



**Notas sobre *Uma
dramaturgia da violência:
os filmes de João Canijo***
*Notes on Uma dramaturgia
da violência: os filmes de
João Canijo*



Eduardo Prado Cardoso¹

¹ Graduado em Audiovisual pela ECA-USP (2011). Mestre em Realização Cinematográfica (2017), com bolsa da Comissão Europeia em Portugal (Universidade Lusófona), Reino Unido (Edinburgh Napier University) e Estônia (Tallinn University). Doutorando em Estudos de Cultura na Universidade Católica Portuguesa, pesquisa representações cibernéticas de assassinatos no Brasil dos anos 2010, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. E-mail: oeduardoprado@gmail.com

Resumo: Interessada nas representações da identidade portuguesa a partir dos filmes do cineasta João Canijo, a obra *Uma dramaturgia da violência* oferece uma revisão da literatura no campo dos estudos identitários nacionais, com destaque para conceitos dos filósofos Eduardo Lourenço e José Gil. A partir disso e de análises narrativas e estéticas de oito longas-metragens de ficção e um documentário de Canijo, é teorizada uma “dramaturgia da violência” como reflexo de um Portugal contemporâneo.

Palavras-chave: cinema português; violência; melodrama; realismo; estudos culturais.

Abstract: Focused on representations of Portugal in the films directed by João Canijo, the reviewed book offers a literature review on the field of Portuguese identity studies, focusing on contributions by philosophers Eduardo Lourenço and José Gil. Subsequently, the author analyzes the narrative and aesthetic of Canijo’s body of work (including eight fiction feature films and one documentary) to theorize a “dramaturgy of violence” that would reflect contemporary Portugal.

Keywords: Portuguese cinema; violence; melodrama; realism; cultural studies.

Os complexos movimentos de consolidação ou ruptura das democracias ocidentais notadamente estabeleceram diálogos de várias ordens com as produções cinematográficas de seu tempo. Da mesma maneira, a academia tem mobilizado diferentes conceitos, teorias e até áreas do conhecimento para analisar esses objetos artísticos contemporâneos, num processo que, em última análise, observa as próprias ditas democracias representando a si mesmas. O caso de Portugal parece particularmente interessante, dado o vigor com que realizadores como Pedro Costa, Susana de Sousa Dias, Teresa Villaverde e Miguel Gomes iluminaram retratos de um país de contrastes e ilusões, repleto de cicatrizes advindas da experiência autoritária e com dúvidas permanentes sobre a própria identidade, em meio a um futuro incerto com a União Europeia. A eles, soma-se João Canijo, cujas obras ganham agora estímulo para discussão teórica com *Uma dramaturgia da violência: os filmes de João Canijo*, livro publicado pela Imprensa de História Contemporânea em junho de 2019.

Ao entender que João Canijo construiu, nos últimos trinta anos, um corpo cinematográfico sólido, de coerência interna observável, que suscita questões identitárias portuguesas, o investigador Daniel Ribas propõe uma obra que equipa o leitor com conceitos-chave dos estudos culturais de Portugal, para então debruçar-se sobre os filmes em questão. A proposta se mostra acertada, uma vez que o passeio pela história da identidade e democracia lusitanas através de pensadores como Eduardo Lourenço, José Gil e Boaventura de Sousa Santos alicerça a rica dissecação dos filmes de Canijo nos campos narrativo e estético, de modo a situar tanto a produção do cineasta quanto a de seu teórico em um debate necessário para os dias atuais, em que desigualdades, angústias e conflitos correntes demandam, acima de tudo, proposições originais no campo da cultura – em Portugal e além-mar.

