

digital

CARTOGRAFIA DAS FRONTEIRAS DA NARRATIVA AUDIOVISUAL

Edição

Maria Guilhermina Castro

Carlos Sena Caires · Daniel Ribas

Jorge Palinhos



CARTOGRAFIA DAS FRONTEIRAS DA NARRATIVA AUDIOVISUAL
MARIA GUILHERMINA CASTRO; CARLOS SENA CAIRES; DANIEL RIBAS;
JORGE PALINHOS [EDIÇÃO]

© Universidade Católica Editora . Porto
Rua Diogo Botelho, 1327 | 4169-005 Porto | Portugal
+ 351 22 6196200 | uce@porto.ucp.pt
www.porto.ucp.pt | www.uceditora.ucp.pt

Coleção · e-book
Coordenação gráfica da coleção · Olinda Martins
Capa · Olinda Martins
Imagem da capa · Carlos Sena Caires
Coordenação · Maria Guilhermina Castro, Carlos Sena Caires,
Daniel Ribas & Jorge Palinhos

Data da edição · fevereiro de 2016
Tipografia da capa · Prelo Slab / Prelo
ISBN · 978-989-8835-04-8

CARTOGRAFIA DAS FRONTEIRAS DA NARRATIVA AUDIOVISUAL

Edição

Maria Guilhermina Castro

Carlos Sena Caires · Daniel Ribas

Jorge Palinhos

INTRODUÇÃO	· 05 ·
<i>Uma viagem pela narrativa</i>	· 06 ·
OS LIMITES DA FICÇÃO	· 10 ·
<i>Depois das narrativas mestras da História da Arte – os filmes indisciplinados de Werner Herzog e Wim Wenders/Julian Salgado sobre arte</i>	· 11 ·
Carolin Overhoff Ferreira	
<i>Literalidade: a compreensão da ficção como experiência real. Gilles Deleuze e Jean Rouch</i>	· 21 ·
Marta Filipe Mendes	
<i>Do Sentido Narrativo à Experiência Estética</i>	· 31 ·
Filipe Martins	
A NARRATIVA COMO ATRAÇÃO	· 47 ·
<i>O “filme de bordas” português. Narrativas alternativas ou convencionais?</i>	· 48 ·
Paulo Cunha	
<i>Narrativa como Estratégia Publicitária para Ações de Responsabilidade Social e de Políticas de Consumo Sustentável</i>	· 60 ·
Rogério Luiz Covaleski	
<i>“Perde-se em poesia, ganha-se em eficiência”: O sistema de mensuração na configuração de narrativas jornalísticas</i>	· 70 ·
Alciane Baccin e Vitor Torres	
NARRATIVA E SOCIEDADE	· 81 ·
<i>Melodrama e realismo em João Canijo</i>	· 82 ·
Daniel Ribas	
<i>Da proposta fílmica ao impacto vital: análise narrativa e pragmática do filme The Shawshank Redemption (1994)</i>	· 92 ·
Pedro Alves	
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE NARRATIVAS	· 104 ·
<i>Criatividade e Cognição na Emergência da Personagem</i>	· 105 ·
Maria Guilhermina Castro	
<i>Animação e Interação</i>	· 117 ·
António Ferreira e Pedro Mota Teixeira	
A NARRATIVA INTERATIVA E A NÃO LINEARIDADE	· 127 ·
<i>A Narrativa Fílmica Interativa: Estratégias para a participação do público</i>	· 128 ·
Carlos Sena Caires	
<i>Interatividade cognitiva: o papel do leitor na literatura eletrónica</i>	· 138 ·
Daniela Côrtes Maduro	
<i>Variações Fílmicas de Uma Fabula: Flirt, de Hal Hartley, como Narrativa Fraturada</i>	· 148 ·
Fátima Chinita	
A AUTOBIOGRAFIA NO PROCESSO CRIATIVO: DUAS REFLEXÕES DE CRIADORES	· 159 ·
<i>Narrativas do Eu: Processos Autobiográficos no Contexto das Artes Performativas</i>	· 160 ·
Maria Gil e Miguel Bonneville	

