

A revisitação da paisagem nas longas-metragens de Manuel Guimarães Tiago Vieira da Silva¹

O cinema como mecanismo de percepção visual acompanha a metamorfose das formas de representação, transformando a própria dimensão da paisagem. Manifestando heranças e influências dos mecanismos visuais precedentes, o cinema reproduz ideias de paisagem que, ao longo do século, se associam a géneros, movimentos ou vanguardas específicas – e, simultaneamente, as suas distintas representações dentro de determinada cinematografia funcionam como reflexo do próprio imaginário nacional. Todas as culturas representam noções subjetivas de um ideal de natureza, culminando numa conceção de ideias de paisagem que são o resultado do sistema partilhado de crenças e ideologias de determinada cultura, diz-nos Ken Taylor (2008). A paisagem assume-se “não apenas uma construção cultural, mas também um espelho das nossas memórias e mitos codificados com significados que podem ser lidos e interpretados” (Taylor 2008, 3)².

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, como se verifica pela eclosão de movimentos como o Expressionismo Alemão ou o Formalismo Russo. A emergência de “cinemas especificamente nacionais” veio, assim, integrar ideologias e políticas nacionalistas que pretendiam difundir e propagandear os respetivos regimes. Neste sentido, o cinema português durante o Estado Novo foi marcado por um redimensionamento simbólico que refletia o empenho do Regime na consolidação de um imaginário harmonizado com a ideologia vigente. A defesa de um cinema equilibrado com as políticas nacionalistas e tradicionalistas do Estado Novo revela-se, não apenas nos financiamentos que o Fundo do Cinema Nacional (1948) atribuía a géneros específicos, como as reconstituições históricas e literárias; esta ideologia tradicionalista perpassava vários dos filmes deste período através das narrativas de fundo otimista, que, no final, acabavam sempre por celebrar a importância da ordem familiar e dos costumes.

¹ Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Ciências da Comunicação, 4710-057, Braga, Portugal.

² Tradução livre do autor.

A obra de Manuel Guimarães surge no cinema português a partir de 1950, num panorama cinematográfico nacional muito marcado por estas narrativas de fundo otimista, a maioria delas harmoniosamente equilibradas com os valores e princípios do Estado Novo. A representação das paisagens do cinema desta época é definida, em grande parte, pelo conteúdo ideológico – ainda que sejam escassas as referências políticas –, equilibrado com as ordens morais da estrutura familiar. Este conteúdo é fortalecido pela ideologia do “sangue e solo” (*Blut und Boden*), isto é, a ligação à terra-mãe, análoga da própria devoção à família e às raízes, e que encontra forte expressão em *A Canção da Terra* (1938) de Jorge Brum do Canto, por exemplo. Leonor Areal fala de:

zonas do território português a que especialmente se vincularam filmes de expressão regionalista e sobretudo aquelas que se constituíram como lugares de *retorno* dos realizadores, ou *lugares de pulsão* – lugares que condensam uma carga simbólica específica. Poderíamos chamar-lhes *etnopaisagens*. (Areal 2011a, 52)

Ao enumerar várias “paisagens étnicas” durante o Estado Novo, a autora estabelece uma ideia de territórios representados como espaços indissociáveis da comunidade étnica que os habita, e enumera vários exemplos, desde a Nazaré e as praias mais a norte, o Ribatejo, as aldeias ou os arquipélagos – o património cultural territorial.

Compreende-se assim que, neste período, o imaginário nacional tenha sido representado no cinema muito através de uma ambiência rural que por vezes invadia o meio urbano, como se verifica na comédia portuguesa, ou através do “conflito entre os valores do Portugal rural e o modo de vida citadino, permeável ao influxo de costumes estrangeiros desestabilizadores da ordem natural, [que] serve de pano de fundo a várias obras cinematográficas da época,” – como refere Patrícia Vieira (2011, 79). Nas obras que colocam em conflito os valores do campo e da cidade, a autora associa as representações do modo de vida citadino à “boémia urbana” (Vieira 2011, 79), exaltando o contraste entre a pureza do meio rural e a corrupção do meio urbano, como em *Maria Papoila* (1937), de Leitão de Barros ou em *Aldeia da Roupa Branca* (1939), de Chianca de Garcia. A ruralidade será interpretada como um produto cultural que encontra em cada território uma função narrativa específica, muito potenciada pelo que podemos considerar peculiaridades étnicas.

Sara McDowell refere as interpretações tradicionais do património como um produto cultural ou como um recurso com funções sociais ou políticas; geralmente considerado pelo uso seletivo do passado para funções contemporâneas, o património pode ser visto “como um agregado de mitos, valores e heranças determinadas e definidas pelas necessidades das sociedades no presente” (Ashworth e

Graham 2005, 7 *apud* McDowell 2008, 37)³. As representações de paisagem no cinema nacional durante o Estado Novo expressavam assim através das fronteiras que delimitavam espaços definidos não só pelas suas características geomorfológicas, mas também pela representação das respetivas comunidades e da relação com o território. Desde o litoral ao interior, do norte ao sul, dos núcleos urbanos aos núcleos rurais, os territórios portugueses vinham erigir estandartes culturais que, coletivamente, consolidavam uma ordem moral que o Regime almejava estabelecer como marca essencial do imaginário nacional.