Dividido em duas partes, o livro tem início com acessível investigação sobre a questão da identidade nacional na cultura portuguesa. Para tanto, valendo-se do teórico cultural Stuart Hall, Ribas introduz o conceito de identidade individual como construção e, portanto, instável por natureza. Marcada por mudanças tanto de percepção quanto de representação ao longo dos tempos, a *identidade* ganha novos contornos na pós-modernidade, espelhando, de modo especial, a fragmentação do sujeito. Além disso, dá-se através da diferença, ou seja, quando o indivíduo articula em nível consciente ou não as diversas projeções de identidade que o interpelam, e se associa a uma ou outra construção social e histórica, gerando, por conseguinte, o *processo* notado como identidade. Uma vez que dar sentido a tais identidades é um fenômeno que ocorre graças às manifestações culturais ou ligadas à memória, além das narrativas históricas, tem-se o conceito de identidade *cultural* como essencial para

compreender as identidades nacionais. Como visto em *Comunidades imaginadas*, do cientista político Benedict Anderson, o surgimento do Estado-nação no final do século XVIII apresenta noções de limite e soberania que passaram a ocupar o imaginário de populações que compartilhavam, através de mitos, línguas comuns e comunicação de massa, um amplo ideário que moldou as tais identidades nacionais europeias. Já antevendo o panorama atual globalizado e por vezes paradoxal com o qual os filmes de João Canijo conversam, Daniel Ribas realça a faceta híbrida e transnacional do mundo contemporâneo, destacando que a importância de compreender os conceitos de nação propostos por Anderson servem de base para alcançar elementos tradicionais construídos através do tempo e que impactaram sobremaneira o sujeito moderno, mas não são definitivos para dar conta das tensões atuais.

A identidade nacional portuguesa então é ilustrada a partir de contribuições de Eduardo Lourenço e José Mattoso, que reuniram imagens e discursos estruturantes ao longo do tempo, com destaque para o legado dos romances e jornais. No século XIX, intelectuais como Garrett e Herculano repensam valores ditos portugueses e fundam características culturais que agora circulam e sensibilizam enormemente o pensamento identitário nacional. A Geração de 70, cujo sentimento de decadência transborda nas obras de Eça e Quental, pintou com crítica e tintas modernas o caráter português. É Lourenço que cunha a “esquizofrenia” própria do amálgama identitário nacional: um polo laudatório resgata o passado de feitos (as navegações e *Os lusíadas* logo vêm à mente), enquanto o outro mira o progresso aparentemente só encontrado no exterior. Igualmente relevante para a discussão em pauta é a detecção de certo discurso ideológico bastante preocupado com o conceito de identidade portuguesa, forjado durante o Estado Novo de António de Oliveira Salazar. Ao mitificar a figura do povo através de ferramentas nacionalistas e autoritárias, o governo (que moldou a experiência lusa de grande porção do século XX) tomou para si a função de desenhar o ideário de nação para o futuro. Justificando as diretrizes de Estado com uma cartilha de valores conservadores e católicos, a ditadura salazarista privilegiou a figura do homem rural, primitivo e subserviente, e celebrou a unidade familiar arquitetada pelo patriarcado como maneira de manter o controle, corporativista, em todas as instâncias da sociedade. O lema “Deus, Pátria, Autoridade, Família e Trabalho” e sua afirmação a partir de práticas sociais e culturais diárias inaugurou uma “comunidade imaginada” portuguesa inexoravelmente ligada à ideologia vigente, com consequências que se estendem até hoje. Talvez tão sentida quanto o prolongado período autoritário tenha sido a “ausência de trauma” quando da democratização, sem rupturas que renovassem à força o imaginário nacional. A identidade remanescente que os

pensadores contemporâneos se esforçaram em debater deparou-se com os desafios de um Portugal periférico e às voltas com a globalização sem retorno de finais dos anos 1980. O paradigma colonial dá lugar, na contemporaneidade, à concepção europeia, não sem marcas de uma violência subjacente. À ansiedade inerente dos complexos modelos interconectados de finanças e redes, soma-se o medo característico de sociedades silentes e passivas.

