

FANTASIA? LUSITANA? CINEMA, HISTÓRIA(S DE VIDA) E ÉTICA ARTÍSTICA EM DANIEL BLAUFUKS E JOÃO CANIJO*

Ana Salgueiro Rodrigues**

Resumo: Centrando a nossa atenção no projecto inter-artes *Sob céus estranhos. Uma história de exílios*, de Daniel Blaufuks, e no filme *Fantasia lusitana*, de João Canijo, procuraremos demonstrar, por via de uma revisitação de diversas representações (públicas e privadas; artísticas e documentais) do *Portugal salazarento* (ou melhor, da *Neutrália lusitana*) dos anos da IIª Guerra Mundial, como Daniel Blaufuks e João Canijo, simultaneamente, se interrogam sobre a Verdade da História e sobre a ética, a deontologia e a verdade (possível) da arte contemporânea. Palavras-Chave: Blaufuks, Canijo, História, ética artística, exílio, Modernidade tardia.

Resumen: Centrando nuestra atención en el proyecto inter-artes *Sob céus estranhos. Uma história de exílios*, de Daniel Blaufuks, y en la película *Fantasia lusitana*, de João Canijo, buscaremos demostrar a través de una revisitación de varias representaciones (públicas y privadas, artísticas y documentales) del Portugal *salazarento* (o mejore, de la *Neutrália lusitana*) de los años de la IIª Guerra Mundial, cómo Daniel Blaufuks y João Canijo, si interrogan sobre la verdad de la Historia y sobre la ética, la deontología y la verdad (posible) del arte contemporánea. Palabra-clave: Blaufuks, Canijo, Historia, ética artística, exilio, modernidad tardia.

Abstract: Focusing our attention on the inter-arts project *Sob céus estranhos. Uma história de exílios*, by Daniel Blaufuks, and the film *Fantasia lusitana*, by João Canijo, we will try to demonstrate, through a revisitation of a variety of representation (public and private, artistic and documents) that both Daniel Blaufuks and João Canijo, question the truth of the History and aesthetics, the deontology and the (possible) truth of contemporary art. Keywords: Blaufuks, Canijo, History; artistic ethics, exile, late modernity.

Résumé: Ce texte centre son attention sur le projet inter-arts *Sob céus estranhos. Uma história de exílios*, de Daniel Blaufuks, et sur le film *Fantasia lusitana*, de João Canijo, pour démontrer – en revisitant un certain nombre de représentations (public et privé, artistiques et documentaires) du Portugal *salazarento* (ou plutôt, la *Neutrália lusitana*) des années de la Seconde Guerre mondiale – que Daniel Blaufuks et João s’interrogent sur la vérité de l’histoire et sur l’éthique, la déontologie et la vérité (possible) de l’art contemporain. Mots-clés: Blaufuks, Canijo, Histoire, éthique artistique, exil, modernité tardive.

* Uma primeira versão deste ensaio foi apresentada no “Seminário Globalização e Cultura Contemporânea”, sob coordenação da Professora Doutora Adriana Martins, e no âmbito do Doutoramento em Estudos de Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Agradeço à Professora Doutora Adriana Martins todas as suas indicações e sobretudo agradeço à Alexandra Pinho os nossos encontros e as suas muitas sugestões de leitura. A ela fico a dever esta minha *iniciação* nos estudos fílmicos.

** Doutoranda em Estudos de Cultura pela Faculdade de Ciências Humanas – Universidade Católica Portuguesa. Email: asalgueirorodrigue@sapo.pt

even unanswerable questions might be worth asking,
if only to see where they take us and what
we discover along the way
Robert Stam, *Film theory. An introduction*, p.7.

Quand en Décembre 1940 j'ai traversé le Portugal pour me rendre aux Etats-Unis,
Lisbonne m'est apparue comme une sorte de paradis clair et triste. On y parlait
alors beaucoup d'une invasion imminente, et le Portugal se cramponnait à
l'illusion de son bonheur [...]. Contre Lisbonne je sentais peser la nuit d'Europe
habitée par des groupes errants de bombardiers, comme s'ils eussent de loin flairé
ce trésor.

Antoine de Saint Exupéry, *Lettre à un otage*, pp. 9-11.

O Cinema [...] em face daquele pano que, durante duas horas, se encarrega de
pensar e de sonhar para nós [...]. O espectador de cinema é um ser passivo, mais
desarmado do que o leitor ou do que o simples ouvinte. A própria atmosfera das
sessões de cinema, com a sua treva indispensável, ajuda essa passividade, essa
espécie de sono com os olhos abertos...

António Ferro, *Teatro e Cinema (1936-1949)*, pp. 43-44.

Daniel Blafuks e João Canijo: variações sobre *Noite escura*

Filme apresentado em estreia a 22 de Abril de 2010, justamente na
abertura do *IndieLisboa'10 – 7º Festival Internacional de Cinema Independente*,
onde foi incluído na categoria documentário e na secção “Observatório”, *Fantasia
Lusitana* de João Canijo tem sido recebido pela crítica como um “prolongamento
do inquérito sobre o país contemporâneo que [o realizador] vem fazendo” na sua
filmografia (Câmara, 2010: 1). Outros há que o descrevem como “mais um
documento que coloca o dedo na ferida do que foi o Estado Novo” (Anónimo,
2010: 1), lançando um olhar oblíquo sobre a “noite escura’ portuguesa” de ontem

que, como argumenta José Gil (autor com quem Canijo declaradamente dialoga²²), continua a assombrar o Portugal profundo de hoje (Câmara, 2010: 1).

