

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
LINHA DE PESQUISA: TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E ESTÉTICAS

MARIA FLOR ABRANTES BRAZIL

Movimentos do mar no cinema português

Rio de Janeiro
2014

MARIA FLOR ABRANTES BRAZIL

Movimentos do mar no cinema português

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estética); Universidade Federal do Rio De Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Anita Matilde Leandro

Rio de Janeiro
2014

Brazil, Maria Flor

Movimentos do mar no cinema português
Maria Flor Abrantes Brazil

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2014.

Orientadora: Prof. Dra. Anita Leandro

1. Movimentos do mar no cinema português. 2. Cinema português 3. Memória 4. Mar 5. Atlas I. Leandro, Anita (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

MARIA FLOR ABRANTES BRAZIL

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como requisito à obtenção do grau de Mestre.

Aprovada por:

Prof^ª. Dr^ª. Anita Matilde Silva Leandro (orientadora)
Doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais
Escola de Comunicação, UFRJ

Prof^ª. Dr^ª. Elzira Divina Perpétua
Instituto de Ciências Humanas e Sociais,
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Maurício Lissovsky
Escola de Comunicação, UFRJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Prof^a. Anita Leandro, pelo permanente entusiasmo com o tema e generosa paciência com as minhas errâncias. Ao CNPq, pela bolsa de mestrado concedida. Aos professores Elzira Perpétua e Maurício Lissovsky, pela disponibilidade em dialogar com o trabalho durante a qualificação e a defesa. Ao Paulo Cunha, por ter me aberto as portas do cinema português. À Sandra e Alice, pela revisão, e Carmen, pela tradução. Ao Jeff, pela ajuda preciosa no último momento. Aos meus colegas de mestrado, por todas as conversas enriquecedoras. Ao Cláudio, à Bel e ao meu pai, absolutamente fundamentais para a realização deste trabalho.

Agradeço sobretudo à minha mãe, que cuidou do meu filho com todo o nosso amor.

Para João, meu peixinho

RESUMO

BRAZIL, Maria Flor Abrantes. Movimentos do mar no cinema português. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A partir de uma investigação sobre a imagem do mar no cinema português, analisamos sete filmes, organizados em três diferentes concepções, assim denominados: “Mar-destino”, em que a imagem do mar evoca o passado mítico dos grandes feitos marítimos, atrelado a uma concepção triunfalista própria do Estado Novo; “Quebra-mar”, em que a imagem do mar em determinados filmes suscita a ideia de crise e de desejo de uma nova representação do país; e “Mar-liberto”, em que a presença do mar sugere a ultrapassagem do "ser português", numa concepção crítica deste passado idealizado, apontando para uma dimensão internacionalizada entre o homem português e o mundo. À luz do *Atlas Mnemosyne* realizado pelo historiador da arte Aby Warburg, dispusemos as imagens dos filmes referidos em um atlas, para que, a partir de novas articulações das imagens do mar contidas nos filmes, pudéssemos percorrer possíveis trajetos de transmissão e permanência dessa imagem, evidenciando as tensões ali contidas e a sua relação com a cultura portuguesa nos dias de hoje.

Palavras-chave: cinema português, memória, mar, atlas

ABSTRACT

BRAZIL, Maria Flor Abrantes. Sea motion in Portuguese movies. Rio de Janeiro, 2014. Dissertation (Master's Degree in Communication and Culture). – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Starting from an investigation of the sea image in Portuguese movies, we focused on the analysis of seven films, which we organized in three different categories, namely, "Sea-destination", in which the image of the sea evokes the mythical past of the great navigations together with to a triumphalist conception related to the "New State"; "Breakwater", in which the image of the sea, in certain films, brings the idea of crisis and also of the desire of a new representation of the country; and "Freed-Sea", in which the presence of the sea suggests the overcoming of the traditional "Portuguese identity", in a critical conception of its idealized past, pointing in the direction of a more internationalized relationship between the Portuguese man and the world. In the light of the Mnemosyne Atlas, done by the art historian Aby Warburg, we also arrange the images of the films studied in an atlas, so that, from the new articulations proposed for them, we could go along some possible routes of both transmission and permanence of this image, highlighting the tensions contained therein as well as their relationship with the nowadays Portuguese culture.

Key-words: Portuguese movies, memory, sea, atlas

LISTA DE FIGURAS

I	Sereia-peixe. Séc. XII	18
II	Mosaico com Centauro marinho, peixes golfinhos, dragões marinhos e aves	18
III	Gigante Adamastor. Jorge Colaço, 1933	19
IV	Moedas Romanas da Salacia / Cabeça de Netuno, com tridente	19
V	Mosaico do Fórum das corporações de Ostia Antiga	20
VI	Relatos de naufrágio e ilustrações de viagem	23
VII	Ilustração do terremoto de Lisboa, 1755	25
VIII	Mapa "Portugal não é um país pequeno"	27
IX	<i>Nazaré, praia de Pescadores</i> , sequencia inicial	31
X	<i>Nazaré, praia de pescadores</i> . Sequência "encosta acima"	32
XI	<i>Nazaré, praia de pescadores</i> . Sequência dos pescadores.	33
XII	<i>Maria do Mar</i> . Sequência do afogamento de maria de Nazaré	35
XIII	<i>Douro, faina fluvial</i> . Sequência inicial	36
XIV	<i>Douro, faina fluvial</i> . Sequência de apresentação da cidade	37
XV	<i>Douro, faina fluvial</i> . Sequência do atropelamento	38
XVI	<i>Nazaré</i> . Sequência do trauma.	43
XVII	<i>Nazaré</i> . Sequência final.	44
XVIII	<i>Mudar de vida</i> . O mar destrói as casas no vilarejo	53
XIX	<i>Mudar de vida</i> . Adelino e Julia conversam.	54
XX	<i>Sophia de Mello Breyner Andresen</i> . Sequência do barco	59
XXI	<i>Sophia de Mello Breyner Andresen</i> . Sequência do mercado de peixes	61
XXII	<i>Sophia de Mello Breyner Andresen</i> . Sequência do forte	63
XXIII	<i>Sophia de Mello Breyner Andresen</i> . Sequência do mergulho fina	64
XXIV	<i>Um filme falado</i> . Rosa Maria e Maria Joana n o navio	66
XXV	<i>Um filme falado</i> . O navio	67
XXVI	<i>Um filme falado</i> . Sequência final	69
XXVII	Prancha A: Mar-destino	79
XXVIII	Prancha B: Quebra-mar	80
XXIX	Prancha C: Mar-liberto	81
XXX	Prancha-anadiômena	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 MAR-DESTINO: A SAGA PORTUGUESA	16
1.1 O mar e o <i>ser</i> português	16
1.2 O "mar português" no cinema	29
1.2.1 O mar em três filmes do cinema mudo	30
1.2.2 Um retorno a Nazaré	40
2 QUEBRA-MAR: UM CINEMA CONTRA A CORRENTE	46
2.1 "Refundir a nação com o mar": um projeto salazarista para o cinema	46
2.2 O mar e a experiência da perda em <i>Mudar de Vida</i>	50
3 MAR LIBERTO: FILMES À DERIVA	56
3.1 O mar poético de João César Monteiro, em <i>Sophia de Mello Breyner Andresen</i>	57
3.2 O mar analítico de Manoel de Oliveira, em <i>Um Filme Falado</i>	64
3.3 Imagens carregadas de tempo e memória	72
3.3.1 Atlas Anadiômeno	76
CONCLUSÃO	87
BIBLIOGRAFIA	90
FILMOGRAFIA	93

INTRODUÇÃO

*Há um navio
afundado
com todo o passado
à proa.
(Albano Martins)*

Em nenhuma outra cultura a poética do mar deixou tantas marcas como na cultura portuguesa. Da mitologia à literatura, da culinária aos fados, da arquitetura ao cinema, a imagem do mar está presente na cultura lusitana de maneira definidora e definitiva. De acordo com o pesquisador Fernando Alberto Torres Moreira a identidade cultural portuguesa:

(...) continua devedora (e é produto) de um viajar de séculos que a enforma, a entroniza pela diversidade miscigenada, quanto mais não seja por essa imagem de marca original de ser, mais do qualquer outra, uma cultura de paisagem marítima onde, verdadeira, histórica e fundamentalmente, se encontra o nosso chão. (MOREIRA, 2006)

"Uma cultura de paisagem marítima": lugar de conquistas e fracassos, no mar nascem e morrem seus mitos. Ao percorrermos a história literária portuguesa, nos deparamos com *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões, ou o livro *Mensagem* (1934) de Fernando Pessoa, em que o poema *Mar Português* talvez seja a expressão mais popular. A relação entre Portugal e o mar, no entanto, não começa nem termina na literatura. Tal persistência é mais profunda, como indica Foucault, é necessário recorrer à história para conjurar a *quimera da origem* (FOUCAULT, 1991, p.19). A existência de obras literárias tão intimamente ligadas ao mar nos serviu como um indício de que este signo também estaria intensamente presente na iconografia portuguesa. Afinal, não é possível memória sem imagem, sem *phantasma* (AGAMBEN, 2012, p.24).

Em *O heterologos na língua portuguesa: elementos para uma antropologia filosófica situada* (1996), a pesquisadora Maria Helena Varela trabalha aprofundadamente esta relação do povo português com o mar:

No mar e *através* do mar a essência cósmica do ser português define-se como *eksistência*, transcendência transcendente, na sua razão nômade para quem navegar é existir, e vice-versa. Por isso, o mar sem fim é português, sendo o mar o grande símbolo metafísico da portugalidade. O mar surge como mensagem de uma pátria para quem navegar é preciso, viver não é preciso; como se o ser e o destino mítico de Portugal se diluíssem numa *gesta flutuante*, procurando-se, na viagem marítima e na evasão celeste, o sentido de um povo sem ser e destino histórico definidos e convincentes (VARELA, 1996, p. 62).

Conforme veremos ao longo de nosso trabalho, muitas vezes esta *gesta flutuante* foi colocada em movimento por agentes da história portuguesa: o antigo imaginário marítimo celta e oriental foi atualizado por cristãos no século XII, em um processo de "cristianização do mar"; monstros marinhos da mitologia greco-romana reviveram na obra de Camões junto aos navegadores da Era dos Descobrimentos; e os "heroicos desbravadores do mar" do século XV foram convocados, por sua vez, a atuar no projeto salazarista de "refundir a Nação com o mar" a partir dos anos 30. O cinema português é visitado por nós, então, como um herdeiro desta tradição, em que traços e formas do passado emergem no presente, a partir de uma compreensão das imagens que se baseia no princípio ativo do deslocamento, ou seja, "no movimento e na ação, não na imobilidade a na contemplação" (MICHAUD, 2013).

À luz do *Atlas Mnemosyne* realizado pelo historiador da arte Aby Warburg (1866 – 1929), concebemos um atlas de imagens do mar no cinema português, a que chamamos Atlas Anadiômeno. O termo anadiômeno, do grego *anadyomene*, ou seja, "aquilo que emerge das águas", foi usado pelo pintor Apelles (352 a.C - 308 a.C) na primeira representação iconográfica que se conhece da deusa Afrodite emergindo das águas do mar. A pintura original, "Vênus Anadiômena", se perdeu, mas a deusa renasceu diversas vezes ao longo da história, pelas mãos de pintores como Botticelli (*O nascimento de Vênus*, 1485), Ticiano (*Vênus Anadiômena*, 1525), Alexandre Cabanel (*O nascimento de Vênus*, 1863), ou mesmo no poema *Vênus Anadiômena* (1870) de Arthur Rimbaud, em que emerge gorda e "com a bela hediondez de uma úlcera no ânus". Emprestamos o termo para dar nome ao nosso atlas que, apesar de estar circunscrito ao universo de sete filmes portugueses, aponta, em sua eterna incompletude, para todas as direções da história. A partir de novas articulações das imagens do mar contidas nos filmes, percorreremos possíveis trajetos de transmissão e permanência dessa imagem que evidenciam as tensões ali contidas e a sua relação latente com a cultura portuguesa nos dias de hoje.

Ao longo desta pesquisa reunimos um arquivo com cerca de setenta filmes portugueses, incluindo longas, curtas, documentários e animações, além de registros de imagens do mar presentes na mitologia, na história, na literatura e na poesia, na canção e nas artes plásticas portuguesas. A partir do visionamento dos filmes, entretanto, percebemos uma gradual diminuição na ocorrência da imagem do mar no cinema português, sobretudo a partir dos anos 60, coincidindo com o enfraquecimento da ditadura salazarista na década seguinte. Diante dessa nova perspectiva, o desafio de montar o atlas tornou-se mais complexo: seria possível encontrar uma disposição das imagens que colocasse a negação do mar em evidência? Como dar conta, em imagens, de uma imagem que se ausenta?

A nossa investigação da imagem do mar no cinema português, portanto, teria necessariamente que se voltar para o entendimento deste período que conjuga o desenvolvimento da arte cinematográfica em Portugal, a partir dos anos 30, e a emergência de uma ditadura que permaneceria 48 anos no país. A partir do universo de filmes do nosso acervo, pudemos identificar dois movimentos diferentes nesta cinematografia: um grupo de filmes em que a imagem do mar evoca o passado mítico dos grandes feitos marítimos, atrelado a uma concepção triunfalista própria do Estado Novo; um outro grupo de filmes, em menor quantidade, em que o mar sugere a ultrapassagem dessa noção do "ser português", a partir de uma concepção crítica deste passado idealizado, estabelecendo uma dimensão internacionalizada entre o homem português e o mundo. A esses dois movimentos adicionamos ainda um terceiro, intermediário, em que a imagem do mar em determinados filmes suscita a ideia de crise, e o desejo de uma nova representação do país começa a ser problematizado.

É preciso deixar claro que a diminuição de ocorrências da imagem do mar no cinema não se dá por completo, mas pode ser percebida como uma tendência. De acordo com Warburg, a vida póstuma das imagens se dá de maneira errática, desaparecendo e reaparecendo fantasmaticamente em momentos vitais da história de uma cultura:

(...) o que sobrevive numa cultura é o *mais recalcado* o mais obscuro, o mais longínquo e mais tenaz dessa cultura. O *mais morto*, em certo sentido, por ser o mais enterrado e o mais fantasmático; e igualmente o *mais vivo*, por ser o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional. É essa, de fato, a estranha dialética da *Nachleben* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 136).

Os sete filmes que selecionamos e com os quais trabalhamos são, ao mesmo tempo, expressões desses três movimentos indicados e títulos importantes na história da cinematografia portuguesa. *Nazaré, praia de pescadores* (1929) e *Maria do Mar* (1930), ambos do cineasta Leitão de Barros, *Douro, faina fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira e *Nazaré* (1952) de Manoel Guimarães indicam o primeiro movimento, a que chamamos Mar-destino. *Mudar de vida* (1966), de Paulo Rocha, compõe este movimento intermediário, que nomeamos Quebra-mar. Por fim, *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), de João César Monteiro e *Um filme falado* (2003) também de Manoel de Oliveira, traduzem o movimento que chamamos de Mar-liberto.

O filme *Douro, faina fluvial* constitui, nesta organização, um caso especial, pois é possível encontrar nele estas três concepções do mar. Optamos, porém, por apresentá-lo junto aos seus contemporâneos, segundo uma ordenação cronológica dos filmes. Aliás, é preciso

deixar claro que os três "movimentos do mar" não obedecem a um funcionamento rígido entre os períodos da história, tampouco se colocam como classificações fechadas ou conclusivas. Ao contrário, eles estabelecem um caminho entre tantos trajetos possíveis percorridos pela imagem do mar no cinema português. Quanto à escolha do termo movimento, citamos Didi-Huberman no prefácio do livro de Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*:

(...) é evidente que o "movimento" não é uma simples translação ou narração de um ponto a outro. Esses movimentos são saltos, cortes, montagens, estabelecimento de relações dilacerantes. Repetições e diferenças: momentos em que o trabalho da memória ganha corpo, isto é, cria sintoma na continuidade dos acontecimentos. (DIDI-HUBERMAN *apud* MICHAUD, 2013, p. 24-25)

Ao retomarmos nosso atlas, optamos por trabalhar somente com as imagens dos filmes estudados: para cada um dos três movimentos Mar-destino, Quebra-mar e Mar-liberto, foi criada uma prancha de fotogramas em que é possível ver as sequências marítimas dos diferentes filmes de cada conjunto, articuladas entre si. A partir da junção das três pranchas é possível enxergar um possível trajeto desta imagem emblemática, evidenciando as tensões contidas na imagem do mar e em sua relação com o povo português nos dias de hoje. Sugerimos que a leitura do trabalho *Movimentos do mar no cinema português*, seja acompanhada pelo visionamento do Atlas Anadiômeno, disponível no DVD em anexo.

Para a realização do presente estudo, foi fundamental estabelecer um diálogo com as obras poéticas de Luís de Camões, Fernando Pessoa e Sophia de Mello Breyner Andresen, e com diversos pensadores e pesquisadores do cinema português, sobretudo Eduardo Lourenço, Paulo Cunha, Michelle Sales, Catarina Alves Costa, Paulo Filipe Monteiro e Tiago Baptista. Fundamental também os trabalhos do professor Michel Collot acerca da paisagem e dos filósofos Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Félix Guattari, além do já citado Aby Warburg, através de seus pensadores Georges Didi-Huberman, Philippe-Alain Michaud e Giorgio Agamben.

O primeiro capítulo do trabalho, intitulado *Mar-destino: a saga portuguesa*, é dividido em duas partes: *O Mar e o Ser Português*, em que abordaremos um pouco da história desse povo e sua relação social, política, econômica e cultural com o mar, percorrendo a Antiguidade, a Era dos Descobrimentos, aos acontecimentos mais recentes da história; e *O "mar português" no cinema*, onde investigaremos o mar nos filmes de Barros, Oliveira e Guimarães.

No segundo capítulo, *Quebra-mar: um cinema contra a corrente*, aprofundaremos a relação entre o mar e o Estado Novo em um primeiro momento e, em seguida, estudaremos o movimento de ruptura presente no filme *Mudar de Vida*.

No terceiro capítulo, *Mar-liberto: filmes à deriva*, visitaremos *O mar poético de João César Monteiro*, em *Sophia de Mello Breyner Andresen* e *O mar analítico de Manoel de Oliveira*, em *Um Filme Falado*. Por fim, em *Imagens carregadas de tempo e memória*, dialogaremos com o pensamento de Aby Warburg e exporemos os princípios de montagem do nosso Atlas Anadiômeno.

1 MAR-DESTINO: A SAGA PORTUGUESA

1.1 O mar e o *ser* português

“*Quem quer aprender a rezar, que entre no mar*”..
(provérbio português)

Há quem acredite que a intimidade entre Portugal e o mar tenha começado no século XV, durante a Era dos Descobrimentos, que durou quase dois séculos e se estendeu pelos sete mares e pelos cinco continentes. É bastante provável, no entanto, que esta relação tenha origens mais profundas. Neste capítulo percorreremos mitos, imagens, símbolos e outros vestígios com intenção de compreender que ligação com o mar o povo português partilha com outros povos do mundo e porque na cultura portuguesa o mar está tão profundamente enraizado, a ponto de se assumir como expressão simbólica.

Em cosmogonias antigas como a egípcia, a hindu, a cosmogonia dos *Vedas* da tradição bramânica, até as mitologias Suméria e Polinésia, o mar é um elemento primordial. Segundo a Bíblia (Gênesis 1:1-10), o mar é uma criação de Deus. Para os gregos, no entanto, de acordo com a cosmogonia de Hesíodo, do Caos rebenta a Terra (Gaia) que dá à luz ao Céu (Urano), Montes e Pontos (Mar). Da união com Urano surgem os Titãs, dentre os quais Oceano. Homero na *Odisseia* e na *Iliada*, baseadas em mitos da Grécia Antiga, descreve o oceano como um lugar de perdição, uma ameaça perpétua na qual só é possível navegar com a ajuda divina. Poseidon (ou seu equivalente romano Netuno, muito presente na iconografia portuguesa), o deus supremo dos mares na mitologia grega, tinha um temperamento imprevisível: se de bom humor, poderia formar ilhas e trazer águas calmas, mas caso se sentisse ofendido, poderia provocar maremotos e vendavais causando naufrágios e afogamentos.

No *Livro de Jonas*, o mais antigo relato bíblico conhecido, escrito por volta de 700 a.C., Jonas toma um barco para Társis, uma nação distante fundada por um descendente de Noé após o dilúvio. O reino do Rei de Prata de Társis, de acordo com o *Rex Argentonius* escrito pelo grego Heródoto no século V a.C., era guardado por gigantescos monstros marinhos e enormes serpentes, que apenas esperavam o naufrágio dos barcos para devorar os marinheiros. Historiadores identificam Társis como a região a oeste da Andaluzia, na Espanha, e ao sul de Lisboa, em Portugal.

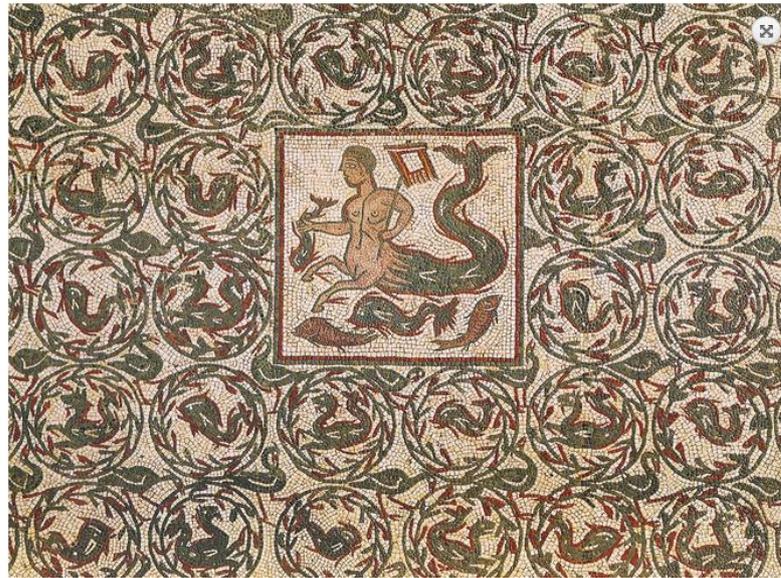
Portugal desfruta de uma posição geográfica singular do ponto de vista marítimo: por um lado, ao Sul, está no ponto extremo da Península Ibérica, em conexão com o Mundo Antigo e o Mediterrâneo; por outro, possui toda a costa oeste voltada para o Atlântico, fazendo dela "uma espécie de cais de embarque", segundo o historiador Gaetano Ferro, "de onde saiu o movimento de expansão que garantiu à Europa uma projeção única sobre o resto do Globo" (1984, p.9). Seu território foi habitado por inúmeros povos bárbaros, até os romanos invadirem a região em 194 a.C., introduzindo sua língua, suas leis e sua religião. Após o declínio do Império Romano por volta de 409, a região foi ocupada por germânicos e muçulmanos, quando, em 1139, os romanos reconquistaram o território e foi fundado o Reino de Portugal, o primeiro Estado-nação da Europa.

São raros os registros iconográficos desse período. Da primeira ocupação romana do território, cujas atividades marítimas e de exploração de recursos marinhos litorâneos eram majoritárias, é possível identificar crenças e práticas cristãs associadas ao mundo oceânico, a partir de representações de peixes -- símbolo do cristianismo mediterrânico --, e sereias, esculpidos em templos românicos, góticos e em vários tipos de embarcações.