Dos conceitos descritos pelos intelectuais portugueses do pós-25 de Abril, alguns são emprestados por Daniel Ribas com mais interesse, dadas as conexões possíveis com temas propostos por João Canijo. Eduardo Lourenço sinaliza que há, mesmo na euforia do Portugal contemporâneo, democrático e europeu, um desencaixe entre a identidade irreal e projetada e a imagologia do país calcada na sua história. Tal efeito geraria um certo recalçamento – sendo o “regresso do recalçado” um fenômeno presente nos discursos identitários portugueses ao longo das gerações. José Gil, por sua vez, elabora a “não-inscrição”. Pautada na observação do senso comum e das práticas sociais e políticas herdadas pelo salazarismo, mas não somente, a expressão indica o delegar absoluto da própria subjetividade e da vida ativa em sociedade, sem tomar partido e optando por certa brandura que perpassaria os mais variados planos, inclusive o artístico. Tal pendor ameno, não obstante, oculta certa violência subterrânea que se revela particularmente nos seios familiares. Para os filmes de João Canijo, sobretudo, há que se observar como a célula da família portuguesa é idealizada e geradora dos conflitos representados em seus filmes. Os termos de Lourenço e Gil cabem na observação do microcosmo presente nos lares, em que a hierarquia imposta mistificou o debate pelo diferente e apostou no bom senso, evitando assim mudanças bruscas. A figura da boa dona de casa, que serve o chefe de família, é parte integral da perpetuação dos ideais nacionais tidos como ancestrais, próprios dos aldeões constitutivos de um país simples, mas de convicções morais definidas. As tensões e fissuras que emanam de um modelo rígido como esse serão discutidos tanto por Canijo como Ribas.

A segunda parte do livro se dedica à análise da identidade nacional nos filmes de João Canijo, principalmente a partir de suas dimensões narrativas e estéticas. Ao perceber que o cinema de Canijo, no campo da ficção, discute a violência resultante de problemas identitários cujos enredos e concepções audiovisuais revelam passados traumáticos e a ausência de futuros possíveis em famílias diversas, Ribas opta por introduzir a obra do português por seu documentário *Fantasia lusitana* (2010). Isso pois a ligação entre o primeiro segmento de *Uma dramaturgia da violência*, nomeadamente quando se discutem as características da identidade portuguesa salazarista, e o capítulo

atual, é explícita. O filme reúne imagens de arquivo do período da Segunda Guerra Mundial, especialmente através da série de atualidades *Jornal Português*, e contrapõe um Portugal pacífico, neutro e de discurso grandiloquente com relatos mais sóbrios de estrangeiros notáveis que por Lisboa estiveram no período (a saber: Antoine de Saint-Exupéry, Alfred Döblin e Erika Mann). A tensão entre os dois discursos é objetivo primordial do cineasta e permeia as mínimas escolhas da montagem, como Ribas observa ao citar um plano que exhibe a capa de uma revista da época. O quadro comporta aparentemente apenas uma moça em trajes de banho, mas o canto inferior direito revela a notícia de menor destaque: um bombardeio em Londres. Os inúmeros registros que o jornal fez da Exposição do Mundo Português (cujos signos nacionalistas marcaram época em 1940), justapostos com cenas de refugiados de guerra ou o Carnaval português editado em oposição à visão de imigrantes desolados não são a única estratégia de Canijo para realçar a ilusão de refúgio e nação que dá título à sua produção. Em várias sequências, a montagem prioriza o *found footage*, como foi originalmente concebido – deixando que a propaganda ganhe até um caráter irônico, deslocada de seu tempo e percebida por uma ótica presumidamente crítica do espectador atual. Também são escolhidos momentos de grandiosidade nacionalista por meio de desfiles e discursos de Salazar, principalmente quando a guerra finda e a celebração confunde-se com o culto ao líder, ele mesmo a providência encarnada para manter a paz em solo português. Os símbolos tidos como típicos de sua terra são manejados pelo jornal com cenas rurais, jogos de futebol, peregrinações e festas populares. *Fantasia lusitana*, como sublinha Daniel Ribas, trabalha na chave de expor as contradições da versão oficial da representação salazarista sobre o país. Deixar transparecer a hipocrisia de certas representações identitárias portuguesas ou o confronto subjacente a elas é operação que João Canijo executa com cuidado, porém com mais sutileza em suas obras ficcionais.