Melodrama e realismo em João Canijo

Daniel Ribas

Instituto Politécnico de Bragança, Mirandela, Portugal
Universidade Católica Portuguesa, CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes,
Escola das Artes, Porto, Portugal

ribas.daniel@gmail.com

RESUMO

O cinema tem sido um meio importante para discutir a identidade nacional e a “comunidade imaginada” de Benedict Anderson (1983). O cineasta contemporâneo português João Canijo é um excelente exemplo dessa discussão, efetuando um debate sobre algumas representações culturais que persistem ao longo do tempo. Baseando-se em conceitos como “não-inscrição” (Gil, 2005) ou “passividade” (Lourenço, 1999, 2010), este texto procura esclarecer como João Canijo revela esses problemas numa dialética entre identidade idealizada e um choque violento nas relações sociais. Analisando o seu último filme, *Sangue do Meu Sangue* (2011), aclamado pela crítica, em termos de narrativa e estética, este texto vai argumentar como as relações intertextuais entre realismo e melodrama se sobrepõem em busca de uma dramaturgia de violência.

PALAVRAS-CHAVE

João Canijo; Cinema português; Melodrama; Realismo; Violência

INTRODUÇÃO

A análise das representações nacionais no cinema tem sido um tema recorrente no cinema português, especialmente em realizadores contemporâneos. Esse processo tem sido efetuado de duas formas muito diferentes: com documentários ou ficções que tratam de um passado opressivo (principalmente nas obras de Susana de Sousa Dias) e com ficções que são definidas no tempo presente e que tentam um diálogo com representações de uma cultura nacional e as mudanças sociais e económicas (por exemplo, na obra de Miguel Gomes ou Pedro Costa).

Neste artigo, vou tentar discutir, neste contexto, o trabalho do realizador português João Canijo que, considero, dialoga também neste espaço de discussão sobre a identidade. O argumento principal que proponho parte das conclusões do meu doutoramento (Ribas, 2014), onde discuto a cinematografia do autor em diálogo com as representações culturais portuguesas, revelando uma realidade subterrânea que supera os principais clichés dessas representações. Nos seus filmes, podemos pressentir uma mentalidade que foi disseminada através da hegemonia ideológica do regime salazarista e que se consubstanciou numa série de valores ancestrais do povo português. João Canijo trabalha essas representações no Portugal contemporâneo,

discutindo a forma como essa ideologia se impregnou nas representações nacionais e ainda persiste em lugares específicos da sua geografia da identidade nacional. Esse trabalho de discussão identitária – que é um assunto dominante dos estudos fílmicos das últimas décadas (MacKenzie & Hjort, 2000; Nagib, Perriam, & Dudrah, 2012; Vitali & Willemen, 2006; Williams, 2002) – é feito utilizando uma particular abordagem à narrativa e à *mise-en-scène*, que mistura dois estilos particularmente diversos: o realismo – em particular o novo realismo do cinema contemporâneo (cf. Nagib & Mello, 2009); e o melodrama. Como culminar dessa fusão entre realismo e melodrama, apresenta-se uma “dramaturgia da violência” (Ribas, 2014), onde a revelação da realidade subterrânea é executada com o uso de extrema brutalidade.

É, portanto, objetivo deste artigo utilizar a análise de um modelo narrativo – a estrutura do melodrama – como um estudo cultural sobre a identidade nacional, que é, de forma abrangente, o foco fundamental da obra de João Canijo.

REPRESENTAÇÕES CULTURAIS DE PORTUGAL

Vários pensadores portugueses fizeram uma análise do contexto atual de Portugal e da sua “comunidade imaginada”, termo do historiador Benedict Anderson (2012). No contexto desta comunidade, tal como propõe Anderson, nós lidamos com imagens que entram no senso comum e se transformam num corpo de discursos das representações culturais.