1. O neorrealismo como denúncia social e afirmação estética: uma diferente perspetiva do território

As obras de Manuel Guimarães tomam como paisagem vários territórios portugueses, inclusive aqueles que Areal descreve como as zonas de expressão regionalista e que condensam uma carga simbólica particular – as *etnopaisagens*. Na sua filmografia, porém, a paisagem desprende-se da perspetiva nacionalista que transformava os sentidos de lugar em representações ideologicamente saturadas⁴ de determinadas ‘comunidades’ consoante as províncias ou regiões em que se inseriam. Sem desprezar as delimitações territoriais, Manuel Guimarães subverte o paradigma otimista associado à relação entre as comunidades e o território, tornando nítido o vínculo ao realismo desprovido de ‘artificialismos’, uma das características fundamentais do neorrealismo italiano, e que o cineasta viria a repercutir nas suas obras. Segundo Michelle Sales, “Manuel Guimarães é, neste contexto, o surgimento efetivo de um ‘novo cinema’ em Portugal, mas que foi renegado pela crítica cinematográfica portuguesa que apontou apenas os defeitos da película e a sua ineficácia estética” (Sales 2011, 117).

Os alicerces ideológicos do salazarismo, firmados na conceção de uma sociedade reconstituída segundo as ordens da natureza – com a própria economia e a política à mercê das “condições naturais impostas pelo território ao espontâneo viver das populações” (Catroga 2013, 116) – são encenados no cinema de Manuel Guimarães como uma nova forma de ler a ruralidade. Luís Cardoso afirma que esta nova leitura transmite aos filmes “a dicotomia opressor–oprimido, a centralidade dos motivos sociais e económicos, a representatividade das personagens, a mensagem pedagógica dirigida aos oprimidos, mas sempre de forma muito velada” (Cardoso 2014, 7). Mas nem todos os filmes de Manuel Guimarães incidem sobre estes lugares com forte expressão regionalista e uma carga simbólica específica de que nos

³ Tradução livre do autor.

⁴ Como refere Gerald Macdonald, “A natureza seletiva das porções de espaço físico representado pelo cinema com fins unicamente comerciais, indicia lugares filmicos ideologicamente saturados, perpetuando políticas de lugar hegemónicas e geografias míticas veiculadas pelas culturas dominantes (Macdonald 1994 *apud* Azevedo 2007, 385).

fala Leonor Areal a propósito das *etnopaisagens*. O primeiro filme do cineasta, *Saltimbancos* (1951), apesar de não tomar como ambiente um destes territórios específicos, geograficamente delimitados (seja num concelho, como a Nazaré, ou uma região como o Ribatejo), pelo contrário, segue um grupo de artistas de circo que vagueiam errantes, ‘família’ marginalizada que contrasta com os grupos sociais representados nos filmes do período, como os camponeses ou a pequena e média burguesia. A preferência de Guimarães pelos grupos sociais marginalizados, que se afirma imediatamente neste filme, serve como ponto de partida para a própria reivindicação da retórica espacial dominante dos universos fílmicos – e que, no filme seguinte, *Nazaré* (1952), se expressa através da subversão do sentido de lugar, desconstruindo o “paradigma heróico e nacionalista associado ao mar” (Areal 2011a, 55).

Não podemos afirmar que todos os filmes anteriores a *Nazaré*, que tomavam a costa litoral como cenário, pretendiam, acima de tudo, consagrar uma visão das populações piscatórias como superadoras do sofrimento provocado pela relação com o mar, muito devido à “crença na natureza mãe misericordiosa” de que fala Patrícia Vieira (2011, 70), e que, simbolicamente, podemos associar à Divina Providência. *Maria do Mar* (1930) de Leitão de Barros, talvez por se ancorar fortemente num registo documental – e ser um dos precursores da prática da antropologia visual –, não almeja sobretudo exaltar este simbolismo heroico e romantizado, mas antes reproduzir as práticas quotidianas da comunidade da praia da Nazaré. O filme de Guimarães vai vincular-se à tradição neorrealista, que André Bazin descreveu como uma nova forma de realidade (Deleuze 2006, 11) – ainda que se refira especificamente ao neorrealismo italiano –, protagonizada por um anti-herói (ao contrário da personagem masculina de ideais ordeiros, que protagonizava grande parte do cinema da época). É uma nova forma de realidade à qual o público e a crítica não estavam habituados, sublinhe-se, porém, que a designação “neorrealismo” em Portugal surgiu associada ao movimento literário nascido em 1939, e que a génese do movimento no cinema português é aproximadamente coincidente com o seu término na Itália.

Segundo Leonor Areal,

enquanto ato de resistência ideológica, está sempre cautelosamente omissa dos filmes [de Manuel Guimarães] qualquer relação com a oposição política (clandestina) ao regime ditatorial. E como a combatividade não podia ser declarada, logo, não podia existir, onde não é possível combater, resta a resistência, que é o que temos – um neorrealismo de resistência. (2011a, 293)

Podemos supor que, sendo definido como uma “batalha pelo conteúdo,” ideia que parte da perspectiva de Alves Redol (Torres 1979, 15), o neorrealismo materializa-se na cinematografia portuguesa, assim como na italiana, através de ‘batalhas’ diferentes, não obstante divisarmos afinidades plásticas entre as paisagens de *Nazaré*

e de *A Terra Treme* (1948) de Luchino Visconti. Ken Taylor (2008) diz que a grande parte das paisagens culturais são paisagens ‘vivas’ onde as mudanças ao longo do tempo resultam num efeito de montagem, sobrepondo uma série de camadas, cada uma destas funcionando como forma de contar a história humana e as relações entre o ser humano e os processos naturais. Como afirma Maria Del Carmen Rodriguez, “no cinema do pós-guerra (...) uma nova imagem começa a surgir [definida pela] situação dispersiva, o acaso, a denúncia social” (2015,102), que se revela em ambos os filmes a partir de comunidades diferentes: a comunidade das praias da Nazaré, em *Nazaré*, e a comunidade do porto de Catania, na Sicília, em *A Terra Treme*. A relação entre homem e natureza partilha várias semelhanças no que diz respeito às sequências que, em ambos os filmes, se servem da composição plástica do respetivo ambiente físico a fim de reproduzirem o panorama social das respetivas comunidades litorais e a relação com o mar.