Os sete longas-metragens investigados na sequência apresentam temas, estruturas, iconografias, equipes ou, mais precisamente, uma dramaturgia da violência em comum. São eles: *Três menos eu* (1987), que trata da impossibilidade aguda da jovem adulta Rita em construir relações; *Filha da mãe* (1990), sobre um conflito de mãe e filha em meio à volta do pai da jovem; *Sapatos pretos* (1998), em que a protagonista trama com seu amante o assassinato do marido abusivo; *Ganhar a vida* (2000), focado em imigrante que desafia a própria comunidade portuguesa em Paris para desvendar o assassinato de seu filho; *Noite escura* (2003), drama familiar ambientado no local de trabalho do casal Nelson e Celeste, um bordel; *Mal nascida* (2007), em que Lúcia espera pelo retorno do irmão para vingar a morte do pai e acabar com o casal que a atormenta, formado por sua mãe e seu padrasto;

e *Sangue do meu sangue* (2011), focado em família periférica de Lisboa que no curso de uma semana tensiona ao máximo cada uma de suas relações. O autor faz uma diferenciação no grupo, considerando que os dois primeiros apresentam, para além da cronologia, um afastamento temático claro dos demais filmes: tanto *Três menos eu* quanto *Filha da mãe* abordam identidades em transição. Lideradas por protagonistas femininas jovens (interpretadas pela mesma Rita Blanco) e cujos conflitos indicam a transição da vida jovem para a adulta, as primeiras películas de João Canijo focam um estrato social abonado de Portugal, através de mulheres a encarar certo limbo identitário. Rita e Maria buscam em figuras estrangeiras que adentram suas vidas a referência para se afirmarem enquanto mulheres independentes, no entanto os triângulos reconfigurados com a presença dessas personagens são de tal ordem que as protagonistas não encontram a tal saída subjetiva para o conflito precípua de identidade. Ribas salienta o cerne disfuncional das famílias retratadas (observável já nos títulos das duas produções) e o momento histórico da realização das fitas, evidentemente propício à discussão alegórica da identidade de um Portugal às voltas com a adesão à União Europeia, na segunda metade da década de oitenta. Não por acaso, outros realizadores, como Villaverde e Costa, percebem à época a oportunidade de retratar uma geração portuguesa urbana angustiada, até certo ponto desamparada. Em seus longas-metragens posteriores, Canijo toma a decisão de reforçar a crítica à desestruturação familiar e fazer disso o combustível dramático e estético de sua obra.

De *Sapatos pretos* a *Sangue do meu sangue*, o que se observa narrativamente é um desejo de levar o espectador a adentrar famílias que enfrentam realidades financeiras hostis e cujos enfrentamentos internos ocorrem após revelações do passado. Tal procedimento refletiria a dificuldade das famílias portuguesas encenadas em lidar com o peso patriarcal de séculos em meio a um presente bastante incerto de seus bairros, suas comunidades, sua nação. A família harmoniosa e correspondente ao ideário salazarista passa a se provar eivada e causadora dos males mais terríveis, principalmente entre as mentes femininas. A princípio hierarquicamente viáveis e normais, as famílias de Canijo sustentam-se em um passado violento. Via de regra, as protagonistas mulheres desafiam a norma e acabam violentadas ou mortas, para o testemunho do público de que o sistema permanecerá inalterado. *Sapatos pretos* estimula a comparação à doença no seio da família ao narrar a possibilidade de que Dalila tenha um câncer de mama, que, mesmo se provando falso, contamina sua relação com o marido Marcolino. Ao propor o rompimento da ordem machista que a rodeia (não sem motivos, já que fora estuprada duas vezes, e teme enfrentar a rejeição da própria mãe ao optar pelo divórcio), Dalila aparentemente oblitera sua opressão através do assassinato que encomenda.

Porém, o final do filme sugere que o policial a cuidar da investigação demanda favores sexuais de Dalila, em um ciclo pernicioso de violência.