Utilizaremos, na nossa discussão, dois filósofos que foram criticamente recebidos nos últimos anos: Eduardo Lourenço (1988, 1999, 2010) e José Gil (2005). Ambos os autores, bem como Boaventura de Sousa Santos (2002) – a referência sociológica dos estudos contemporâneos em Portugal –, referem-se a um cruzamento de tempos no imaginário português. Para eles, o ponto de referência é a Revolução dos Cravos, quando Portugal terminou um período de quase meio século de ditadura. Esta revolução transformou o imaginário do país, de um ponto de vista imperial para uma nova relação com a Europa e o retorno à realidade frágil de Portugal continental. No entanto, como Lourenço coloca, esta mudança histórica tem sido feita sem qualquer trauma, apesar de, como Sousa Santos comprova, Portugal ter mudanças sociais e económicas fortes e perenes nos 40 anos de democracia. Além disso, o país tem estado também no centro do avanço do modernismo tardio, do capitalismo e da globalização, o que tem consequências sobre o imaginário social e cultural.

Apesar dessas transformações, os pensadores que estamos a acompanhar também escreveram sobre o legado do salazarismo. O Estado Novo, regime comandado pelo ditador António de Oliveira Salazar, construiu uma específica autoimagem de Portugal (e, nessa medida, o regime tinha o mesmo projeto de outras ditaduras). O imaginário salazarista foi, assim, tão importante que seu legado é ainda proeminente na democracia. Como diz Lourenço (2010, p. 33), o salazarismo criou uma “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”. Para Gil e Lourenço, a ideologia salazarista entrou em todos os domínios da sociedade e até mesmo no quotidiano das pessoas.

Neste contexto, José Gil (2005, pp. 62–63) propôs o conceito de familiarismo. Para a doutrinação da ideologia salazarista, o regime teve uma particular atenção à construção ideológica da família, tornada núcleo central do apoio social da sociedade, e que foi um tema principal da propaganda. Outro sociólogo, Moisés de Lemos Martins (1990, pp. 72–73), chamou mesmo à família a “atomização disciplinar salazarista”, utilizando conceitos de Foucault, e mostrando como era a partir da família que se construiu um aparelho de controlo disciplinar. Para José Gil, o familiarismo na sociedade portuguesa criou a ilusão de afetividade familiar, já que todas as trocas sociais deveriam funcionar como o esperado, sem sobressaltos. Como resultado, o familiarismo “aprisionava, encolhia os espíritos numa célula em que eles cultivavam a ilusão da igualdade e da fraternidade” (Gil, 2005, p. 63). De acordo com Lourenço, o Estado tinha o poder de controlar todos os aspetos da vida e o conflito político era neutralizado em nome do progresso. Assim, como consequência, Lourenço fala de uma passividade secular do povo português. É por isso que o filósofo afirma que “na sua essência a imagem cultivada de Portugal, durante quarenta anos permanece intacta” (Lourenço, 1988, p. 21). Lourenço (2010, p. 29) explica que as representações da identidade portuguesa mostram uma dificuldade em lidar com a realidade, que é reprimida. No entanto, de vez em quando, observa-se o retorno do recalcado, em que a realidade de um país frágil se impõe e que é traduzido num pessimismo geral.