Trata-se de uma obra que, quer pela temática do exílio e trânsito em Portugal de refugiados europeus em fuga ao regime nazi durante a IIª Guerra Mundial, quer pela recuperação de imagens (cinematográficas, jornalísticas, fotográficas e literárias) da *Neutrália lusitana* do período do Estado Novo, quer ainda pelo trabalho de montagem a partir de fragmentos do *Jornal português de actualidades filmadas* e de citações de autores como Erika Mann ou Alfred Döblin, nos remete, de imediato, para o filme de Daniel Blaufuks, *Sob céus estranhos. Uma história de exílio* (2007), igualmente exibido no *IndieLisboa*, mas em 2002.²³

Este último filme (e livro) é apresentado pelo seu autor ora como testemunho de memórias individuais e colectivas ou até como registo de uma pós-memória;²⁴ ora como um projecto onde o artista “quis desmistificar um pouco a ideia que existe de que o regime de Salazar tinha sido um anjo da guarda” para os refugiados europeus (Miranda, 2007: 1); ora ainda como um projecto de arte visual onde se pretendeu também reflectir “sobre a própria fotografia” (aqui podendo esta ser lida, em nosso entender, como sinédoque da arte em geral, pelo diálogo que Blaufuks também estabelece com a literatura e o cinema) e sobre o

²² Carolin Overhoff Ferreira (2007) e Ana Margarida de Carvalho (2010) sublinham o diálogo da filmografia de Canijo com José Gil, desde *Noite escura* (2004) e retomado em *Mal nascida* (2008), filme onde o realizador escolhe para epígrafe, uma afirmação do filósofo português: “Pior do que a ausência de forma é a arrogância de se julgar forma” (Carvalho, 2010, p.1). Em entrevista a Vasco Câmara, Canijo assume a colaboração do filósofo português na elaboração do projecto *Fantasia lusitana* (Câmara, 2010, p. 1).

²³ O romance *Arrival and departure* (1943) do húngaro naturalizado inglês, Arthur Koestler, cuja acção decorre justamente em Neutrália (duplo ficcional da Lisboa neutral do Estado Novo e da IIª Guerra Mundial), é, entre muitos outros textos literários, também citado por Blaufuks. A propósito do trabalho de Blaufuks e do diálogo que este estabelece com a literatura, ver Pinho, s.d..

²⁴ Margarida Calafate Ribeiro define pós-memórias como narrativas elaboradas por “aqueles que não têm memórias próprias [de determinados] eventos, mas que crescem envoltos nessas narrativas sem delas terem sido testemunhas” (Ribeiro, 2010, p.1). Em determinados momentos do filme, Blaufuks, em *voz off*, assume que aquela sua narrativa corresponde, por vezes, a “Uma memória de uma memória de uma memória”, demonstrando-o, de seguida, ao relatar: “Lembro-me de a minha mãe me contar de como a sua mãe lhe contou uma recordação dos tempos de guerra” (Blaufuks, 2007). A respeito desta questão ver também Hirsh (2001) e Pinho (s.d.).

seu papel de testemunho de tempos, espaços e experiências humanas ignorados ou esquecidos no mundo contemporâneo, mas a exigirem urgentes releituras.²⁵

O mundo que encontramos em *Sob céus estranhos* e *Fantasia Lusitana* é o mundo do século XX, mas também o do século XXI, marcado pela violência transnacional: as perseguições étnicas e o racismo, as ocupações territoriais, a guerra a uma escala mundial, a ambivalência ética das neutralidades individuais e institucionais, a desumanidade da acção política dos Estados no tocante ao problema dos refugiados e dos direitos humanos. Um mundo onde, apesar dos processos de globalização intensificados a partir de meados do século passado (Canclini, 2000) e à revelia da facilidade de acesso à informação e à comunicação que o desenvolvimento tecnológico entretanto potenciou, os homens e os povos são renovadamente ameaçados e oprimidos por tendências hegemónicas de vária ordem (sócio-económica, político-militar, cultural, ideológica, científico-tecnológica), como têm salientado autores como Immanuel Wallerstein (1990), Mike Featherstone (1990), Arjun Appadurai (2004) ou Boaventura de Sousa Santos (2002).

Trata-se de um mundo onde a mobilidade humana, voluntária ou forçada (como particularmente sublinha o projecto de Blaufuks), determina o estabelecimento de filiações e afiliações identitárias precárias e flutuantes, que umas vezes são *fantasiosamente* ignoradas ou apagadas da memória dos indivíduos e dos povos (veja-se o discurso oficial do Estado Novo recuperado pelos dois cineastas em *Sob céus estranhos* e *Fantasia lusitana*, discurso esse que ficciona uma fronteira intransponível entre o Eu-Portugal e os outros-Europeus, mesmo quando esses outros estão dentro das suas fronteiras territoriais), mas que, em outros casos, são também geradoras de descentramentos, questionações e incertezas angustiantes, bem notórios, por exemplo, no fecho de *Sob céus estranhos*, seja na interrogação com que o narrador termina o seu discurso, seja na fotografia final do trabalho (amarelecida pelo tempo), onde vemos o avô de Daniel Blaufuks (já falecido à data da realização do filme), acompanhado pelos netos (ainda crianças) e todos caminhando em direcção a um vazio:

²⁵ A respeito da obra de Blaufuks como testemunho ver Pinho, s.d..

“Estranhamente, também eu, de certa forma, me tornei num exilado. Onde fica a minha casa? Não tenho bem a certeza. Possivelmente debaixo daquelas árvores de que o meu avô tanto gostava” (Blaufuks, 2007).

Daniel Blaufuks põe assim em prática o conceito de arte visual que descreve em entrevista a Sandra Vieira Juergens (2007). Um conceito de arte que nos remete para a prática do humanismo crítico e democrático, apresentado por Edward Said como uma necessidade urgente no mundo bárbaro e globalizado de hoje (2004). Contra práticas humanistas *mumificadas*, monocêntricas na sua perspectiva sobre o mundo, a-históricas e demitidas de responsabilidades éticas (onde Said não deixa de incluir, para além da literatura, as restantes artes, visuais e performativas), Edward Said advoga o regresso a uma prática filológica verdadeiramente humanista, eticamente comprometida com a busca de um conhecimento profundo sobre o humano e que, nessa exacta medida, não se compadeça com representações supostamente definitivas, perfeitas e monocêntricas do Homem e do seu mundo.

No entender de Said - e aqui acompanhando, em certa medida, a defesa de Appadurai quanto a uma *grassroots research imagination* (2000) ou a proposta de Boaventura de Sousa Santos quanto à necessidade de pôr fim ao *pensamento abissal* (2008) -, cabe ao humanista crítico (artista ou não) resistir contra ideias feitas e preconceitos enraizados (Said, 2004: 42-43), opondo-se a leituras inconsistentes, superficiais e mecanizadas dos discursos (artísticos, políticos, jornalísticos, académicos ou até os do quotidiano) que hoje, continuamente, nos assaltam, assumindo a responsabilidade ética de (re)descobrir o obsceno e/ou o interdito²⁶. Para Said, é necessário que a arte e as humanidades em geral pensem a partir de uma perspectiva policêntrica e crítica, que coloca em contraponto diferentes versões de mundo e do humano, provenientes de distintas culturas, classes sociais, ideologias e tradições, para, a partir daí, desse posicionamento exílico, o humanista poder elaborar as *suas* possíveis (e sempre transitórias) versões de verdade sobre o mundo (Said, 2004).

