



**HAL**  
open science

# Ganhar a Vida, de João Canijo: entre perdas e ganhos, de Cidalia a Antígona

Jose Manuel da Costa Esteves

## ► To cite this version:

Jose Manuel da Costa Esteves. Ganhar a Vida, de João Canijo: entre perdas e ganhos, de Cidalia a Antígona. Elsa Lechner; Graça Capinha; Maria Clara Keating. Em migração Em Português. Exílios, retornos, migrações, Almedina, pp.275-283, 2020, CES/Almedina, 978-972-40-8069-è. hal-04306031

**HAL Id: hal-04306031**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04306031>**

Submitted on 3 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*GANHAR A VIDA* DE JOÃO CANIJO : ENTRE PERDAS E GANHOS, DE CIDÁLIA A ANTÍGONA

José Manuel da Costa Esteves  
Cátedra Lindley Cintra, Camões, I.P.  
Université Paris Nanterre  
EA 369 CRILUS (Etudes Romanes)  
[jose.costaesteves@wanadoo.fr](mailto:jose.costaesteves@wanadoo.fr)

“Ai de mim, desgraçada,  
que nem com os homens  
nem com os cadáveres  
eu vou habitar!”  
(Sófocles, 2012 : 89-90)

Este artigo<sup>1</sup> visa aprofundar o conhecimento sobre formas criativas de representação e expressão da identidade portuguesa em comunidades da diáspora, através da presença da mulher em França, centrando-se para o efeito na narrativa fílmica *Ganhar a Vida* de João Canijo (2001).

Embora a obra possua uma vertente de carácter documental, com forte valor sociológico (a mulher na família, no trabalho, nas relações sociais), interessa-nos estudar o modo como se funde ficcionalmente uma experiência de vida da esfera do privado - de uma mulher portuguesa, paradigma de tantas outras, condenada à lei do silêncio, e que um acontecimento trágico retira do mutismo, no mundo que a acolhe, para “ganhar a vida” - com o domínio público, a comunidade, a *polis*. Cidália recusa a lei do silenciamento, assume-se publicamente perante as colegas, a família, a polícia, as festas da comunidade, multiplica as declarações e subverte as normas. No momento em que desafia e provoca as forças da ordem, essa voz questionadora, torna-se grito, som primitivo, dor e vida. Cidália inicia então um longo percurso de perdas e danos sem no entanto se vergar aos outros. Adquire uma voz, funda a sua identidade, ‘ganha’ um novo sentido para a vida, aquela de que ela própria traça os

---

<sup>1</sup> Com algumas modificações, foi publicado numa primeira versão em francês : « Le film *Gagner la vie* de João Canijo : de Cidália à Antigone », Revista *Les Langues Néo-Latines*, Paris, n° 377, juin 2016, 65-73.

contornos. Procuraremos demonstrar de que forma a voz da heroína se transcende para se inscrever numa comunidade de cidadãos responsáveis. Pela análise de algumas facetas do mito, mostraremos a sua atualização no quotidiano através do estudo dos mecanismos que contribuem para a vertente trágica, onde ecoam as vozes de Orfeu, mas sobretudo de Antígona.

João Canijo<sup>2</sup> em *Ganhar a Vida* prossegue a sua vertente de indagação e questionamento da sociedade portuguesa, já evidenciada nos documentários, e inicia o ciclo, para qual a sua obra converge, onde mostra vários estratos da ‘portugalidade’ urbana, rural, marítima, como é o caso dos filmes *É o Amor (Obrigação)* onde mostra a vida piscatória, observada pelas mulheres, de *Fantasia Lusitana*, uma visão de Portugal dos anos 40 visto pelos estrangeiros europeus que escolheram Lisboa como lugar de passagem para outros continentes e de refúgio durante a Segunda Guerra Mundial ou o filme aqui em análise<sup>3</sup>, com a história de Cidália, mulher portuguesa emigrada em França, cuja vida sofre uma reviravolta ao ser abatido num tiroteio o filho mais velho.