O culto às divindades marítimas e rituais propiciatórios buscavam a neutralização dos efeitos negativos do mar. A representação da sereia, presente na arte figurativa desde a Antiguidade urbana, tanto na tradição grega quanto na tradição Oriental, foi particularmente importante e exerceu grande influência na cultura portuguesa, apesar de seu caráter ambíguo. Segundo Luís Krus (1983, p.239), são representados dois tipos de sereias: as sereia-pássaro e as sereias-peixe. As sereia-pássaro são consideradas pelo Bestiário Medieval português uma força diabólica e tentadora, associada a outros seres fantásticos diabólicos como o dragão, o basilisco, o centauro e a serpente. Aproxima-se do significado em que aparece em um trecho da *Odisséia* de Homero: seres malditos, representando as almas de mortos condenados, que exercem sobre os homens, através dos seus cantos melodiosos, uma atração irresistível que os leva à perdição. Seu centro de difusão em Portugal foi a cidade de Coimbra, possivelmente sob influência de diversos artistas árabes. Já a sereia-peixe, uma espécie típica e mais popular no românico português, teve como centro irradiador as igrejas de Rates e Travanca, situadas entre as bacias do Cávado e do Douro. Consideradas como uma força protetora, se assemelhavam às divindades marítimas da Antiguidade Clássica, que representavam a fertilidade e a abundância do meio aquático, como as Nereidas e os Tritões.



I - Sereia-peixe. Séc. XII (Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Portugal)



II- Mosaico com Centauro marinho, peixes golfinhos, dragões marinhos e aves. Último quarto do século II – primeiro do século III d.C. (Casa dos Repuxos, Museu Monográfico de Conímbriga, Portugal)

Outro monstro fabuloso baseado na mitologia greco-romana é o Gigante Adamastor, que inspirou um dos episódios mais ricos e complexos de *Os Lusíadas*. Metamorfoseado no Cabo das Tormentas, o gigante ameaçava com tempestades aqueles que ousassem penetrar no Oceano Índico. Sua figura se desfazia em lágrimas, que eram as águas salgadas a banhar a confluência dos oceanos Atlântico e Índico. O gigante simboliza uma oposição da natureza à

audácia dos navegadores portugueses, e a sua destruição completa na epopeia camoniana simboliza o domínio total dos mares pelos portugueses.



III - Gigante Adamastor. Jorge Colaço, 1933

O estuário do Rio Sado nasce na Serra da Vigia e percorre 180 quilômetros até desaguar no oceano Atlântico perto de Setúbal e lá podem ser encontrados importantes vestígios da ocupação romana, como a moeda da Figura 1 que ilustra a figura de Netuno com seu tridente, ou o mosaico da Figura 2, que mostra uma cena cotidiana relacionada à economia marítima. O mar é representado com linhas horizontais levemente onduladas.

Algumas narrativas, como a *Viagem dos Aventureiros de Lisboa*¹, da época da ocupação moura, evidenciavam como as navegações atlânticas haviam dado à Lisboa muçulmana prosperidade e riqueza, através de rotas econômicas e mercantis por via marítima (KRUS, 1998, p. 95-105).



IV - Moedas Romanas da Salacia. Séc. I aC – Anverso: Cabeça de Netuno, com tridente. Reverso: IMP SAL no meio de golfinhos. Portugal Romano.

¹ A *Viagem dos Aventureiros de Lisboa* é uma história célebre recolhida pelo geógrafo árabe Muhammad al-Idrisi em 1154. Pouco antes do início do cerco de Lisboa pelas forças cristãs, uma expedição de mareantes muçulmanos partiu com a pretensão de encontrar umas ilhas situadas lendariamente ao largo da península Ibérica. Não houve mais qualquer notícia da expedição (Cabral, Filomena. *Viagem dos Aventureiros de Lisboa*. Lisboa, 2012. Disponível em: <http://www.unicepe.pt/entrelivros/entre_92.html>). Acesso em: 14 ago. 2013.



V - Mosaico do Fórum das corporações de Ostia Antiga, representando o transbordo direto das mercadorias de um navio para uma caudicaria (barca). Período Romano, Portugal.

Contudo, a ideia do oceano presente na Bíblia e nos textos da Antiguidade, de uma maneira geral, era a de um espaço demoníaco, de fúria divina, de monstros devoradores, do caos e da desordem infinita. O mar seria o lugar de onde viriam os primeiros sinais do apocalipse. Não à toa, em latim, a palavra mar tem a mesma raiz (*mer*) que a palavra morrer.

A partir do século XII, com o advento das Cruzadas e a necessidade de reatar antigas rotas mercantis por via marítima, iniciou-se um processo de "cristianização do mar", tornando-o mais atrativo à navegação cristã. Narrativas de viagens dos heróis da Antiguidade foram adaptadas, e aventuras “outrora protagonizadas por Hércules ou Ulisses” eram agora revividas por santos, monges e eremitas (BOECHAT, 2004, p.36). As ilhas situadas no Atlântico, até então omitidas ou pouco representadas nos mapas da época, tornaram-se o local onde "santos e outros viajantes ligados à mesma fé teriam deixado relíquias e templos, ou teriam encontrado o próprio Paraíso ou até o Purgatório, atrativos que ficavam a espera de novos corajosos navegantes cristãos" (BOECHAT, 2004, p.37). O imaginário oriental e celta também influenciaram as narrativas de viagens maravilhosas. E o mar, aos poucos, foi se transformando em um espaço de memória sagrada.

Nesse contexto surgem as histórias de fé, tais como “A translação e milagres de São Vicente”, “A vida de São Geraldo de Braga” (compilados por Alexandre Herculano na sua *História Monumental*), a “A navegação de São Brandão”, o “Conto de Amaro”, e “A vida de São Teotônio” (considerada por muitos como a mais antiga das histórias marítimas

compostas por ordem do rei D. Afonso III ou D. Dinis, por ocasião do lançamento ao mar das naus saídas dos estaleiros de Lisboa.

A partir do século XIII Lisboa começou a se tornar o grande centro urbano-mercantil do reino português, sempre atrelada à vida marítima, além de capital política. Em 1336 há o registro da primeira expedição portuguesa às Ilhas das Canárias (repetida, devido ao seu sucesso, em 1340 e 1341), sendo a primeira expedição ao Atlântico em tempos modernos que se tem notícia. Mas só em 1415, com a conquista de Ceuta, terá início a chamada Era dos Descobrimentos.

A lenda do Preste João (ou Padre João), foi também crucial para o imaginário dos Descobrimentos, sobretudo nos séculos XV e XVI. Preste João seria um rei católico sábio e generoso cujo reino se situava no Oriente, e que poderia ser um aliado decisivo nas guerras contra os muçulmanos. Inúmeras viagens foram empreendidas em busca deste reino, instigando a imaginação de gerações de aventureiros. A partir do século XV, Portugal se tornou uma potência naval e viveu um período de esplendor econômico e cultural. Entre 1500 e 1580 a população de Portugal era de aproximadamente 1,5 milhões de pessoas, os quais cerca de um quarto (280 mil no início e 360 mil no final do século) estavam embarcados ou envolvidos diretamente com os negócios da navegação³ (GONDINHO, 1971 *apud* MADEIRA, 2005, p. 27). Lisboa, com um porto de grande movimentação frequentado por marinheiros e comerciantes de diversas nacionalidades, já era uma das cidades europeias mais populosas da Europa, com cerca de cinquenta mil habitantes. Seu “ambiente era colorido e multiétnico, o que a tornava única na Europa” (GRUZINSKI, 1999 *apud* BOECHAT, 2004).

A Era dos Descobrimentos é chamada também de Renascimento Português. A documentação da pintura portuguesa se originou no período, assim como a maioria dos registros a que temos acesso hoje. O Gótico floresceu em Portugal a partir do século XIV, com influência de pinturas flamengas e manuscritos iluminados franceses difundidos pela Igreja Católica. São construídos edifícios monumentais combinando elementos clássicos e góticos, o estilo "manuelino", em referência ao rei Dom Manuel, como o Mosteiro dos Jerónimos, a Torre de Belém, as Capelas Imperfeitas do Mosteiro da Batalha.

Poetas e escritores como Gil Vicente e Luis de Camões realizaram obras épicas como a *Trilogia das Barcas* (1517) e *Os Lusíadas* (1572), que narram a glória do povo português e são consideradas epopeias portuguesas por excelência. Com *Os Lusíadas* o elemento marítimo passou a ser definitivamente um emblema nacional. Muitos personagens de *Os*

³ Dados estimativos

Lusiadas permanecem no imaginário português. Além do Gigante Adamastor, já citado anteriormente, há o popular Velho do Restelo (canto IV), que representa a contestação e o pessimismo diante das viagens de descobrimento. A expressão tornou-se sinônimo de conservadorismo, mau agouro e falta de espírito de aventura frente a projetos originais que exigem ousadia de quem os empreende.

Ao mesmo tempo em que navegações sucessivas eram realizadas, relatos portugueses de naufrágio eram vendidos sob a forma de libretos populares e baratos à população que em terra permanecia, trazendo sempre na folha de rosto, como ilustração, uma gravura que representava a cena do naufrágio⁴. De acordo com a pesquisadora Angélica Madeira no *Livro dos Naufrágios: ensaio sobre a História trágico-marítima* (2005):

(...) o regime de imagens prevalecente nos relatos de naufrágio – reiteradas e marcantes alegorias – pode ser uma via de acesso privilegiada ao imaginário social da época que permita a compreensão de como uma sociedade delira, como metaforiza suas obsessões e seus medos (MADEIRA, 2005, p.37).



VI - Relatos de naufrágio e ilustrações de viagem

⁴ No ano de 1601 saiu, pela tipografia de Antônio Alves, em Lisboa, a segunda edição do relato do naufrágio da nau Santo Antônio, ocorrido em 1565, com uma tiragem de mil exemplares. Na época, um livro com boas previsões de venda raramente ultrapassava os trezentos exemplares (LANCIANI, 1979 *apud* MADEIRA, 2005). Mesmo com um número de alfabetizados ainda bastante reduzido à época, há a hipótese do surgimento da profissão específica do leitor em voz alta diante de um público ouvinte (MANDROU, 1973 *apud* MADEIRA, 2005).

A Era dos Descobrimentos dividiu-se em dois grandes momentos: o primeiro, de Dom João I a Dom Manuel I, foi ascendente e heroico, com os domínios da navegação e do comércio na Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia; o segundo marcou o declínio da epopeia e culminou com a morte de Dom Sebastião, em 1578.

Em consequência da morte do monarca na Batalha de Alcácer-Quibir, no Marrocos, o trono português foi ocupado pelo rei Felipe II da Espanha. O episódio gerou um movimento místico-secular conhecido como Sebastianismo, em que acreditava-se que Dom Sebastião "há-de voltar numa manhã de nevoeiro e reassumir o trono". Abatidos por dois séculos de constantes batalhas, os portugueses entraram numa fase de depressão política e moral. O episódio serviu de tema para inúmeras representações artísticas, sobretudo na prosa e na poesia.

Só em 1640 o trono voltaria a pertencer a um português, Dom João IV, mas seria reconhecido pela Espanha apenas em 1668, após um longo período de guerra. No século XVIII, com a exploração de minérios no Brasil, Portugal vive novamente a opulência. Em 1755, porém, um grande terremoto destruiu quase por completo a cidade de Lisboa e parte do Algarve, deixando mais de dez mil mortos. Conta-se que, com os vários desmoronamentos, os sobreviventes procuraram refúgio na zona portuária e assistiram ao recuo das águas, revelando o fundo do mar cheio de destroços de navios e cargas perdidas. Poucas dezenas de minutos depois, um *tsunami* – há relatos de ondas de vinte metros de altura -- fez submergir o porto e o centro da cidade, tendo as águas penetrado até o Campo de Ourique. Nas áreas não afetadas pelo maremoto, o fogo logo se alastrou e os incêndios duraram pelo menos cinco dias. Cerca de 85% das construções de Lisboa foram destruídas, incluindo palácios famosos e bibliotecas, conventos e igrejas, hospitais e outras estruturas. Pelo menos setenta mil volumes foram perdidos na biblioteca, centenas de obras de arte foram destruídas e inúmeros documentos relativos aos Descobrimentos se perderam. O terremoto também marcou a ascensão do então primeiro ministro Marquês do Pombal, que ficará à frente da coroa portuguesa até 1777.



VII - Ilustração do terremoto de Lisboa, 1755 (autoria desconhecida)

Por conta da invasão dos exércitos napoleônicos a família real portuguesa se refugiou no Brasil a partir de 1808, onde permaneceu até 1821. Em 1822 Dom Pedro IV -- no Brasil Dom Pedro I --, filho do então Rei Dom João VI, proclamou-se imperador do Brasil. Em Portugal sucederam-se inúmeras guerras e períodos de perturbação política e social, culminando no assassinato do Rei Dom Carlos e de seu filho herdeiro Dom Luís Felipe em 1908. Em 1910 é finalmente implantada a república em Portugal.

Neste mesmo ano a taxa de analfabetismo em Portugal era de 75% da população, uma das mais elevadas da Europa. Dos 6 milhões de portugueses que viviam no país em 1911, cerca de 60 mil imigraram para destinos como Brasil e Estados Unidos, sobretudo a população masculina e jovem. Em 1920, findada a Primeira Grande Guerra, Portugal era um país que aos poucos se modernizava. O automóvel e o avião já eram uma realidade e os teatros deram lugar às salas de cinema. A utopia de um cinema genuinamente nacional nascia, em contraposição aos filmes "portugueses" realizados por diretores estrangeiros exibidos durante os anos anteriores, e antecipava o autoritarismo nacionalista ascendente.

O cenário, no entanto, continuava conturbado, com o país em crescente crise política e financeira. Em 1926 o exército tomou o poder e nomeou Ministro das Finanças o então

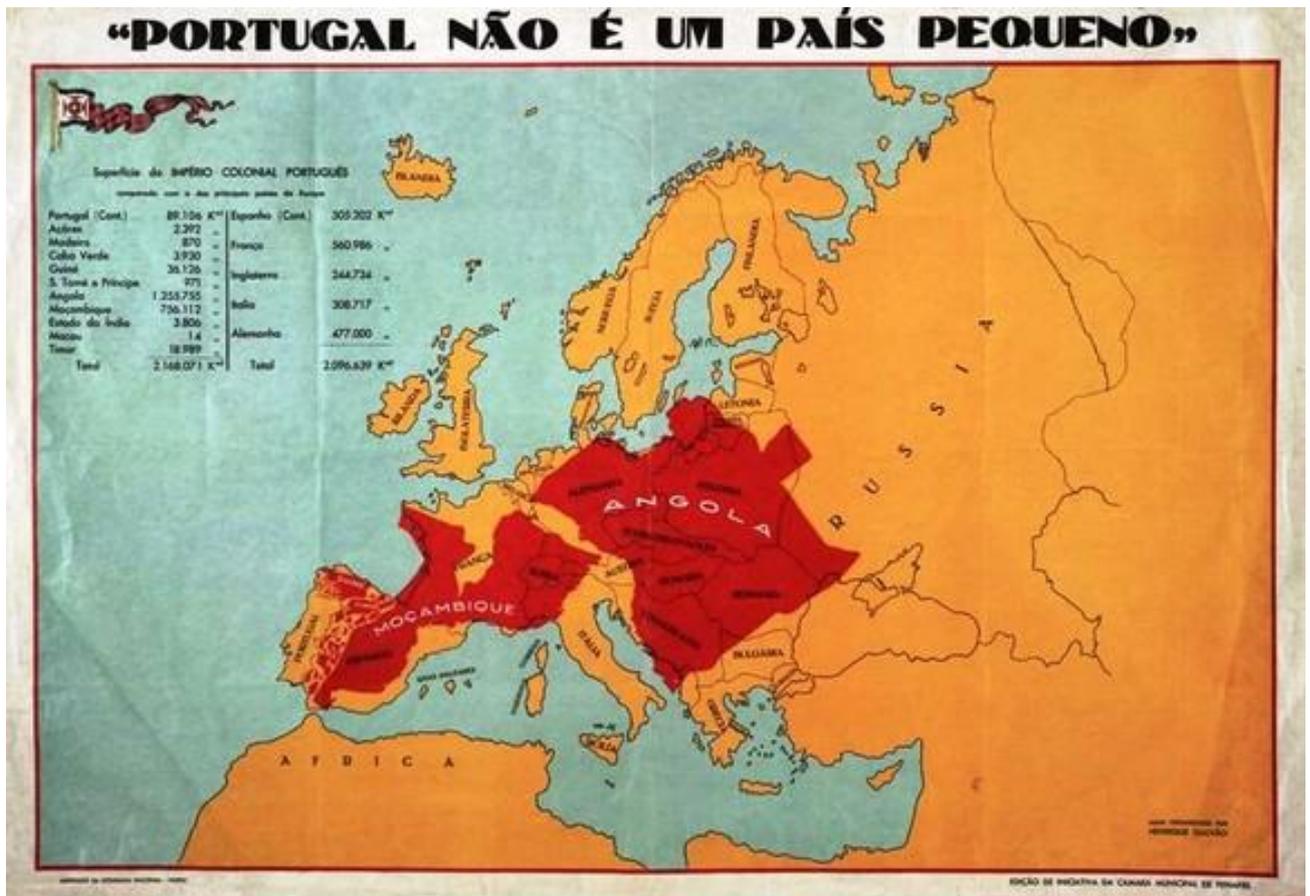
professor Antônio Oliveira Salazar. Obtendo bons resultados em um curto espaço de tempo, Salazar tornou-se Presidente do Conselho de Ministros em 1932, e permaneceu no poder até 1968, quando foi afastado por motivo de doença. Este período, chamado Estado Novo ou *salazarismo*, é caracterizado por seu caráter autoritário, conservador, nacionalista, ultra católico e tradicionalista, além de colonialista. Inspirado em ideias de extrema direita, o governo de Salazar impôs uma constituição semelhante ao fascismo italiano, que estabelecia a censura nos meios de comunicação, a proibição dos movimentos grevistas e a criação de um sistema político unipartidário.

Em 1930 foi aprovada uma lei chamada Ato Colonial, em que o conjunto dos territórios possuídos pelos portugueses passaram a denominar-se Império Colonial Português. Em 1933 criou-se o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)⁵. Uma das funções era, através de filmes e propagandas, garantir a adesão, tanto dos portugueses como da comunidade internacional, ao projeto imperial estadonovista. Salazar identificava a "Grande Época dos Descobrimentos" com o momento áureo da nacionalidade portuguesa, e buscava resgatar esse espírito através de sua política colonialista. O Ministro das Colônias, Armindo Monteiro, pronunciou-se da seguinte forma em 1933, no fechamento da I Conferência dos Governadores Coloniais:

A um povo que, apesar de tudo, ainda se julga pequeno, mostrarão a imensidade e a variedade dos territórios que lhe pertencem e das raças que lhe andam ligadas. Provar-lhe-ão que ele forma não um país ibérico, comprimido numa nesga de terra europeia, mas uma nação que se dilata pelo Mundo tão largamente que os seus interesses abarcam ainda quase todos os mares e continentes. Indicar-lhe-ão que as suas responsabilidades se dividem, nesta hora de ruidosas ambições, por uma área imensa, que o coloca na categoria de um dos mais vastos países do globo. (VIEIRA, 2010, p. 126)

O mapa que ilustramos abaixo, intitulado "Portugal não é um país pequeno", foi elaborado durante o salazarismo e pode ser considerado uma síntese visual do "mantra estadonovista":

⁵ Em virtude das mudanças no clima político internacional nos finais Segunda Guerra Mundial o SPN se transforma em 1944 em Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI).



VIII – Mapa "Portugal não é um país pequeno"

As colônias portuguesas, indicadas em vermelho, estão sobrepostas aos países europeus, superando suas dimensões territoriais. No canto superior esquerdo uma tabela exhibe a soma dos territórios do Império Colonial Português, indicando que Portugal "é superior" em tamanho a países como Espanha, França, Inglaterra, Itália e Alemanha. Esta imagem fetichizada do império, que reduz os vastos territórios sob o domínio de Portugal a uma série de representações estereotipadas, foi transmitida ao público português através da propaganda do regime e de alguns filmes de ficção tais como *Feitiço do Império* (1940), de António Lopes Ribeiro e *Chaimite* (1953), realizado por Jorge Brum do Canto (VIEIRA, 2010 p. 126).

Em 1945, com o término da Segunda Guerra Mundial, iniciou-se em todo o mundo um movimento pela descolonização. No entanto, aos olhos de Salazar, perder o império ultramarino seria perder o próprio país, ou seja, renunciar a uma determinada concepção de nação difundida pelo Estado Novo. Sob o lema “orgulhosamente sós”, o Estado português recusou-se a conceder a independência aos povos das regiões colonizadas. Nos anos sessenta,

os movimentos de independência começaram a se acirrar, primeiro em Angola, depois na Guiné e em Moçambique, e iniciou-se um período de violentas guerras coloniais, fazendo milhares de vítimas e gerando um forte impacto econômico em Portugal.

No dia 25 de abril de 1974 um grupo composto por militares que haviam participado na Guerra Colonial, apoiados por universitários e pela população portuguesa, tomou o poder e instituiu um governo de transição nominado Junta de Salvação Nacional, cujo programa consistiu basicamente nos três "Dês": Democratizar, Descolonizar e Desenvolver. A revolução ficou conhecida também como "Revolução dos Cravos". Entre as primeiras providências tomadas, legalizaram-se os sindicatos e os partidos políticos. A polícia política e a censura, por sua vez, foram extintas. Os presos políticos foram libertados e líderes da oposição no exílio voltaram ao país. No 1º de Maio um milhão de pessoas reuniram-se nas ruas de Lisboa para celebrar a liberdade.

Este período marcou também o fim da guerra colonial, tornando-se finalmente independentes as colônias africanas e de Timor-Leste. De acordo com o pesquisador Thiago Baptista, após a descolonização Portugal foi obrigado a aceitar que, ao contrário do que a propaganda salazarista proclamara durante cinquenta anos, era, afinal, um país pequeno:

Pior, não havia nada no presente que o solidarizasse com os seus vizinhos europeus, muito menos com uma identidade europeia. Que fazer, aliás, de um passado histórico exacerbado por uma visão imperial que lhe dava uma identidade pluri-continental? E como lidar com uma língua e uma história que, no presente, ainda ligavam Portugal às suas antigas colônias, mas que no passado tinham sido os instrumentos privilegiados da dominação colonial? (BAPTISTA, 2009, p. 11-12)

A abertura democrática significou direitos civis e políticos e essa nova Constituição garantiu os direitos sociais: direito à habitação, saúde, educação, previdência social, justiça, cultura, entre outros. Também foi a época das nacionalizações e do surgimento da classe média.

Em 12 de junho de 1985 Portugal assinou a adesão à Comunidade Econômica Europeia (CEE), através da transferência de bilhões de euros em fundos, ajudando o país a se modernizar. A segunda metade dos anos 1980 foi marcada pelo acelerado desenvolvimento econômico do país e um sentimento de euforia provocado pelo acesso a novos bens de consumo. Os indicadores sociais do país, no entanto, não conseguiram se aproximar da média do bloco.