2. Entre duas cidades: *Vidas sem Rumo* e *A Costureirinha da Sé*

A obra de Manuel Guimarães, encontrando-se desligada das referências políticas diretas ao Regime – exceto por *Cântico Final* (1975) – destaca-se pela forma como riposta à visão romantizada da sociedade consolidada por muitos dos filmes do período. Percebe-se assim porque é que o seu contributo para o neorealismo está relacionado com a exploração dos temas de marginalidade social, através de grupos sociais específicos, como os saltimbancos, os pescadores, ou os trabalhadores assalariados do Alentejo. Ana Azevedo (2007) afirma que “a carga estética de muitas paisagens cinematográficas assenta fortemente na sua dimensão figurativa, potenciando, por sua vez, a função narratológica do espaço” (Azevedo 2007, 23). Deste modo, compreende-se que a reivindicação da paisagem no cinema não se cinja unicamente às *etnopaisagens* referidas por Leonor Areal. A recorrência dos temas de marginalidade social na obra de Manuel Guimarães destaca-se também no próprio redimensionamento espacial, como os artistas de circo de *Saltimbancos* (1951), que, deambulando de terra em terra, tomam a paisagem como parte dessa nova realidade. Sobre tudo nas sequências que compreendem a viagem dos artistas de circo, espetáculo após espetáculo, a paisagem não é importante enquanto espaço que condensa um determinado simbolismo étnico, ainda que a sua composição geomorfológica venha situar o espectador, involuntariamente, numa específica região portuguesa. Em *Saltimbancos*, a paisagem é, acima de tudo, o elemento testemunhador do próprio percurso das personagens, esses seres de residência fixa – o circo – e, ao mesmo tempo, nómadas, sem sentido de lugar, desprovidos de qualquer ligação a um território específico.

Encontramos no imaginário de Manuel Guimarães uma harmonia plástica que se estabelece muito através da dimensão

figurativa, isto é, da galeria de personagens marginais. A paisagem de *Vidas sem Rumo* (1956) é descrita por José de Matos-Cruz através do “bairro com a penumbra dos becos, as vielas tortuosas, os amores e esperanças íntimas” (1999, 107), e podemos também acrescentar os planos das instalações do centro portuário, com as gruas que se erguem para o céu e as sequências no cais, durante a noite, perpassadas pelos gritos das gaivotas, os uivos distantes dos barcos, a música do bar e o ruído do comboio a interpor-se no canto de Gaivota (a mulher), que depois acompanha o movimento do homem que sobe a escadaria velha, estreita e sombria. O mar como elemento central da paisagem em *Nazaré* revela-se em *Vidas sem Rumo* como portador de uma simbologia que move a intriga deste filme com *nuances* do género *noir*, desde a morte accidental de Marlene à enigmática relação entre Gaivota e o mar, das sequências em que a jovem mulher se detém a contemplá-lo, ou quando penetra na água através da rampa do cais.

É a primeira vez que Manuel Guimarães toma a paisagem urbana como universo diegético na longa-metragem, ao contrário dos lugares dispersos de *Saltimbancos* ou o território litoral em *Nazaré*. Mas a Lisboa que o cineasta representa não é a mesma das comédias do período, situadas nos bairrinhos pictóricos, ou dos filmes históricos, como *Camões* (1948) de Leitão de Barros, em que é exaltada a monumentalidade arquitetónica e cosmopolita da capital. Visualmente, *Vidas sem Rumo* ancora-se nos jogos de luz/sombra que parecem envolver o ambiente numa dimensão lúgubre, reforçada também através dos *close-ups* das personagens, evidenciando dor, medo, tristeza, mas também revolta e frustração. Não existe em *Vidas sem Rumo* a comunidade cuja história é contada através do convencional *storytelling* de intrigas e conflitos que, no final, se resolvem, já que todos os personagens vivem imersos numa pesarosa letargia, quebrada apenas pela esperança trazida pela bebé “Felicidade” ou “Esperança”. Ainda assim, o filme encerra-se com a mesma taciturnidade com que se iniciara. Como diz o narrador no final do filme, “Nada parece ter acontecido nestas últimas 48 horas. A cidade parece a mesma, garrida, radiosa, com esta luz mágica que enamora os poetas e os artistas. E aquela notícia faz parte da sua vida. Mas a vida dos homens não para.”

Se a obra de Manuel Guimarães foi descrita como “um esforço para se integrar na corrente neorrealista que na altura perpassava pela nossa literatura” (Costa 1978, 101), em 1958, o cineasta surpreendeu por “ter passado pragmaticamente pelo que ficou conhecido, ironicamente, como “nacional-cançonetismo,” realizando o filme *A Costureirinha da Sé*” (Torgal 2001, 27). Se os seus filmes precedentes caracterizavam-se por uma insurreição contra os modelos clássicos de personagens e narrativas do cinema da época, com a nítida inspiração na corrente literária neorrealista nacional, *A Costureirinha da Sé* sobressai pelo aparente vínculo à tradição da comédia dos anos

trinta e quarenta do século XX. Tal como em *Vidas sem Rumor*, Guimarães toma a paisagem urbana como espaço onde se desenrolará a narrativa, apesar de usar um registo visual completamente diferente: filmado a cores e em *cinemascope*, *A Costureirinha da Sé* segue uma intriga melodramática sobre as paixões e sonhos de duas jovens costureiras residentes numa das ruas da Sé do Porto, e termina com um casamento e a conciliação entre as duas famílias rivais. Contrastando com os filmes anteriores de Guimarães, esta obra sustenta-se num idealismo que por vezes não é crível, realçado pelos “contrastes entre os bairros típicos, onde moram as famílias populares e a arquitetura moderna, com edifícios geométricos e carros de cores fortes, dando-nos um retrato particular de cidade” diz-nos Leonor Areal (2011a, 312).