A diegese resume-se em poucas linhas: Cidália, mulher portuguesa de trinta e seis anos, vive com a família, marido (Adelino), dois filhos e a irmã (Celestina), numa comunidade de emigrantes portugueses, instalados nos arredores de Paris (Ville Neuve de St. Georges). O quotidiano limita-se ao trabalho intenso, ela numa empresa de limpezas, ele trabalhador independente e em falência (que indicia também a falência da própria família em desagregação) no sector da construção civil, paradigma de tantos portugueses em França, labor que começa noite escura e se prolonga pelo dia dentro. Esta micro sociedade vive apenas entre si e faz o possível para não se fazer notar, tendo como principal característica a sua ‘invisibilidade’ no tecido social e complexo da sociedade francesa; apenas o padre, os polícias e o comissário são de nacionalidade francesa. Os únicos momentos mostrados fora do

---

<sup>2</sup> João Canijo nasceu 1957, estudou História na Universidade do Porto. No cinema começa por ser assistente de realização de Wim Wenders (*O Estado das Coisas*, 1982), de Jaime Silva (*Fim de Estação*, 1982), de Paulo Rocha (*O Desejado*, 1987), de Manoel de Oliveira, de Alain Tanner e de Werner Schroeter. Depois de se ter iniciado como realizador na curta-metragem, prossegue, em 1987, com *Três Menos Eu*, seguindo-se-lhe colaboração com a televisão com as séries *Alentejo Sem Lei* (RTP) e, em 1996, *Sai da Minha Vida* (SIC). A partir de 1998, com o filme *Sapatos Pretos* envereda por uma carreira na longa-metragem, ao qual se segue *Ganhar a Vida*, *Filha da Mãe* (1990), *Noite Escura* (2003), *Fantasia Lusitana* (2010), *Mal Nascida* (2007), *Sangue do Meu Sangue* (2011), o documentário-ficção *É o Amor (Obrigação)*, 2013, *Fátima* (2017). No teatro encenou peças, entre outros, de David Mamet e Eugene O’Neill.

<sup>3</sup> Madragoa Filmes, co-produção RTP e Gemini Films. Nos principais papéis: Rita Blanco (Cidália), *Globo de Ouro*, Prémio da Melhor Atriz, Portugal, em 2002, Adriano Luz (Adelino), Celestina (Teresa Madruga), Olivier Leite (Orlando), Adérito (Luís Rego). Fotografia: Mário Castanheira; som: Philippe Morel; montagem: João Braz; cenários: Mathieu Manut; música: Alexandre Soares; argumento e diálogos de João Canijo a partir da versão original de Philippe Rey; produtor: Paulo Branco; duração 114’. O filme participou na Seleção Oficial *Un Certain Regard* do Festival de Cannes (2001), no *Contemporary World Cinema* do Festival de Toronto (2001), no *Nouveau Cinéma, Nouveaux Médias* do Festival de Montreal (2001).

trabalho, são da ordem dos rituais que os reúnem, como a missa, a festa da associação local, com todos os seus ingredientes: o rancho folclórico, a dança, o concerto ao vivo de Romana, a comida, os momentos de convívio entre homens no café.

É neste contexto de uma vida nua, onde nada acontece e na qual cada um à sua maneira luta por “ganhar a vida”, que se vem inscrever a morte violenta e misteriosa do filho mais velho, funcionando esta como uma catástrofe em todas as aceções do termo, pois vem desencadear, não só a tragédia que se abate sobre a família, como vai abalar a estrutura das relações familiares, profissionais, sociais e os laços simbólicos desta comunidade, pondo fim ao círculo da invisibilidade<sup>4</sup>. Cidália, marcada por uma forte personalidade, recusa as explicações obscuras oficiais, rompe com o silêncio, interroga diretamente os representantes do poder, organiza os elementos da comunidade, persuadindo-os a assinarem uma petição para que a polícia não abata os seus filhos, assume a palavra publicamente, é dotada de um saber que a leva a decodificar os comportamentos atávicos dos seus compatriotas, da sua própria família que permanentemente a dissuade, “Esta terra também é nossa”, Cidália isola-se como todos os heróis, ganha em corpo e densidade, dotada de uma vida que não é só bio, mas também corpo político, com voz e vontade, que inevitavelmente a conduzirão à morte, transfigurada agora em “mulher nova” com um novo sentido para a vida que a transcende.