A partir dos anos 2000, Portugal seguiu as medidas neoliberais impostas pela Comissão Europeia: privatizações, reforma previdenciária, subida de impostos, aumento dos custos de saúde e educação para os cidadãos e limitação das transferências sociais do Estado. Atualmente, 18% das pessoas em Portugal vivem no limiar da pobreza, enquanto 10,9% da população enfrenta privação material severa. Os baixos salários e a desigualdade social colocam o país entre os mais desiguais da Europa (SANTOS, 2014).

1.2 O "mar português" no cinema

A primeira imagem filmada em Portugal teve o mar como tema: em 1896, o inglês Harry Short escolheu a Boca do Inferno, uma formação rochosa na vila de Cascais, para mostrar a incansável força do mar a bater contra as rochas. Coincidência ou não, foram os estrangeiros os principais cineastas em atividade em Portugal até o final da segunda década do século XX. O mar enquanto elemento natural, constitutivo da paisagem portuguesa, já aparecia em diversos filmes até então, mas é com *Nazaré, Praia de Pescadores*, dirigido por Leitão de Barros em 1929, que o “olhar tipicamente português” no cinema foi inaugurado, ao exibir na tela características consideradas “exclusivamente nacionais”. Ao mesmo tempo em que Leitão de Barros, com seu olhar épico sobre o mar, foi consagrado como primeiro cineasta genuinamente português por *Nazaré, Praia de Pescadores* e logo em seguida pelo filme *Maria do Mar* (1930), Manoel de Oliveira realizou seu primeiro filme, *Douro, Faina Fluvial* (1931), apontando já um outro caminho, em cujas águas refletem a cidade e seus habitantes. Na primeira parte desse capítulo, discorreremos sobre o mar nesses três filmes que, cada qual ao seu modo, participaram da fundação do cinema nacional português. Na segunda parte do capítulo, estudaremos o mar em *Nazaré*, um filme de 1952 realizado na mesma praia filmada por Leitão de Barros, agora sob a tentativa de um olhar neorrealista do cineasta Manoel Guimarães. Conforme veremos, o “inevitável destino português”, ou seja, o processo de mitificação da identidade portuguesa (LOURENÇO, 1978) está refletido no mar de *Nazaré, praia de pescadores*, de *Maria do Mar* e mesmo de *Nazaré*. Manuel de Oliveira, por sua vez, inaugurou em *Douro, faina fluvial* a possibilidade de um outro olhar sobre a nação portuguesa. Juntos, os quatro filmes que compõem o capítulo inauguram, de certo modo, a veia de um olhar documental, realista e fortemente estético contra um cinema institucional ou de entretenimento dominante em cada época (COSTA, 2012, p. 93).

1.2.1 O mar em três filmes do cinema mudo

Estudaremos aqui três filmes realizados entre 1929 e 1931, no âmbito do cinema mudo: *Nazaré, Praia de Pescadores e Zona de Turismo* (1929), *Maria do Mar* (1930), ambos realizados pelo diretor Leitão de Barros, e *Douro, Faina Fluvial* (1931), primeiro filme realizado por Manuel de Oliveira. No período, o cinema estrangeiro já dominava o mercado exibidor, e o cinema português investia em comédias populares, em melodramas folclóricos literários e históricos e, de maneira menos explícita, em propagandas políticas:

Dava-se estímulo a filmes de produção privada apoiados em valores ‘nacionais’, ‘populares’, para lá dos filmes produzidos diretamente pelo Estado, que entre nós representaram a transformação política, cultural e material do país por Salazar (*A Revolução de Maio*), a importância do império ultramarino para a conservação da paz lusitana e de uma ideia eterna de Portugal (*Feitiço do Império*) e a grandeza das nossas tradições populares, a força moral do nosso povo (*Ala Arriba*), sem esquecer o apoio fornecido a Camões, síntese da História de Portugal (PINA, 1986 *apud* COSTA, 2012, p. 113).

Enquanto os grandes estúdios investiam em filmes de entretenimento, seguindo modelos estrangeiros adaptados aos temas nacionais, cineastas independentes em todo o mundo realizavam filmes autorais, com forte influência modernista de vanguarda, e atraíam jovens cinéfilos em toda a Europa. Não raro, os filmes independentes acabavam por apontar novos caminhos para a cinematografia local, como é o caso dos três títulos indicados. Considerados filmes bem realizados, os três foram utilizados pela imprensa na época como exemplos a serem seguidos no caminho em busca do "genuíno cinema português", e para fazer frente ao cinema estrangeiro.

A praia de Nazaré, que aparece como cenário em três dos quatro filmes aqui estudados, era considerada, no decorrer do século XX, a praia mais típica de Portugal, alimentando a mitologia do homem no mar, o herói que enfrenta grandes perigos para sustentar a sua família. Muitos escritores portugueses narraram e divulgaram essa fama que, a partir de 1929, é reiterada pelas lentes de Leitão de Barros.

O tema do filme *Nazaré, Praia de Pescadores*, primeiro curta-metragem de Leitão de Barros (do qual resta apenas um terço da metragem original), é a vila de Nazaré, mas o personagem principal é o mar. Isto fica evidente logo após a cartela inicial com o título do filme, com a inscrição: "O MAR...", antecipando os primeiros planos marítimos. A primeira

parte do filme é composta de vistas panorâmicas. O vilarejo é apresentado sempre em sua relação com o mar: isto se dá espacialmente, quando os planos do mar e os planos da "terra" quase se equivalem em relação às áreas exibidas e a sua duração; e socialmente, ao exibir a intensa relação do vilarejo com o oceano, no trabalho dos pescadores, no mercado a beira mar, e até mesmo nas caminhadas dos personagens, quase sempre na praia. Em duas sequencias diferentes, cartelas explicativas indicam aproximações entre o vilarejo e um passado ainda vivenciado pelos moradores: “Há silhuetas que lembram figuras fenícias” seguido da imagem de uma mulher trajando um longo vestido preto, o rosto coberto, portando um vaso na cabeça, e “parecem painéis medievais” seguido de mulheres com o traje preto sentadas no chão no meio da vila. Os trajes da mulher nazarena, tradicionalmente composto por sete saias que sugerem os sete mares, segundo a mitologia local. Os trajes inteiramente pretos, no entanto, são exclusividade das viúvas, e podem ser vistos em grande quantidade no documentário. Apesar da riqueza cultural existente em Nazaré, Barros se detém sobretudo na descrição da paisagem. No plano feito a partir de uma colina onde é possível ver toda a cidade do alto, a cartela diz “...é como um largo presépio grande até o mar...” e a informação relevante da descida da encosta feita através dos trilhos, é o tempo de duração do passeio: “três minutos até a praia...”. Mesmo nos poucos planos de interior, a câmera está sempre apontada para o mar.



IX – Nazaré, praia de Pescadores, sequencia inicial



X – Nazaré, praia de pescadores. Sequência "encosta acima"

Nazaré, Praia de Pescadores, é um documentário encenado que contém alguns princípios da etnografia sob forte influência das vanguardas russas, porém com um olhar bastante distanciado e simplificador sobre o povo do vilarejo de Nazaré. Os personagens no filme parecem alheios à sua própria história, reificados, até mesmo constrangidos. Os longos planos do mar, sempre imenso e brilhante, filmado do alto dos rochedos, se distanciam do mar cotidiano dos pescadores da vila. O filme, porém, é de grande intensidade plástica e poética, qualidades que serão reconhecidas pela crítica portuguesa e creditadas ao diretor, possibilitando seu próximo filme.

O “olhar tipicamente português” no cinema, inaugurado com *Nazaré, praia dos pescadores*, está ligado à ideia do oceano misterioso e divino, vinculando o povo ao “destino inevitável” do homem português. De acordo com o professor Eduardo Lourenço (1979), a identidade nacional da chamada nação portuguesa foi fundamentada sobre a imagem de uma nação messiânica com um destino e uma gênese providenciais, decorrente da glória dos descobrimentos entre os séculos XV e XVI. Por essa razão é impossível conceber a identidade cultural portuguesa sem esbarrar no mito. Essa idealização será reafirmada pelo Estado Novo ao longo dos anos seguintes.



XI – *Nazaré, praia de pescadores*. Sequência dos pescadores.

Em 1930 o mesmo diretor realiza o longa metragem *Maria do Mar*. Considerado unanimemente o maior acontecimento do cinema português até então (COSTA, 1991), o filme inaugura a “geração dos anos 30”, e aprofunda o estilo da ficção documental, agora com um enredo mais complexo. Além da montagem com influências das vanguardas russas (já experimentados em *Nazaré, Praia de Pescadores*), é possível identificar alguns traços do expressionismo alemão, nesta que é uma ficção romanceada rodada na mesma vila de pescadores onde realizou o curta anterior. O cinema dos anos 30, sobretudo os primeiros filmes de Barros, acontecem sob forte influência do modernismo português, que na época tinha como objetivo “elevar a alma do cidadão médio português, engrandecendo-lo, dignificando-o através dos grandes feitos da nação portuguesa” (CUNHA; SALES, 2010, p. 17-18). Este olhar, voltado ao nacionalismo e à experimentação estética, foi incorporado em filmes como *Maria do Mar*. Com um enredo bastante novelesco, Leitão de Barros cria a ilusão de um filme sobre o povo português, embora os personagens “típicos” não apresentem nenhuma dimensão que fuja do estereótipo social anteriormente construído e o roteiro resulte em uma adaptação aportuguesada do *Romeu e Julieta* shakespeariano. O pesquisador português Tiago Baptista faz uma interessante observação em relação a Leitão de Barros, para quem o termo “realizador” foi utilizado pela primeira vez pela crítica especializada, por ocasião do filme *Maria do Mar*:

A retórica da imagem pública de Leitão de Barros como "realizador" parece repetir alguns traços da figura do "ditador" enquanto, por um lado, homem de ação capaz de romper com um passado de inação e, por outro lado, líder que vive e age *à frente de seu tempo* mostrando pelo exemplo o caminho a seguir. O encontro semântico entre "realizador" e "ditador" sublima, assim, o encontro entre uma certa vanguarda artística (o modernismo) e uma vanguarda política (o autoritarismo nacionalista) que caracteriza a cultura portuguesa dos anos trinta em geral, e a obra subsequente de Leitão de Barros em particular (BAPTISTA, 2009, p.111)

Em *Maria do Mar* o mar é, em primeira e última instância, o responsável pelo destino dos personagens. Ele é o causador da morte que faz as famílias caírem em desgraça e promove o amor entre os jovens (deflagrado em uma cena ousada em que o jovem Manuel salva a jovem Maria do Mar de um afogamento na praia). Logo nos primeiros planos a música, de sonoridade épica, que vem acompanhando os pequenos planos fixos iniciais do vilarejo, é suspensa quando nos deparamos com a praia, e o som direto das ondas e gaiotas passa a preencher o campo auditivo. Assim como em *Nazaré, praia de pescadores*, o mar é grandioso, em contraposição às pessoas pequeninas que caminham na areia. Uma embarcação se aproxima da praia e, durante as cenas seguintes, cinco, dez, vinte pessoas entram em quadro para ajudar a puxar a pequena embarcação para a areia, num embate de forças em que o mar sempre leva vantagem.

Na trama, o arrais⁶ Falacha resolve deixar a sua rede até mais tarde no mar, e na hora de recolhe-la o mar se agita e seus trabalhadores acabam morrendo, sendo ele o único sobrevivente do barco. As famílias das vítimas não perdoam o erro de Falacha e o amaldiçoam a ele e sua família. O arrais acaba se suicidando no mar, perseguido pela culpa. Um dia, porém, sua filha Maria do Mar se afoga e é salva pelo jovem Manuel, pertencente a uma das famílias que amaldiçoara Falacha. Os jovens se apaixonam e precisam enfrentar a rivalidade entre as famílias para permanecerem juntos. A forte religiosidade do povoado está presente em todo o filme. Ao amaldiçoar o arrais, a velha Tia Aurélia, em fúria, salga a sua casa, e lemos na cartela: "Eu te salgo e ressalgo e torno a ressalgar, para que a tua vida ande para trás e o demo saia do mar". Neste momento explicitamente místico, o mar revela-se a morada do demônio, reforçando a dicotomia presente entre homem e natureza que remonta às tradições do passado ainda vigentes no povoado. O sal, um signo ambivalente, está ligado desde a Antiguidade tanto com a preservação dos alimentos, quanto à esterilidade (salgar um terreno significa torna-lo maldito e estéril). O mar em *Maria do Mar* está ligado, sobretudo, a

⁶ Um arrais é um profissional da marinha mercante encarregado de uma pequena embarcação de pesca.

uma dimensão trágica, mas que possibilita a existência. Este conflito está presente na concepção bíblica do mar, de um elemento adverso, perigoso, destruidor, que, no entanto, pode transformar-se no oposto, por opção divina.



XII – *Maria do Mar*. Sequência do afogamento de maria de Nazaré

Já em *Douro, Faina Fluvial*, o jovem diretor Manuel de Oliveira promove um outro tipo de integração entre o homem e a natureza. Em 1931, com 21 anos de idade, o cineasta realiza seu primeiro filme, um documentário mudo de 18 minutos de duração. Influenciado por *Berlin, Sinfonia de uma metrópole* (Ruttman, Alemanha, 1927) ao retratar um dia da vida ribeirinha em torno do Rio Douro, o filme aproxima-se sobretudo de *O homem com a câmera* (Vertov, URSS, 1929), acompanhando a "vida em flagrante" na cidade do Porto e expondo as duras condições dos trabalhadores da beira-rio com intensa poesia e leve tom de denúncia. O filme teve sua estreia no Salão Foz, em Lisboa, durante o Congresso Internacional da Crítica, em 1930. No entanto, foi vaiado ruidosamente pelo público português, que considerou “uma vergonha mostrar a estrangeiros aquelas mulheres enfarruscadas, com carretos de carvão a cabeça, de pé descalço, ...aquelas nojentas vielas do Porto...” (COSTA, 1978). O crítico francês Emille Vuillermoz que estava entre os presentes no dia da estreia, publicou um artigo em um influente jornal francês em que dizia que “nunca o patético novo da arquitetura do ferro e a poesia eterna da água haviam sido traduzidos com tanta força e inteligência” (VUILLERMOZ, 1931). Ao tentar identificar o que provoca o primeiro cinema de Oliveira, Augusto-França afirma que as raízes são as da “liberdade moral

e psicológica oposta ao regime vigente”, “raízes líricas e confessionais de um mal-viver português”, um “romantismo liberal que se procurava a si próprio” (COSTA, 2012, p. 91). O filme de Manuel de Oliveira, de fato, é a primeira obra moderna do cinema português, em consonância com a arte construtivista da época, e permite um diálogo mais profundo com a psicologia e a antropologia.

O filme começa no mar, com a imagem noturna de um farol que pisca três vezes na escuridão, em seguida, na alvorada, ondas turbulentas batem com força no farol, sob a névoa fantasmática da manhã. Um barco se desloca do oceano em direção ao rio. O trajeto fica claro quando, após a imagem das ondas, o barco atravessa o quadro da direita para a esquerda do plano, voltando "do infinito", voltando do mar. A violência do barco em movimento sobre as águas pode ser vista como uma alusão à violência da modernidade, sempre próxima a uma vontade de catástrofe (visão que Oliveira vai cultivar em seus filmes até suas últimas obras, como em *Um Filme Falado*).



XIII – Douro, *faina fluvial*. Sequência inicial.



IX – Douro, *faina fluvial*. Sequência de apresentação da cidade.

De dentro do barco em movimento vemos a cidade amanhecendo calmamente às margens do Rio. Uma grande ponte de ferro ocupa o quadro. Planos mostram tratar-se da Ponte Luiz I, responsável pela ligação entre os núcleos urbanos do Porto e Gaia. Ela é filmada de diferentes ângulos, e a cidade e o rio podem ser vistos através de suas estruturas. A ponte, ícone da civilização, ocupa em *Douro* o lugar central que o mar ocupava em *Nazaré, Praia de Pescadores*.

Um plano aproximado do brilho da água com uma tendência expressionista dá lugar à movimentação de pessoas no mercado de peixes à beira Rio. A realidade objetiva das imagens é dissolvida por essa imagem abstrata da água sob o reflexo das luzes, oferecendo ao espectador uma dimensão poética do dia a dia na cidade. Uma sequência de planos curtos mostra os pobres vendedores, o peixe à venda, a moeda de troca, os animais utilizados para as cargas em terra, as máquinas utilizadas para as cargas dos barcos, o trabalho que envolve toda a gente. Subitamente, uma pausa rítmica, planos mais longos e menos movimentados indicam a hora do almoço. Trabalhadores e animais descansam e se divertem. Um sanfoneiro toca enquanto vemos pássaros nadando sobre as águas do rio. O reflexo na água dos barcos estacionados. As imagens se encadeiam a partir de rimas geométricas e um princípio de harmonia entre os elementos.

A partir de imagens aéreas, a própria cidade se assemelha a um rio por suas ruas e vielas estreitas. Em meio aos fatos cotidianos, um acontecimento: um motorista se distrai ao avistar um avião no céu e bate com seu caminhão em um carro de boi, que por sua vez dispara e atropela um rapaz. A harmonia da cidade é interrompida. Os animais se descontrolam e somos confrontados com a rápida imagem de uma onda no mar que bate com força. A sucessão de planos desta sequência indica uma simultaneidade de acontecimentos: entre a batida no carro de bois e o efetivo atropelamento do rapaz existem 15 planos: um navio dá ré, uma chaminé apita, outra onda se espalha pela areia, um tambor rola pelo chão, o menino finalmente cai no chão, subjetiva dos bois, subjetiva do menino, etc. É a cidade em seu incessante movimento. As ondas estão também integradas ao ritmo da cidade: depois que a primeira onda bate, os bois correm, e depois que a segunda onda se espalha, o tambor e o menino caem. O rapaz atropelado, acudido pelos trabalhadores, encontra no chão um pau e mostra intenção de castigar o animal que o feriu. Há então uma sequência de imagens que indicam o poder das ferramentas criadas pelo homem: uma faca na cintura de um policial. Um trem. Um navio. O policial apreende o homem. Uma onda, então, se retrai na mar. Todos voltam ao trabalho. O homem já calmo beija o seu animal. As águas se movimentam e a harmonia volta se estabelecer.



XV – Douro, faina fluvial. Sequência do atropelamento.

Fim do dia. As máquinas param novamente. Pássaros sobrevoam o rio. Ao pôr do sol, quando a cidade se aquieta e se esvazia, ficamos a sós com os reflexos do trabalho do homem. Reflexo de pontes, correntes, âncoras. O sol brilha e reflete no rio. No crepúsculo, homens partem de barco em direção ao mar. Surge o farol brilhando no escuro novamente. O mar bate violentamente no farol. O farol pisca, indicando o recomeço.

Em *Douro, Faina Fluvial* o mar não é mais filmado como um horizonte distante. Ao contrário, a câmera se encontra posicionada em meio ao oceano, voltada para a terra, para o interior. O rio que no mar desemboca adentra na cidade, e é o percurso para a descoberta das pessoas, da sua relação com a terra e com o trabalho. As águas se misturam com a paisagem urbana e estão plenamente integradas a ela, por meio de pontes, artefatos náuticos, ou pelo próprio trabalho dos homens.

Em uma direção oposta, o mar filmado por Leitão de Barros nos dois filmes acima analisados é grandioso, infinito, distante, a câmera sempre apontada desde o continente para o exterior. A linha do horizonte está presente em quase todos os planos, e a melhor maneira de captá-la é do alto dos rochedos, em uma relação que se distancia de uma percepção humana do horizonte.

De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari, antes da determinação das longitudes nos oceanos, o espaço do mar era desterritorializado, atravessado por navegações nômades empíricas. Com o tempo e a evolução tecnológica, as navegações tornaram-se direcionais, pré-astronômicas e depois astronômicas, e o espaço foi-se esquadrinhando, sofrendo uma estriagem progressiva, até que, com as navegações portuguesas, por volta de 1440, há uma primeira estriagem decisiva que teria tornado possível os grandes descobrimentos. Os autores lembram ainda que uma das razões da hegemonia do Ocidente foi a capacidade que tiveram seus aparelhos de Estado para estriar o mar, conjugando as técnicas do Norte com as do Mediterrâneo, e anexando o Atlântico. Estriar o mar significa torná-lo dependente da terra, com caminhos fixos, direções constantes, movimentos relativos. Esta reflexão se dá a partir de uma análise empírica de modelos possíveis de relações espaciais, onde são definidas duas naturezas distintas de espaço: o *liso*, vetorial, projetivo ou topológico, e o *estriado*, métrico. Segundo os autores, no entanto, esses espaços existem graças às misturas entre si: o liso nasceria do estriado, enquanto o estriado aumentaria o liso (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.51-52). Podemos arriscar, a partir de uma reflexão sobre esses modelos, que o mar para Leitão de Barros constitui um espaço puramente liso, onde sobrevive o mistério e a

incompreensão. Já a organização moderna da cidade em *Douro, faina fluvial* metrifica o espaço e o organiza, instaurando o espaço estriado. No entanto a concepção do espaço em Oliveira é mais complexa: quando há um desvio ou uma ruptura da ordem métrica do espaço estriado (o homem é atropelado pelo carro de bois), restitui-se um espaço liso novamente (os animais correm, a onda bate ferozmente contra a pedra), para em seguida voltar a ser estriado.

O filme de Oliveira mostra a trama complexa em que o homem e a natureza se cruzam e se transformam. Nas últimas imagens do filme, o mar extenso é povoado pelos inúmeros barcos a contraluz. Mas, se ficamos com a impressão que esta imagem final poderia significar um triunfo humano sobre o oceano, somos ainda surpreendidos por uma última onda que surge sem revelar a sua origem e arrebenta em nossa direção.

A maneira de filmar o mar, a maneira de enquadrá-lo, de montá-lo em cada sequência, as metáforas construídas internamente a partir desta imagem evidenciam as diferenças de visões de mundo desses dois diretores contemporâneos em momentos autorais de sua expressão artística.

1.2.2 Um retorno a Nazaré

As décadas de 30 e 40 são consideradas a época áurea da propaganda política, e boa parte dos filmes realizados no período são inspirados em valores nacionais e populares, principalmente comédias ou filmes de tendência “histórico-literário-melodramática e folclórica-rural” (PINA, 1986, p.93). Em busca do “verismo português” (expressão derivada do francês, *vérisme*), muitos realizadores recorrem novamente ao mar, seja no campo documental, seja na ficção. É o caso do bem sucedido *Ala Arriba!* (1942) dirigido também por Leitão de Barros, que é, segundo o próprio diretor:

um filme sobre os hábitos, leis, costumes e tradições dos pescadores da Póvoa, a mais antiga tribo piscatória de Portugal. Os Poveiros são os representantes atuais dos povos marítimos anteriores à fundação da nacionalidade. Foram eles os construtores das caravelas henriquinas (BARROS *apud* CUNHA, 2001, p.7)

É o caso também de *Porto de Abrigo* (1941) de Adolfo Coelho, ou *Ave de Arribação* (1943) de Armando de Miranda, que pretendia ser, de acordo com uma crítica da época :

um filme genuinamente português, uma história simples e, simultaneamente intensa, usando como cenário as paisagens encantadoras e as maravilhosas e inigualáveis praias algarvias; a rude faina dos pescadores; os seus amores, as suas festas e as deliciosas canções; um folclore inédito e surpreendente [...]. É a vida, enfim, do pescador do Algarve quer durante as fainas, quer nas horas de festa e de folgança (CUNHA, 2001) .