Neste contexto, José Gil (2005, pp. 48–49) propõe o conceito de não-inscrição. Para o filósofo, há uma distância entre a realidade e o mundo fechado do português. Nesse sentido, há uma neutralização do pensamento e do cultivo de bom senso, evitando a ação individual. De acordo com Gil, há uma névoa que impede de ver o real, transposta numa mentalidade que impede a afirmação da vida, a ação e a autonomia do sujeito. A não-inscrição suspende desejo e articula-se com o familiarismo, porque é uma consequência da ilusão de fraternidade. E o ponto culminante do conceito é a passividade dos sujeitos e uma submissão natural que leva ao medo:

“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 bom senso de que falam estes filósofos foi vertido, muitas vezes, pelo regime salazarista e pelo próprio ditador, com a expressão “viver habitualmente”, sem sobressaltos, na engrenagem perfeita da sociedade dos “brandos costumes”. Em conclusão, as representações culturais portuguesas são também formadas pelo legado do salazarismo. Este legado impõe um medo do poder, uma passividade e a não-

inscrição. Há uma ilusão, uma máscara da realidade, que impede de ver a imagem real e frágil do país.

JOÃO CANIJO E O TRABALHO DA REVELAÇÃO

Os filmes de João Canijo têm ganho especial importância no contexto do cinema contemporâneo. Em especial, dedicamos a nossa atenção a um corpo de filmes que o realizador compõe a partir do final da década de 90 (recorde-se que a sua obra inicia-se na década de 80, com dois filmes, e passa depois pela televisão). Esse corpo é constituído por cinco longas-metragens de ficção¹ que utilizam, como centro narrativo dos seus filmes, a família como protagonista. Desde *Sapatos Pretos* até *Sangue do Meu Sangue*, as famílias dos seus filmes estão sempre em degradação, com fortes conflitos internos. Devemos esclarecer um importante elemento contextual: todas estas famílias pertencem a lugares fora das grandes cidades (pequenas vilas, áreas rurais, ou a periferia das cidades) e representam uma certa classe mais baixa, com problemas económicos e sociais. De certa forma, estes filmes lidam com as margens e as classes mais baixas, onde o imaginário do senso comum é mais sensível. Para efeito de sistematização, utilizaremos neste texto o exemplo de *Sangue do Meu Sangue*, último filme de ficção do cineasta e aquele onde está aperfeiçoado o seu estilo.

É óbvio que a realidade retratada por Canijo utiliza um símbolo do salazarismo – a família – e destrói qualquer capacidade de harmonia dentro dessa célula base da sociedade. No entanto, o sistema de controlo organizado pela ditadura está ainda em prática, principalmente através da organização patriarcal da família. Na nossa pesquisa, descobrimos um paradigma narrativo nestes cinco filmes que se expressa no seguinte padrão: uma personagem feminina, dentro da família, rebela-se contra o poder, mesmo que na rotina diária ela esteja imersa nas suas práticas. Essa revolta, no entanto, não terá êxito e a vida volta à *normalidade* anterior.

Para comprovar esta ideia, podemos analisar o paradigma em *Sangue do Meu Sangue*, que se desenvolve a partir de duas linhas narrativas paralelas. Na primeira história, Cláudia é uma estudante da enfermagem e vive em um bairro pobre na periferia de Lisboa (o Bairro Padre Cruz). Ela tem uma vida normal na comunidade, namorando com outro rapaz que vive no mesmo bairro. No entanto, ela inicia um caso amoroso com um professor seu, um médico reputado e de classe alta. Quando a sua mãe, Márcia, descobre, há uma grande desordem, principalmente devido a um facto importante: Cláudia namora, sem o saber, com o seu pai. Márcia exige o fim do caso, que o médico acaba por fazer quando confirma a sua paternidade. Como culminar, Cláudia – que nada sabe e apenas é informada do fim da sua relação com o médico – fica grávida e acaba por abortar. Na segunda história, Ivete (irmã de Márcia) tem de salvar Rafael, o seu sobrinho (e filho de Márcia), devido a uma burla que este faz ao seu

¹ Os filmes são os seguintes: *Sapatos Pretos* (1998), *Ganhar a Vida* (2001), *Noite Escura* (2004), *Mal Nascida* (2007) e *Sangue do Meu Sangue* (2011).

chefe, traficante de droga, que acaba por ser descoberta. Com uma dívida enorme, Rafael precisa da ajuda de Ivete e ambos vão tentar negociar com o traficante. Aí, e por causa da falta de dinheiro, o traficante humilha e viola Ivete. Como podemos ver, ambas as ações das personagens femininas, que pareciam representar mudança, são anuladas pela sua condição social e pela forma como, em cenas particulares, elas acabam por ser humilhadas por homens, que negam as suas ações.