²⁶ Leia-se aqui obsceno em sentido etimológico: aquilo que se esconde ou é/permanece oculto para além daquilo que é visível na *cena* do mundo contemporâneo.

É neste sentido que aproximamos o conceito saidiano de humanismo crítico do conceito de arte visual advogado por Blaufuks na entrevista acima mencionada, o qual, em certa medida, se encontra materializado no projecto *Sob céus estranhos, Uma história de exílio*. De facto, este apresenta-se como um trabalho que articula diferentes discursos (o da linguagem artística da fotografia, do cinema e da literatura; o dos relatos familiares ou epistolares; o do jornalismo; e ainda o da documentação oficial), colocando-os em contraponto, e, por esta via, confrontando as distintas imagens que de um mesmo tempo/espço (o Portugal dos anos da IIª Guerra) foram conservadas em diversos arquivos de memória pública e privada. Trata-se de um projecto de autor, que, resultando da pesquisa e compilação de textos de outros, é desenvolvido com o propósito de “dar a ver” a sua “resposta possível” contra a amnésia histórica e contra as manipulações superficiais ou perversas dos acontecimentos ocorridos em Portugal e no mundo da IIª Guerra Mundial, e que põe em causa a legitimidade de existência, no mundo contemporâneo, quer de verdades absolutas e definitivas, quer de paraísos neutrais e invioláveis, quer de uma fronteira irreduzível entre verdade (documental) e ficção (artística).²⁷

Acompanhando a tendência contemporânea dos Estudos Fílmicos (pós-anos-1970), em que, como notou Robert Stam, a “Grand Theory” foi substituída por um conceito de teoria “more epistemologically modest and less authoritarian”, que assume o perfil de uma espécie de “civil ‘conversation’ without any claims to ultimate truth”, desenvolvida por académicos e críticos, mas igualmente por cineastas que, dentro e fora das suas obras, pensam o (seu) cinema e o lugar desta arte nos sistemas culturais contemporâneos (Stam, 2009: 5-6), Daniel Blaufuks (Lisboa, 1963) e João Canijo (Porto, 1957) fazem acompanhar os seus filmes de paratextos onde precisamente desenvolvem esse tipo de reflexão e onde é possível

²⁷ A propósito de *Terezín*, um outro projecto inter-artes desenvolvido por Blaufuks e que se mantém na linha estética e temática de *Sob céus estranhos*, o autor assume: “A única maneira de lutar contra aquela mentira [a manipulação cinematográfica produzida pelos documentários da propaganda nazi] é a de criar verdades ou outras ficções. No fundo, aquilo que criei [referindo-se à exposição *Terezín*, traduzida recentemente em filme (2010)] é também uma ficção; o que Sebald escreveu é uma ficção, ao descrever um [sic] personagem que provavelmente nunca existiu, mas que poderia ter existido”. E adiante acrescenta: “Os documentários são todos ficções” (Juergens, 2007).

apreender a existência de preocupações comuns e de conceitos de arte e cinema que, apesar das diferenças assinaláveis, partilham alguns valores afins.

João Canijo, em entrevistas publicadas aquando da estreia de *Fantasia Lusitana*, opõe-se à “nacionalização” do “cinema português” (Ramos, 2010: 1), revisitando a polémica impulsionada com o 25 de Abril, segundo Carolin Overhoff Ferreira (2007: 12), sobre o rumo da cinematografia nacional: mais orientada para uma estética de autor ou para um cinema comercial. Polémica essa que, podendo ser entendida como uma tradução nacional da questão levantada na mesma época a nível internacional, acerca da diferença e distinção entre *pleasurable art* e *difficult art* (Stam, 2009: 155), e tendo por base, como advoga Robert Stam (155), uma falsa dicotomia, não foi ainda resolvida no sistema cultural português. Neste sentido, Canijo defende a “liberdade criativa” e a responsabilidade ética dos autores que não devem/querem “fazer filmes por fazer”, embora sublinhando a necessidade de um “criterioso” apoio financeiro do Estado, mas sem que esse se faça por mediação dos canais televisivos, sujeitos a imperativos comerciais (Ramos, 2010: 1).

Por outro lado, rejeitando o estabelecimento por parte do Estado de quotas proteccionistas para a Sétima Arte nacional, o autor de *Fantasia Lusitana* denuncia aquilo que considera ser a “ignorância” e a “iliteracia enraizadas” em Portugal (Câmara, 2010: 2), assim como a ausência de espírito crítico dos nossos públicos, problemas que, em seu entender, se manifestam na falta de interesse pelo cinema português independente e de autor (Ramos, 2010: 1), numa generalizada incapacidade lusitana de questionar o “mito da gloriosa História de Portugal enraizado na cultura portuguesa” (p.3) e de resistir à “imagem ilusória” do mundo, oferecida por certas formas de arte e em particular por certos géneros cinematográficos, como o documentário propagandístico do Estado Novo²⁸, as

²⁸ Maria do Carmo Piçarra chama a atenção para a diferença existente entre o género documentário (propagandístico ou não) e as revistas/jornais cinematográficos de actualidades. Embora estes pudessem incluir documentários, contemplavam também outros géneros de actualidades, como as notícias e as reportagens (2006, pp.149 e sgs.). Piçarra demonstrará que o *Jornal português de actualidades filmadas*, com uma periodicidade bastante irregular e por via da estratégia editorial dos números especiais, foi maioritariamente constituído por documentários propagandísticos, suportados ou encomendados pelo SPN (pp.149-158), nomeadamente durante o período da IIª

“comédias dos chamados anos de ouro do cinema português” (2)²⁹, ou, mais recentemente, as “novelas” televisivas (Ramos, 2010: 1).³⁰

Verificamos assim que João Canijo, acompanhando as tendências que Carolin Overhoff Ferreira (2007: 12-14) apontou na filmografia portuguesa de autor do período pós-25-de-Abril, oscila (como também vimos acontecer em Blaufuks) entre a reflexão sobre questões identitárias ou o rumo de Portugal na contemporaneidade e a questionação metadiscursiva sobre a identidade do próprio cinema (português) contemporâneo.