Em 1944 é criado em Portugal o Fundo de Cinema, administrado pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI), e em 1948 é criada a Lei nº 2027 de Proteção ao Cinema Nacional, que promove e controla a produção artística. O fundo foi criado para conceder subsídios para a produção de filmes, privilegiando obras representativas “do espírito português, que traduzam a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma coletiva do povo” (AZEVEDO, 1951 *apud* COSTA, 2014, p. 102). Segundo o historiador do cinema português Luís de Pina:

Os 40 filmes do Fundo realizados entre 1950 e 1962 não deixam de refletir os gostos e as tendências dominantes da produção anterior, mas os seus autores não igualam o saber, o entusiasmo, a própria intuição fílmica dos cineastas mais velhos: o convencional é mais convencional, o sentimento transforma-se em pieguice, o humor vira chalaça, os personagens cedem o lugar aos ‘tipos’, a História é puro cenário. (PINA, 1986 *apud* COSTA, 2012, p. 103)

Neste contexto é realizado em 1952 o filme *Nazaré*, do cineasta Manoel Guimarães. Com um argumento baseado numa história de Alves Redol, escritor ligado ao movimento neorrealista, o filme mostra novamente a vida dos pescadores nazarenos. De acordo com o pesquisador Paulo Cunha,

o promissor Guimarães insere-se na nova vaga cinéfila que refuta as fórmulas gastas da comédia revisteira e da “fita de barbas” que proliferaram ao longo das últimas décadas, reclamando um regresso à terra, à vida real e ao quotidiano. O modelo seguido é Rossellini, que ao assinar *Roma, Cidade Aberta* e *Alemanha, Ano Zero*, rapidamente se tornou no símbolo destas novas gerações cinéfilas e de uma nova maneira de fazer cinema. (CUNHA, 2001, p.14)

Cabe ressaltar, no entanto, que a influência do cinema neorrealista italiano no cinema português, difundido no país pelo movimento cineclubista, foi muito maior em termos de discurso do que na maneira de filmar (COSTA, 2012). É o caso de *Nazaré*, que "apesar de recusar o habitual folclore, e para um filme de ruptura como se anunciava e como era esperado, denota diversas semelhanças com o tipo de filme populista e ruralista tão profícuo nas décadas de 30 e 40", como nota Paulo Cunha (2007, p. 85).

Logo no início, sobre a imagem de um sino que toca incessantemente com o mar ao fundo, misturados às imagens de mulheres gritando e chorando em direção ao mar, uma cartela é exibida:

Dedicamos este filme à gente humilde da Nazaré, às mães que choram os filhos que o mar um dia lhes levou, às noivas que sofrem angustiadas a luta dos homens com as ondas, aos pescadores endurecidos que buscam no seio

das águas o sustento dos seus lares. Nada do que ides ver é irreal ou puramente arquitetado. Não procuramos efeitos espetaculares para vos impressionar, tempestades fantásticas ou naufrágios arrepiantes. Tudo se resume a um conflito humano de almas singelas, vivido na intimidade das campanhas e na contemplação interrogativa do mar traiçoeiro da Nazaré, esse mar em cuja brandura aparente se ocultam as garras gélidas da morte. Esta história podia começar de qualquer maneira, mas começou assim...

Assim o mar é apresentado em *Nazaré*: como "traíçoeiro", e em "cuja brandura aparente se ocultam as gélidas garras da morte". Se nas águas estão "o sustento dos seus lares", o mar não tardará em destruir famílias e gerações. A mesma imagem que abre o filme, o sino que anuncia a tragédia no mar, se repete mais duas vezes em seu decorrer, sendo a última o anúncio do destino trágico dos pescadores de Nazaré. A intenção da cartela inicial é também de dar veracidade à história, conferindo um caráter documental ao exibir "a intimidade das campanhas" e a realidade "da gente humilde da Nazaré". Da mesma maneira que ocorre em *Nazaré, Praia de Pescadores e Maria do Mar*:

(...) figura do simples e honrado pescador, pela sua ligação ancestral ao épico marinheiro de Quatrocentos, é valorizado pelo discurso e ideologia oficiais do regime, numa atitude de representação épica da grandeza marítima do passado: como diz Leitão de Barros: "os poveiros são os representantes atuais dos povos marítimos anteriores à fundação da nacionalidade. Foram eles os construtores das caravelas henriquinas" (CUNHA, 2007, p.82)

O filme trabalha a ideia de ciclo ligado à natureza, essencialmente relacionado ao mar. Após a cartela inicial acompanhamos o enterro de um pescador que acabara de morrer no mar. Um diálogo entre os dois personagens principais, também pescadores, antecipa o trágico desfecho: "Até parecia que o mar é que tinha medo" diz Manuel. "Mas foi ele que o matou" responde Antonio. "É a sina nossa" prossegue Manuel. "O mar é a morte" responde Antonio. "E é a nossa vida, Antônio" conclui por fim Manuel. Fusão para a praia, o árduo trabalho dos pescadores. Imagens documentais dos trabalhadores, dos homens e dos animais na praia. O trabalho é realizado com alegria. Um plano das crianças "treinando" em um barquinho na areia. A música grandiloquente dá um tom fantasioso ao filme, contradizendo a proposta inicial.

O ciclo nascimento-vida-morte é traçado através de diversas personagens, entre as quais se relata a história de dois irmãos, Antônio e Manuel Manata. Fazem parte de uma companhia de pesca explorada pelo patrão, que exige melhores rendimentos a cada saída para

o mar, indicando uma visão marxista do diretor. Um dia o mar se agita e o barco fica à deriva, quase matando os pescadores, salvos por sorte. Antônio sai traumatizado da experiência, passa a ter alucinações com o mar e decide não mais pescar, para a vergonha da sua jovem esposa, Maria de Nazaré, da família e dos amigos. A cena do "trauma" de Antônio é realizada em uma montagem paralela entre imagens de uma onda e seu rosto assustado. Esta construção se dá dentro de uma perspectiva psicológica do personagem. Sem alternativa de trabalho, Antônio penhora todos os seus bens e Maria começa a trabalhar como empregada, onde sofre assédio. Antonio passa a beber e não tem nenhuma perspectiva de trabalho fora do mar. Para sobreviver, ele penhora até as suas roupas, em cena censurada pelo governo salazarista. Quando descobre que sua esposa está grávida, anuncia seu retorno à companhia de pesca, para a alegria de todos. No dia em que volta para o mar, seu barco é novamente atingido por uma tormenta. A esposa grávida, em desespero, vai para a praia junto com o restante da população que grita e reza na areia. Maria de Nazaré entra em trabalho de parto na praia. A tormenta dura toda a noite, alguns pescadores se salvam, mas vemos Antonio ser tragado pelas águas no exato momento em que seu filho nasce nas areias de Nazaré, sob o crepúsculo. Nos últimos segundos trágicos, seu irmão Manuel pega o recém-nascido nos braços e o "oferta" ao mar, na contraluz, ao sol nascente.



XVI – Nazaré. Sequência do trauma.

Em *Nazaré*, o mar está novamente ligado ao trabalho e à sobrevivência, e os homens se encontram novamente vulneráveis às suas intempéries. Mesmo tentando incorporar uma dimensão marxista e psicológica na trama, em uma aproximação com o neorealismo, Guimarães não se distancia do olhar romantizado anteriormente expresso por Leitão de Barros em *Maria do Mar*. Guimarães, frente à decepção que o seu filme causara perante o público e a crítica, que depositaram nele as esperanças para o surgimento de um novo cinema português, justificou-se atribuindo à censura do Estado a culpa pela destruição de partes do filme, em que cenas da exploração dos trabalhadores estariam colocadas de maneira mais contundente. Ao Estado português, de fato, interessava ocultar as tensões sociais, a miséria e o abandono existentes na profissão de pescador. A proposta neorrealista de capturar a realidade sem disfarçá-la, com cenários naturais e utilizando "pessoas do povo", no entanto, não encontra em *Nazaré* a sua representação. Se Guimarães intencionou com seu filme apresentar uma visão que se colocasse em oposição ao regime, ele acabou por reafirmar o contrário, ligando o "ser português" ao seu inevitável destino.



XVII – *Nazaré*. Sequência final.

Na geografia medieval, antes da Era dos Descobrimentos, os horizontes marítimos eram distinguidos em termos de espaço conhecido e espaço desconhecido, e o Atlântico apresentava-se como um dos âmbitos espaciais onde o maravilhoso e o misterioso tinha o seu lugar. *Nazaré, praia de pescadores, Maria do Mar e Nazaré* apresentam o mar sob esta

perspectiva, conservando em pleno século XX a imagem do mar fabuloso do século XV, afirmada também pelo Estado Novo. Já *Douro, faina fluvial* apresenta o mar dentro de uma perspectiva humanista e progressista, que se distancia do nacionalismo vigente.

2 QUEBRA-MAR: UM CINEMA CONTRA A CORRENTE

Os quatro filmes portugueses que discutimos no capítulo anterior têm em comum o fato de terem sido realizados no mesmo período e de apontarem para o surgimento de um cinema tipicamente português, cada qual a sua maneira. Conforme vimos, se a imagem do mar nos trabalhos de Leitão de Barros e Manoel Guimarães evocava um passado glorioso e mítico, o mar no filme de Manoel de Oliveira exprimia uma relação mais complexa entre natureza e modernidade. Os quatro filmes, entretanto, estavam inseridos dentro de um contexto político muito particular na história de Portugal: a emergência de uma ditadura que duraria quarenta e oito anos. Na primeira parte deste capítulo iremos nos aprofundar no projeto salazarista de "refundir a nação com o mar" e entender quais foram os seus reflexos no cinema português.

No início dos anos 60 até a década de 70, porém, antes mesmo da Revolução de Abril, é possível observar no cinema a busca por uma outra representação do povo, de tendência documental e etnográfica (COSTA, 2012). O filme *Verdes Anos*, realizado em 1963 pelo cineasta Paulo Rocha, é um dos marcos deste chamado Novo Cinema, um filme sobre a juventude face à crueldade das grandes cidades. Três anos depois Rocha vai ao litoral para realizar *Mudar de Vida*, um filme que mostra "a luta pela sobrevivência, contra o mar e a tradição", conforme indica a sua sinopse. Trata-se de um momento em que a vontade de produzir outra representação do país começa a ser problematizada e pensada, conforme veremos na segunda parte deste capítulo.

2.1 "Refundir a nação com o mar": um projeto salazarista para o cinema

Em uma entrevista concedida em 1933 pelo então jovem ditador Antônio Salazar e pelo novo responsável pela política cultural do Estado Novo, o jovem jornalista Antônio Ferro, ao jornal Diário de Notícias, Ferro propõe a Salazar a mobilização da arte, da literatura e da ciência para a construção da "grande fachada de uma nacionalidade", a nacionalidade que Salazar se propunha a refazer no país (PORTELA, 1987). Assim como ocorreu em outras ditaduras do mesmo período, o Estado Novo português procurava uma noção de identidade coletiva e de *portugalidade* para se firmar:

Enquanto a Itália fascista fazia a sua "romanidade", a Alemanha nazi o seu misto de classicismo grego e de românico alemão, e o franquismo monumentalizava o seu nacional-catolicismo, o fascismo português contava a história em pedra. Aí, os traços específicos do que podemos considerar como "arte salazarista": por um lado,

a subjacência de Seiscentos, que, reivindicando-se nacionalista, é afinal um neofilipinismo; por outro lado, a temática histórica, expansionista, imperialista, a passagem à pedra e ao bronze do Ato Colonial (PORTELA, 1987, p. 136).

Antônio Ferro fora idealizador e diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), organismo que manteve o nome até final da II Guerra Mundial, quando passou a designar-se Secretariado Nacional de Informação (SNI). A sua política cultural ficou conhecida como “Política do Espírito”, apoiada em três bases: o uso da cultura como instrumento de propaganda e promoção do governo; a tentativa de conciliar as velhas tradições e os antigos valores com a modernidade daquele tempo, articulando uma ideologia nacionalista de navegadores, santos e cavaleiros com as ideias de um modernismo e um futurismo estilizados; e o estabelecimento de uma cultura nacional e popular com base nas suas raízes e nos ideais do regime:

O corpo central das ideias do salazarismo, o anti-liberalismo, o autoritarismo, o estatismo, o nacionalismo, o corporativismo, o catolicismo, a democracia orgânica, o tríptico mitológico de Deus, Pátria e Família, estão no óbvio, no descritivo e no didático da fase Ferro, mas também estão no monumentalismo, no colossalismo aqui possível, na teoria dos heróis, no discurso do Império, no colonialismo artístico de espadas e de cruces, de guerreiros e de missionários, na retórica dos símbolos, no bom povo coreografado para ser trabalho musculado e obediente, nas alegorias da Família, na maneira de ver Mulher-Mãe, na cidade burguesa, sólida, que cita, nas suas fachadas, história e artesanato (PORTELA, 1987, p. 138).

Ao mesmo tempo em que o cinema português passava por um importante momento de amadurecimento, como vimos no capítulo anterior, os anos 30 traziam o surgimento do cinema sonoro e a implantação da ditadura nacional. Conforme descreve o pesquisador Paulo Cunha:

(...) as esperanças rapidamente se transformam em desilusões, o espírito fresco do recente cinema português sucumbe aos moldes culturais do Estado Novo, à apologia dos ideais de ruralidade, religiosidade e felicidade na pobreza (...) todos os filmes das décadas de 30 e 40 concorrem ao título de “filme mais português do cinema português”, reivindicando a conquista do gosto popular (CUNHA, 2001).

O cinema teve um papel especial aos olhos do regime, por ser considerado um instrumento de grande alcance, se comparado aos desfiles e exposições, eventos mais comuns na época. A figura do português colonizador é resgatada, assim como a relação do português com as tradicionais atividades marítimas:

No contexto salazarista de “ressurgimento da Nação”, a figura do simples e honrado pescador, pela sua ligação ancestral ao épico marinheiro de Quinhentos, é valorizado pelo discurso e ideologia oficiais do regime. Numa atitude de representação épica da nossa grandeza marítima, o Estado Novo intenta um esforço inédito de reabilitação da importância social do pescador e reclama a sua dignificação moral (CUNHA, 2003).

A forma mais eficaz de produzir uma imagem do império português era realizar ou incentivar filmes que afirmassem essa temática. Nesse sentido, o próprio Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) foi o primeiro a realizar obras audiovisuais sobre a pesca do bacalhau, atividade que, de acordo com Paulo Cunha (2003), assumia um estatuto simbólico tributário da encenação do "ressurgimento nacional". Numa intensa campanha de propaganda, o regime tentava envolver toda a Nação na epopeia do bacalhau, procurando “refundir a Nação com o mar”. Foram produzidos, neste contexto oficial, os documentários *A Benção aos Barcos de Pesca do Bacalhau* (1936), *O Lançamento dos Barcos Bacalhoeiros* (1938) e ainda o institucional *Comissão Reguladora do Comércio do Bacalhau* (1939), realizado por Adolfo Quaresma, além de diversos outros títulos realizados por produtoras privadas. A realização da Exposição do Mundo Português (1940)⁷, seria também um dos expoentes máximos do cuidado do regime com a construção histórica.

O filme *Heróis do Mar* (1949), de Fernando Garcia, uma ficção megalomaníaca e ambiciosa, ainda de acordo com Paulo Cunha (2003), se prolongou por vários anos e teve uma ajuda emergencial do Estado para a sua conclusão, por ter sido considerada "uma obra de interesse nacional e internacional, por se tratar de um tema tão português e tão universal devido à orgulhosa tradição marítima de Portugal". O filme tinha como finalidade:

(...) glorificar e prestar justiça aos humildes pescadores bacalhoeiros portugueses, que habitualmente e sem darem por isso, praticam o heroísmo de jogar a vida, em pleno Oceano, e em permanente luta contra ele, numa simples esquiife de madeira; exaltar as suas virtudes, a sua nobreza, o seu caráter reto e bravo (HERÓIS, 1949 *apud* CUNHA, 2003).

Baseado em uma série de reportagens jornalísticas publicada em livro sob o título *Os Grandes Trabalhadores do Mar*, a adaptação cinematográfica foi rebatizada de *Heróis do Mar* em uma demonstração desse ponto de vista historicista do regime que procurava a "identidade coletiva" do *ser português* (CUNHA, 2003). O filme contou com uma forte publicidade e venceu o Grande Premio de Cinema do SNI, mas a crítica “mais exigente” o considerou de fácil entretenimento e excessivamente popular. Apesar de um numero considerável de filmes com temática marítima, os anos 40 são lembrados como os “anos de ouro” da comédia portuguesa, com filmes sobre a sociedade burguesa urbana, que reforçavam

⁷ A Exposição do Mundo Português foi realizada em Lisboa em 1940, coincidindo com o início da Segunda Guerra Mundial, para comemorar a data da Fundação do Estado Português (1140) e da Restauração da Independência (1640), mas, principalmente, celebrar o Estado Novo em consolidação. Os pavilhões continham vários espaços dedicados a temas como a história de Portugal, as colônias e a etnografia. A exposição foi visitada por cerca de 3 milhões de pessoas.

valores salazaristas, a exemplo de *A Canção de Lisboa e Aldeia da Roupa Branca*. O pesquisador Luís de Pina faz a seguinte caracterização deste período:

Um Estado ético em que a intervenção, por via corporativa, procurava não tanto criar uma indústria cinematográfica, que deixasse liberdade aos agentes produtores, mas um condicionamento que correspondia, no plano econômico, ao condicionamento cultural exercido pela Censura. Dava-se estímulo a filmes de produção privada apoiados em valores ‘nacionais’, ‘populares’, para lá dos filmes produzidos diretamente pelo Estado, que entre nós representaram a transformação política, cultural e material do país por Salazar (*A Revolução de Maio*), a importância do império ultramarino para a conservação da paz lusitana e de uma ideia eterna de Portugal (*Feitiço do Império*) e a grandeza das nossas tradições populares, a força moral do nosso povo (*Ala Arriba*), sem esquecer o apoio fornecido a Camões, síntese da História de Portugal (PINA, 1986, p. 113).

Os anos 50 são considerados anos difíceis para o cinema em Portugal, a ponto de em 1955 nenhum filme português de longa-metragem ser lançado em salas. O crítico Luís de Pina comenta que, depois das alegres comédias dos anos 40 e 50, “o humor dava o lugar ao drama, o otimismo era substituído pela dúvida, mas esta nova sociedade portuguesa em crise não sabia bem qual o caminho a tomar”. Em fevereiro de 1948 Antônio Ferro criara a “lei de proteção ao cinema nacional”, ou Lei nº 2027, instituindo um Fundo do Cinema Nacional, destinado a fomentar um cinema mais artístico. O artigo 11º, porém, frisava que, para efeitos de proteção, só seria considerado como português os filmes que fossem “representativos do espírito português”. O “ano zero” do cinema português simbolizou a falência do projeto cultural de Ferro e em 1958 ele é substituído por César Moreira Batista, que iria implementar uma política de renovação para o cinema, apoiando documentários “em que o cinema surge como arte e não como mero suporte técnico de propaganda turística” (CUNHA, 2013, p. 177).

Todavia, ainda nos anos 50 e contrariando o mito salazarista do “orgulhosamente sós”, com o qual buscava-se justificar e aumentar a distância de um mundo em questionamentos e em constantes conflitos⁸, a agitação política e cultural da chamada “rapaziada dos cineclubes” fez com que o início dos anos 60 fosse de grande entusiasmo para a comunidade cinéfila: Manuel de Oliveira, há vinte anos sem filmar um longa metragem, realiza *Ato da Primavera* (1962), considerado o filme mais moderno da cinematografia portuguesa até então, e surge a produtora de filmes Produções Cunha Telles, com um projeto ambicioso de realização contínua e responsável pelos primeiros filmes do chamado Novo Cinema

⁸ CRUZ, Jorge Luiz. 1970-1979: O Cinema na transição Democrática in Cunha, Paulo. Sales, Michelle (Org.). *Cinema Português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP editora, 2013

Português. É também a partir dos anos 50 que o cinema de autor ascende na Europa, com seu engajamento político e filosófico, em oposição ao escapismo de Hollywood. Foi a Nouvelle Vague francesa a que mais influenciou o cinema português, privilegiando cenários e iluminações naturais, flexibilizando o trabalho de câmera, desconstruindo a montagem, valorizando a citação literária e as referências ao cinema clássico. Se o *velho* cinema estava submetido a uma lógica de indústria, o *novo* era realizado com orçamentos pequenos, em espaço de tempo menores e equipes reduzidas. Neste contexto Paulo Rocha, recém chegado de Paris onde estudara cinema, estreia em 1963 na direção do longa metragem *Os Verdes Anos*, uma trama que assinala o conflito entre o campo e a cidade. *Os Verdes Anos* é considerado o primeiro filme de ruptura com o "velho cinema" português, juntamente com *O Ato da Primavera* (1961-62) de Manuel de Oliveira, e é agraciado com um prêmio no Festival de Locarno.

2.2 O mar e a experiência da perda em *Mudar de Vida*

O segundo filme de Paulo Rocha, *Mudar de Vida*, lançado em 1966, conta a história de Adelino (interpretado pelo ator brasileiro glauberiano Geraldo Del Rey), um pescador recém chegado da Guerra Colonial na África, que ao retornar ao seu vilarejo descobre que as pessoas e o lugar que abandonara, assim como ele próprio, já não são os mesmos. O filme desconstrói o mito salazarista do encanto da vida fora das cidades. No vilarejo onde se passa a história, tal como na Lisboa dos anos sessenta, não há também outra saída senão a fuga.

O filme inicia com os créditos sobre uma tela preta, ao som das ondas do mar, como um prenúncio. Um ônibus percorre o antigo vilarejo ao som da guitarra de Carlos Paredes, que remete ao mesmo tempo à tradição e à modernidade. Vemos o ônibus em contraste com o areal de casas modestas a beira-mar. Adelino, que fora lutar na guerra colonial além-mar, desce e caminha sobre a areia. A primeira imagem que avista é o mar cinzento. No ensaio *O que vemos, o que nos olha* (2010), Georges Didi-Huberman, sustenta que quando olhamos o mar experimentamos a sensação de uma perda. De acordo com o autor, "*ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui" e, adiciona um pouco mais adiante, *nos persegue*. Adelino desce do ônibus e vê o mar, e o seu olhar está impregnado por esta perda que irá experimentar no decorrer do filme. Ao chegar no vilarejo

ele fica sabendo que sua namorada Júlia casou-se com o seu irmão, que está doente. E o Furadouro, vilarejo em que vivia, está ameaçado pelo mar que avança sobre a costa.

Julia e outras mulheres do vilarejo vivem da cata de gravetos na areia, e os homens do Furadouro trabalham em Companhias no mar. A vila está ruindo, seus moradores são miseráveis, estão abatidos e doentes, enquanto o mar avança e destrói as casas mais próximas da praia. Quando Adelino reencontra Julia, sob o sol e diante do mar, trabalhando em um areal, ela está com a saúde debilitada, amargurada. Adelino oferece ajuda para carregar o feixe de gravetos de Júlia, e o apoia sobre a cabeça, o que tapa os olhos. O feixe se parece com uma coroa de espinhos e Adelino por alguns segundos se assemelha a um mártir. Ao final de um longo diálogo em que falam das desesperanças das suas vidas, Adelino diz: “Aprendi muito em África, (...) aguentei lá quanto pude, anos, para esquecer, (...) nunca mais há de ter esperança”. Cabe lembrar que Portugal estava então em plena guerra colonial desde 1961, que iria perdurar até 1974.