Para nós, estes dois enredos confirmam o paradigma de que falamos, consubstanciando as ideias dos pensadores que já seguimos, principalmente confirmando a não-inscrição das personagens femininas, que não podem ultrapassar o controlo patriarcal e o seu poder. De certa forma, apesar da sua ação para a mudança, o mundo aparente de harmonia patriarcal mantém-se o mesmo. A ação das mulheres para provocar mudança é reprimida, sofrendo brutalmente por essa tentativa de transformação. Como um sinal, o fim de *Sangue do Meu Sangue*, como os outros filmes, mostra a restauração das antigas práticas e o mundo da passividade. Este paradigma, no entanto, pode ser relacionado com o estilo desenvolvido pelo realizador, através de uma fusão entre o melodrama e o realismo cinematográfico.

O MELODRAMA COMO ANÁLISE CULTURAL

O género do melodrama é um dos mais importantes na história do cinema (e na história do audiovisual). Alguns autores até afirmam que é a tradição do melodrama que dá origem à estrutura clássica do cinema de Hollywood (Rodowick, 1991, p. 237). Aliás, o conceito de melodrama abriu-se de tal forma que é possível classificar as estruturas narrativas televisivas como também dominadas por este género (o senso comum, por exemplo, associa muitas vezes o melodrama e a telenovela). No entanto, vamos aqui focar-nos num conjunto de textos mais canónicos (Elsaesser, 1987; Gledhill, 1987; Landy, 1991; Nowell-Smith, 1991; Rodowick, 1991) que analisam o género no período clássico do melodrama americano, entre os anos 30 e 50. Esta bibliografia é importante porque faz relacionar o melodrama com uma análise cultural mais vasta, colocando lado-a-lado a estrutura narrativa e a sociedade que aí é retratada.

De certa forma, o que estes melodramas clássicos pretendiam mostrar – normalmente de forma exagerada – era a evidência das ligações familiares explosivas. Daí que algumas características narrativas sejam comuns a estes filmes: a centralidade narrativa no núcleo familiar e, em particular, em protagonistas femininas; cenas de particular violência emocional ou física; a revelação das estruturas de poder e em particular o poder patriarcal; uma pressão para a respeitabilidade social que conduzirá, muitas vezes, à repressão psicológica das personagens e à sua explosão emocional; e, finalmente, uma *mise-en-scène* excessiva e sobretudo centrada na casa de família. 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”.

O melodrama funciona, assim, como um modelo narrativo estruturado à volta da família que analisa os constrangimentos sociais de uma determinada comunidade humana. Isso nota-se com particular relevância em *Sangue do Meu Sangue*. À medida que o filme avança, o melodrama mistura-se com um realismo, e o enredo exige forças que estão para lá da vontade das personagens. Como dissemos, a mulher é colocada em questão quando descobre um mundo patriarcal, que ela não consegue superar. O melodrama mostra a força da sociedade que castra a ação individual: uma ação necessária para a mudança do estatuto social. Este aspeto pode, claramente, ser associada à não-inscrição e à força do “viver habitualmente”, tal como falamos sobre as representações portuguesas. E, tão natural neste género, como na sociedade portuguesa, o ambiente claustrofóbico explode em cenas muito emocionais. O melodrama atua, em especial em *Sangue do Meu Sangue*, como estrutura narrativa que melhor revela as estruturas de poder patriarcal salazaristas e a sua construção de uma família perfeita orientada para a respeitabilidade. As mudanças sociais e culturais operadas em Portugal nas últimas décadas – isto é, a melhoria das condições sociais, a emancipação das mulheres, a vontade de mudar o estatuto social de nascença, etc. – vão originar tensões que são tão próprias da estrutura do melodrama.

