

Recensões

***Uma dramaturgia da violência:  
os filmes de João Canijo, de Daniel Ribas.***

Abílio Hernandez Cardoso<sup>1</sup>



Ribas, Daniel. 2019. *Uma dramaturgia da violência: os filmes de João Canijo*. Lisboa: Instituto de História Contemporânea

*Uma dramaturgia da violência: os filmes de João Canijo* resulta da revisão e reformulação da tese de doutoramento em Estudos Culturais, intitulada *Retratos de Família: A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo*, que Daniel Ribas apresentou na Universidade de Aveiro, em 2014.

Neste processo, o autor eliminou alguns pontos, designadamente um capítulo sobre a relação do cinema português com a questão da identidade nacional a partir dos anos sessenta. As alterações efetuadas não só não afetam a profundidade do pensamento do autor, como permitem uma maior concentração na questão da identidade e conferem também uma adequada centralidade à obra do realizador português. E se a alteração do título,

---

<sup>1</sup> Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Paço das Escolas, 3004-531 Coimbra, Portugal.

agora mais curto e mais incisivo, identifica os Estudos Fílmicos como o campo do saber em que o livro se insere, o livro de Daniel Ribas não deixa de poder continuar a ser catalogado nos Estudos Culturais, dado que o autor consegue cruzar, com segurança, campos de saber não coincidentes mas que se cruzam e por isso exigem um pensamento *impuro* como o que aqui se exercita. Colocando-se, como ponto de partida, no terreno dos estudos culturais, a fim de pensar o conceito de identidade, Ribas percorre um caminho traçado por cruzamentos e contaminações que o conduzem ao lugar do cinema, justamente o cinema que é, talvez, entre todo o fascinante e heterogêneo território das artes, o lugar onde mais ampla e mais profundamente se solicita e exige o pensamento que não receia cruzamentos e se deixa penetrar por contaminações que iluminam o seu próprio percurso.

A reflexão sobre o conceito de identidade (nacional e cultural) preenche cerca de 90 páginas. Não é um peso excessivo, porque essa reflexão é indispensável para uma mais rigorosa compreensão da obra de João Canijo e do lugar que ela ocupa no cinema português contemporâneo, bem como do legado cultural da nossa História do último meio século.

O modo como, em cada momento, Ribas enuncia os objetivos do estudo e os persegue é exemplar. Em matéria complexa como a das identidades, atinge um raro grau de clareza, sistematização, capacidade de síntese na primeira parte e agudeza crítica e analítica na segunda. Daniel Ribas é tão sistemático que não dá um passo sem registrar pormenorizadamente o anterior e sem contextualizar meticulosamente o passo seguinte, explicando a dimensão do passo, o seu objetivo, a forma como o vai dar, a importância de cada etapa no percurso que se propôs seguir e a relação que esses passos e esse percurso podem estabelecer com os dos autores a que recorre, nas duas áreas em que se move.

A primeira parte, sobre a questão da identidade nacional na cultura portuguesa, inclui cinco capítulos que abordam, sucessivamente, a relevância do conceito, a identidade nacional e a nação, os discursos que sobre ela se produzem na Literatura, na História e na Antropologia, os sintomas do imaginário português desde o salazarismo aos nossos dias, incluindo as representações culturais do Estado Novo, as elaborações contemporâneas das representações culturais em Eduardo Lourenço, José Gil e Boaventura Sousa Santos, os imaginários conflituantes, o legado do salazarismo, os conceitos do *recalcado*, da *não-inscrição* e do *medo* (que recolhe destes autores e utiliza com propriedade na análise da obra de João Canijo) e as críticas à imagem mítica. O último capítulo desta parte é dedicado à reflexão sobre a ilusão, a família e a violência enquanto representações culturais da identidade portuguesa.

São precisamente as representações culturais do salazarismo, o imaginário criado pela ditadura, a sua sobrevivência na mentalidade portuguesa quatro décadas após a instauração do regime democrático e os conceitos elaborados por Lourenço, Gil e Sousa Santos que constituem o principal enquadramento filosófico da primeira parte.

Um ponto me parece central na definição da atitude dos portugueses perante o “conjunto de mudanças estruturais assentes no desenvolvimento da globalização” (Ribas 2019, 57) que definem a evolução histórica do último meio século. Refiro-me à tese de Eduardo Loureço de que, em termos míticos, ocorreu uma mudança radical de paradigma do imaginário português, provocado pela Revolução de Abril e pelo espaço democrático que então se abriu: o Portugal do Império deu lugar a um país pequeno e frágil, recentrado e com a Europa no horizonte. E, no entanto, escreve Loureço, uma tão radical transformação histórica ocorreu com uma particular ausência de trauma em relação à perda de um império de 500 anos e ao legado histórico do salazarismo. Ou seja, o imaginário dos portugueses manteve-se sem alterações profundas: a posse do império “acabou sem drama”, escreve Loureço (*apud* Ribas 2019, 58), e a auto-representação dos portugueses continuou a rever-se no modelo que o regime salazarista criara e que se foi reproduzindo ao longo do tempo. Segundo Loureço, este é o sintoma de que existe, nos portugueses, uma *hiperidentidade* que vai passando incólume pelas encruzilhadas e pelos traumas da história. “Nós pensamos saber quem somos por ter sido largamente quem fomos (escreve ele em *Nós e a Europa Ou as Duas Razões*) e pensamos igualmente que nada ameaça a coesão e a consciência da realidade nacional que constituímos” (*apud* Ribas 2019, 58).