Se Duarte Belo (2012) defende que as construções humanas constituem o traço mais marcante das paisagens de Lisboa e do Porto, contrastando com as restantes regiões portuguesas, o cinema português nem sempre repercute esta ideia a partir de uma perspetiva que vise exaltar o dinamismo cosmopolita das cidades; encontramos essa perspetiva em *Camões* ou *Lisboa de Hoje e de Amanhã* (1948) de António Lopes Ribeiro (obras situadas em dois eixos temporais diferentes, o passado e o presente, respetivamente) mas, em *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, filme do Novo Cinema, encontramos a cidade como um lugar onde os aglomerados de prédios são cruzados por amplos descampados que preenchem algumas áreas da capital. Deste modo, como pode ser analisado o contraste entre *Vidas sem Rumor* e *A Costureirinha da Sé* nas suas distintas representações da paisagem urbana? Em *Vidas sem Rumor*, encontramos o vínculo ao neorrealismo na representação da paisagem como forma de resistência social e estética; mas, em *A Costureirinha da Sé*, Manuel Guimarães parece desligar-se da sua linha militante a fim de tentar conquistar o público através da narrativa melodramática, simples, e também das caras que a televisão (estabelecida em 1957) tornou populares (Bénard da Costa 1991, 110).

Leonor Areal diz que *A Costureirinha da Sé*, “mais do que pertencer ao género do nacional-cançonetismo, (...) é um filme *sobre* o nacional-cançonetismo” (2011a, 313). Desde as cores vibrantes e saturadas à intriga fácil, pode considerar-se *A Costureirinha da Sé* uma tentativa de satirizar a comédia de costumes e a perspetiva romantizada da vivência humana, já que a autora também se refere à arquitetura do filme – as diversas sequências de várias zonas do Porto, onde se exaltam os amarelos do entardecer e as cores pitorescas das casas em contraste com a arquitetura moderna – como “não sendo apenas paisagística, mas também social e poético-sentimental” (Areal 2011a, 312). É necessário ressaltar que *A Costureirinha da Sé* induz este género de reflexões devido à tradição neorrealista em que se inseriu o cineasta nas primeiras três obras (*Saltimbancos*, *Nazaré*, *Vidas sem Rumor*), e também porque o seu filme seguinte – *O Crime*

de Aldeia Velha (1964) – retomaria o pendor pessimista das primeiras obras.

As cores vibrantes e jubilosas desse filme seriam substituídas, em *O Crime de Aldeia Velha*, pela fotografia a preto-e-branco, realçando as sombras enigmáticas da paisagem, desde as ruelas estreitas onde espreitam figuras vestidas de negro, às árvores disformes e silhuetas recortadas pela luz propositadamente artificial que compõem o ambiente selvagem em redor da aldeia. Luís de Pina fala do “peso do ambiente” provocado pelas imagens do filme, muitas vezes fantasmagóricas, onde se evidencia a pobreza, o isolamento, a superstição ou o atraso como elementos motivadores do drama, e acrescenta ainda que não é concedida muita importância à palavra (Pina 1986, 161). Manuel de Azevedo, por sua vez, apontou o estilo palavroso como uma das fragilidades de *O Crime de Aldeia Velha*⁵ e, mais amplamente, Leonor Areal transcreve a afirmação de João Bénard da Costa a propósito do cineasta: “Sempre que Manuel Guimarães quis sublinhar determinado efeito, foi infeliz, e às vezes mesmo desastroso” (Areal 2011b, 81)⁶.

3. Regresso ao imaginário rural: a aldeia isolada em *O Crime de Aldeia Velha* e o Alentejo em *O Trigo e o Joio*

Podemos encontrar na ligação de Manuel Guimarães à tradição literária neorrealista nacional, sobretudo a Alves Redol – que chegou a colaborar com o realizador em argumentos e diálogos para filmes – a justificação para o cineasta utilizar a palavra e a sua retórica como forma de sublinhar efeitos ou emoções. Em *O Crime de Aldeia Velha*, os diálogos parecem funcionar como uma configuração do próprio olhar de Bernardo Santareno, autor da peça adaptada, que foi também o argumentista do filme. Com um papel tão relevante na realização da obra fílmica, percebe-se que os diálogos repercutam as ideias por detrás da crítica social que move a obra literária, denunciadora dos “rituais do poder e da repressão social sobre a liberdade e a individualidade,” diz-nos Jorge Palinhos (2012, 437). Ao mesmo tempo, o autor salienta a densidade visual da obra, apontando “a força imagética do filme [que] reflete, como vimos, uma denúncia de um território tomado pelo medo, pela violência e pela repressão do desejo” (Palinhos 2012, 444-446). Já não é a aldeia de *Sonhar é Fácil* (1951) de Perdigão Queiroga, em que a maldade é superada, no final, pela união da comunidade; a derradeira união da comunidade de *O Crime de Aldeia Velha* ocorre durante a execução do auto-de-fé no final do filme. Não só é revisitada a relação da comunidade rural com o território,

⁵ In *Diário de Lisboa*, 1965, apud Areal 2011, 333.

⁶ Em *Cinema em português. Acta das II jornadas* (2011b, 63-82). Como refere a autora: “Em 1997, no ciclo dedicado a Manuel Guimarães na Cinemateca, Bénard da Costa, assinalando a ‘boa ocasião para rever a obra de Guimarães sem as paixões dos anos 50 e 60’, ressalta todavia o «percurso populista e sentimental inaugurado por [Saltimbancos]».”

como a própria paisagem passa a funcionar como metáfora da ignorância, da barbárie, que se revela logo no genérico inicial, com várias sequências de árvores a serem cortadas, “metáfora visual muito clara de anular a vida, o desejo, a natureza” (Palinhos 2012, 444).