Daniel Blaufuks, por sua vez, verbaliza um idêntico cepticismo quanto à autonomia intelectual e ao espírito crítico do seu público, acostumado a consumir “arte” que, em palavras do autor, apenas “é quase, se não é já inteiramente, um entretenimento” (Juergens, 2007: 2). Defende, por esse motivo, uma arte “subjectiva” e livre, mas eticamente empenhada em assumir “a responsabilidade que essa liberdade representa” ou até mesmo a tarefa de tentar “explicar” o seu sentido, quando a sua obra trata “de um assunto tão importante como” a ameaça à

Guerra Mundial, em que o *Jornal português...* “foi usado intensamente para fazer a propaganda da situação política e social «privilegiada» de que gozava o país e enaltecer a ordem vigente”, não se registando nele “notícias sobre as frentes de batalha nem sobre o evoluir do conflito”, ao mesmo tempo que “as alusões à guerra são sempre no sentido de sublinhar a paz nacional e a acção do Ministro dos Negócios Estrangeiros, Oliveira Salazar, na manutenção da neutralidade portuguesa” (p.135).

²⁹Para além dos textos literários de autores europeus exilados, do fado “Lisboa não sejas francesa” cantado por Amália Rodrigues, do *Jornal português...* e do filme *O feitiço do império* de António Lopes Ribeiro (1940), também constitui intertexto em *Fantasia Lusitana* a comédia cinematográfica portuguesa, sendo ironicamente convocado para o filme de Canijo, o episódio da carroça “Salazar” (onde a personagem representada por Vasco Santana garante que as crianças aí estarão a salvo) e cuja imagem, pelo amontoado das crianças naquela espécie de vagão e por ocorrer, agora, num filme que fala também de exílio e de Holocausto, de imediato evoca o imaginário dos comboios nazis para campos de concentração.

Em entrevista a Maria do Carmo Piçarra, Fernando Rosas sublinha precisamente a “função de despolitização do cinema”, inerente a estas comédias, afirmando que este cinema tinha “a função de transmitir uma determinada mensagem política e ideológica através de comédias inocentes, mais ou menos acéfalas, em que os portugueses são mostrados como pequeninos, brincalhões, despreocupados, vagamente irresponsáveis, que necessitam de uma espécie de tutela invisível e segura”; “uma espécie de comédia de costumes inocente, servida por extraordinários actores, mas que funciona com uma extraordinária eficácia na sustentação da ordem” (Piçarra, 2006, p.135).

³⁰Esta crítica ácida de Canijo aos públicos nacionais estende-se também às políticas mercantilistas de investimento cultural e cinematográfico desenvolvidas pelo Estado português, as quais, segundo o realizador, não cumprindo “o seu papel de serviço público” (Ramos, 2010, p. 1) e sendo dominadas pela indústria televisiva do “fazer novelas da TVI vistas por todos” (p. 1), alimenta a ignorância dos portugueses (sobre si e sobre os outros), a apatia intelectual e, parafraseando José Gil, a ridícula arrogância daqueles que, embora sem forma, se julgam forma.

dignidade e valores humanos, a violência, a injustiça, a guerra, a manipulação de verdades ao serviço da opressão, do branqueamento do crime ou da barbárie protagonizada por homens sobre outros homens (p. 4).

No entanto, embora consideremos que *Sob céus estranhos* nos ajuda a ler o filme de Canijo (havendo ou não, neste último, um propósito silenciado de *refazer* ou *dialogar com* o projecto de Blaufuks), é de assinalar que o registo adoptado por cada um dos autores é bem distinto.

Imagens que cintilam (Blaufuks) e imagens que obscurecem (Canijo)

Sob céus estranhos afasta-se de *Fantasia Lusitana*, desde logo, pela inclusão de uma *voz narrativa* identificada com a voz do autor e a qual, servindo de pontuação e enquadramento às imagens que se sucedem no filme - como bem viu Alexandra Pinho (s.d.) -, conduz parcialmente o olhar e o pensamento do espectador.³¹ Não se trata, aqui, de impor uma leitura das imagens exibidas, como se se tratasse de uma legenda que determina as verdades que essas ruínas do passado ainda permitem ver no presente. O carácter fragmentário e não linear desse discurso verbal exige que o público tenha de “intervir activamente na construção da narrativa” (Pinho, s.d.) e a frequente cedência da palavra do narrador a outras vozes (citações de testemunhos em alemão de diversas autorias) anula qualquer tipo de monologismo hegemónico. Enquanto discurso verbal que *enquadra* e acompanha imagens discursivas de outros, de fotografias e de filmes, essa *voz* funciona antes como perímetro que, dentro do possível, estabelece (com a autoridade que o estatuto de testemunha e de neto de testemunhas lhe confere) o limite que distingue leituras ética e deontologicamente aceitáveis, de leituras onde “vale tudo, para que o produto se venda”, expressão aqui tomada de empréstimo a Luís Reis Torgal, num artigo onde o historiador se insurgia, justamente, contra manipulações irresponsáveis e superficiais da História (por parte da literatura e do

³¹ A *voz off* do filme é substituída no livro pela inscrição do texto desse narrador.

cinema), sublinhando aquilo que podemos enunciar como uma necessária distinção entre *preservação* e *perversão* da memória (Torgal, 2009: 9).

A reforçar o carácter não-impositivo e não-demiúrgico dessa *voz off*,³² está também a atitude de despojamento autobiográfico e testemunhal desse Eu perante o espectador.³³ Por um lado, declara os *lugares* (cultural, temporal, nacional, ético, afectivo) de onde fala, confessando a sua identidade exílica, marcada por instáveis e múltiplas (a)filições, que, como sublinhou Edward Said, sempre são geradoras de tensões, dúvidas e paradoxos sem soluções apaziguadoras ou definitivas (Said, 1999 e 2002).³⁴ Por outro, expõe o carácter precário das *suas verdades* aí construídas (um carácter que, em grande medida, é determinado pelo estatuto exílico desse Eu), mas que, *malgré tout*, a *voz off* do cineasta se dispõe a oferecer ao seu interlocutor, como dádiva de uma versão pessoal e crítica do mundo que se suspeita ignorada/esquecida pela memória colectiva (nacional e internacional), mas que é também uma necessidade pessoal e

³² Podendo em certos momentos confundir-se com uma *voz over*, consideramos que, justamente por *Sob céus estranhos* se apresentar como uma narrativa de memória e de pós-memória, a *voz* narrativa de Daniel Blaufuks deve ser lida como uma *voz off*: a voz de alguém que faz parte da narrativa cinematográfica que relata (mesmo quando as imagens projectadas são de desconhecidos anónimos), apesar de, por vezes, se encontrar fora do campo visual.