E é por isso, escreve ainda Loureço, citado por Ribas (2019, 58), que nós “entramos na Europa como se sempre lá tivéssemos estado, ao mesmo tempo que cultivamos, oniricamente, um Império de 500 anos como se nunca de lá tivéssemos saído”. Este é, para o filósofo, o sinal claro de que, apesar das profundas mudanças sociais e históricas, se verifica “a ausência clara de uma ‘revolução cultural’ no imaginário português”.

Depois disso, acrescento eu, já em democracia, passámos por uma profunda crise financeira mundial e, em seguida, entramos numa fase nova e historicamente original, com inéditos acordos políticos e inéditas maiorias parlamentares e, uma vez mais, podemos aqui usar a ideia de Loureço: a crise financeira surgiu e desapareceu sem trauma e sem trauma cedeu o lugar a uma fase politicamente inédita. Ou seja, a nossa hiperidentidade permanece incólume.

Fica a dúvida sobre se a próxima encruzilhada histórica será também experimentada sem trauma, se a nossa hiperidentidade resistirá aos novos e traumáticos abalos que se adivinham e se manifestam na emergência de discursos e práticas populistas que alastram pela Europa para a qual nos virámos após a perda do Império. O medo difuso de existir que José Gil identificou em 2005 continuará a ser o traço responsável pela não-inscrição que caracteriza ainda a mentalidade do português? Ou, desta vez, o trauma será inevitável e constituirá o traço primeiro da nova imagem com que os portugueses se identificarão?

Esta digressão serve para destacar que o livro de Daniel Ribas não se esgota no momento histórico em que se lhe colocou a questão

da identidade nacional e a sua representação na obra de João Canijo, mas permite, ainda que indiretamente, que nos possamos interrogar sobre novas formas de identificação e representação das identidades.

É na segunda parte que Ribas analisa a identidade nacional na obra de Canijo, até *Sangue do meu Sangue*, inclusive. O ponto central é a proposta da ideia de uma dramaturgia da violência, criativamente concretizada por Canijo através de um diálogo intertextual com a estrutura e os temas, por um lado, da tragédia grega e, por outro, de um dos géneros fundamentais do cinema clássico norte-americano: o melodrama.

Deste cruzamento produz-se, segundo Ribas, a representação de um imaginário português contemporâneo, analisado com recurso aos já mencionados conceitos de não-inscrição, de Gil, e do recalcado, de Lourenço. Ribas recorre a estes conceitos e ao diálogo com a tragédia grega e o melodrama clássico americano para pensar a dimensão narrativa dos filmes, sem pôr de lado, ou sequer menorizar, a dimensão estética da obra de Canijo, que trata em capítulo próprio, desenvolvendo a ideia da construção de uma dramaturgia da violência a partir do olhar realista de Canijo, e identificando elementos ficcionais e documentais que definem o que Ribas designa pelo “realismo observacional” em Canijo: a persistência de espaços sombrios, opressivos e claustrofóbicos, a presença frequente de aparelhos de televisão e objetos de natureza ou com conotação religiosa, e outros elementos que o realizador integra na *mise-en-scène* do quotidiano banal, violento e simbólico que define as casas de família nos seus filmes.

Uma breve nota sobre *Fantasia Lusitana*, o único documentário incluído no estudo, importante, como Ribas assinala, para a análise dos filmes de ficção de Canijo. *Fantasia Lusitana* incorpora imagens do *Jornal Português*, série de atualidades de propaganda do regime salazarista, dirigido por Lopes Ribeiro, produzido de 1938 a 51, e magnificamente recuperado pelo ANIM e editado pela Cinemateca, num conjunto de DVDs que totalizam mais de 16 horas de duração. O filme de Canijo inclui igualmente testemunhos de 3 refugiados em Portugal durante a 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial (Erika Mann, atriz e filha de Thomas Mann, e os escritores Alfred Döblin e Saint-Exupéry).

Tal como Daniel Ribas, discordo em absoluto da crítica que acusa o filme de só incorporar a representação construída pelo Estado Novo e por isso acabar por confirmar, ou até legitimar, essa representação. Ora como Ribas bem refere, a realidade que o regime procura esconder está exposta nos depoimentos dos refugiados, nas filmagens das imensas manifestações de alegria pelo fim da guerra que derrotou as ditaduras afins do regime salazarista, nas imagens das mãos sujas dos trabalhadores pobres, do GNR que agride à coronhada mulheres em fuga com os filhos pela mão, da repressão de trabalhadores em greve e dos agentes da PIDE que, pela calada da noite, levam preso um homem com fortes marcas de agressão no rosto.

E, ainda, nas imagens dos próprios rostos do regime que, na montagem de Canijo, funcionam contra si mesmos: os rostos mais conhecidos (Salazar e Carmona), mas também outros como Alves da Cunha, o grande ator do Teatro Nacional, que funcionava como uma espécie de Teatro oficial do regime; de Carneiro Pacheco, uma das figuras mais tenebrosas do regime, responsável pela criação da Mocidade Portuguesa e da Mocidade Feminina, do modelo de livro único, da obrigatoriedade de submeter o casamento das professoras à autorização do Estado e da afixação obrigatória do crucifixo nas salas de aula das escolas. Ou seja, o filme de Canijo expõe e nessa exposição denuncia os símbolos mais abomináveis da ideologia e da propaganda do Estado Novo, responsável pela criação de uma fantasia lusitana que conseguiu perdurar para além da queda do regime.

*Uma dramaturgia da violência: os filmes de João Canijo é o resultado feliz de uma longa e aprofundada investigação levada a cabo por Daniel Ribas e constitui um importante contributo, não apenas para o conhecimento da obra de João Canijo, mas igualmente para uma reflexão sobre o cinema contemporâneo português e sobre o modo como nele se dialoga com diversos aspetos de uma desafiante identidade portuguesa.*

Uma palavra final para assinalar o excelente prefácio, da autoria de Tiago Baptista.