Ao contrário da política cultural implementada por Ferro, em que era importante recusar aquilo que podia mostrar a pobreza do povo, e salvaguardar, entre outros elementos, a imagem idílica do camponês (COSTA, 2012), Paulo Rocha apresenta cenas documentais do trabalho árduo dos pescadores. A câmera se desprende do tripé, e se desloca para a mão do fotógrafo. O som das engrenagens dos remos é mais alto que o som do mar. A praia vista de um ponto de vista subjetivo, a partir do barco, é coberta por uma fina névoa; a câmera é instável, desestabilizadora. Um corte seco nos leva de dentro do barco para dentro de um ônibus, e o som dos remos se transforma no som de um motor. O ônibus para e dele desce Raimundo, irmão de Adelino. Muitos migrantes estão no entorno do ônibus, com trouxas sob os braços. A miséria dos trabalhadores do campo e do mar fica evidente, em uma mudança radical em relação ao cinema realizado até então.

Após um jantar no barraco em que vivem, o tio de Adelino fala da preocupação com que o mar leve também a casa deles, como fizera com outras casas da região. Um corte seco nos coloca na proa de um barco batendo contra uma forte onda. É muito violenta e os marinheiros se agitam. A fragilidade dos pescadores diante do mar, aqui, é colocada dentro de uma perspectiva social. Na areia, Adelino conversa com seu irmão sobre a desilusão em relação ao trabalho no mar.

Em uma festa de São João no vilarejo, vemos a população cantando e dançando a noite, na areia. Um rapaz fala para o outro: “É uma alegria fingida. São João era quando vinha gente do campo até o mar à noite, tomar banho, cantar, dançar... (...) queimava-se lenha, não

eram caixotes, papéis”. É interessante observar nessa cena o sentimento de desilusão interiorizado nos personagens. Em *O Fardo de Uma Nação* (2004) o pesquisador e crítico Paulo Filipe Monteiro sustenta que após o terremoto de 1755 o português passou a se ver como um injustiçado perante Deus, condenado, resignado na sua amargura e mergulhado em uma atmosfera derrotista. Esta negatividade estaria presente em todo o imaginário português e enraizada em toda história do cinema nacional. A nação estaria presente no Novo Cinema português relacionada tanto à origem quanto à decadência. De acordo com o autor, trata-se de uma "geofilosofia dolorosa, porque essa figura [Portugal] remete ao mesmo tempo para a ideia e sentimento de decadência e para uma matriz original de identidade, cujo declínio, evidentemente, muito aumenta essa dor" (MONTEIRO, 2004, p. 59). O autor cita ainda António Roma Torres, que considera que os filmes portugueses recorrem à história de Portugal com a intenção de fazer "o luto das perdas inevitáveis e, assim, sair da depressão e encarar o futuro" (MONTEIRO, 2004, p. 59).

Corte para o dia amanhecendo. O mar avança violentamente na praia, nas casas de madeira, destruindo suas estruturas. Móveis, cadeiras, mesas são levadas e trazidas pelo vai e vem das ondas, em uma das cenas mais impactantes do filme. Júlia e Adelino conversam na beira da praia enquanto assistem as pessoas tentando resgatar os móveis. Falam do mar que não para de avançar, da necessidade de arranjar uma casa mais distante, no bairro, e sobre o medo do mar atingi-los. Adelino avista um enorme cilindro de concreto que foi desenterrado pela areia: “olha o poço, parece o cano de uma fábrica... o que já foi isto tudo”? Lembram também de memórias de infância compartilhadas, como a casa do avô, que ficava onde hoje são ondas do mar.

Referindo-nos novamente ao pensamento de Didi-Huberman sobre as imagens, essa "ausência que nos invade" ((DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 129) ao observarmos o mar seria então fruto de um trabalho psíquico daquilo que se confronta com a morte e move o olhar com este confronto. São, de acordo com o autor, imagens em crise, que nos olham e nos afrontam, nos impelindo a olhá-las verdadeiramente. A cena do mar arrastando os móveis de uma casa que acabara de ser destruída (a casa como metáfora do próprio Adelino, da sua vida, do mundo ao qual pertencia, e até mesmo de Portugal antes da revolução) pode ser entendida para nós como uma imagem em crise. O autor sugere então que as formas dotadas de intensidade seriam "estranhamente inquietantes" na medida em que nos colocariam

visualmente diante de algo "recalcado que retorna"⁹. A imagem do mar destruidor carregando destroços sobre as espumas nos colocaria diante de toda a História de Portugal, e diante do naufrágio do projeto imperialista ainda praticado pelo Estado Novo.



XVIII – *Mudar de vida*. O mar destrói as casas no vilarejo.

Adelino vai a um posto de saúde e é examinado por um médico. Quando ele questiona uma escoriação nas costas de Adelino, este responde ter sido “um desastre no Japão”. Durante a segunda guerra mundial Portugal entrou em combate com o Japão no Timor-Leste. Milhares de voluntários civis portugueses combateram ao lado das tropas australianas e holandesas contra a invasão japonesa de ilhas administradas pela China e pelo Governo Português de Macau. Mais uma vez, em plena ditadura salazarista, o diretor Paulo Rocha faz uma menção às marcas e feridas deixadas pelas guerras coloniais, ainda em curso.

⁹ O recalque (*verdrängung*), de acordo com Freud, ocorre quando se estabelece uma cisão entre a consciência e o inconsciente, visto que sua finalidade seria manter alguns conteúdos da mente inconscientes. Ver mais em FREUD, S. (1915). Recalque. In: *Obras Psicológicas completas*: Edição Standard Brasileira. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Corte para a sequência de bois trabalhando na areia da praia, imagem alternada com a de homens trabalhadores, sob as mesmas condições. Adelino desmaia e é carregado pelos companheiros. Fica de cama e é impedido de continuar a trabalhar. Adelino começa a colher sal do mar e construir casas de palha para sobreviver. Ele tenta um emprego em uma fábrica na cidade próxima ao vilarejo, onde é submetido a testes psicotécnicos incompatíveis com as suas habilidades de pescador. Na era da industrialização e da formalização, não há lugar para homens como Adelino. Tampouco no campo ou no mar, atividades cada vez mais raras, fadadas ao desaparecimento alguns anos mais tarde.



IX – *Mudar de vida*. Adelino e Julia conversam.

Mas eis que Adelino conhece Albertina, uma moça que ele flagra roubando o dinheiro de uma capela. Muito diferente de Júlia e dele próprio, Albertina é uma mulher com um pensamento moderno, inconformada e ambiciosa. Ela trabalha em uma fábrica de malhas, não tem pai nem mãe, apenas um irmão. Ela precisa de dinheiro e de documentos porque quer sair do país. Eles iniciam uma relação. No mesmo dia em que Albertina conta para Adelino que vai para França morar na casa de uma tia costureira, “quase às cegas”, Julia tem um ataque do coração. No caminho para a casa de Júlia um amigo o encontra e diz que a Companhia em que ele trabalhava no mar acabou, e todos os pescadores tiveram que ir trabalhar em um rio. É o anúncio da falência total do antigo mundo a que pertencia Adelino.

Na última cena do filme, Albertina mostra o dinheiro que roubou para ir à França. Ambos gargalham juntos, um riso libertador. Em um grande planalto horizontal, Adelino diz: "Dá-me esse dinheiro, não precisamos dele. Ainda temos braços". Com essa fala dúbia o filme termina. Adelino e Albertina, contudo, se encaminham para fora do plano, e é possível perceber uma fresta de liberdade conquistada.

Mudar de Vida trabalha com metáforas sobre a dissolução de um mundo que não é mais possível, que será destruído para que possa recomeçar. Se o mar registrado por Leitão de Barros ou mesmo por Manoel Guimarães era nostálgico, misterioso e grandioso, neste filme ele é a imagem de um passado doloroso e a ameaça de um futuro incerto. Adelino vive a angústia de não poder andar para trás e nem para frente, ele está sempre na impossibilidade. Apenas com a chegada de Albertina, uma "revolucionária" que infringe as leis para poder sobreviver neste mundo em decadência, é que Adelino começa a vislumbrar um futuro, antes que o mar o arraste e o leve para as profundezas.

3 MAR LIBERTO: FILMES À DERIVA

Nos dois primeiros capítulos deste trabalho procuramos entender de que maneira a imagem do mar presente em alguns filmes portugueses se conecta com o passado e o coloca novamente em movimento. O desenvolvimento do cinema em Portugal coincide com a emergência da ditadura salazarista, que se apropria desse passado marítimo e o redefine ideologicamente. A imagem do mar, na maioria dos filmes realizados no país durante esse período, por sua vez, está impregnada de maneira mais ou menos explícita por uma névoa salazarista, que impõe um sentido camoniano, de um passado heroico e glorioso. A partir do visionamento de nosso acervo composto por cerca de 70 títulos, entretanto, percebemos que a imagem do mar passa a ser cada vez menos recorrente no cinema português, concomitantemente com o enfraquecimento do salazarismo em Portugal. Apontamos duas causas para esse fenômeno, que estão intimamente ligadas: a apropriação do mar pelo Estado Novo como um valor pátrio, inerente ao *ser português*, conectando essa imagem a um ideal nacionalista e fascista; e a busca por um cinema universal, que mostra alguns expoentes nos anos 1960-1970 e se intensifica a partir dos anos 1990, com o aprofundamento de temáticas relacionadas ao presente e a realidade portuguesa (BAPTISTA, 2009). Alguns artistas, no entanto, a partir de uma compreensão lúcida de uma nova época e de uma nova relação com o mundo, com o trabalho, com a cidade, com as formas do pensar, são capazes de trabalhar com a figura do mar de uma maneira mais livre, sem que as amarras do período gessem as suas obras. Isso se dá a partir de uma outra compreensão do homem com o passado e com a tradição: uma compreensão dialética e crítica profunda da cultura em que estão inseridos, conforme nos mostram Walter Benjamin (2007) e Aby Warburg.

Conforme veremos, através das imagens do mar em *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), de João César Monteiro e *Um Filme Falado* (2003), de Manoel de Oliveira, é possível reconhecer o passado mais longínquo e os acontecimentos mais recentes e ultrapassá-los. Apesar dos 34 anos que os separam, esses dois filmes deslocam o homem português diante do "destino inevitável", e o recolocam diante da história, o recolocam no mundo. Se em *Douro, faina fluvial*, Manoel de Oliveira já apresentava uma inquietação com potência para desconstruir a história, em *Um filme falado*, ele a desconstrói definitivamente, sobrepondo múltiplos tempos e problematizando a mitologia imaginada dessa chamada "nação portuguesa". As imagens que João César Monteiro propõe, por outro lado, operam no

âmbito da subjetividade da figura/personagem representada por Sophia de Mello Breyner Andresen, e é a partir do mar que habita o imaginário interior de Sophia, do corpo mesmo de Sophia em cena, que a materialidade do mundo se constitui, que o tempo presente se instaura.

Finalmente, na terceira parte do capítulo, iremos investigar esses "fantasmas do passado" que assombram o cinema português, e à luz do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, desenvolveremos o nosso Atlas Anadiômeno, composto por imagens do mar dos filmes aqui analisados.

3.1 O mar poético de João César Monteiro, em *Sophia de Mello Breyner Andresen*

João César Monteiro (1934 - 2003) foi um dos mais originais, controversos e irreverentes cineastas portugueses. Integrante do grupo de jovens realizadores do movimento Novo Cinema, começou a trabalhar como assistente de direção e em 1963 ganhou uma bolsa da Fundação Gulbenkian para estudar cinema em Londres. Roteirista, produtor, diretor e ator de seus próprios filmes, Monteiro também era ensaísta e crítico voraz do salazarismo. *Sophia de Mello Breyner Andresen* foi seu primeiro filme, uma encomenda feita pelo produtor Ricardo Malheiro em 1968, que ficaria pronta em 1969. Dois filmes posteriores ao *Sophia* também trabalham diretamente essa dimensão marítima: *À flor do mar* (1986), em que o personagem masculino surge das águas e se instala numa casa de mulheres à espera de seus "desbravadores", e *O último mergulho* (1992), em que o suicídio de um jovem no mar é interrompido por um velho que o induz a um mergulho carnal com a menina Esperança, até culminar no suicídio do velho nesse mesmo mar do início. Além de remontar à origem e ao destino final, o mar nas obras de Monteiro sempre evocam o feminino, tanto em uma dimensão maternal quanto sexual. É no entanto em *Sophia* que encontramos as melhores imagens que exprimem esse movimento do Mar-liberto, aberto, à deriva frente a um mundo que ultrapassa os limites de uma história nacional e busca o lugar de encontro entre a poesia, o homem e o universo.

Classificado como um documentário, esse ensaio poético de 19 minutos de duração mostra a poeta portuguesa, autora de títulos como *O dia do mar* (1947), *Mar Novo* (1958) e *Navegações* (1983), entre outros, interpretando seus próprios poemas, em estreita ligação com o mar. Não se trata, no entanto, de uma biografia da artista (Sophia, aliás, diz a um certo momento do filme que detesta biografias), mas um filme sobre a poética do real, sobre a

procura da arte na própria vida. Longe de ser literal em relação aos poemas, o filme de João César Monteiro compactua com a obra de Sophia, e transforma a própria Sophia em poesia, em um jogo em que os códigos (poéticos, cinematográficos) estão sempre sendo quebrados e cujas formas são fluidas como o mar. É Monteiro quem diz, em 1969:

No que ao meu filme diz respeito, suponho que, antes de mais, ele é a prova, para quem a quiser entender, que a poesia não é filmável e não adianta persegui-la. O que é filmável é sempre outra coisa que pode ou não ter uma qualidade poética. O meu filme é a constatação dessa impossibilidade, e essa intransigente vergonha torna-o, segundo creio, poético, malgré lui. Creio também, e acho espantoso que a crítica não tenha dado por isso (o que, aliás, só reforça uma impressão velha sobre a infinita ignorância da dita), que muito mais do que um filme sobre a Sophia que, para mim, só de um modo aleatório é parte dele, o meu filme é um filme sobre o cinema e a matéria nele. (MONTEIRO, 2005, p.2)

A matéria a que se refere Monteiro é a imagem. Considerando que toda a realidade visível é composta de imagens, assim como cada um de nós somos também uma imagem, entre outras tantas, compreendemos que pensar a imagem (ou "fazer um filme sobre o cinema e a matéria nele") é pensar a realidade.

O filme começa com um plano médio de Sophia (a própria) sentada em sua mesa de trabalho, escrevendo em seu caderno, silenciosa e concentrada. Ao fundo, uma janela, de onde é possível ver o mar e parte de um barco parado. Sobre a mesa, apenas a folha de papel e uma cesta de frutas dispostas, semelhante a uma natureza morta. O plano é cortado por linhas horizontais (a janela e o horizonte distante, quase invisível) e verticais, onde parte de uma parede branca ocupa o primeiro plano da cena, impondo uma distância entre espectador e Sophia, que trabalha no segundo plano, em um espaço reservado. No plano sonoro ouvimos a música de Bach, que estará presente em boa parte do filme. O diretor em *off* narra os créditos iniciais, rompendo com a invisibilidade pressuposta pela forma clássica e instaurando algumas oposições inquietantes entre os elementos presentes no plano: imagem/palavra, natureza-morta/natureza-viva, proximidade/distância, verdade/encenação, documento/ficção, filme/poesia. Os cerca de 30 segundos de duração desse plano, tempo da narração dos créditos, são suficientes para convocar o nosso olhar, a nossa imaginação e o nosso pensamento para o filme que inicia.

O segundo plano do filme mostra um poema escrito na tela, sobre um fundo preto ("Filhos e versos, como os dás ao mundo?" diz o primeiro verso). Não um poema de Sophia, mas de Jorge de Sena, poeta e pensador português nascido no mesmo ano que Sophia, que com ela compartilhava o desejo por um Portugal democrático, livre do Salazarismo, e que

passara o final da sua vida no exílio. Após esses planos iniciais, com características de um prólogo, somos transferidos diretamente para a atmosfera marítima: Sophia e seus filhos estão sentados à beira de uma pequena lancha em movimento sobre o mar. A paisagem por onde navegam é cercada por enormes rochas que emergem das águas. Os pés de Sophia e do filho que está ao seu lado tocam a água que brilha intensamente e uma menina está sentada à proa da embarcação. A lancha atravessa um portal de pedra em direção ao horizonte. Essa cena nos remete a um célebre discurso proferido por Sophia em 1984, em que ela descreve uma viagem que fizera ao Vietnã, onde experimentou a "imaginação deste primeiro olhar", que a aproximou dos primeiros navegadores "que como ela cruzaram o mundo rumo ao Oriente nunca visto" e que presenciaram um espetáculo "real mais belo que o imaginado" (ANDRESEN, 1996 *apud* BOECHAT, 2004, p.21). Esta sequência de planos de Sophia com seus filhos na lancha remonta a esse olhar primeiro, um olhar primordial. A música de Bach é interrompida pelo som ríspido do motor da lancha em movimento, nos recolocando no presente. No último plano dessa sequência, Monteiro filma o brilho da água refletido nas rochas, acompanhado pelo som das águas. A sequência termina portanto com a imagem de um reflexo. Diferentemente da alegoria da caverna platônica, na qual a arte é a ilusão que condena os homens a não enxergar o mundo das ideias transcendentais, atados que estão aos enganadores sentidos corporais, o reflexo da água em Monteiro permite um encontro com o real, através da materialidade do mundo sensível onde se encontra Sophia (ALMEIDA, 2004). Ou seja, é a partir do corpo e da sua materialidade que o mar pode ser percebido.

Um corte para Sophia na sala de uma casa austera, lendo seu poema infantil “A



XX – Sophia de Mello Breyner Andresen. Sequência do barco.

Menina do Mar” para o filho Xavier. O poema menciona um reino no mar e uma festa na gruta do Rei do Mar, em diálogo com o plano anterior. Ao terminar a leitura, Sophia pergunta ao filho: "Gostaste, Xavier?" Ao que o filho responde: "Sim, mas podia ter posto uma voz mais natural". Sophia surpresa questiona o filho, que prossegue sua crítica: "Inventou uma voz, não é sua!". Sophia sorri levemente constrangida para a câmera antes do corte. Essa cena desconstrói novamente a intenção de uma tentativa de representação da poesia de Sophia, até por ela própria. Qual seria a verdadeira Sophia: a que encena um texto diante da câmera, a que o filho reivindica ou a que nos olha rapidamente antes do corte preciso? Diante dessa cena, que parece ser também uma encenação previamente combinada entre o diretor e os dois personagens, somos levados novamente a desconfiar da imagem, a desconfiar do cinema. A imagem não se esgota no que é visto, ela é portadora de uma latência e de uma energética, de uma dialética, exigindo que nós dialetizemos nossa própria postura diante dela (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 97). Na cena seguinte, o mar. Um plano aproximado mostra o limite entre a rocha e a água, um limiar, aonde um pequeno caranguejo se movimenta.

Voltamos novamente à sala de Sophia, onde ela lê agora diretamente para a câmera:

"A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente ao mar dentro do qual estava, pousada em cima de uma mesa, uma maçã enorme e vermelha [somos remetidos imediatamente ao primeiro plano do filme]. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria". (SOPHIA..., 1969)

O poema prossegue com algumas referências artísticas de Sophia, e termina com a frase: “A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida”. A imagem de Sophia lendo o poema dá lugar a uma cena documental em que um garoto corre em direção à câmera vigorosamente, entre transeuntes de uma rua qualquer. Corte novamente para Sophia, no mesmo plano em que estava anteriormente, mas agora em uma pausa, em uma ação congelada pelo diretor, com os olhos e o livro fechados (recurso utilizado também no último plano de *Um Filme Falado*, como veremos mais adiante). Corte para o "real" a que se refere Sophia em seu poema: cenas documentais de pessoas em um mercado de peixes. A câmera na mão contrasta com os planos fixos e armados da casa de Sophia. Em *off* ela inicia outro poema, que fala do “espantoso esplendor do mundo” versus “o espantoso sofrimento do mundo”, enquanto a imagem mostra o cotidiano no mercado: peixes mortos em cestos de vime, um peixeiro que descansa olhando o mar pela janela, vendedores e compradores, peixes sendo dissecados, meninos que comem o peixe enquanto conversam descontraidamente. As cenas são interrompidas pelo rosto de Sophia que encara a câmera. O poema termina com

uma longa revoada de gaivotas à beira-mar em direção ao céu. O mar nessa sequência se desdobra em seus frutos, os peixes e frutos do mar, e se materializa no alimento, nessa que é a relação mais antiga e profunda entre o homem e o oceano. Origem e morte novamente aqui expostos, no contraste entre os peixes mortos e os meninos que comem e conversam, ou a revoada de gaivotas em sua plenitude. O rosto de Sophia que tudo encara incorpora as imagens apresentadas, em um ato em que as coordenadas espaciais se rompem, fazendo com que as imagens abram-se para nós e em nós (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 247).



XXI - *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Sequência do mercado de peixes.

Um pouco mais adiante no filme a voz de Sophia em *off* recita outro poema, que fala de uma gente marcada e humilhada, pessoas que ora parecem reis, ora parecem escravos, e da vontade de um país liberto e de um tempo justo. Enquanto recita em *off*, a panorâmica termina revelando um forte. Uma sequência de planos curtos e fixos é apresentada: o muro do forte com uma escada, um caminho ascendente entre as paredes do forte, uma cidade alta, uma torre antiga, uma coluna partida, um jarro de barro no muro com o mar ao fundo. Sophia entre as paredes do forte. Ela vira o rosto em direção ao mar e a câmera segue o seu movimento, até o mar ficar inteiramente em quadro. São muitas as camadas temporais que se condensam nessa sequência. Povos romanos e árabes que ocuparam por séculos os territórios do Algarve, local onde o filme foi realizado, são evocados através das imagens arquitetônicas e do jarro de barro, ao mesmo tempo em que a voz de Sophia fala da "vontade de um país liberto e de

um tempo justo", relacionando-se diretamente com a ditadura ainda em curso na época de realização do filme. Os planos curtos e estáticos dessa sequência, onde uma arquitetura muito rígida se impõe, são tão permanentes quanto o passado deste território, feito por "reis e escravos". Um passado que se sobrepõe ao presente, impondo sua presença física e material por onde o corpo de Sophia circula. O mar surge como símbolo da dinâmica da vida, de onde "tudo vem e tudo a ele regressa", como diz outro poema de Sophia. A paisagem revela também uma interioridade de Sophia, do qual ela é inseparável. De acordo com o professor Michel Collot (2011), quando pensamos na ideia de horizonte, a paisagem se confunde com o campo visual daquele que olha, ao mesmo tempo em que o sujeito confunde-se com o seu horizonte e se define como ser-no-mundo. Ou seja, a paisagem revela uma exterioridade e ao mesmo tempo uma interioridade, tornando sujeito e objeto inseparáveis. Collot cita Merleau Ponty para melhor exprimir essta relação de *espaço habitado*:

(...) é um espaço considerado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu invólucro exterior, eu o vejo de dentro, sou aí englobado. Afinal de contas, o mundo está ao meu redor, não diante de mim (PONTY, 1964 *apud* COLLOT, 2011, p. 12).