A Cidália que conclama os outros emigrantes de *Ganhar a vida* a assinarem petições para que seja feita justiça ao filho morto encontra oposição em figuras masculinas. Dotados de um sentimento que os coloca como não-inscritos em relação à realidade espúria, os portugueses preferem o conformismo. Resta à protagonista um final ambíguo, em que o suicídio fica subentendido. No centro da família de *Noite escura*, o patriarca Nelson negocia a venda da própria filha, Sónia. A irmã da garota, Carla, enfrenta o pai e a gangue que deseja Sónia, mas morre na fútil tentativa. Celeste executa Nelson e o prostíbulo continua funcionando normalmente mesmo após a tragédia familiar. Mais uma vez, o status quo permaneceria aparentemente intacto, não fossem as revelações feitas ao longo do filme. A destruição que se passa na família de *Mal nascida* vem de muito antes, quando foi rompida a integridade do pai que Lúcia quer vingar e de sua mãe Adelaide. Sofrendo abusos que destroem sua feminilidade e a subjagam constantemente, a protagonista de fato consegue lograr a execução de mãe e padrasto, mas Canijo esmeradamente desenha os destinos das mulheres ligados exasperadamente aos dos homens. *Sangue do meu sangue* contempla maquinações de uma família cujos membros com mais ou menos chances tentam escapar à realidade difícil que se lhes apresenta. Tanto o aborto de Cláudia, para quem o romance com um médico casado potencializaria futuros diferentes, quanto o estupro de Ivete, causado, entre outros fatores, pela decisão do sobrinho Joca de trair o chefe de sua gangue, são amostras do alto preço pago por aquelas que desafiam explorar as faces ocultas de suas famílias ou espreitar possibilidades para fora delas. Os filmes citados comportam, como visto, debates sobre conflitos geracionais e de gênero e sobre a identidade de um país que se mostra frágil em suas composições, tidas como brandas e harmoniosas. Ao expor a brutalidade real de certas personalidades em tais famílias, Ribas retoma o regresso do recalcado proposto por Eduardo Lourenço. Da mesma maneira, o fracasso das mulheres de Canijo no ensaio de quebrar as normas patriarcais exalta uma noção de não-inscrição, como elaborada por José Gil ao descrever a impossibilidade do português de exercer sua plena subjetividade.

A dramaturgia da violência de João Canijo traz indagações artísticas concretas acerca de um medo ubíquo na sociedade, e os anseios agressivos por ruptura que suas personagens oferecem em cena refletem uma viciosa dinâmica que se espalha a partir dos núcleos familiares. A luta acontece essencialmente entre um poder autoritário que tenta manter a ordem e novos paradigmas identitários do país.

O plano narrativo das obras estudadas merece ser destrinchado em dois planos: o da tragédia e o do melodrama. Alguns dos trabalhos de Canijo são adaptações livres dos clássicos gregos, designadamente *Filha da mãe* (*Electra*), *Ganhar a vida* (*Antígona*), *Noite escura* (*Ifigênia em Áulis*) e *Mal nascida* (*Electra*). Nos dois últimos, observa-se o esforço consciente de remeter a personagens ou peripécias específicas das tragédias de Eurípides e Sófocles, no entanto, mesmo que *Sapatos pretos* e *Sangue do meu sangue* fujam à regra das referências trágicas, vale um olhar sobre o interesse do cineasta pelo teatro grego. Se a arena cênica da Antiguidade pautava a violência familiar e de toda a comunidade (como elaborou René Girard em *A violência e o sagrado*), não é de se espantar que o cinema canijiano opte por instaurar o conflito no seio familiar para abordar questões identitárias portuguesas. Como o texto grego, que estabelece uma balança de violência – e não justiça (novamente Girard), a referência à tragédia merece ser observada através do prisma de sua função representativa, especialmente da sociedade que se vê atada a ciclos intermináveis de violência e justicamento.

O gênero literário do melodrama é colocado, com o auxílio do especialista Peter Brooks (1995), em uma linha do tempo referencial, como fenômeno, entre outros fatores, de resposta a um mundo moderno, que reflete a mudança do *eu* criador em relação à visão trágica clássica. Ainda assim, o olhar sobre o cotidiano de uma burguesia recém-formada também se forja a partir dos conflitos familiares, e como Thomas Elsaesser escreve em *Tales of sound and fury: observations on the family melodrama*, a expressão melodramática hollywoodiana estabeleceu suas convenções através de signos bastante marcados. A tensão exercida pelos espaços interiores de sugestão claustrofóbica em personagens de energia (muitas vezes sexual) reprimida leva a movimentos de explosão dramática. Tais climaxes colocam em evidência o ridículo intelectual e de espírito de personagens que não decifram a própria ideologia opressora em que estão inscritos. Tal procedimento é primordial para a análise da dramaturgia de João Canijo.