O imaginário rural seria novamente visitado no filme seguinte de Manuel Guimarães, *O Trigo e o Joio* (1965), adaptação do livro homónimo de Fernando Namora. A obra é ambientada no Alentejo, território que condensava uma forte simbologia revolucionária através dos contrastes entre os grandes latifundiários e as camadas sociais exploradas. Seguindo os esforços desesperados de uma família para comprar uma burra e a labuta dos trabalhadores nas ceifas, Manuel Guimarães desenha o panorama de um território povoado por camponeses oportunistas e por grandes latifúndios que subsistem à conta da exploração humana. A paisagem de *O Trigo e o Joio* é descrita pelos “montes a pintalgar de branco a planície imensa, as crendices, a nostalgia das canções” (Matos-Cruz 1999, 131), culminando num filme “que foca, mesmo marginalmente, alguns problemas sociais do Baixo Alentejo, num clima visual que transmite a grandeza da terra” (Pina 1986, 161).

Ainda que a paisagem alentejana tenha sido raras vezes visitada pelo cinema durante o Estado Novo⁷, a maneira como Guimarães filma a paisagem alentejana – as planícies extensas onde passam as carroças que levam os trabalhadores para as ceifas, as feiras da aldeia, frequentadas por vigaristas e intrujões, onde um ingénuo lavrador é manipulado a gastar o dinheiro do amigo em álcool e prostitutas – transparecem imediatamente a ideia de um universo que rejeita a romantização do território. O humilhado lavrador, mais tarde, compromete-se a trabalhar nas ceifas para pagar a dívida ao amigo que lhe confiou dinheiro para comprar uma burra, atitude que reproduz os códigos de honra e fidelidade das personagens masculinas do cinema do período, que tentam a todo o custo recuperar a dignidade. Todavia, as personagens de *O Trigo e o Joio* não encontrarão na perseverança, nos códigos de honra e na crença na natureza, mãe divina e misericordiosa, a resolução dos problemas, ao contrário do que sucede em *A Canção da Terra*.

A sequência final, em que a burra é morta pela mulher do lavrador depois de se desconfiar que possui lepra, inutiliza todos os esforços da família ao longo do filme. Nem mesmo a cena posterior, em que os dois homens lavram a terra à medida que o sol nasce, parece tingir de otimismo o final do filme. A obra literária foi descrita pela “metáfora da tenacidade e da esperança que já de há muito conseguiu ressonância universal” (Rodrigues 1981, 89 *apud* Ferri 2008,

⁷ Em *Ficções do real no cinema português. Um país imaginado. Vol. I – Antes de 1974*, Leonor Areal enumera as longas-metragens *Pão Nosso* (1940) de Armando de Miranda, *Planície Heroica* (1953) de Perdigão Queiroga e *O Trigo e o Joio* (1964) de Manuel Guimarães, além de alguns documentários de curta-metragem, como *Alentejo não tem Sombra* (1953) de Orlando Vitorino e *Azinhal Abelho* (2011, 61).

1), mas esta esperança não era a mesma que o cinema do Estado Novo usava como propaganda ideológica, muito ligada à crença na Divina Providência que enaltecia “a integridade do povo simples, honesto, religioso e trabalhador” (Ferreira 2007, 82-83). *O Trigo e o Joio* vem inverter o ideal de pobreza honrada⁸ que o cinema associava ao território rural, já que não apresenta a natureza como elemento que recompensa as comunidades pelo trabalho árduo; as personagens terão de lutar, incessantemente e sem esperança, pelo autossustento e sobrevivência.

O lançamento de *O Crime de Aldeia Velha* e de *O Trigo e o Joio*, em 1964 e 1965, respetivamente, coincide com a emergência do Novo Cinema português, movimento de reivindicação cinematográfica encabeçada tanto pelos cineastas, como pela crítica e pela comunidade cinéfila. Este movimento assumia uma posição crítica perante muitos dos filmes do período, 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)

Alguns dos defensores do novo cinema, cineastas, críticos ou cinéfilos, ao distanciarem-se dos padrões estereotipados que o cinema do período imprimia ao imaginário rural, acabaram por estigmatizar a obra de Manuel Guimarães, acusando-a de partilhar várias semelhanças com os filmes que tomavam como cenário o universo rural, tão populares no período. Da mesma maneira que no “primeiro novo cinema português” dos anos trinta⁹, Manuel Guimarães resgata nos elementos da cultura popular o sustentáculo dramático e estético de um novo tipo de cinema que se pretendia distinguir das produções cinematográficas do seu tempo. O vínculo com a chamada “cultura do povo” foi justamente o aspeto que vinculou o realizador a este cinema considerado arcaico e ultrapassado já nos anos cinquenta. Todavia, a ligação de Manuel Guimarães ao cinema popular, cuja trajetória é “feita de desilusões e derrotas, e anseios e frustrações” (Costa 1978, 101) prende-se diretamente com uma intenção do cineasta de visitar as paisagens com forte simbologia cultural e étnica e subverter a relação da comunidade com a

⁸ Como refere Patrícia Vieira em *Cinema no Estado Novo: A Encenação do Regime*, “Se a riqueza excessiva leva à perversão da natureza humana, na medida em que, para Salazar, o que é natural é apenas o estritamente necessário, a pobreza torna-se um valor a preservar” (2011, 79).