³³ O encerramento do discurso do narrador é esclarecedor desta sua dupla atitude: de parcial orientação de leitura do filme/livro e de despojamento testemunhal perante o espectador/leitor - “Houve alturas em que questionei toda a sua [do avô] existência, em que me coloquei perguntas que não têm resposta. O que teria sido se ele não tivesse sido um judeu, poderia ter vivido numa Alemanha nazi, será que teria partido? Perguntas injustas, eu sei, mas não menos angustiantes. Agora estou deste lado do ecrã, revendo todas as fotografias e velhas bobines de 8 mm e vejo todos os que, um a um, foram partindo, levando um pouco de mim para sempre. Estranhamente, também eu, de certa forma, me tornei num exilado. Onde fica a minha casa? Não tenho bem a certeza. Possivelmente debaixo daquelas árvores de que o meu avô tanto gostava.” (Blaufuks, 2007).

³⁴ A abertura do filme mostra-nos, de imediato quem nos fala: “Quando passeio entre as campas do cemitério judaico em Lisboa, reconheço os nomes gravados na pedra, como se estivesse num cemitério de aldeia.//Uns pertenciam ao círculo mais próximo dos meus avós, ao grupo da canasta, outros iam, como nós, à sinagoga em dias de festa ou ao centro israelita aos sábados à tarde. Alguns nomes são anteriores a estes, avós, tios ou pais, que conseguiram também escapar. Das 50 mil a duzentas mil pessoas que passaram por Lisboa, apenas cinquenta aqui ficaram. *Agora temos três campas neste cemitério. Como muitas outras, pertencem à história desta guerra.* Os meus avós saíram de Hamburgo e chegaram ao porto de Lisboa no dia 8 de Abril de 1936, para não mais partirem” (Blaufuks, 2007).

a obrigação ética de um neto do Holocausto e de um artista/humanista contemporâneo.³⁵

Em *Fantasia Lusitana*, pelo contrário, a tessitura do filme não inclui, deliberadamente (como reconhece Canijo em entrevista a Vasco Câmara), uma qualquer voz narrativa identificável com a do realizador, seja sob a forma de uma voz *over* ou de uma voz *off* (2010: 3). Mantendo a linha subversiva e abissal da sua obra de ficção, onde a câmara é levada ao limite para mostrar/demonstrar o “submundo sórdido” do “Portugal profundíssimo”, como referiu Ana Margarida de Carvalho a propósito de *Noite escura* (2004) e *Mal nascida* (2008) (Carvalho, 2008: 1), João Canijo opta, naquele que é considerado o seu primeiro documentário, por um silêncio desconcertante para o espectador. Este, abandonado nas trevas da sala do Cinema (a mesma treva de que nos fala António Ferro no texto que lhe tomámos por epígrafe) sem coordenadas de leitura ou “explicação” (Carvalho, 2008: 3), é deliberadamente atingido pela projecção de imagens cinematográficas, musicais, fotográficas e verbais (de discursos literários, políticos e jornalísticos) que transitam pela retina e ouvidos do espectador, exigindo que este, autonomamente, lhes atribua um sentido e preencha de forma significativa as fissuras deixadas à vista pela costura grosseira do trabalho de montagem das citações justapostas e/ou sobrepostas: “Sim, teve essa função [dar um pontapé no público português]: tomem lá, entendam como quiserem. E de propósito não tem explicação. O meu filho tem 16 anos, gostou muito, mas disse que era preciso voz ‘off’. Mas desde o princípio houve essa recusa. O silêncio é mais eloquente.” (Câmara, 2010: 3).

A diferenciação entre *Sob céus estranhos* e *Fantasia Lusitana* passa também por esta dimensão estética. O trabalho de Blaufuks, classificado por Leo Spitzer como um “belo e brando filme” com uma forte componente “poética”

³⁵ Leia-se esta precariedade: no carácter fragmentário dos discursos em voz *off*, saltando de citação em citação; na sobreposição da voz ténue do narrador ora sobre fotografias desfocadas ou descoloridas, ora sobre documentos pessoais ou oficiais já em apagamento e que pertenceram a estranhos, ora sobre simples fragmentos de jornais; no contraste entre a exuberância superficial do discurso do *Jornal português de actualidades* e o tom nostálgico e por vezes profundamente magoado e/ou indignado do narrador e que Alexandra Pinho, traduzindo Said, atribuiu à “tristeza essencial” do exilado (Pinho, s.d.).

(2003), investe fortemente no tratamento estético dado aos materiais de arquivo: seja pela manipulação recreativa (por vezes até minimalista) das fotografias (recorte e colagem, desfocagem, amarelecimento, inscrição destas em albúns de família, etc.³⁶); seja, por exemplo, no jogo que a voz ténue do narrador estabelece com os silêncios e na articulação significativa que esse jogo de sonoridades cria, por sua vez, com as imagens fotográficas ou fílmicas e com a necessidade/incapacidade do narrador dizer um passado não completamente resgatável. Sublinhe-se, porém, que esta manipulação, íntima e quase artesanal, é levada à presença do espectador, pela inscrição no filme de fotografias onde se exhibe uma mão (do próprio autor) a sustentar/manipular essas imagens, com todas as conotações que estes dois verbos possam assumir. Deste modo, o espectador torna-se testemunha e cúmplice de todo o doloroso processo desenvolvido por Blaufuks, em busca de sentidos que lhe permitam reconstruir uma verdade possível sobre esse passado.



(Blaufuks, 2007)

Pelo contrário, em *Fantasia Lusitana*, um filme para o qual, como bem notou Manuel Halpern, João Canijo “não pegou uma única vez na câmara nem escreveu qualquer texto”, sendo todo ele feito a partir da “colagem de imagens de arquivo e da sobreposição de narrações da época e depoimentos de refugiados ilustres que conheceram a Lisboa de então” (Halpern, 2010: 1), não há qualquer estilização dos materiais de arquivo cinematográfico, gerando um efeito de despojamento estético que combina com (e intensifica) a rudeza do trabalho de

³⁶Parte desse trabalho é visível no arquivo relativo ao projecto *Sob céus estranhos* que Daniel Blaufukz conserva na sua página Web. Cf. <http://www.danielblaufuks.com/webmac/uss/index.htm>

montagem a que já nos referimos. Manuel Halpern classificou este despojamento como “uma espécie de exercício de pureza”, que evidencia a “montagem como ferramenta primordial na linguagem cinematográfica [...] [e] como forma de encaminhar uma história” (2010: 1). Algo que pode ser entendido como equivalente à exposição da mão manipuladora das imagens, no filme de Blaufuks.