O Portugal de Canijo é fundado no patriarcado e na violência que domina as relações familiares, e as referências à tragédia e ao melodrama auxiliam o entendimento dos recursos narrativos. A partir da insubordinação de suas protagonistas, o ciclo de violência se estabelece, e ao final o status quo impera, denotando o regresso do recalcado e a fragilidade do indivíduo de se colocar como identidade singular. O retrato canijiano de classe sociais mais desprivilegiadas sufoca suas protagonistas mediante conflitos que evidenciam repressões sexuais enraizadas, questões do passado. O método de usar a crítica melodramática do aparato ideológico (refreando o anseio por uma identidade pequeno-burguesa possível) não chega a concretizar o que seria o modelo

trágico por excelência, já que o ciclo de violência não estabelece novas normas de justiça na comunidade. Pelo contrário: os finais brutais das personagens de seus filmes apontam para um contraste com a sociedade dos “brandos costumes”, no entanto suas histórias refletem a repetição ao longo de décadas da não-inscrição portuguesa. Como Daniel Ribas elucida, o modelo proposto em *Fantasia lusitana* pode ser observado na ficção de Canijo, quando a idealização da família portuguesa é confrontada com a realidade violenta, sombria, incerta. Eventos como o incesto (particularmente entre pai e filha) são sinais ao longo da filmografia de Canijo de denúncia artística de determinada patologia no seio familiar, da impossibilidade de olhar para fora e constituir uma realidade plena para além da violência.

A fim de pensar a estética ensejada no corpo cinematográfico oferecido, é possível inserir tais obras em um “novo realismo”, cujas fontes remontam ainda ao clássico de Bazin (2018) (nota-se a primazia do plano-sequência numa busca por signos do “real”), mas também nota-se inspiração no movimento dos anos 1990, Dogma, cujo manifesto lançou bases para um novo realismo (como ilumina Lúcia Nagib em *World cinema and the ethics of realism*), aproveitando-se das novas câmeras digitais. A busca por um cotidiano banal e as questões sociais enquadram Canijo em um movimento mais amplo, em regime de “apresentação” em detrimento da “representação” (Nagib, 2011). O discurso de tal cinema, acima de tudo físico e imprevisível, caracteriza-se por uma inserção do diretor em uma realidade ambivalente. Para firmar essa teoria, Daniel Ribas perscruta a ambientação dos filmes, e, mais que isso, a metodologia, que vai além da escolha das locações. O que se percebe, claramente, é que o processo documental de aproximação da realidade elaborado por João Canijo – partindo de comunidades preexistentes, cenários autênticos, não-atores – visa adentrar a realidade de grupos primordialmente periféricos (com exceção de suas duas primeiras obras) e que seriam portadores de uma identidade portuguesa popular cuja mentalidade remeteria às “aldeias”, como construído no imaginário salazarista. Algumas dessas locações eleitas são Sines (pequena cidade industrial); uma comunidade portuguesa em um subúrbio de Paris; uma aldeia isolada em Trás-os-Montes. Essas comunidades, geradoras de conflitos também em função de serem híbridas e, assim sendo, portadoras de conflitos inerentes à transformação dos entornos, são terreno fértil para os dramas de Canijo.

No que seria um esforço de “contágio” dos atores pelo real que tentam (re) criar, o cineasta orienta seu elenco a executar um trabalho de campo convivendo com personagens reais na locação escolhida. *Sangue do meu sangue*, como auge criativo na obra do cineasta no que se refere ao processo atoral, envolveu não somente

vivências prolongadas no bairro Padre Cruz como participação efetiva dos atores no roteiro e dramaturgia do filme, tudo com vistas a uma maior naturalidade dos diálogos e composição dos tipos encenados. O interesse pelo registro de certa “banalidade” é exemplificado em vários momentos, com a inclusão de cenas de bailes, missas e observações documentais dos espaços circunscritos aos filmes.