⁹ Como refere Michelle Sales em *Em Busca de um Novo Cinema Português* (2011, 15), 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.

terra, como vimos primeiramente em *Nazaré*, mas também em *O Crime de Aldeia Velha* e *O Trigo e o Joio*, cada um deles focando territórios distintos do universo regional português.

4. Entre a caricatura de *Lotação Esgotada* e o intimismo de *Cântico Final*

Em *Lotação Esgotada* (1972), o território que serve como universo diegético não tem uma localização específica – aliás, a localidade de Casconha, onde decorre a ação do filme, é fictícia. Contudo, Guimarães serve-se do território e da comunidade que o habita a fim de explorar questões relacionadas com o poder e a figura patriarcal – celebrada em vários filmes durante o Estado Novo como cabeça da hierarquia familiar e do controlo da ordem – de forma satírica. *Lotação Esgotada* é uma comédia que toma como cenário uma aldeia, ou talvez uma pequena vila, onde todos os habitantes se conhecem. O olhar sardónico de Guimarães revela-se na representação deliberadamente estereotipada da comunidade rural, linguareira e intrusiva, como se verifica na sequência em que duas personagens espiam o jovem casal – a filha do presidente e o filho do vice-presidente – que se refugia nos arredores selvagens da vila. A natureza como espaço metafórico da vida e do desejo que é aniquilado em *O Crime de Aldeia Velha* revela-se igualmente em *Lotação Esgotada*, lugar onde a filha que “renega a Deus e desrespeita as hierarquias,” como o próprio pai lhe diz, pode finalmente entregar-se ao desejo e à paixão que não escapa à atenção dos habitantes da vila, que chegam mesmo a fotografá-la e ao rapaz. Será essa fotografia, que, ao chegar às mãos do pai, livrará definitivamente a filha do seu pulso déspota: o pai tem um enfarte e morre.

Neste filme, a relação da comunidade com o território (rural) não é representada como nas *etnopaisagens* de *Nazaré*, *O Crime de Aldeia Velha* ou *O Trigo e o Joio*, no sentido de reproduzir os problemas sociais ou a luta pela sobrevivência através de um registo muito próximo da tradição neorrealista. Existe uma reivindicação, como verificamos pelo destaque dado à relação entre o casal adolescente, representantes óbvios da rutura com a antiga geração, encenada caricaturalmente como uma comunidade que partilha unanimemente os mesmos ideais e costumes conservadores. Ao incidir novamente no ambiente rural, Guimarães satiriza a vida provinciana, utilizando a comédia de forma a tornar subtis as referências políticas e a paródia dos costumes: as personagens que espiam o jovem casal (os delatores), as representações do poder político patriarcal através do presidente e do vice-presidente de Casconha e a hipocrisia dos costumes, como se verifica pelo discurso pesaroso do vice-presidente durante o funeral do presidente Amaro Cordeiro.

Cântico Final (1975), o último filme de Manuel Guimarães¹⁰, assume-se como uma obra invulgar na filmografia do cineasta que até ao momento tinha sido constituída por narrativas lineares que situavam o espectador no espaço-tempo da diegese. Este filme, jogando um espaço-tempo fragmentado que muitas vezes funde o ‘real’ com o ‘onírico,’ caracteriza-se por uma narrativa composta por imagens sem uma ligação cronológica linear, alusivas a vários episódios da vida do protagonista. A paisagem de *Cântico Final* é oscilante; o uso sequencial de interiores e exteriores e as situações dispersas e desconexas operam de forma a desconstruir o espaço-tempo na criação de um universo onírico, ilusório, limitando a própria percepção do espectador. Em *Cântico Final*, a paisagem parece funcionar como elemento essencial do exercício de reflexão e introspeção do protagonista. Depois da sequência inicial, que capta a sua chegada à aldeia onde nasceu – o carro a atravessar a estrada por entre as montanhas e a penetrar as ruelas rumo à casa onde os pais morreram –, o filme passa a ser composto por sequências fragmentadas de diferentes momentos da sua vida, que vão desde a infância até uma reminiscência onírica, desajustada do resto do filme, em que ele e outros amigos são fuzilados pela polícia do Regime – que parece decorrer no Alentejo.

A visão pessimista e melancólica que Manuel Guimarães outrora mostrava nos seus filmes através de galerias específicas de personagens (os artistas de circo de *Saltimbancos*, os pescadores de *Nazaré* ou os camponeses de *O Trigo e o Joio*) é agora transposta para um personagem que parece funcionar como um *alter ego*, culminando num “filme pessoal, generoso, dorido, visão de um homem em luta com a morte, numa estranha simbiose entre a arte e a vida” (Pina 1986, 187). Esta simbiose entre a arte e a vida revela-se crucial na forma como o cineasta expõe as reflexões existenciais do protagonista sem as desenvolver, representadas pelos diálogos das personagens, mas também pelas imagens que procuram materializar essas questões:

Essa reflexão sobre o passado e sobre o sentido da existência o protagonista fá-la rejeitando expressamente a mistificação de Deus, mas tomando como projeto final de vida a iniciativa de pintar o interior de uma capela abandonada, que ele enche de figurações da mulher amada, que o povo associará à Virgem, o que ele evidentemente nega – mesmo quando lho apontam como uma fraqueza ou uma reconversão. (Areal 2011a, 327)

As reflexões pessoais do protagonista, não sendo explicadas, vão servir-se dos vários símbolos que compõe as paisagens, a fim de reforçar a dimensão enigmática que perpassa todo o filme. Como referiu Leonor Areal (2011a, 327), a capela abandonada que o protagonista pinta não é uma expressão de devoção a Deus, mas antes

¹⁰ É necessário referir que Manuel Guimarães morreu antes do final das rodagens. O filme acabou por ser concluído pelo filho, Dórdio Guimarães.

um projeto pessoal da personagem, cujas motivações não são tão simples como parecem, e que projetam a própria vida do cineasta – ambos morrem sem concluir o seu projeto em vida. É a crença como expressão mística das reflexões do protagonista, em paralelo com as reflexões dos restantes personagens, que discursam acerca da fé e do papel de Deus na cultura. Já não é como *O Crime de Aldeia Velha*, em que a encenação da crença serve um propósito imediatamente perceptível para o espectador: a denúncia do fanatismo religioso.¹¹ *Cântico Final* não propõe uma subversão ‘inteligível’ da paisagem – ainda que a sequência do fuzilamento do Alentejo, não sendo contextualizada no filme, funcione diretamente como uma denúncia da opressão social associada à província¹² – nomeadamente, porque não associa o protagonista ou as personagens a uma ‘comunidade’ específica¹³.