Não discordando da leitura de Manuel Halpern, consideramos, no entanto, que este despojamento (não da subjectividade do cineasta, como apontámos em *Sob céus estranhos*, mas antes da própria arte fílmica), assim como a opção do realizador por não incluir uma voz narrativa em *Fantasia Lusitana*, permitem várias leituras, não devendo estas ignorar a estética do grotesco e do apocalíptico que caracteriza a obra de João Canijo.³⁷

Partindo do pressuposto de que se trata de um filme documentário,³⁸ género que na sua origem (ainda não sonora) se distinguia de outros géneros narrativos cinematográficos, por não ter, segundo José Manuel Costa, um objectivo “noticioso”, “descritivo” ou “explicativo”, e por o seu realizador (ou simples *caçador de imagens*) não se ocupar da produção de uma “diegese” (*apud* Piçarra, 2006: 32), limitando-se ao atento “registo do acontecimento” (Piçarra, 2006: 22), numa linha filmográfica que os promotores do *cinema directo* dos anos 1960-1970 viriam a recuperar nos seus documentários,³⁹ podemos ler essas opções de Canijo justamente como uma espécie de regresso às origens do género

³⁷Carolin Hoverhoff Ferreira e Daniel Ribas, centrando-se em *Noite escura*, e analisando a inquietude da câmara que “muda constantemente o seu foco”, que se aproxima extremamente das personagens e da intimidade das suas vidas sórdidas e que é acompanhada por uma “forte iluminação” sempre “artificial” e “em cores de néon”, concluem que há em Canijo uma “desfiguração das personagens”, com os “seus rostos monstruosos de azuis, verdes e vermelhos”, e, ao mesmo tempo, a criação de “um cenário perturbador e claustrofóbico” (2007, p.238-239). É neste sentido que Ferreira e Ribas aceitam a classificação da “estética” de Canijo como “arrojada ou maneirista” (239), preferindo nós, contudo, caracterizá-la como grotesca.

³⁸ Maria do Carmo Piçarra chama a atenção para o carácter híbrido e flutuante do género documentário, facto que torna inviável defini-lo, sem ter em atenção as variações contextuais em que cada exemplar foi produzido (2006, pp.32-33).

³⁹ Piçarra aponta como características do *cinema directo*: “registo simultâneo do som e da imagem”, privilegiando a “objectividade, interditando a emissão de juízos e assumindo a postura de testemunha”; eliminação da “estilização” e do “discurso do autor sobre sequências compostas através da montagem”, procurando transformar a câmara num “Candid Eye”; propósito de “comunicar de forma mais espontânea com as pessoas”, criando um meio através do qual elas pudessem (re)lançar um novo “olhar sobre o real” (2006, p. 24). Em Portugal, o exemplo mais conhecido desta modalidade do género é talvez o documentário etnomusicólogo de Michel Giacometti.

(o tal exercício de pureza a que se referia Halpern), mas também como uma estratégia de distanciamento (estético e ideológico) relativamente ao cinema documental produzido durante o Estado Novo e em particular pelo grande paladino do salazarismo e patrão da SPAC, António Lopes Ribeiro.⁴⁰

Maria do Carmo Piçarra, no seu estudo sobre o *Jornal português de actualidades filmadas*, sublinha o carácter propagandístico dos documentários do *cinema do regime* e destaca o relevo de António Lopes Ribeiro na direcção, montagem, redacção de textos e locução deste jornal, suportado (directa ou indirectamente) pelo SPN (Piçarra, 2006: 129). Instituindo-se como figura hegemónica (réplica cinematográfica do ditador), seja ao tomar o papel de responsável pela selecção das imagens recolhidas pelos operadores de câmara, de modo a controlar a informação veiculada, seja ao assumir a tarefa da montagem do filme, preferindo a recriação sonora em estúdio ao “som directo” e o *silenciamento* das imagens pelo poder manipulador da sua *voz over*, António Lopes Ribeiro impõe, como única, a sua (e do Estado Novo) leitura dos acontecimentos filmados (Piçarra, 2006: 173). Canijo, em tom sarcástico, comenta o “grande talento natural para a comicidade que era António Lopes Ribeiro”, na passagem de uma entrevista onde se reporta, justamente, às “locuções” do seu homólogo (Câmara, 2010: 2). Neste sentido, a ausência de locução em *Fantasia Lusitana* e a aparente relutância do realizador em manipular as imagens de arquivo podem ser entendidas como a rejeição do modelo cinematográfico manipulador do Estado Novo (um dos criadores da *fantasia lusitana* que Canijo desconstrói no seu filme e para a qual remete o seu título) e como a defesa de uma filmografia mais próxima do *cinema-directo*, supostamente capaz de mostrar a *realidade tal qual ela é*.

Interessa notar, porém, que *Fantasia Lusitana* trai parcialmente esta última filiação, ao ser o resultado não de uma filmagem directa do mundo real, mas antes

⁴⁰ Alguns dos fragmentos utilizados por Canijo na sua montagem pertencem a documentários de Lopes Vieira, p.ex.: “A manifestação a Salazar e Carmona pela Paz Portuguesa” (1945). Note-se como o trabalho de selecção e montagem destes fragmentos produz, sub-repticiamente, junto do espectador contemporâneo um efeito cómico-grotesco, visando a figura de Salazar, do discurso cinematográfico propagandístico do Estado Novo e da *voz over* de Lopes Ribeiro.

a (re)criação fílmica a partir de um trabalho de montagem, mais manipulador e irónico do que à primeira vista pode parecer. Uma manipulação implicitamente revelada na ironia do título, paratexto que sublinha o carácter ficcional (*Fantasia*) deste documentário, desmontando, assim, a ilusão do verismo imediato que muitas vezes se confere inconscientemente ao género. Já anotámos como a selecção e a colagem do material de arquivo é por vezes geradora de um efeito cómico-grotesco e veremos adiante quanto de irónico comporta, por exemplo, a escolha que Canijo faz de fragmentos do *Jornal português de actualidades*, como a sequência do desastre da “Nau Portugal” (evitando a sequência em que o jornal documentava, depois, o concerto desse acidente) ou momentos da cobertura cinematográfica da visita a Santarém da actriz francesa Danielle Darrieux (não referindo outras estrelas internacionais das artes do espectáculo, cuja passagem por Portugal também ficou registada naquele jornal: Vivien Leigh, Josephine Baker, Lawrence Olivier, etc.).