De volta à mesa de trabalho, com cigarro aceso, Sophia escreve um poema. Agora a vemos mais de perto, a câmera se movimenta em seu entorno, como se tivéssemos um pouco mais próximos do seu ser. Sobre a mesa, além da fruteira do primeiro plano há um cinzeiro em forma de concha e um copo de água. É o mar que agora habita o espaço íntimo de Sophia. Ela bebe a água contida no copo e olha pela janela pausadamente. A paisagem marítima e o corpo de Sophia se fundem metaforicamente neste plano, e no plano seguinte essa fusão se concretiza: voltamos à cena da lancha, que agora está parada em meio às águas, e Sophia nada junto aos seus filhos. Mergulham, desaparecem por alguns instantes e emergem novamente, transformando-se, nesse instante, em seres marítimos.

Sophia, na sala de sua casa, em tom de conversa informal, diz então:

Eu não sou nada saudosista. As coisas que me interessam são as coisas que continuam a ser atuais, que continuam a ser vivas, que continuam a atuar. Quando deixaram de atuar é porque deixaram de existir, é porque não existiam realmente. Eu acredito profundamente que nós vamos escolhendo a eternidade neste mundo, quer dizer, que é já aqui que nós construímos e criamos a eternidade. E que aquilo que vamos encontrar é aquilo que nós fomos capazes de encontrar já aqui. Pois se não tivermos encontrado aqui, também não podemos encontrar mais tarde. (SOPHIA..., 1969)

Imagens de Sophia novamente no forte, ela atravessa uma porta que dá para o mar e desaparece lentamente, sua mão é a última a sair de quadro. João César Monteiro brinca aqui com a eternidade de Sophia: quando ela sai de quadro, deixa de atuar. Suas mãos, relacionadas ao seu ofício de escritora, são a última coisa a ser vista. Apenas o mar permanece na imagem.



XXII - *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Sequência do forte.

Em outro momento voltamos ao local do "olhar primordial": a câmera sai em *travelling* de dentro de uma rocha, novamente, e revela a praia onde a família toma sol. Um plano curto feito à mão, do mar represado pela rocha. Corte para Sophia a nadar no mar, no mesmo local. É Sophia em seu movimento que faz com que as águas se agitem. O mar se movimenta a partir do corpo móvel de Sophia. Ela nada com segurança, brinca no mar, o domina.

Vamos ao penúltimo plano do filme, quando voltamos a ver Sophia em sua mesa de trabalho. Mas agora a câmera se desvia dela, se volta para a janela e se atém ao mar. Um corte para outra imagem do mar, muito brilhante e calmo, com o horizonte ao fundo. Sophia com sua voz empostada recita em off: "Quando eu morrer voltarei para buscar os instantes que não vivi junto do mar". Em uma tela-papel em branco, ao som das ondas, Sophia assina seu nome.



XXIII- *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Sequência do mergulho final.

É surpreendente que esse seja o primeiro trabalho realizado por João César Monteiro no cinema, juntamente com o curta *Quem Espera Sapatos de Defunto Morre Descalço*, que realizou paralelamente, e é igualmente instigante. Assim como as crianças, que têm uma função importante no filme, pois nelas reside a força da invenção, da renovação, da potência da vida, da desconfiança com a artificialidade (por exemplo, no plano em que o filho de Sophia a questiona). No filme de Monteiro o mar que emerge não é o mar trágico da época dos descobrimentos, tampouco o mar glorioso idealizado por Salazar (embora também o seja, como mostramos na cena do forte), mas um mar anterior, que remonta à origem. A imagem do mar primitivo sobrevive em *Sophia de Mello Breyner Andresen*, latente, sempre pronto para surgir novamente.

3.2 O mar analítico de Manoel de Oliveira, em *Um Filme Falado*

Voltemos a Oliveira para investigar *Um Filme Falado*, lançado em 2003. Oliveira faz nesse filme uma reflexão sobre a cultura e civilização europeias. Origem, passado, herança, transmissão, são discutidos em todas as camadas do filme, e personificadas na figura de uma mãe que ensina à sua filha de sete anos a História do Velho Mundo, um mundo que é o seu.

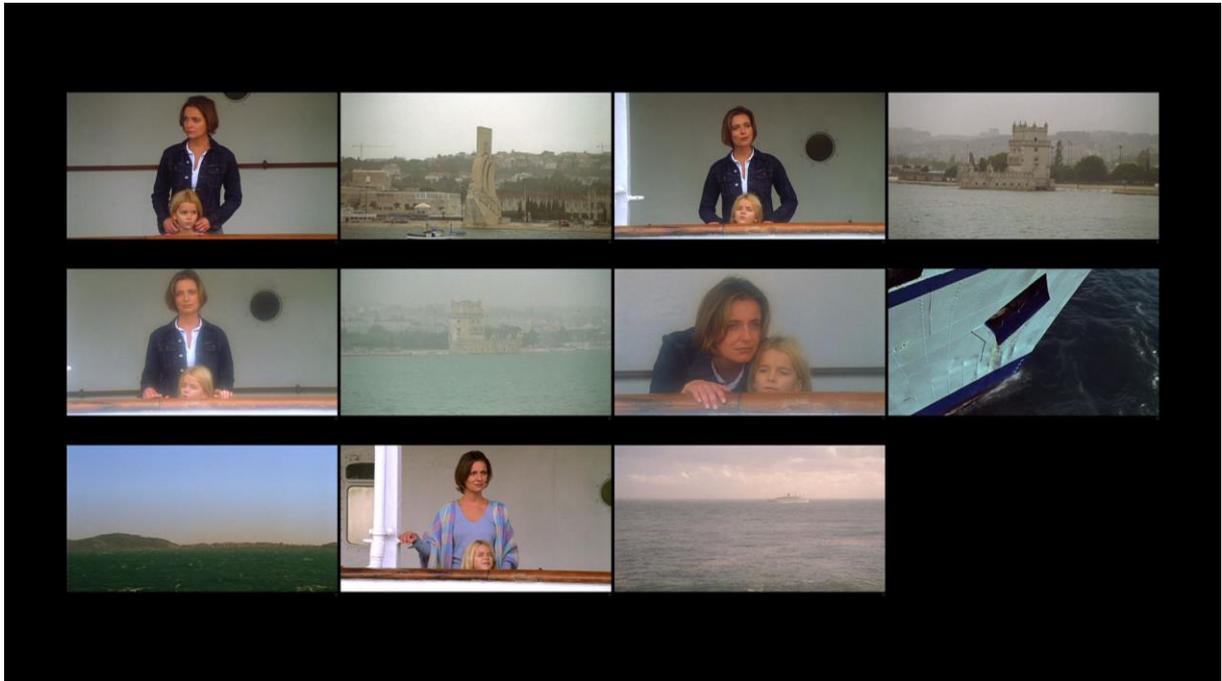
Nesse filme o mar e o tempo se misturam e se confundem, tornando-se uma coisa só, como veremos a seguir.

Na cartela inicial lemos: "Em julho de 2001 uma menina acompanhada de sua mãe, distinta professora de história, atravessa milênios de civilização ao encontro do pai". A legenda, ao mesmo tempo em que situa o espectador no tempo presente do filme (julho de 2001), embaralha essa noção de tempo ("atravessa milênios de civilização") fazendo dessa menina uma "viajante no tempo" ao lado de sua mãe "distinta professora de história" que ao longo do filme será responsável pela transmissão da história cronológica e oficial europeia. O pai, personagem presente no filme apenas por evocação (tal qual a lenda de D. Sebastião) e também citado na legenda, pode ser pensado como um "progenitor", "criador", ou, em termos mais amplos, como a origem dos homens e da cultura.

O filme começa com uma despedida: um grupo de pessoas abana efusivamente seus lençinhos em direção ao navio onde se encontram Rosa Maria (mãe) e Maria Joana (filha), juntamente com o espectador, assistindo a despedida das pessoas em terra. Mãe e filha, portuguesas, não se despedem de ninguém. A primeira imagem avistada após a partida do navio, ainda em Portugal, é o Monumento aos Descobrimentos. O dia está nublado e o monumento está sob a névoa, esmaecido. Enquanto fala sobre os monumentos que avistam, o olhar de Rosa Maria parece estar sempre em uma direção diferente do olhar de Maria Joana, como se uma olhasse em direção ao passado e a outra em direção ao presente ou ao futuro. As interpretações dos atores nos filmes de Oliveira, na maior parte dos seus filmes, não são naturalistas, mas sim marcadamente teatrais. Isto está presente também em *Um Filme Falado*, mas podemos arriscar que nesse filme os diálogos entre mãe e filha possuem certa solenidade que as torna distantes entre si, como se ambas pertencessem a tempos distintos cuja comunicação se dá por brechas e simplificações, desencadeadas pelas obras que visitam (artísticas, arquitetônicas).

Partindo de Lisboa pelo Mar Mediterrâneo, Rosa Maria e Maria Joana passam por Marselha, Pompeia, Atenas, Istambul, Cairo e Aden. Após cada lugar percorrido, surge um longo plano da proa do navio avançando sobre o mar. A água-marinha atravessada pela proa de aço do navio é rebatida em sua estrutura com violência. Esses planos de transição entre os lugares, que guardam os diferentes momentos da História da Civilização, se dão sempre em cortes secos e bruscos, como se as distâncias de cada fato histórico contado pela mãe estivessem separadas não pelo tempo, mas pelo mar. O pesquisador Wiliam Pianco, em sua

comunicação *A Figura do Mar nos Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira*, sugere que o Mar Mediterrâneo seja no filme uma alegoria da História em si. O mar nesse trabalho de Oliveira seria então um mar-tempo, ou mar-história, percorrido por um navio que conduz os personagens.



XIV – *Um filme falado*. Rosa Maria e Maria Joana no navio.

Ao avistarem Ceuta do navio, Rosa Maria explica à menina que a cidade fora tomada pelos portugueses há mais de 500 anos. A menina responde: "Ah, então a cidade é nossa!", e a mãe: "Não, já não é". A menina: "Ah, já sei, por causa da Revolução dos Cravos", a mãe: "Não, não, não, 25 de abril já é uma outra história". Aqui a confusão de tempos vividos pela menina fica evidente, assim como o reconhecimento de Portugal como seu estado-nação. Cabe à mãe, durante todo o filme, a visão científica e objetiva da história, que mata o passado de maneira tranquilizadora. Morto, o passado torna-se inofensivo. A menina, por sua vez, oferece ao espectador *a história em que vive, em que sobrevive o passado: a história inquieta e inquietante do filósofo genealogista, do "psicólogo da cultura", do antropólogo das singularidades fecundas* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 146-147).

Entre todas as sequências dos lugares que visitam há um plano recorrente: a imagem de um navio cruzando o oceano em um grande plano aberto, vagarosamente embalado pelas ondas, rumando ora para esquerda, ora para a direita, ora para o fundo do quadro. Trata-se, como pode parecer em um primeiro momento, de planos do exterior do navio onde mãe e

filha viajam. No entanto a fantasmagoria do plano não deve passar despercebida: a imagem acontece em três momentos diferentes do filme, sem referenciais geográficos (o navio está à deriva no oceano) e sem referências diretas à viagem ou aos personagens. É como um navio fantasma, perdido no tempo e no espaço, em busca de um rumo, em busca de um novo tempo na história para atracar. Se esse navio conduz as personagens, perguntamo-nos para qual tempo ele as levará na próxima cena?

No porto de Marselha avistam um cãozinho amarrado por uma corda em um barco que, conforme se afasta da margem por causa do movimento do mar, é puxado de volta pelo cãozinho. Seria o mesmo cãozinho que vemos mais adiante, em Pompeia, figurado no mosaico das ruínas da "Casa do Poeta Trágico"? Esse jogo de tempos e semelhanças na história perpassa todo o filme, sobrepondo o contemporâneo e o passado, fazendo do passado, contemporâneo. O dono do cãozinho em Marselha, um pescador, diz a Rosa Maria, após uma conversa sobre a atual dependência dos automóveis e do petróleo: "Não se pode voltar atrás".



XXV – Um filme falado. O navio.

Em todas as cidades em que desembarcam, o meio de transporte utilizado é o automóvel, o táxi. A caminho de Pompeia há um plano da janela do carro onde é possível avistar o vulcão Vesúvio. A velocidade do carro impõe um ritmo novo ao plano, muito mais acelerado, se comparado ao ritmo do navio de onde avistamos os monumentos em Lisboa. No

entanto, o enquadramento das duas no carro deixa a impressão de que Rosa Maria e Maria Joana nunca deixaram o navio. Estão, quase sempre, cortadas pela cintura ou o pescoço, como se continuassem sempre dentro da grande embarcação.

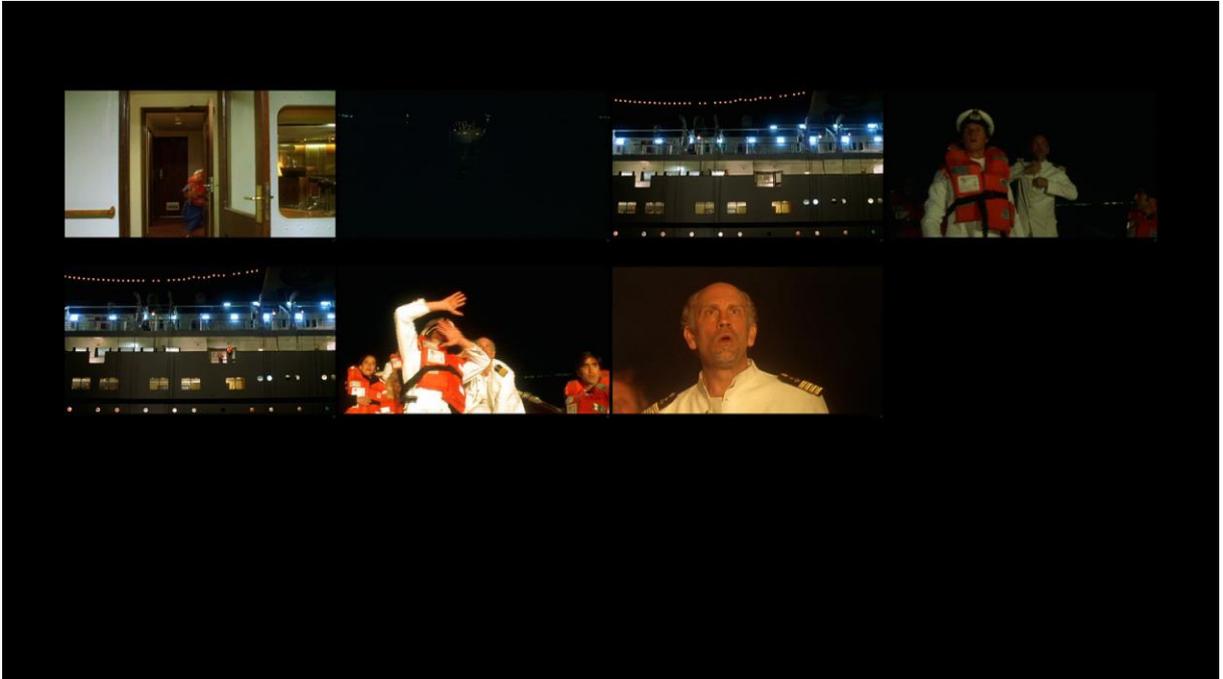
Aos 46 minutos, exatamente a metade do filme, um grande plano do navio iluminado, navegando pela noite, é inserido. Esse plano marca o fim da primeira parte, nos ambientes externos, e o início da segunda parte do filme, no interior do navio.

Três mulheres embarcadas em cidades diferentes sentam-se em uma mesa redonda no restaurante, junto com o comandante do navio: Delfina, uma empresária francesa de sucesso, Francesca, uma atriz italiana e Helena, cantora e atriz grega. Iniciam uma conversa com o comandante onde todas falam suas línguas de origem, inclusive o comandante americano. O fato de todos entenderem as quatro línguas é comentado na mesa, sem estranhamento. Um a um, os cinco falam de si, dos seus desejos íntimos, das suas paixões e frustrações. Conversam também sobre a União Europeia (organização da qual participam as quatro nações representadas). Lembram que a Grécia foi o berço da colonização, mas que o inglês é a língua dominante, falam dos ideais da Revolução Francesa que foram adotados pela América, e das diferenças culturais com o povo árabe. Uma boneca muçulmana, aliás - um presente do comandante americano para a menina Maria Joana - será responsável pelo trágico destino de Rosa Maria e Maria Joana algumas horas depois.

Na noite seguinte, Helena, a grega, canta à capela uma canção tradicional do seu país¹⁰, em que uma pequena laranjeira lamenta um vento que vem do Norte e espalha os seus frutos. Um pouco antes, na mesma mesa de jantar, Helena comentava como é curioso o fato de o português ser falado em todos os continentes do mundo, e o grego, berço da civilização ocidental, ter ficado restrito à Grécia. Durante a canção, o comandante é comunicado que bombas-relógio foram deixadas no navio por terroristas no último porto em que estiveram, e que após soar o alarme todos os tripulantes terão que deixar o navio. Um grande caos se instaura e passageiros com coletes salva-vidas se espremem nas portas em direção as saídas, mas a pequena Maria Joana vai para o seu aposento em busca de sua boneca muçulmana. Quando mãe e filha chegam ao compartimento superior do navio, o último bote com o comandante já partiu. Vemos um plano mais aberto do navio, iluminado e vazio, apenas com as duas, a sós, em frente à saída dos botes. É o último plano em que aparecem. Após uma

¹⁰ A canção chama-se *Neranzoula* e foi gravada por Irene Papas (que interpreta Helena) no álbum *Odes*, em 1979 (CUNHA; SALES, 2010, p. 111).

explosão, somos confrontados com o rosto iluminado do comandante, em expressão de desespero, em close congelado. O *freeze* na imagem permanece, enquanto o áudio segue com o barulho de explosões e do navio sendo tragado pelas águas.



XXVI – *Um filme falado*. Sequência final.

O final trágico do filme nos remete em um primeiro momento ao atentado terrorista ao World Trade Center, em Nova Iorque, ocorrido em 2001, no mesmo ano em que o filme se situa, conforme indicação de uma cartela no início. A cena do comandante sendo avisado pelo marinheiro da presença das bombas é muito similar às imagens divulgadas na época, quando o então presidente norte-americano George W. Bush fora informado por um assistente dos ataques às Torres Gêmeas, e, assim como o comandante do navio, aguarda o final de uma apresentação infantil em uma creche, aplaude e só então sai para tomar as providências. Não é coincidência o fato de um americano estar no comando do navio. O terrorismo, no entanto, é encarado nesse filme como mais um episódio da história desta civilização, decorrência da ação dos homens que tanto construíram e tanto destruíram, como explica Rosa Maria para sua filha ao longo do filme. Aparecida Bueno (2010) em seu artigo, sugere que a sequência final do filme marca " encerramento de uma trajetória pela história de nossa cultura e civilização, iniciada em Lisboa e interrompida abruptamente na entrada do mundo árabe". Se quisermos, no entanto, pensar a história na perspectiva de uma "ciência da cultura", é preciso lembrar que, de acordo com Warburg, cada período é tecido pelo seu próprio nó de antiguidades,

anacronismos, presentes e propensões para o futuro (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69). O filme de Oliveira situa-se justamente no lugar desse nó.

Paralelamente à história concreta e tangível dos lugares, Manoel de Oliveira nos apresenta uma outra história, invisível mas não menos concreta. Trata-se das lendas, dos mitos e das crenças. O Castelo do Ovo, em Nápoles, é sustentado por um mito, assim como a lenda de que numa manhã de nevoeiro a alma do Infante D. Henrique tomará forma e voltará a Portugal. Teriam as outras três mulheres no navio algo a ver com as três Moiras da mitologia grega, filhas de Zeus, que determinavam os destinos humanos? Há ainda uma outra camada de significado possível sobre essas três mulheres (haverá ainda quantas?): as três mulheres-Moiras (e o capitão) são atrizes-ícones em seus países, personalidades culturais reverenciadas. Ao escolher Catherine Deneuve, Stefania Sandrelli e Irene Papas, além de Malkovitch, Oliveira está lidando com o imaginário presente, vivo, da(s) cultura(s) de nosso tempo. Outra camada de significado. É como se a atriz portuguesa Leonor Silveira, uma atriz pouco conhecida, em comparação as outras, estivesse sendo colocada em frente a mitos contemporâneos da indústria cultural.

O filme não possui qualquer trilha musical, com exceção da canção entoada por Helena, à capela, no último jantar. Na tradicional canção grega, conforme já vimos anteriormente, a "pequena laranjeira" pede para que os ventos impiedosos do Norte soprem com mais calma, pois seus frutos estão sendo espalhados pelo mundo. A metáfora da cultura grega fica evidente, especialmente com relação à língua que é a raiz das outras línguas faladas na mesa, como é lembrado em uma das conversas. O presente em *Um Filme Falado* se tece de múltiplos passados. Voltamos aqui à questão da sobrevivência:

São as coisas mortas há muito tempo, com efeito, que assombram com maior eficácia – de maneira mais perigosa – a nossa memória: quando faz seu horóscopo, a dona de casa de hoje continua a manipular os nomes de deuses antigos, nos quais, supõem-se, ninguém mais crê. A sobrevivência, portanto, *abre a história* – (...) uma história da arte aberta para os problemas antropológicos, da superstição, da transmissão das crenças (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69).

Talvez a explosão do navio ao final faça parte de um processo de cura a que ele submete a cultura portuguesa e ocidental. A descoberta de um trauma muitas vezes é o caminho para a sua cura, uma via de acesso ao presente, uma possibilidade de renascimento.

Manoel de Oliveira não tem medo da História. Essa pode ser uma das razões pelas quais os seus filmes são tão contundentes e únicos dentro da cinematografia portuguesa e

mundial. Ao abordar o passado, ele se liga, ao mesmo tempo, com os mitos de fundação do ser português, mas também os olha a partir de uma perspectiva exteriorizada, o que possibilita que interroge a história, que manipule os seus dados, que jogue com os tempos. Como diz Paulo Filipe Monteiro, Oliveira "parte sempre de uma dúvida que a imagem diz e suspende" (1999, p.5).

O fato de Monteiro em *Sophia de Mello Breyner Andresen* buscar um diálogo tão intenso com a poesia de Sophia, que é rica em atravessamentos históricos e que, assim como Oliveira, se coloca diante do passado para analisá-lo e restituir-lhe as forças vitais, é uma das razões para que seu filme possa ser considerado sob esta perspectiva do mar-liberto. Monteiro inteligentemente soube interpretar essa poesia e realizar um filme que não está a reboque da literatura de Sophia, mas que dialoga incessantemente com o espectador e o interroga a todo momento sobre a matéria fílmica, abrindo espaço para que a história se instaure dentro de uma perspectiva crítica. O filme de Monteiro é uma exceção dentro da conjuntura do cinema dos anos 1960-1970 em Portugal, que mesmo com o Novo Cinema inaugurado a partir de 1963, não se liberta das tensões imobilizadoras acerca desse passado português idealizado, ainda que sob uma perspectiva mais crítica. Paulo Filipe Monteiro afirma que essa é grande questão desta geração de cineastas: "será que aceitam renascer depois do 25 de abril, fazer o luto do medo e das esperanças acabadas, ou preferem "viver" deste luto?" (MONTEIRO, 2004, p. 54). É, no entanto, a partir dessa virada cinematográfica do Novo Cinema que é possível perceber uma lenta e gradual diminuição de filmes com a imagem do mar. Nos anos 1970 e 1980, a imagem está presente no cinema feito em Portugal, com algumas exceções, de maneira coadjuvante. O filme de João Botelho, *Um adeus português* (1985), e *O último mergulho* (1988) de João César Monteiro, já mencionado anteriormente, parecem fazer parte dessas exceções, mas apenas a partir de uma análise mais profunda seria possível integrá-los nessa concepção de mar-liberto.