O último filme de Guimarães é sobre um indivíduo cuja história – e também a sua relação com o ambiente físico – é narrada e explorada numa perspetiva intimista, tomando a paisagem como elemento portador de várias dimensões emocionais, desde o regresso às raízes (a aldeia), as reflexões religiosas (as conversas com os amigos e o restauro de uma capela rural), e a derradeira mensagem política de Guimarães contra a opressão ditatorial (a sequência do fuzilamento no Alentejo). A paisagem da aldeia, com os seus habitantes, costumes e hábitos que o protagonista revisita – relembrando o suicídio do pai e a relação com a mãe durante a infância – mostra-nos um universo condensador das suas emoções mais íntimas, da mesma maneira que o Alentejo, espaço diegético que Guimarães filma a fim de expor a revolta contra a opressão da liberdade que desde o início lhe condicionou a carreira.

5. Considerações Finais

A singularidade de Manuel Guimarães não está apenas relacionada com a sua conotação enquanto cineasta resistente – cuja obra antecedeu a emergência do Novo Cinema – mas também com o olhar que deita ao imaginário nacional num panorama de opressão artística. O processo de revisitação das paisagens na sua filmografia define-se não apenas pela subversão da relação das comunidades com o ambiente físico, mas também por uma afirmação estética na representação dos territórios do imaginário nacional. O redimensionamento simbólico das paisagens concretiza-se através da renovação plástica e sensorial que o cineasta imprime na representação dos espaços, seja através dos enquadramentos, dos jogos de luz/sombra, do

¹¹ Apesar de os acontecimentos que ocorrem na presença de Joana, como a morte do bebé, sejam conservados como um mistério que jamais é explicado no filme.

¹² Tal como a sequência do fuzilamento no final de *Os Demónios de Alcácer-Kibir* (1976) de José Fonseca e Costa.

¹³ Como os grupos sociais marginalizados de *Saltimbancos*, *Vidas sem Rumo*, os pescadores de *Nazaré*, a comunidade rural de *O Crime de Aldeia Velha*, *O Trigo e o Joio* ou *Lotação Esgotada*.

uso da cor¹⁴, e também da sonoplastia, sejam as narrações em *voz-off*, o som ambiente e a banda sonora. Esta afirmação estética revela-se em outros cineastas do período que precede o Novo Cinema; porém, na filmografia de Manuel Guimarães, encontra-se associada a um movimento de resistência que procurava ser o mais direto possível (dentro das limitações impostas pela censura).

Percebe-se então por que razão é a sua filmografia, encontrando-se cunhada por todas estas características, assinala a sua importância na representação, subversão e conservação¹⁵ de tantas paisagens distintas do imaginário nacional. Se outros cineastas que trabalharam durante o Regime se definiram pelo vínculo a uma tradição realista na representação das paisagens portuguesas – como Leitão de Barros e *Maria do Mar* (1930), Manoel de Oliveira e *Douro, Faina Fluvial* (1931), Jorge Brum do Canto e *A Canção da Terra* (1938) –, Manuel Guimarães evidencia-se particularmente por estender esse vínculo a uma posição subversora e denunciadora. O cineasta não só concede protagonismo aos “grupos sociais marginalizados” – como em *Vidas sem Rumo* – mas também se desliga de uma perspectiva romantizadora; ao fazê-lo, assinala uma posição distinta no panorama cinematográfico nacional, muito antes do surgimento do Novo Cinema em 1960.

Neste processo de revisitação dos territórios, as obras de Guimarães, individualmente, levantam questões suscitadas pela forma como as paisagens são filmadas ou como é encenada a relação das personagens com o território em que se inserem; desde a relação da comunidade étnica com as *etnopaisagens*, como em *Nazaré*, até ao nomadismo em *Saltimbancos*, podendo-se também apontar a abrupta transição do neorrealismo para a comédia popular em *A Costureirinha da Sé* – ou a paisagem enquanto dimensão simbólica do universo íntimo do protagonista em *Cântico Final*. Não só é um olhar singular que emerge no cinema português, mas também uma perspectiva única sobre a paisagem, que no fundo opera enquanto reflexo da realidade nacional até então muito forjada no seio de uma cultura visual ideologicamente saturada.

BIBLIOGRAFIA

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

¹⁴ *A Costureirinha da Sé* e *Cântico Final* são as únicas longas-metragens do cineasta filmadas a cores.

¹⁵ A “conservação” de ideias de paisagem e da vivência humana sob uma perspectiva invulgar, que contestava o otimismo ideológico de grande parte do cinema do Estado Novo.