O REALISMO COMO REVELAÇÃO

Para além desta estrutura melodramática, *Sangue do Meu Sangue* parece funcionar como a consolidação de um estilo cinematográfico, que pode ser classificado como “realista”. Apesar de não ser o cerne deste texto, este estilo adapta-se ao modelo melodramática de que falamos. Tanto em *Sangue do Meu Sangue* como no filme anterior, *Mal Nascida* (2007), João Canijo constrói as suas cenas quase como elas acontecem na vida quotidiana. Esta construção é feita a partir de planos-sequência e também a partir da *performance* dos atores². Este estilo é próximo de um certo realismo *baziniano* (Bazin, 1991), já que se utilizam determinados dispositivos cinematográficos, como o plano longo, a utilização de *décor* natural e a fusão de atores com não-atores. Mas, para além destes dispositivos, a construção realista de Canijo concorre para uma ambivalência do real, destruindo, como Jacques Rancière (2010, p. 26) explica, todas as hierarquias de representação.

² Temos que fazer aqui um parêntese para falar sobre o método de desenvolvimento dos filmes: o realizador tem várias oficinas, de vários meses, onde escreve o argumento com os atores. Além disso, tanto Canijo como os atores, em determinadas fases, vivem no espaço real onde o enredo do filme decorre. Isso permite que os atores se deixem contaminar pelo contexto global do lugar. São assim capazes de ajustar a sua personagem ao lugar e às suas práticas.



Imagem 1: Refeição em família, Sangue do Meu Sangue. | © Midas Filmes

Uma cena em particular pode ser destacada neste contexto: esta cena passa-se no início do filme, quando ainda procuramos conhecer as personagens. Márcia – a matriarca da família – chega a casa (uma casa muito pequena no interior do Bairro Padre Cruz) e o resto da família aguarda-a para uma refeição, que dura vários minutos, com diálogos banais sobre o estado do tempo e as notícias da atualidade Canijo utiliza três planos-sequência, observando cuidadosamente as personagens. É claro que, a partir desta cinematografia, o espectador apercebe-se de que esta cozinha, que serve de palco à refeição, é muito pequena e claustrofóbica (aliás, como toda a casa), revelando, desta forma, o espaço sociológico em que estamos inseridos. A conversa protagonizada pelos atores e a *mise-en-scène* centram-se num quotidiano banal. No entanto, olhando para a cena tendo em conta a filmografia do realizador, podemos fazer uma leitura dela como símbolo da normatividade do bairro e uma espécie de máscara daquilo que ainda vai acontecer. À medida que o filme se desenvolve, o melodrama mistura-se com o realismo, já que o enredo exige forças que estão para além da vontade das personagens. Como podemos ver nos textos clássicos do melodrama acima citados, a mulher é colocada em questão à medida que descobre o mundo patriarcal, que ela não consegue ultrapassar. O melodrama mostra a força da sociedade e da castração individual. E, como afirmámos, a força do melodrama reside na explosão emocional das personagens, em cenas de grande intensidade.



Imagem 2: Violência contra mulheres, Sangue do Meu Sangue. | © Midas Filmes

É nestas cenas que a fusão entre melodrama e realismo se torna mais evidente, já que a revelação de uma realidade oculta é feita a partir da utilização de violência extrema. Esta espécie de “dramaturgia da violência” (cf. Ribas, 2014) está, obviamente, relacionada com a não-inscrição, numa espécie de regresso do recalcado – a realidade mais frágil e angustiante da vida destas personagens. Como atrás demonstrámos, a mulher não consegue contrariar o poder patriarcal e é violentamente oprimida. Em *Sangue do Meu Sangue*, esta violência é representada exemplarmente numa das últimas sequências do filme, aliás, uma longa sequência em que Ivete é humilhada e violada. Nesta longa, longa cena, o traficante de droga utiliza cada parte do corpo de Ivete e da sua história pessoal para destruir a sua humanidade. O estilo é, mais uma vez, lento, utilizando o plano-sequência e um realismo cruel de cada detalhe desta brutalidade³.