A mise-en-scène de Canijo na década de oitenta é marcada, por um lado, por uma aproximação ao kitsch, de cores e gestos exagerados, com referências pop e a observação pós-moderna de um Portugal em franca transformação. *Filha da mãe*, mais explicitamente, lança mão de recursos de farsa e paródia, com referências ao teatro encenado diegeticamente, à linguagem marcada da telenovela presente em certas sequências e mesmo a um olhar das personagens para um espaço que rompe com o realismo proposto. A partir de *Sapatos pretos*, contudo, o cromatismo de Canijo assimila a intenção geral do cineasta em investigar um Portugal periférico com matizes claramente sombrios. O clima da noite predomina, os ruídos da subexposição sugerem a degradação humana e social e as figuras silhuetadas retomam uma busca por identidade, como foi observado nas narrativas descritas. Em *Ganhar a vida*, por exemplo, a comunidade portuguesa que vive à margem trabalha no turno da noite, o que favorece a discussão de sua invisibilidade. A montagem em muitos momentos coaduna planos de movimentação nervosa através de *jump cuts* que aproximam o cinema de Canijo da linguagem documental. Ribas ainda relaciona referências da mesma década de noventa (Lars Von Trier, Wong Kar-Wai) pela aproximação da câmera e o esquema de cores de peso melodramático. Em *Mal nascida e Sangue do meu sangue*, predomina um minimalismo na montagem, que se faz sentir em planos longos e de apreciação mais realista das interações entre as personagens. Aqui cabe menção aos planos de longa aproximação corpórea durante os casos de violação e agressão. Elegendo o corpo feminino como o potencial transgressor do patriarcado, é junto dele que a realidade brutal se estabelece, de maneira gráfica e até performativa.

Vale notar que as casas de família como espaço cênico em Canijo apresentam espaços claustrofóbicos, em que enquadramentos forcem a convivência e metaforizam a ausência de liberdade. Em alguns casos, duas narrativas autônomas ganham destaque na tela, em criativa estratégia de externar visualmente a desarmonia latente naquele universo. A iluminação sugere certo incômodo sensorial no espectador – *Filha da mãe* joga com o ambiente opressivo do lar a todo tempo, enquanto *Sangue do meu sangue* evidencia questões de moradia longe do centro de Lisboa. Dois elementos de composição da mise-en-scène de boa parte dos filmes observados merecem destaque. A onipresença da televisão nos lares, cuja estridência de luzes e sons se faz sentir e

constrói elo com a tal fantasia lusitana, e chega ao ápice em cena de *Sapatos pretos*: momentos antes de Marcolino estuprar violentamente Dalila, a câmera captura a televisão transmitindo um programa fútil de celebridades, em total dissonância com o mundo real. *Sangue do meu sangue*, em significativa sequência, justapõe o estupro de Ivete a um jogo paradigmático de Portugal e Espanha na Copa do Mundo de 2010 que corre na TV diegética. A eliminação da seleção faz vacilar a noção de identidade nacional quando o evento brutal que o cineasta pinça do cotidiano se legitima como observação de fora do simulacro. Além disso, objetos e atos religiosos mostram-se chaves interessantes para revelar o Portugal canijiano. Quadros da Santa Ceia, crucifixos e imagens de santos povoam os cenários, assim como rezas que destoam do tom muitas vezes violento da cena, como se explicita na cena final de *Noite escura*, em que um Pai Nosso precede o assassinato cometido por Celeste.

O autor arremata a discussão da obra de João Canijo inscrevendo-o em uma trajetória do cinema português que é devedora do Novo Cinema, em que demonstrações melancólicas e decadentistas de António Reis, Margarida Cordeiro, João Botelho e muitos outros já procuravam lidar com o passado traumático. Contudo, a discussão pós-anos noventa de Canijo, ainda que se afilie ao discurso de um país derrotado e frustrado com os encadeamentos democráticos percebidos especialmente nas classes menos abastadas, vale-se de um tecido dramático que, ao invés de se criar no “não-acontecimento”, como proposto por muitos de seus antecessores, expressa-se no excesso do melodrama, a partir essencialmente da violência – subjacente ou explícita. Narrativa e esteticamente, o cineasta adentra um excitante terreno de discussão da experiência portuguesa contemporânea.

A abordagem do cinema de João Canijo proposta em *Uma dramaturgia da violência* é exemplar ao localizar a experiência fílmica no processo de formação ou de crítica identitária de Portugal. O substrato dos estudos culturais que delinea a pesquisa de Daniel Ribas energiza a própria análise estética proposta, uma vez que se coloca em consonância com sólida produção sobre tradições representativas da cultura lusitana. A natureza complexa da análise da contemporaneidade requer doses ambiciosas de mediação do real, e é salutar que o cinema português ganhe mais um original capítulo em sua história acadêmica.

Referências

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Ubu Editora, 2018.