Na verdade, *Fantasia Lusitana* não é apenas um documentário sobre a *noite escura* do Estado Novo, da IIª Guerra Mundial e do Holocausto, ou das sombras que dessas (e outras) barbáries ainda hoje se sentem no mundo. É também, em nosso entender, um documentário sobre o próprio jornalismo e a própria arte contemporânea, se tivermos em linha de conta a atenção que o realizador aí confere a estes dois fenómenos culturais, ao criar um filme a partir de citações dos seus discursos. Note-se que, para a montagem de *Fantasia Lusitana*, Canijo viaja pela história do cinema do século XX (do documentário à ficção; do drama à comédia; do preto-e-branco ao a-cores; do português ao hollywoodesco, com passagem pelo alemão) e selecciona não apenas discursos artísticos (literatura, música, cinema de ficção e documental), mas também fragmentos do *Jornal português de actualidades*, onde o discurso jornalístico-cinematográfico fala sobre arte: a arquitectura e o *design*, por exemplo, nas sequências recuperadas do documentário sobre a *Exposição do mundo português* de 1940; a escultura, no fragmento fílmico sobre a inauguração do Cristo Rei de Francisco Franco, em 1959; e o próprio cinema, na incorporação de sequências da cobertura cinematográfica da visita a Portugal da actriz francesa Danielle

Darrieux e seu marido, o diplomata dominicano Porfírio Rubirosa, que mais tarde seria detido pelos nazis na Alemanha e só libertado quando a esposa aceitou colaborar numa visita àquele país, a qual foi preparada com evidentes intuítos propagandísticos a favor do regime hitleriano.

Manuel Halpern encontra na opção de Canijo por um filme de mera montagem, não “um jogo pelo jogo”, mas uma “tentativa de deixar a História falar por si” (Halpern, 2010: 1). Quanto a nós, parece-nos que em *Fantasia Lusitana* o realizador quer sobretudo *deixar a arte falar por si*, exibindo os limites epistemológicos dos seus discursos, quando tentam construir verdades sobre o mundo (presente ou passado, doméstico ou estrangeiro), e mostrando/acusando a ambivalência ética dos seus posicionamentos, quando estão em causa relações de poder, a sobrevivência humana e diferentes valores ideológicos e culturais. De facto, os mundos documentados em *Fantasia Lusitana* (os fantasiados pelo aparelho do Estado Novo, mas também os imaginados no discurso dos exilados europeus e no fado português), apenas o são por re-mediação dos textos jornalísticos e artísticos, nacionais e estrangeiros, convocados para a tessitura do filme.

Tal como Daniel Blaufuks, João Canijo questiona-se na sua obra sobre a identidade e o papel da arte no mundo contemporâneo, onde, como argumenta Saint-Exupéry no texto que tomámos por epígrafe (e que também é revisitado por Canijo no filme em estudo), já não é possível regressar a uma qualquer *casa* segura e definitiva, a um mapa territorial, étnico-cultural, epistemológico e ético com fronteiras claramente definidas. Se em Blaufuks, a arte é ainda um refúgio onde o humanista pode encontrar fragmentos de verdade, onde o Belo por momentos aflora entre os escombros e a dor e onde o artista pode ainda descobrir e construir um posicionamento ético, em Canijo a perspectiva é bem mais apocalíptica. O paradoxo de Saint-Exupéry registado na descrição que este faz de Lisboa como um “paradis clair et triste”, assim como a ideia expressa em *Lettre à un otage* de que, num mundo em que as *casas* ruíram, qualquer “bonheur” é apenas “une illusion” (Saint-Exupéry, 1943: 9) parecem acompanhar todo o filme do realizador português. Também para João Canijo, em *Fantasia Lusitana*, não é

já possível construir uma única e absoluta leitura do mundo; há sempre a coexistência de diversos e por vezes contraditórios níveis de realidade que se cruzam, digladiam, sobrepõem e obscurecem. Assim, qualquer resposta artística (jornalística ou até historiográfica⁴¹) às dúvidas e angústias hoje colocadas ao homem não pode ser lida ingenuamente, exigindo do público uma permanente e exílica atitude crítica.

Neste sentido, o desastre da ‘Nau Portugal’ aquando da *Exposição do mundo português* (evento simultaneamente comemorativo da fundação do Estado Português, da Restauração da Independência e do movimento expansionista lusitano implicado na génese da Modernidade da primeira mundialização), imagem que Canijo transporta subversivamente do *Jornal português de actualidades*, para lhe conferir um valor bem diferente do que lhe foi atribuído por Lopes Ribeiro, pode ser lido como uma imagem simbólica: símbolo da ruína da imagem megalómana e fantasiosa de Portugal criada pelo Estado Novo; símbolo da ruína do mundo moderno, nascido justamente do movimento expansionista peninsular para o Atlântico; mas símbolo também da ruína da arte contemporânea, incapaz de conduzir o homem para um qualquer porto de abrigo, mas que, apesar disso, continua à deriva, irónica e sempre questionando, por considerar, com Robert Stam, que até questões sem resposta devem continuar a ser colocadas (Stam, 2009: 7).

O “desconforto” causado por *Fantasia Lusitana* no espectador, a que se refere acertadamente Ana Margarida Carvalho (2010: 1), não decorre apenas do embaraço perante a imagem ridícula, mesquinha, opressiva e desumana do Portugal do Estado Novo, ou da constatação de que as imagens hoje possíveis do Portugal pós-25-de-Abril não divergem muito das que Canijo nos dá do Portugal *salazarento*. Esse desconforto é também causado, porque *Fantasia Lusitana* mostra/demonstra que nem a arte, nem o jornalismo, nem a própria História são absolutamente fiáveis nas versões de mundo que hoje nos apresentam.

⁴¹ *Fantasia Lusitana* questiona não apenas a arte, mas também o jornalismo e a própria História. Convém aqui não ignorar o interesse de Canijo pela (revisão da) História, já evidenciado em outros filmes seus, e que não estará dissociada da incursão do cineasta, ainda na sua juventude, por uma licenciatura em História.