Se, antes do Novo Cinema, o cinema português parecia alheio ao seu próprio tempo, é principalmente a partir dos anos 1990 que ele vai efetivamente debruçar-se sobre o presente e a realidade. De acordo com o pesquisador Thiago Baptista em *Nacionalmente Correto, a invenção do cinema português* (2009), a partir dos anos 1990 os novos realizadores vão concentrar-se na contemporaneidade portuguesa escolhendo como protagonistas jovens marginais, mães adolescentes, imigrantes ilegais, em temas que abordam de uma maneira direta a pobreza, a doença, o desemprego, a violência doméstica, as drogas, distanciando-se do que parecia ser o "específico da sua cultura", para falar do que era imediatamente próprio

do seu tempo. Nas palavras de Baptista, poucos filmes, antes desses "tinham mergulhado tão profundamente no país e, ao mesmo tempo, se tinham distanciado tanto dele" (2009, p.14). Isso porque as questões que passariam a abordar nesses filmes nada tinham de especificamente portugueses, ao contrário, eram questões que diluíam a especificidade nacional e transformavam o país em um país como qualquer outro, integrando-o a um tempo globalizado. Uma consequência dessa mudança é uma diminuição ainda maior da imagem do mar no cinema português. A partir do ano 2000 é possível reencontrar o mar novamente, em obras pontuais. Para citar apenas Oliveira, destacamos *Palavra e Utopia*, um filme sobre o Padre Antônio Vieira realizado em 2000, e o grandioso *Um filme Falado* em 2003. Nos últimos anos novos diretores parecem querer retornar ao mar sem medos ou traumas. É o caso de Gonçalo Tocha, em sua trilogia *Balaou* (2007), *É na terra não é na lua* (2011) e *A mãe e o mar* (2013), o qual esperamos ter oportunidade de nos debruçar em um próximo estudo.

3.3 Imagens carregadas de tempo e memória

Nos anos oitenta, o crítico de cinema francês Serge Daney definiu os cineastas portugueses como "arqueólogos apaixonados" que "fazem regressar o passado estranho e glorioso de um Portugal longínquo"¹¹. De fato, Paulo Rocha, diretor de *Mudar de Vida*, em uma entrevista alguns anos depois, falou sobre "as ruínas da memória" de que se alimenta o cinema português:

(...) há uma solidão perversa presente na atmosfera humana e visual de Lisboa, velha capital de Império debruçada sobre o oceano e devorada por sonhos e frustrações inconfessáveis (...). Não há censura, não há modelos, cada filme é uma aventura solitária, laboriosa, obsessiva. Nesta atmosfera nascem obras inesperadas, mais líricas do que dramáticas, hesitando entre os fantasmas do passado e as tentativas da arte moderna. Lisboa é o centro, desde o fim do século XIX, de um espaço de sonhos, de aventuras e de naufrágios cobrindo o mundo inteiro. Longe da Europa, rodeada pelas ruínas de uma memória imperial asiática, africana e sul-americana, Finisterra devorada pela arrogância da "autopiedade", eternamente na espera de um pai ausente, o cinema português retira dessa orfandade a matéria de suas interrogações (LEMIÉRE; ROUEN, 1990 *apud* MONTEIRO, 2004, p. 34)

¹¹ Tradução minha. Este artigo de Serge Daney foi o ponto de partida para o livro da pesquisadora Glòria Salvadó Corretger, *Espectres del cinema portuguès contemporani: Història i fantasmes en les imatges*. Lleonard Muntaner Editor, Barcelona, 2013, que chegou ao nosso conhecimento através da resenha de Nuno Crespo publicada na Revista 5, *O Contra-plano da morte: Espectres del cinema português contemporani. Història i Fantasma en les Imatges*, Lisboa, julho 2014. Apesar dos nossos esforços, não conseguimos uma edição desta publicação até o fechamento do presente trabalho.

Ao falar desses “fantasmas do passado”, Rocha se refere à herança das viagens marítimas e dos descobridores portugueses e também de um passado mais recente, em que uma ditadura se apropriou dessa memória marítima e a ressignificou. Estas memórias se inscrevem e atuam nas diferentes figuras do presente, através das imagens. Para melhor compreensão desse deslocamento, evocaremos o trabalho do historiador da arte e filósofo alemão Aby Warburg (1866 – 1929), cuja obra rompeu com a fronteira entre diferentes campos do conhecimento, com a história da arte, a antropologia e a psicanálise, colocando o pensamento sobre as imagens em permanente movimento, a partir de uma abordagem anacrônica da história.

De acordo com Warburg, memória e imagem estão intimamente ligadas. As imagens seriam testemunhos memoriais da forma como o homem conseguiu sobreviver através dos tempos, da necessidade de sobrevivência do homem na separação entre o "eu" e o mundo. Em seus trabalhos, o historiador da arte percebeu que toda cultura está sempre em tensão, em choque, oscilando entre polos que constituem um confronto mortal - ou vital - para o homem, como a magia e a ciência (a polaridade mais trabalhada por ele), o paganismo e o cristianismo, o passado e o presente, o Oriente e o Ocidente, a arte e a religião, Apolo e Dionísio, etc., polaridades abordadas também pelo filósofo Friedrich Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* (2006). Quando um dos polos prevalece sobre o outro em determinada cultura, esta cultura corre risco de se perder, ou mesmo de morrer. Ao investigar a recorrente aparição da figura da ninfa na arte renascentista, Warburg percebeu que a carga orgiástica desta figura revelava um profundo conflito espiritual na cultura clássica. As imagens que, assim como a ninfa, desaparecem e reaparecem anacronicamente na história e nas obras de arte foram chamadas por ele de *pathosformel* (forma do pathos). As *pathosformel* são cristais de memória histórica, compostos híbridos de matéria e forma, criação e performance, novidade e repetição. Elas contêm em si essa "tensão polar", e podem ser atualizadas a qualquer momento quando o homem se depara frente a um conflito de natureza vital. Se por um lado, a própria ideia de “fórmula” sugere essa dimensão repetitiva, por outro, o termo *pathos* se associa ao caráter transformador e diferenciador dessas imagens. Cada época seleciona e elabora determinadas *Pathosformeln*, de acordo com suas necessidades expressivas, de acordo com a “vontade seletiva” da época, essas fórmulas são reatualizadas a partir da sua energia inicial, elas se intensificam e reativam-se quando evocadas.

Comprendemos então que as “fórmulas páticas” são formas genuinamente antigas de uma expressão física ou psíquica intensificada que, para Warburg, representam a vida em

movimento. Como poderíamos então compreender o mar como uma *pathosformel*, sendo ele um elemento natural e eterno, não-humano, inanimado? É através da projeção dos sentimentos humanos sobre o oceano que ele adquire as formas da "vida em movimento", "expressão física intensificada", do "pathos heroico e teatral" que Warburg encontrou na análise de pinturas renascentistas. Assim como Warburg pode captar a presença das ninfas através de drapeados de um vestido ou de um movimento de cabelos, o mar pode ser encontrado em imagens do século XX metamorfoseado em uma série de elementos que o constituem: peixes, conchas, ventos, turbulências, sal, sereias (as ninfas marítimas), faróis, sensação de asfixia, etc. O horizonte marítimo atravessa os tempos e emerge em momentos críticos dessa cultura, não obedecendo necessariamente os períodos históricos, os movimentos artísticos ou cinematográficos. É o caso da imagem do mar no filme de Oliveira, *Douro, faina fluvial*, que surge não para corroborar o mar ufanista como fazem outros filmes do mesmo período, mas para atravessar transversalmente a história e descrever um outro tempo, em que a memória evocada se atualiza em tempo presente, no tempo dos homens trabalhadores do rio Douro e da vida no Porto no século XX. Dessa maneira, não somos nós que nos debruçamos sobre o que passou, mas o passado é que se instaura, deflagrado por essa imagem do mar no primeiro plano do filme.

A partir de 1905, Warburg desenvolveu o conceito de *Nachleben*, a "vida póstuma" das imagens, ou seja, o processo de transmissão, recepção e polarização pelo qual a cultura atravessa (o termo também é traduzido como "renascimento" ou "sobrevivência"). Nessa perspectiva, épocas como a Antiguidade, a Idade Média e os Tempos Modernos estariam intimamente ligadas, e poderiam ser identificadas em uma única imagem, carregada por símbolos que sobreviveram através dos tempos. Tal como ocorre com a ninfa, a experiência marítima originária do *ser* português é polarizada na imagem do mar (em suas mais diversas expressões), e essa imagem sobrevive no cinema português como uma espuma solidificada. As ideias de tradição e transmissão ligadas a essa imagem do mar passam a ser entendidos como conceitos anacrônicos, feitos de processos conscientes e inconscientes, de esquecimentos e descobertas, de inibições e destruições, de assimilações e inversões de sentido, de sublimações e alterações (DIDI-HUBERMAN, 2013, P. 70). Esse entendimento do funcionamento do tempo, de acordo com Didi-Huberman (2013), é similar ao funcionamento anacrônico da memória formulado por Freud: o sintoma faz uma conexão simbólica e aparece em outra época, transfigurado. Quando falamos em uma marca deixada na história que sempre permanece, essa permanência não se exprime como uma essência, um

traço global ou um arquétipo, mas, ao contrário, como um sintoma, um traço de exceção, uma coisa deslocada:

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmiais, à *sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma "memória coletiva" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55).

O filósofo Giorgio Agamben (2009) chama de “arqueologia filosófica” a prática em que, numa indagação histórica, não lida com a origem, mas sim com a emergência do fenômeno, e por isso deve-se confrontar com as fontes e com a tradição. Tanto a arqueologia filosófica quanto a psicanálise acessam um passado que não foi vivido e que não pode ser definido tecnicamente como "passado", pois ainda permanece, de algum modo, como presente. Situam-se no lugar em que a memória e o esquecimento, o vivido e o não vivido, ao mesmo tempo se comunicam e se separam.

No pequeno ensaio intitulado *Ninfas* (2012), Agamben observa que as imagens transmitidas pela memória histórica não são inertes ou estáticas como podem parecer à primeira vista, mas é necessário realizar uma operação para que possamos enxergar seu movimento e restituir-lhes a vida: "uma operação em que o passado - as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível" (AGAMBEN, 2012, p.37). O método dessa nova história, como descreve Didi-Huberman, deve ser a montagem, um procedimento que supõe a desmontagem da história linear, progressiva e que faça do “saber – da imagem aparecida, originária, turbulenta, entrecortada, sintomática – o objeto e o momento heurístico de sua constituição mesma” (2008, p.173). Ou seja, através da montagem podemos unir duas ou mais imagens que não estavam relacionadas em um primeiro momento, fazendo com que elas assumam uma posição diferente através de sua articulação, de seu contato, de seu enfrentamento. O projeto do Atlas Mnemosyne, empreendido por Aby Warburg nos últimos anos de sua vida, foi o método encontrado por ele para restituir a vida a essas imagens. Seguindo seu rastro, executamos um pequeno atlas com as imagens dos filmes que trabalhamos, que carregam essa tensão marítima. As imagens dos filmes remontadas em um novo formato, em uma nova organização, evidenciam a relação conflituosa da cultura portuguesa com o mar no século XX.

3.3.1 Atlas Anadiômeno

Antes de mergulhar em nosso Atlas Anadiômeno, procuraremos entender um pouco mais do funcionamento do Atlas Mnemosyne. Criado por Warburg para investigar a história da arte em imagens, o Atlas Mnemosyne consiste em uma série de painéis divididos por eixos temáticos contendo fotografias, recortes de jornal, reproduções de pinturas, etc., fixados com alfinetes, sem uma ordenação explícita aparente. Sobre a escolha da forma "Atlas" como suporte do trabalho, Didi-Huberman esclarece:

Atlas deu o seu nome a uma forma visual de conhecimento: ao conjunto de mapas geográficos, reunidos num volume, geralmente, num livro de imagens, cujo destino é oferecer aos nossos olhos, de maneira sistemática ou problemática – inclusivamente poética, com risco de ser errática, quando não surrealista – toda uma multiplicidade de coisas reunidas por afinidades eletivas, como dizia Goethe. (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Seu objetivo era, como já explicitamos anteriormente, estabelecer "cadeias de transporte de imagens", linhas de transmissão de características visuais através dos tempos, que carregariam consigo o *pathos*, as emoções básicas engendradas nessas imagens desde o nascimento da civilização ocidental. Uma imagem nunca tem uma significação fixa ou isolada – ela precisa ser montada para fazer sentido, e o formato do atlas permite a reconfiguração e redistribuição do espaço. Por isso o inacabamento é constitutivo do Atlas. Ao montá-lo, Warburg ignorou os métodos clássicos em que prevaleceriam a maneira sincrônica (uma organização pelo sistema autor/motivo) ou a maneira diacrônica (por períodos locais ou transversais). O Atlas warburgeano é disposto de maneira rizomática, como uma constelação. Didi-Huberman em *Atlas, como llevar el mundo a cuestras?* (2010) observa que o atlas já é em si um objeto anacrônico, que une tempos heterogêneos, pois trabalha com a reprodutibilidade técnica da idade fotográfica e os usos mais antigos do objeto prancha, objeto mesa:

Quando colocamos diferentes imagens — ou diferentes objetos, como as cartas de um baralho, por exemplo — numa mesa, temos uma constante liberdade para modificar a sua configuração. Podemos fazer constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajetos de pensamento. Ao modificar a ordem, fazemos com que as imagens tomem uma posição. Uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas — como num dicionário, um arquivo ou uma enciclopédia—, mas para recolher segmentos, troços da fragmentação do mundo, respeitar a sua multiplicidade, a sua heterogeneidade. E para outorgar legibilidade às relações postas em evidência (DIDI-HUBERMAN, 2011).

A fotografia guarda sempre um caráter não fixo e introduz diretamente a terceira função, que é a montagem. Warburg compunha um painel e o fotografava inteiro. Cada painel

então tornava-se, nas fotos, fragmentos de um outro conjunto maior. O Atlas se torna, então, série de séries, ou melhor, série movente de séries moventes, movimento incessante, já que cada fragmento movente já vem, ele próprio, carregado de movimentos de tempos diferentes (MICHAUD, 2013).

Aí reside a primeira diferenciação entre o nosso Atlas Anadiômeno e o Atlas Mnemosyne: como trabalhamos com filmes, imagens em movimento montadas em sequências, o nosso atlas não poderia ser montado a partir de fotografias ou *frames*. Optamos por realizar uma versão audiovisual das pranchas warburgeanas, introduzindo o componente da duração da imagem em movimento. Cada plano em si contém sua própria montagem, a partir dos elementos internos que compõem a imagem. Evocamos aqui o cineasta russo Andrei Tarkovski (1932 – 1986) que em seu livro *Esculpir o Tempo* fala sobre a montagem contida em cada plano fílmico:

Já se observou muitas vezes, com acerto, que toda forma de arte envolve a montagem, no sentido de seleção e cotejo, ajuste de partes e peças. A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe *no interior* do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida (TARKOVSKI, 1998, p. 135).

As diferentes "pressões rítmicas" que contêm cada plano estão, portanto, acessíveis em nosso atlas, e os filmes estão especializados na prancha, em uma apresentação não diacrônica. O segundo ponto de diferenciação entre o nosso atlas e o Atlas Mnemosyne é que optamos por trabalhar apenas com as imagens contidas nos sete filmes analisados ao longo deste trabalho. As imagens destes sete filmes constituíram, portanto, o universo do nosso arquivo.

Toda questão demanda um "corte", onde é possível tirar uma "fatia do mundo". O nosso "corte" se refere a esse problema específico dentro da cinematografia portuguesa: a trajetória da imagem do mar no cinema português, em sua ligação com o Estado Novo. Os sete filmes com que trabalhamos estão em um diálogo permanente com esta questão, mas não estão circunscritos a ela. Partimos, pois, dos três diferentes movimentos do mar estabelecidos nesta pesquisa - Mar-destino, Quebra-mar e Mar-liberto - como princípios para seleção de imagens nas três primeiras pranchas criadas (pranchas A, B e C). O grupo de imagens que integra cada prancha, entre tantas outras possíveis, foi escolhido a partir do grau de memória latente, de relações e vínculos que pudessem reconstituir esses movimentos marítimos. Conforme vimos anteriormente, algumas imagens guardam em sua forma a memória de um

sentimento do passado que ainda permanece conflituoso. Esta tensão pode ser percebida quando a imagem é confrontada com outras imagens semelhantes, de outras épocas. A aproximação das imagens faz com que o gesto expressivo originário deste sentimento conflituoso, ou aquilo que restou nele, a sua permanência, possa ser percebido através dos tempos. Buscamos, portanto, imagens em que o gesto humano (às vezes expressado através do movimento da câmera) estivesse diretamente ligado ao mar, ou imagens que pudessem sugerir a presença do mar através de elementos marítimos. Algumas palavras-chave também foram escolhidas para ajudar a orientar a nossa seleção.

É, no entanto, a partir do cruzamento e da reorganização das imagens dessas três pranchas que poderemos investigar as dinâmicas e oscilações de forças que sobrevivem nos conflitos das figuras entre si. Uma quarta e última prancha foi por fim criada, que reagrupa imagens das três primeiras. A ela demos o nome de prancha-anadiômena.

Não se trata, portanto, da busca por um resultado obtido pelo somatório das imagens, mas sim de uma investigação das relações complexas que existem *entre* as imagens. Por essa razão não é a imagem isolada que importa, mas a multiplicidade de significados que ela pode assumir no encadeamento com outras imagens. A construção deste atlas serve, por fim, não para compreender cada um desses três movimentos de maneira tautológica, ou seja, para afirmar aquilo que já descobrimos a partir da análise dos filmes, mas, pelo contrário, para complexificar e problematizar estes movimentos, buscando em cada imagem aquilo que a torna viva e que a conecta com questões históricas anteriores, em camadas mais profundas, restituindo às imagens dos filmes o poder de superação da sua própria história.

A seguir, descreveremos as imagens que integram cada uma das três pranchas e em seguida comentaremos algumas tensões que as aproximações realizadas na prancha-anadiômena provocam, sem a intenção de encerrá-las nesta explanação. A versão audiovisual do Atlas encontra-se no DVD em anexo a este trabalho.

Prancha A: Mar-destino

Palavras-chave: mar distante; naufrágios; dor; milagre; misticismo; destino; martírio; saudade; futuro; horizonte; trabalho; sobrevivência; festa; coletivo.



- 1 – *Nazaré, praia de pescadores*. Panorâmica do vilarejo.
- 2 – *Maria do Mar*. Tia Aurélia salga a casa do arrais.
- 3 – *Maria do Mar*. 1ª aparição da personagem.
- 4 – *Nazaré*. Maria de Nazaré reza na praia por seu marido que se encontra em perigo no mar.
- 5 – *Nazaré, praia de pescadores*. O trabalho dos pescadores.
- 6 – *Nazaré*. Naufrágio.
- 7 – *Maria do Mar*. Maria do Mar é salva do afogamento.
- 8 – *Douro, faina fluvial*. Subjetiva da câmera em direção ao Rio.
- 9 – *Douro, faina fluvial*. Reflexos dos barcos na água.
- 10 – *Nazaré, praia de pescadores*. "Figuras fenícias".
- 11 – *Maria do Mar*. O suicídio do arrais.
- 12 – *Nazaré*. O trauma de Antônio no mar.
- 13 – *Nazaré*. Casamento à beira-mar.

Prancha B: Quebra-mar

Palavras-chave: catástrofe, ruína, crise, resgate, dúvida, inadequação, tensão, martírio, expectativa.

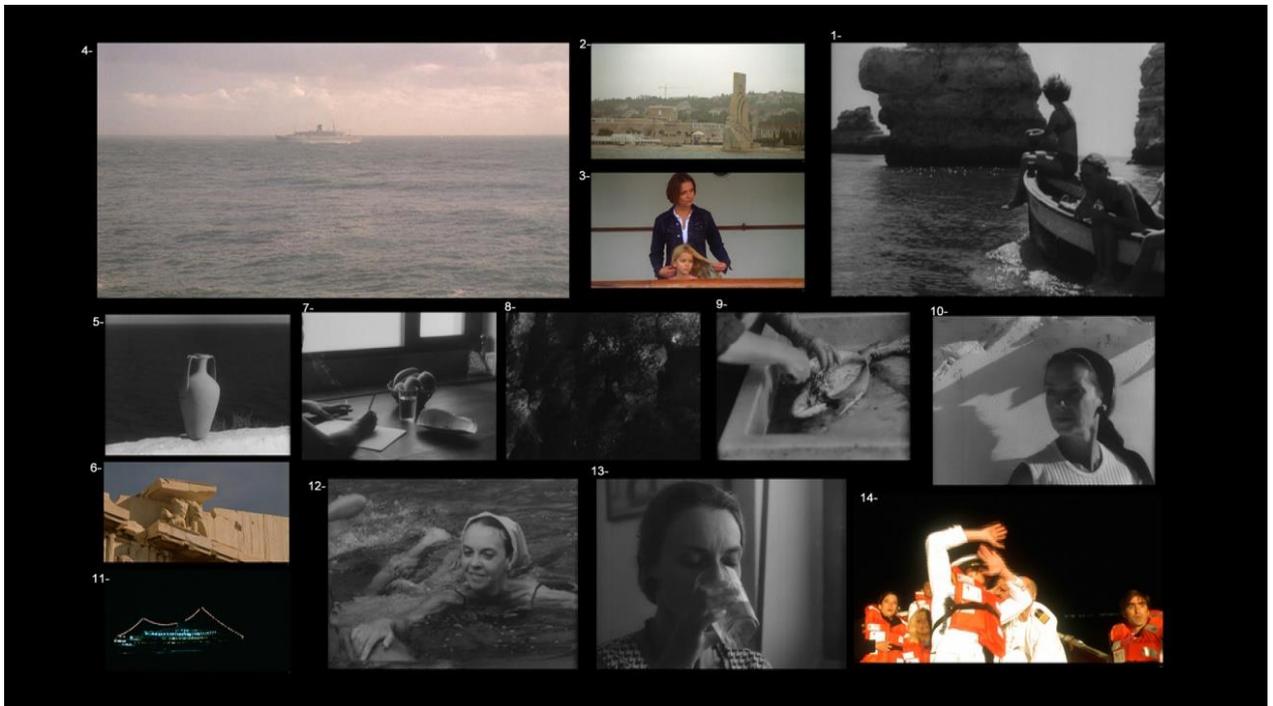


Todas as imagens pertencem ao filme *Mudar de Vida*.

- 1 – pessoas resgatam os objetos que o mar carregara
- 2 - Adelino desmaia após deslocar a coluna em um barco de pesca
- 3 – Albertina e a faca
- 4 – Adelino carrega um molho de palha para Júlia
- 5 – uma casa desaba sob a força do mar
- 6 – Adelino retoma o seu trabalho como pescador
- 7 – Adelino no exame psicotécnico para um novo emprego
- 8 – Adelino vê o mar ao chegar no vilarejo

Prancha C: Mar-liberto

Palavras-chave: presente, realidade, história, feminino, desterritorialização, plenitude, certeza, olhar, solidão, palavra.