- Areal, Leonor. 2011b. “Um neo-realismo singular: o cinema de Manuel Guimarães”. In *Cinema em Português: Acta das II Jornadas*, editado por Frederico Lopes, 63- 82. Covilhã: Livros Labcom.
- 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).
- Baptista, Tiago. 2008. *A invenção do Cinema Português*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Belo, Duarte. 2012. *Portugal, Luz e Sombra – O país depois de Orlando Ribeiro*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Cardoso, Luís. 2014. “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*, 230-244. Portalegre: Instituto Politécnico de Portalegre C3i – Coordenação Interdisciplinar para a Investigação e Inovação. Consultado em 06-06-2016, em: <http://hdl.handle.net/10400.26/5293>.
- Catroga, Fernando. 2013. *A geografia dos afectos pátrios – As reformas político-administrativas (séc. XIX-XX)*. Lisboa: Edições Almedina.
- Costa, Henrique Alves. 1978. *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa
- Costa, João Bénard da. 1991. *Histórias do Cinema*. Lisboa: INCM
- Ferreira, Carolin Overhoff. 2007. *O Cinema Português Através dos Seus Filmes*. Lisboa: Edições 70.
- Ferri, Ana Carla Pacheco Lourenço. 2008. *O Trigo e o Joio: Malandragem, sonho, sobrevivência*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Matos-Cruz, José de. 1999. *O Cais do Olhar – O cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- McDowell, Sara. 2008. “Heritage, Memory and Identity.” In *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, editado por Brian Graham e Peter Howard, 37-54. London: Routledge.
- Palinhos, Jorge. 2012. “A Violência Ritual em *O Crime de Aldeia Velha*”. In *II Encontro Anual da AIM*, 437-449. Lisboa: AIM.
- Pina, Luís de. 1977. *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Editorial Vega.
- Pina, Luís de. 1986. *História do Cinema Português*. Lisboa: Publicações Europa-América.

- Rodriguez, María del Carmen. 2015. “Imagens do tempo no cinema (versão deleuziana)”. In *Pensar o cinema – imagem, ética e filosofia*, editado por Gerardo Yoel, 91-124. São Paulo: Cosac Naify.
- Sales, Michelle. 2011. *Em Busca de um Novo Cinema Português*. Covilhã: Livros LabCom.
- Taylor, Ken. 2008. “Landscape and Memory: cultural landscapes, intangible values and some thoughts on Asia.” In *16th ICOMOS General Assembly and International Symposium: Finding the spirit of place – between the tangible and the intangible*, 29 set – 4 oct. Québec, Canada. Consultado em 04-06-2016, em: http://www.icomos.org/quebec2008/cd/toindex/77_pdf/77-wrVW-272.pdf
- Torgal, Luís Reis (ed.). 2001. *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates.
- Torres, António Pinheiro. 1979. *Os Romances de Alves Redol*, Lisboa: Moraes Editores.
- Vieira, Patrícia. 2011. *Cinema no Estado Novo*. Lisboa: Edições Colibri.

FILMOGRAFIA

- Maria do Mar* [longa-metragem] Dir. Leitão de Barros. Sociedade Universal de Superfilmes, Portugal, 1930. 77 mins.
- Douro, Faina Fluvial* [curta-metragem] Dir. Manoel de Oliveira. Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas, Portugal, 1931. 20 mins.
- A Canção de Lisboa* [longa-metragem] Dir. Cottinelli Telmo. Tóbis Portuguesa/Lisboa Filme, Portugal, 1933. 85 mins.
- Maria Papoila* [longa-metragem] Dir. Leitão de Barros. Lumiar Filme, Portugal, 1937. 105 mins.
- Canção da Terra* [longa-metragem] Dir. Jorge Brum do Canto. Filmes Albuquerque, Portugal, 1938. 98 mins.
- Aldeia da Roupa Branca* [longa-metragem] Dir. Chianca de Garcia. Espetáculos d’Arte, Portugal, 1939. 92 mins.
- Camões* [longa-metragem] Dir. Leitão de Barros. Produções António Lopes Ribeiro, Portugal, 1946. 118 mins.
- Lisboa de Hoje e de Amanhã* [média-metragem] Dir. António Lopes Ribeiro. Câmara Municipal de Lisboa, Portugal, 1948. 44 mins.

- A Terra Treme* [longa-metragem]. Dir. Luchino Visconti. Universalia Filme, Itália, 1948. 153 mins.
- Saltimbancos* [longa-metragem]. Dir. Manuel Guimarães. Lisboa Filme, Portugal, 1951. 98 mins.
- Sonhar é Fácil* [longa-metragem] Dir. Perdigão Queiroga. Lisboa Filme, Portugal, 1951. 94 mins.
- Nazaré* [longa-metragem]. Dir. Manuel Guimarães. Pró-Filmes, Portugal, 1952. 81 mins.
- Vidas sem Rumo* [longa-metragem]. Dir. Manuel Guimarães. Pró-Filmes, Portugal, 1956. 76 mins.
- A Costureirinha da Sé* [longa-metragem]. Dir. Manuel Guimarães. Produções Guimarães, Portugal, 1958. 103 mins.
- Os Verdes Anos* [longa-metragem] Dir. Paulo Rocha. Produções Cunha Telles, Portugal, 1963. 91 mins.
- O Crime de Aldeia Velha* [longa-metragem]. Dir. Manuel Guimarães. Produções Cunha Telles, Portugal, 1964. 116 mins.
- O Trigo e o Joio* [longa-metragem]. Dir. Manuel Guimarães. Artistas e Técnicos Associados/ Produções Cunha Telles, et al., Portugal, 1965. 90 mins.
- Lotação Esgotada* [longa-metragem]. Dir. Manuel Guimarães. Vitória Filme, Portugal, 1972. 107 mins.
- Cântico Final* [longa-metragem]. Dir. Manuel Guimarães. Instituto Português de Cinema/ Produções Cinematográficas Manuel de Oliveira, Portugal, 1975. 110 mins.

Recebido em 28-06-2016. Aceite para publicação em 01-11-2016.