Referências bibliográficas

- ANÓNIMO (2010), “João Canijo e a asfixia de um Portugal irreal em «Fantasia Lusitana»”, in *Agência Lusa* (20 Abr.), disponível em <http://www.ionline.pt/conteudo/56085-joao-canijo-e-asfixia-um-portugal-irreal-em-fantasia-lusitana>. Consultado em 16-06-2010.
- APPADURAI, Arjun, *Dimensões culturais da globalização. A modernidade sem peias*, trad. Telma Costa com revisão científica de Conceição Moreira, Lisboa: Ed. Teorema, 2004 [1996].
- _____, “Grassroots globalization and the research imagination”, in *Public Culture*, nº 12 (1), s.l., pp. 1-19.
- CÂMARA, Vasco (2010), “João Canijo: ‘Acho que isto não tem cura’ ” in *Ípsilon* (22 Abril), Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/entrevista.aspx?id=255087> Consultado em 19-06-2010.
- CANCLINI, Néstor García (2000), “La globalización: ¿ productora de culturas híbridas?”, in AAVV, *Actas del III Congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Consultado em 12-06-2010.
- CARVALHO, Ana Margarida (2008), “Ó males sem remédio! **Mal nascida**, de João Canijo”, in *Final Cut. Visão. JL* (7 Out.), disponível em <http://finalcut-visao.blogspot.com/2008/10/males-sem-remedio.html>. Consultado em 16-07-2010.
- _____, (2010), “Encontro imediato com João Canijo: Fantasia Lusitana – Ó males sem remédio. Parte 2”, in *Final Cut. O blogue de cinema da Visão* (22 Abr.), disponível em <http://aeiou.visao.pt/encontro-imediatico-com-joao-canijo-fantasia-lusitana-o-males-sem-remedio-parte-2=f556164>. Consultado em 15-06-2010.
- EXUPERY, Antoine de Saint, *Lettre à un Otage*, New York: Brentano’s, 1943.
- FEATHERSTONE, Mike, “Global culture: an introduction”, in *Theory, Culture & Society*, 7, London/Newbury Park/New Delhi: SAGE, 1990, pp.1-14, disponível em <http://tcs.sagepub.com>. Consultado em 11-05-2010.
- FERREIRA, Carolin Overhoff, “Introdução”, Carolin Overhoff Ferreira (coord.), *O cinema português através dos seus filmes*, Porto: Campo das Letras, 2007, pp. 7-15.
- FERREIRA, Carolin Overhoff e Daniel Ribas, “Noite escura. João Canijo, Portugal” (2004), in Carolin Overhoff Ferreira (coord.), *O cinema português através dos seus filmes*, Porto: Campo das Letras, 2007, pp.233-240.
- FERRO, António, *Teatro e cinema (1936-1949)*, Lisboa: Edições SNI, 1950.
- HALPERN, Manuel (2010), “Fantasia Lusitana: Lisboa, porto de (des)abrigo”, in *Final Cut. Visão. JL*, disponível em <http://aeiou.visao.pt/fantasia-lusitana-lisboa-porto-de-desabri-go=f556079>. Consultado em 17-07-2010.

- HIRSH, Marianne, “Surviving images: Holocaust photographs and the work of postmemory”, *The Yale journal of criticism*, 14 (1 – Spring), New Haven/Blatimore: Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 5-37.
- INDIELISBOA’10. 7º Festival Internacional de Cinema Independente, disponível em [http:// www.indielisboa.com/page.php?lang=1&id=9](http://www.indielisboa.com/page.php?lang=1&id=9). Consultado em 10-06-2010.
- JUERGENS, Sandra Vieira (2007), “Cultura de arquivo” (Mai.), disponível em [http://daniel blaufuks.com/webmac/text.html](http://danielblaufuks.com/webmac/text.html). Consultado em 15-07-2010.
- MIRANDA, Luís (2007), “Quis desmistificar a ideia do regime de Salazar como anjo da guarda”, in *SOL* (16 Abr.), disponível em http://sol.sapo.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=29751. Consultado em 15-07-2010.
- PINHO, Alexandra, “Representações do exílio. *Sob céus estranhos* de Ilse Losa e Daniel Blaufuks” (no prelo).
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2010), “Margarida Calafate Ribeiro sobre *Caderno de memórias coloniais*”, in *Angelus Novus*, disponível em <http://angnovus.wordpress.com/2010/02/18/margarida-calafate-ribeiro-sobre-%C2%ABcaderno-de-memorias-coloniais%C2%BB/> Consultado em 20-07-2010.
- SAID, Edward W., “No reconciliation allowed”, in André Aciman (ed.), *Letters of transit. Reflections on exile, identity, language and loss*, New York: The New Press, 1999, pp. 87-114.
- _____, “17. Reflection on exile”, *Reflections on exile and other essays*, Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 2002, pp.173-186.
- _____, *Humanism and democratic criticism*, New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- SANTOS, Boaventura Sousa (2002), “Os processos da globalização”, in *Eurozine*, disponível em <http://www.Eurozine.com/articles/2002-08-22-santos-pt.html>. Consultado em 20--06-2010.
- _____ (2008), “Para além do pensamento abissal. Das linhas globais a uma ecologia dos Saberes”, in *Eurozine*, disponível em <http://www.eurozine.com/articles/2008-02-19-santos-pt.html>. Consultado em 25- 05-2010.
- SPITZER, Leo (2003), “Sob céus estranhos”, disponível em <http://danielblaufuks.com/web mac/text/spitzerport.html>. Consultado em 27-07-2010.
- STAM, Robert, *Film theory. An introduction*, Malden/Oxford/Carlton: Blakwell Publishing, 2009.
- TORGAL, Luís Reis, “Vale tudo...!?” in *Diário de Coimbra* (11 Fev.), Coimbra, 2009, p.9.
- WALLERSTEIN, Immanuel (1990), “Culture as the ideological battleground of the modern world-system”, in *Theory, Culture & Society*, 7, London/Newbury Park/New Delhi: SAGE, pp. 31-55, disponível em <http://tcs.sagepub.com>. Consultado em 05/05/2010.

Filmografia

Alentejo sem lei (2007) [1990], de João Canijo.

Fantasia lusitana (2010), de João Canijo.

Mal nascida (2008), de João Canijo,

Noite escura (2004), de João Canijo.

Sob céus estranhos. Uma história de exílio (2007) [2002], de Daniel Blaufuks.

Terezín (2010), de Daniel Blaufuks.