- 1 – *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Sophia e seus filhos andam de barco.
- 2 – *Um filme falado*. Vista do Monumento aos Descobrimentos.
- 3 – *Um filme falado*. Mãe e filha conversam no navio.
- 4 – *Um filme falado*. Navio no oceano.
- 5 – *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Um vaso na paisagem.
- 6 – *Um filme falado*. Monumento grego semi-destruído.
- 7 – *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Sophia em sua mesa de trabalho.
- 8 – *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Reflexo do mar nas rochas.
- 9 – *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Peixeiro disseca peixe no mercado.
- 10 – *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Sophia no forte.
- 11 – *Um filme falado*. O navio a noite.
- 12 – *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Sophia nada no mar.
- 13 – *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Sophia bebe água.
- 14 – *Um filme falado*. Marinheiros diante da explosão do navio.

tentativa de conter os cabelos esvoaçantes e provocantes das ninfas femininas. Há também a lenda de que uso do lenço pelas portuguesas foi uma moda lançada pela princesa Carlota Joaquina em sua viagem de fuga para o Brasil. O navio da família real teria sofrido um surto de piolhos e a princesa passou a usar o lenço para cobrir os cabelos raspados, sendo imitada pelas mulheres da época. O fato é que este hábito é ainda hoje bastante cultivado nos trajes portugueses. Apesar de Maria do Mar representar a típica esposa de pescador devota e Sophia representar a mulher moderna, e autônoma, ambas aproximam-se através deste gesto, exibindo a sua portugalidade e evocando a relação antiga que a cultura portuguesa mantém com o mar.

Aproximamos agora as "figuras fenícias" do filme de Leitão de Barros (A10) com a cena do forte em *Sophia...*, em que uma ânfora do mesmo estilo é colocada frente à câmera, com o mar ao fundo (C5). A ocupação fenícia do território português remonta mais de 2500 anos. Os Fenícios eram um povo de navegadores e comerciantes originário do atual Líbano e da zona costeira da moderna Síria, e foram responsáveis pela introdução de um amplo conjunto de tecnologias, espécies vegetais e animais, hábitos sociais, práticas e rituais funerários (ARRUDA, 2008). De acordo com a arqueóloga portuguesa Ana Margarida Arruda "no contexto da História oficial, a investigação sobre a época pré-romana servia apenas uma historiografia de pendor marcadamente nacionalista, que procurava quase exclusivamente as evidências arqueológicas dos "primeiros heróis nacionais", os Lusitanos" (ARRUDA, 2008, p. 13). Por essa razão a inclusão desta imagem no filme de Leitão de Barros, conhecido posteriormente como "o cineasta do Salazar", é surpreendente. Em *Sophia...* a ânfora não está mais sobre a cabeça de ninguém, mas posicionada em frente ao mar, evidenciando o elo entre a ocupação fenícia e o oceano. A ânfora também simboliza "aquilo que contém", enquanto o mar é a eternidade que não se pode conter. A ausência da figura humana talvez indique o desejo de libertação de tantos processos de ocupação neste território, ou o desejo de libertação em relação ao governo de Salazar, que ainda vigorava quando o filme foi realizado. O plano seguinte em *Sophia...* mostra um pássaro voando, reafirmando a ideia de liberdade.

Ao aproximarmos as imagens A1, B1, B5, C4 e C13, podemos perceber que as moradias e o mar eram espaços separados, exibidos sempre em sua fissura, como fica claro na vista panorâmica de *Nazaré* (A1). Em *Mudar de vida* as casas estão sendo invadidas pelo mar de maneira bastante violenta (B1, B5). Nos dois filmes que compõem o movimento mar-liberto não há mais essa divisão. As personagens de *Um filme falado* (C4) atravessam o espaço em um navio sobre o mar, sua morada provisória, enquanto que o horizonte marítimo

parece totalmente integrado ao escritório de Sophia (C13). Isto reforça a ideia de reapropriação do mar pelos portugueses, após o fim do salazarismo, enquanto um espaço nômade e internacional.

Nas imagens A12, e C14 vemos personagens com as mãos sobre o rosto, em desespero frente a uma situação conflituosa. Em A12 o personagem Antônio acaba de sofrer um trauma em uma situação de perigo no mar. Em C14 um marinheiro responde fisicamente com as mãos à explosão do navio. O cinema português sempre esteve de braços dados com os perigos e com os traumas da história, por essa razão é um cinema em confronto com a morte, fruto do permanente confronto com o mar e o seu horizonte inabarcável, analisa Nuno Crespo em seu artigo *O Contra-plano da morte* (2014). A expressão das mãos dos dois navegantes expressa esse confronto com o qual o cinema português e a história portuguesa são frutos. O gesto de ambos, a bordo de um barco, evoca o naufrágio eminente, o terror diante do perigo e do abismo com que esta cultura foi por diversas vezes confrontada. O naufrágio, aliás, que está presente na imagem A6, é um tema trabalhado em três filmes da prancha mar-destino (exceto em *Douro, faina fluvial*), evocado em um plano metafórico em *Mudar de Vida*, quando o mar arrasta as casas e os móveis dos moradores do vilarejo (ver figura B1), e é o destino final das personagens em *Um filme falado*. Os dois filmes de Manoel de Oliveira, apesar de expressarem uma aparente superação da ideia do mar como destino final do "ser português", terminam inexoravelmente presos à ele (lembremos que no último plano de *Douro...uma grande onda se choca contra a câmera*).

Aproximando a cena do barco naufragando (A6) da cena que antecede o afogamento de Maria do Mar (A7) e da cena de Sophia brincando com seus filhos na água (C12), podemos observar estes pequenos grupos de pessoas em ações parecidas dentro da água, com gestuais bastante similares, embora o primeiro trate de um afogamento, o segundo de uma brincadeira que vira um afogamento e o último de uma brincadeira sem perigos. Nesta cena de *Maria do Mar* (A7), as meninas brincando na beira da água, com a espuma da onda cobrindo-lhes as pernas, assemelham-se muito a sereias. A imagem de Sophia nadando também pode remeter a uma sereia, embora de uma maneira menos explícita. Ainda permanecendo na cena em que Maria do Mar se afoga (A7), podemos aproximar o momento final do seu salvamento à imagem (B2) de *Mudar de Vida* em que Adelino é carregado por seus companheiros após fraturar a coluna no mar. Essas duas imagens, pela posição e expressão de seus corpos, foram colocadas próximas a ruína grega de *Um filme falado* (C6) na prancha anadiômena.

Os reflexos da água estão presentes em *Douro...* (A9) e nas rochas em *Sophia...* (C8), ambos expressando a pulsão do mundo material no meio aquático. Em um movimento oposto, o reflexo de Antônio (*Nazaré*) no espelho de sua casa se dilui quando ele se encontra sob efeito da bebida, ao lembrar o trauma sofrido no mar. Uma ideia parecida pode ser trazida também a partir da aproximação do plano A8, de *Douro...*, em que a câmera em um movimento feito à mão "mergulha" da ponte em direção ao Rio. O movimento de câmera alude à ao desejo de fusão destes espaços, em um movimento de incorporação da água. Mas também pode ser aproximado com a imagem A11, de *Maria do Mar*, em que o arrais se suicida no mar devido a culpa que carrega.

O olhar de Adelino quando vê o mar ao voltar pela primeira vez ao seu vilarejo (B8) é bastante similar ao olhar de Maria de Nazaré (A4) quando está apreensiva olhando seu marido em perigo no mar. Ambos remetem a uma perda. A estes dois olhares podemos aproximar também o olhar para fora do navio de mãe e filha em *Um filme falado* (C3) e a expressão de Sophia ao olhar o mar pela janela, em sua casa (C13). Estes quatro olhares se dirigem ao horizonte. Quando pensamos na ideia de horizonte, a paisagem se confunde com o campo visual daquele que olha, ao mesmo tempo em que o sujeito confunde-se com o seu horizonte e se define como ser-no-mundo (COLLOT, 2011, p.13). Ou seja, a paisagem revela uma exterioridade e ao mesmo tempo uma interioridade, tornando sujeito e objeto inseparáveis.

A cena A2 mostra Tia Aurélia em *Maria do Mar* "salgando" a casa do arrais para que "o demônio saia do mar". Ela o faz através de pequenos peixinhos que coloca enfileirados sobre a soleira da porta do seu inimigo e em seguida realiza um gesto místico com as mãos para que a mágica se realize. O sal e a figura dos peixinhos invocam o mar e seus demônios, remontando uma tradição da antiguidade. Da mesma maneira os objetos dispostos na mesa de trabalho de Sophia (C7) - um cinzeiro em forma de concha e um copo de água - invocam o mar e o materializam frente à Sophia. As mãos também realizam os trabalhos manuais que estão presentes em dezenas de cenas dos filmes abordados. Na prancha anadiômena aproximamos o gesto do peixeiro dissecando o peixe no mercado em *Sophia...*(C9), com as mãos de Adelino encaixando peças em seu exame psicotécnico (B7), e ainda com as mãos dos pescadores segurando os remos (A5 e B6). Enquanto os pescadores e o peixeiro do mercado realizam sua função com destreza, Adelino exhibe através de suas mãos sua inadequação à modernidade que se impõe.

Na prancha C, a figura 2 exhibe o Monumento aos Descobrimientos, também conhecido como Monumento aos Navegantes, localizado em Lisboa. D. Henrique, o rei Navegador, está à proa com o olhar dirigido ao horizonte, com uma caravela na mão direita e um mapa na esquerda. A figura 1 da mesma prancha evoca os descobrimentos portugueses através desta mesma posição tomada pela filha de Sophia, que está na proa do pequeno barco, olhando o horizonte. As rochas no entorno do barco reforçam a semelhança com o Monumento dos Descobrimientos. Em *Um filme falado* o monumento é a primeira obra que Rosa Maria e a sua filha Maria Joana avistam ao iniciar a sua viagem de navio, ou seja, ela marca o início da viagem que ambas realizam através da história do ocidente. Em *Sophia...* a cena também marca o início do filme, o "olhar primordial" de Sophia frente ao mundo. Esta marca deixada pelos descobridores portugueses permanece no cinema português, e pode ser percebida como um traço vivo neste cinema, mesmo nos filmes realizados após os anos setenta.

Muitas outras aproximações podem ser realizadas a partir destas imagens e de novas imagens contidas nos filmes. Ao expor este pequeno conjunto de relações buscamos, antes de mais nada, experimentar as possibilidades um novo método de trabalho, como uma via a mais de acesso aos mistérios que permeiam esta cultura. Em nosso pequeno atlas anadiômeno nos deparamos com inúmeros caminhos possíveis de serem aprofundados, investigados, confrontados, caminhos que teremos que percorrer no futuro se quisermos ouvir “a voz que vem no som das ondas”, como disse Fernando Pessoa. A imagem do mar no cinema português, no entanto, permanece inquietante. A investigação sobre a sua origem é, ao mesmo tempo, uma operação sobre o ser português.

CONCLUSÃO

Estudar uma cultura diferente da que estamos inseridos constitui sempre um grande desafio. Se nossa aproximação com o cinema português nos levou a um grande mergulho através desta cinematografia, a investigação sobre a aproximação desta cultura com o mar promoveu um mergulho ainda mais profundo nisto que podemos chamar de "alma portuguesa". Na primeira etapa deste trabalho reunimos um grande arquivo constituído por filmes portugueses de todas as metragens, animações, documentários, textos sobre Portugal e sua relação com o mar, poemas, desenhos, artigos jornalísticos. No primeiro semestre da pesquisa realizamos ainda uma viagem a Portugal onde fizemos centenas de registros fotográficos: monumentos, ruínas, portos, praias, azulejos, gravuras e documentos históricos que indicassem esta relação. Mas foi a partir de conversas com os portugueses que começamos a desconfiar de que havia algo na imagem do mar que os inquietava, que tratava-se de uma imagem da qual eles pareciam querer se livrar, se libertar. Esta desconfiança foi aumentando na medida em que investigávamos: durante um debate na mostra "O cinema de Pedro Costa", ocorrida em setembro de 2010 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, o jovem e aclamado cineasta português declarou que jamais viraria sua câmera em direção ao mar. Eram poucos os filmes contemporâneos com a imagem do oceano e um número ainda menor de trabalhos (videoarte, instalações, etc.) que remetesse a esta relação, fazendo com que nossa desconfiança se transformasse em uma pergunta concreta, que precisaríamos desvendar: que conflito a imagem do mar deflagrava no homem português contemporâneo? Porque esta imagem, que já havia sido utilizada em abundância na cultura portuguesa em outras épocas, passou a ser tão inquietante? A descoberta da aproximação entre o mar e o salazarismo em Portugal se deu através de textos que nos colocaram frente a questões mais íntimas desta cultura, como o fundamental *O Labirinto da Saudade: psicanálise mítica do destino português* (1978), de Eduardo Lourenço, e os seus reflexos no cinema puderam ser aprofundados a partir dos trabalhos de Tiago Baptista (2014) e Paulo Filipe Monteiro (1999; 2004), entre outros.

Ao mesmo tempo vínhamos, durante o curso de mestrado, nos aproximando das maneiras de pensar a imagem e a História propostas por Aby Warburg e de seus estudiosos Didi-Huberman, Agamben e Michaud. A descoberta desta relação intrínseca entre memória e imagem, que deu origem aos conceitos de *pathosformel* e *nachleben*, poderia ser uma via de acesso para a compreensão desta "energia viva" que pulsava na imagem do mar diante dos

portugueses. O deslocamento das imagens do mar de seu habitual contexto e a reorganização das imagens na forma móvel do Atlas seria, portanto, um dos métodos a serem desenvolvidos em nosso trabalho.

Investigando os nosso arquivo, no entanto, percebemos que era necessário restringir radicalmente o numero de imagens com que trabalharíamos, para que fosse possível realizar um estudo mais aprofundado sobre cada obra em si e seu contexto de realização no cenário português. Se buscaríamos as relações entre a imagem e a história, era desejável adquirir alguma densidade acerca da cultura portuguesa e do desenvolvimento da arte cinematográfica no país. A partir da percepção do desaparecimento da imagem do mar no cinema português (que nunca se completa, mas vai se tornando mais intenso), escolhemos sete obras, que vão desde 1929 com *Nazaré, praia de pescadores*, o primeiro filme "genuinamente português" cujo tema principal é o mar, a *Um filme falado*, de 2003, um filme sobre a História do ocidente, vista a bordo de um navio, dirigido pelo mais velho realizador cinematográfico do mundo, o português Manoel de Oliveira. Observamos então que a relação com o mar estabelecida nestes sete filmes se dava de maneiras diferentes, e poderia ser entendida em três etapas, as quais demos os nomes de Mar-destino, Quebra-mar e Mar-liberto. Estes três "movimentos do mar" seriam o fio condutor do trabalho e também a base para a realização de nosso atlas.

A realização do atlas constituiu um dos maiores desafios do trabalho: foram realizadas mais de dez versões diferentes, onde experimentamos muitas formas de apresentação e disposição das imagens, e outras tantas possibilidades de cruzamentos entre milhares de imagens contidas nos sete filmes. Colocamos ao lado de cada prancha as palavras-chave que nos ajudaram a estabelecer critérios durante o processo de seleção das imagens. A forma final do atlas, enfim, é aparentemente a mais simples entre todas as formas testadas, e a mais parecida com o Atlas Mnemosyne de Warburg. As semelhanças encontradas a partir da aproximação das imagens dos sete filmes poderiam ser o ponto de partida para outra pesquisa, pela quantidade de questões que evocam.

Outro desdobramento possível deste trabalho se daria a partir de uma investigação mais aprofundada sobre este "desaparecimento" da imagem do mar no período compreendido entre os anos 90 e os dias de hoje, possibilitando, inclusive, uma ampliação da investigação para outros campos artísticos. O pesquisador Nuno Crespo, em seu artigo *O Contra-plano da morte* (2014), nos deixa uma pista muito interessante sobre o cinema de Pedro Costa ao falar

sobre "o modo como as Fontainhas estão próximas da claustrofobia e confinamento espacial de um navio" (2014, p. 234). A nossa tentativa de incluir filmes realizados por diretores mais jovens no capítulo Mar-liberto, como Miguel Gomes ou Gonçalo Tocha, que conhecemos através de festivais de cinema, foi frustrada pela dificuldade em obter cópias dos seus trabalhos.

Por fim, seria de nosso interesse manter o Atlas Anadiômeno vivo e em movimento, a partir da confrontação com as imagens do nosso vasto arquivo e de outras imagens que poderemos reunir no futuro.

Encerramos com as palavras do próprio Warburg:

As imagens e as palavras devem ser um socorro à posteridade, em sua tentativa de refletir sobre si mesma, de se defender da tragédia da tensão / da clivagem / entre o instinto mágico e a inibição / a lógica destrutiva. A confissão de um esquizoide (incurável), registrada nos arquivos médicos da alma. (WARBURG, s.d. *apud* MICHAUD, 2013, p. 254)

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg and the Nameless Science (1984). In: *Potencialities*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

_____. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. *Signatura Rerum: sul metodo*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo, 2009.

ALMEIDA, Paulo Ricardo de. Sophia de Mello Breyner Andresen. In: *Revista Online*, No. 62. Disponível em: <www.contracampo.com.br/62/sophiademello.html> Acessado em 02 de outubro de 2014.

BAPTISTA, Tiago. Nacionalmente correto: a invenção do cinema português. In: PITA, António Pedro; GRANJA, Paulo (Coord.). *Estudos do século XX*, nº 9. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. Disponível em: <http://run.unl.pt/bitstream/10362/5428/1/Nacionalmente%20correcto_A%20inven%C3%A7%C3%A3o%20do%20cinema%20portugu%C3%AAs_CEIS20.pdf> Acessado em 23 de julho de 2014

BENJAMIN, Walter. *Livro das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BOECHAT, Virgínia Bazzetti. *Na Rota das “Navegações”* : Sophia de Mello Breyner Andresen. 2004. Dissertação (Mestrado) - PUC-Rio Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2004.

CAMÕES, Luís de. Os Lusíadas. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1948. In: COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: *Literatura e Paisagem em Diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2011.

COSTA, Catarina Sousa Brandão Alves. *Camponeses do Cinema: a representação da cultura popular no cinema português entre 1960-1970*. 2012. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.

CRESPO, Nuno. O Contra-plano da Morte: espectres del cinema português contemporani. història i fantasma en les imatges. In: *Cinema 5*. CASTELLO BRANCO, Patrícia; VIEGAS, Susana (Orgs.). Lisboa: IFILNOVA, Julho de 2014.

CUNHA, Paulo. O Pescador: representações do homem e do seu meio no cinema português. In: *Oceanos*, No. 200. Lisboa: Broch, 2001.

CUNHA, Paulo. *A Pesca do Bacalhau no Cinema: construções ideológicas no documentário e na ficção*. Ílhavo: Museu Marítimo de Ílhavo, 2003.

CUNHA, Paulo; SALES, Michelle (Orgs.). *Cinema Português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

CUNHA, Paulo. Nazaré: Manuel Guimarães, Portugal (1952). In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). *O Cinema Português através dos seus filmes*. São Paulo: Editora Campo das Letras, 2007.

Cunha, Paulo; SALES, Michelle (Orgs.). *Olhares: Manuel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Atlas: como llevar el mundo a cuestras?*. Madrid: Reina Sofia, 2010.

_____. *O que Vemos, o que nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. Remonter, Refendre, Restituer. In: CRIQUI, Jean-Pierre (Org.), *L'Image-Document, entre Réalité et Fiction*. Paris: Le Bal, 2010.

FERREIRA, Manuel Pedro et al. *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, 2011. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>> Acessado em 2 de Julho de 2014.

FERRO, Gaetano. *As navegações portuguesas no Atlântico e no Índico*. Lisboa: Editorial Teorema, 1984. Disponível em <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10814/10814_4.PDF> Acessado em 12 de abril de 2014

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1991.

FREUD, Sigmund. Recalque (1915). In: *Obras Psicológicas Completas: edição standard brasileira vol. XIV*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

KRUZ, Luís. A representação do mundo: os descobrimentos portugueses e a europa do renascimento. In: *XVIIª Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura*, pp.239-293. Lisboa, 1983.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: D. Quixote, 1978.

_____. *Mitologia da saudade: seguindo de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

_____. *Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999.

- MADEIRA, Angélica. *Livro dos Naufrágios: ensaio sobre a história trágico-marítima*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- MENDES, João Maria (coord.). *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Lisboa: Arte e Media, 2012.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a Imagem em Movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MONTEIRO, João César. Auto-Entrevista (1969). In: NICOLAU, João (ed.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. *Ficção e abdução* (1999). In Biblioteca on-line de ciências da comunicação. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=108>. Acessado em 06 de outubro de 2014.
- _____. O fardo de uma nação. In: FIGUEIREDO, Nuno; GUARDA, Dinis (orgs.), *Portugal: um retrato cinematográfico*. Lisboa: Número - Arte e Cultura, 2004.
- MOREIRA, Fernando Alberto Torres. *Identidade Cultural Portuguesa: espaço de autonomia e diversidade*. In: *Revista de Letras*, nº 5, série II. Vila Real: UTAD, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PORTELA, Artur. *Salazarismo e Artes Plásticas*. Biblioteca Breve: Lisboa, 1987.
- PINA, Luís de, *História do Cinema Português*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. 40 anos depois da Revolução dos Cravos, Portugal Democrático Sofre com Austeridade. In: *Jornal Eletrônico Opera Mundi*. Lisboa. 25 de Abril de 2014. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/reportagens/34970/40+anos+depois+da+revolucao+dos+cravos+portugal+democratico+sofre+com+austeridade.shtml>> Acesso em: 13 de Setembro de 2014. Entrevista concedida a Marana Borges.
- SANTOS, Wiliam Pianco dos. A Figura do Mar nos Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira. In: *Seminário "Espaço e Paisagem no Cinema Português"*. Ílhavo: Museu Marítimo de Ílhavo, 2014.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São paulo: Martins Fontes, 1998.
- TOMÁS, Júlia. *Ensaio sobre o Imaginário Marítimo dos Portugueses*. Braga: CECS/Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade Universidade do Minho, 2013.
- VARELA, Maria Helena. *O heterologos na língua portuguesa: elementos para uma antropologia filosófica situada*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1996.
- VIEIRA, Patrícia I. O Império como Fetiche no Estado Novo: feitiço do império e o sortilégio colonial. In: *Portuguese Cultural Studies*. No. 3. Págs. 126-144. Utrecht: Utrecht Portuguese

Studies Center, Primavera de 2010. Disponível em: <<http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/VolumeTHREE.htm>> Acessado em: 12 de abril de 2014

WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *El Ritual de la serpiente: [1923-1988]*. México (DF): Sexto Piso, 2004.

_____. Mnemosyne. In: *Revista Arte & Ensaios: revista do programa de pós-graduação em artes visuais - EBA, UFRJ*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

FILMOGRAFIA

Nazaré, praia de pescadores (Leitão de Barros, 1929). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zld0EHHzyTQ>

Maria do Mar (Leitão de Barros, 1930). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W4otKrkKJEQ>

Douro, faina fluvial (Manoel de Oliveira, 1930). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c5AyIdoLUvI>

Nazaré (Manoel Guimarães, 1952). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jmHqwghVOpc>

Mudar de Vida (Paulo Rocha, 1966). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=btT8HmXysg0>

Sophia de Mello Breyner Andresen (João César Monteiro, 1969). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDi1av1fgzo>

Um Filme Falado (Manoel de Oliveira, 2003).