds.). (2013). *Cinema Português: Um Guia Essencial*. São Paulo: Sesi-SP.
- Elsaesser, T. (1987). *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In C. Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (pp. 43–69). London: British Film Institute.
- Fernández, H. M., & Álvarez, I. V. (Eds.). (2014). *Jugar con la memoria - El cine portugués en el siglo XXI*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- Ferreira, C. O. (2012). *Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films*. Zurique: Lit Verlag.
- Ferreira, C. O. (2013). *O cinema português: aproximações à sua história e indisciplinaridade*. São Paulo: Alameda.
- Figueiredo, N., & Guarda, D. (Eds.). (2004). *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*. Lisboa: Número - Arte e Cultura.
- Gil, J. (2005). *Portugal, Hoje: O Medo de Existir* (2.a ed.). Lisboa: Relógio d'Água.
- Gil, J. (2009). *Em busca da identidade. O desnorte*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Girard, R. (1977). *Violence and the Sacred*. Baltimore and London: The John

Hopkins University Press.

- Hall, S. (2001). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Lourenço, E. (1988). *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Lourenço, E. (1999). *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade* (2.a ed.). Lisboa: Gradiva.
- Lourenço, E. (2010). *O Labirinto da Saudade* (12.a ed.). Lisboa: Gradiva.
- Maffesoli, M. (1987). *Dinâmica da violência*. Biblioteca vértice. Sociologia e política. São Paulo: Edições Vértice.
- Martins, M. de L. (1990). *O Olho de Deus no Discurso Salazarista*. Biblioteca das Ciências do Homem. Porto: Afrontamento.
- Nagib, L., & Mello, C. (2009). Introduction. In L. Nagib & C. Mello (Eds.), *Realism and the audiovisual media* (pp. xiv-xxvi). London: Palgrave Macmillan.
- Nowell-Smith, G. (1991). Minnelli and Melodrama. In M. Landy (Ed.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama* (pp. 268-274). Detroit: Wayne State University Press.
- Rancière, J. (2010). *Estética e política: a partilha do sensível*. Porto: Dafne Editora.
- Ribas, D. (2012). Identificação de um País - Entrevista a João Canijo. In D. Ribas & M. Dias (Eds.), *Puro Cinema: Curtas Vila do Conde 20 Anos Depois* (pp. 112-119). Vila do Conde: Curtas Metragens, CRL.
- Ribas, D. (2014). *Retratos de Família: A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo*. Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Rodowick, D. N. (1991). Madness, authority and ideology: the domestic melodrama of the 1950s. In M. Landy (Ed.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama* (pp. 237-247). Detroit: Wayne State University Press.
- Rosas, F. (2012). *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Salazar, A. de O. (1937). *Discursos - Volume II (1935-1937)*. Coimbra: Coimbra Editora.
- Santos, B. de S. (2002). *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento (8.a ed.). Porto: Afrontamento.
- Shohat, E., & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London and New York: Routledge.