A utilização da violência é uma forma de expor uma realidade subterrânea, demonstrando o poder patriarcal da sociedade e da sua estrita organização em classes. É o contrário da banalidade quotidiana que parece tudo esconder numa espécie de necessária afetividade familiar: uma ligação clara com a ideia do familiarismo proposta por José Gil e que Eduardo Lourenço também já tinha evidenciado. A cena do refeição que atrás referimos tem, como contraponto, esta cena de violência extrema.

Em conclusão, a forma como a estrutura narrativa é colocada ao lado do estilo cinematográfico realista permite fazer um diálogo cultural entre representações nacionais e uma nova visão dessas representações, demonstrada na dramaturgia da violência que Canijo sugere. Como podemos ver em *Sangue do Meu Sangue*, o realizador revela uma zona de combate físico e psicológico que surge por trás da harmonia patriarcal que prevalece desde a ditadura salazarista. Esta realidade obscura

³ João Canijo adiciona ainda um comentário pessoal à cena, colocando, em pano de fundo, um jogo de futebol na televisão. Este jogo coloca Portugal contra a Espanha, no Mundial de Futebol de 2010, em que a equipa nacional perde e é eliminada.

põe em causa os “brandos costumes” sempre associados às representações nacionais. João Canijo executa esta tarefa através de uma fusão entre o realismo cinematográfico e o melodrama, mostrando uma violência latente na sociedade.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, B. (2012). *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- Bazin, A. (1991). *O cinema - Ensaio*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- 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.
- Gil, J. (2005). *Portugal, hoje: O Medo de existir* (2.ª ed.). Lisboa: Relógio d'Água.
- Gledhill, C. (1987). *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*. London: British Film Institute.
- Landy, M. (1991). *Imitations of life: A reader on film and television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press.
- 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.
- MacKenzie, S. & Hjort, M. (2000). *Cinema and Nation*. London and New York: Routledge.
- Martins, M. de L. (1990). *O Olho de Deus no discurso salazarista. Biblioteca das Ciências do Homem*. Porto: Afrontamento.
- Nagib, L. & Mello, C. (2009). *Realism and the audiovisual media*. London: Palgrave Macmillan.
- Nagib, L., Perriam, C., & Dudrah, R. (2012). *Theorizing world cinema*. London and New York: I.B. Tauris.
- 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. (2014). *Retratos de família: A Identidade nacional e a violência em João Canijo*. Universidade de Aveiro, Aveiro. [Tese de doutoramento]
- 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.
- Santos, B. de S. (2002). *Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento (8.ª ed.). Porto: Afrontamento.

Vitali, V. & Willemen, P. (2006). *Theorising national cinema*. London: British Film Institute.

Williams, A. (2002). *Film and nationalism*. London: Rutgers University Press.

BIOGRAFIA

Professor Adjunto Convidado no Instituto Politécnico de Bragança e Professor Convidado na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, ambos no campo dos estudos filmicos. Doutor em Estudos Culturais pelas Universidade de Aveiro e Universidade do Minho, com uma tese sobre a identidade nacional nos filmes de João Canijo. É investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), da Universidade Católica Portuguesa. Tem escrito diversos artigos e capítulos de livros, especialmente sobre cinema português contemporâneo. É membro fundador e da atual direção da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. Licenciou-se em *Som e Imagem* (especialização *Argumento*), na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e tem também um percurso profissional como argumentista. É programador do Curtas Vila do Conde – Festival Internacional de Cinema e do Porto/Post/Doc – Film & Media Festival. Foi membro da direção da APAD (Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos). É editor da *Revista Drama* e da *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*.