## **Tempos e percursos de Cidália**

### **A voz de Orfeu**

Nesta narrativa fílmica não é muito importante a intriga, cujos fios rapidamente enunciámos, mas antes o alcance e exemplaridade dos atos de Cidália que de mulher silenciada passa para o primeiro plano vergando à sua passagem, com perdas e danos, certo, os que a impedem de habitar a casa do ser, com corpo e voz, para ganhar a vida, não agora no sentido restrito de ganhar o pão, mas de “ganhar a vida”, ou melhor “ganhar à vida”, pois ao desaparecer no final, com uma morte anunciada, instaura o mistério e passa para o campo da perenidade que

---

<sup>4</sup> Sem o auxílio das autoridades portuguesas, isolados da sociedade francesa, essa comunidade tudo fez para passar despercebida e esquecida. Mão de obra apreciada e dócil, os portugueses viviam entre si, silenciados, sem qualquer forma de participação nos movimentos operários da época, como se fossem seres invisíveis na sociedade de acolhimento. Um episódio, ocorrido nos anos sessenta, chamou a atenção das autoridades francesas quando se viram obrigadas a intervir para fazer descer a bandeira portuguesa que um grupo de emigrantes portugueses tinha içado em Champigny (*passim* Volovitch Tavares, 1995).

transcende o tempo e o espaço, as nossas contingências de homens, para encarnar mitos fundadores da cultura ocidental.

O silenciamento à força é certamente uma das maiores violências que os homens por razões de poder, se impõem. Negar a voz, é não só negar as capacidades intelectuais, de pensar, de evocar (*ex vocare*, voz), rememorar (*apud* Tabucchi, 1993), como retirar a cada ser aquilo que de mais pessoal, único e intransmissível o define, a voz, a sua maneira de executar, de dizer a palavra com a sua música e ritmos próprios.

Apenas com a voz, Orfeu venceu as forças mais obscuras para arrancar à morte e trazer para a vida a sua amada Eurídice, com a condição de não olhar para trás. Orfeu, símbolo do poeta-cantor, é aqui investido por Cidália. De facto, João Canijo instala o canto, desde os primeiros segundos do filme, através da ladainha em louvor a Nossa Senhora, executado e assumido pela assembleia devota que não tem vergonha da sua voz, em língua portuguesa, neste tempo e lugar ritualizados e, portanto, sancionados. Apenas Cidália em pé e muda observa e ouve essa comunidade de ‘cordeiros’ que canta em uníssono, criando uma zona de fronteira entre ela e os outros. Após o assassinio de Álvaro e a recusa da passividade dessa comunidade perante o poder, evoca a memória do filho morto (ela é simultaneamente *Mater Dolorosa* e figura crística provocando a compaixão dos próximos, mas por ela recusada sem que os outros a possam compreender) e procura o sentido da responsabilidade do poder perante os seus atos.

Por um lado é com a palavra, ciente dos seus direitos cívicos na *polis* que executa o seu percurso de subida e descida de escadas (e o que de simbólico comporta este movimento, de ascensão e queda, na procura de um sentido) dos prédios do bairro social para pedir a assinatura de uma petição, instaurando a responsabilização dos cidadãos através de um gesto político. É com o canto de trabalho, por outro lado, que organiza a marcha das mulheres, ritmado com o som cadenciado imposto pelo rufar do tambor que Cidália executa e entoam desta vez a uma só voz, “Aqui [na ceifa] não se ganha nada/aqui não se ganha o pão”, até chegarem à esquadra, desafiando os representantes e a força do poder.

A voz torna-se ‘verbo’, no sentido da atividade de criação, *logos*, força que vem do além para desafiar os reinos interditos. Esta manifestação do mito órfico acentua-se ainda mais, quando perante o silêncio dos polícias, se cala o canto para se ouvir apenas o rufar tonitruante do tambor que de cadenciado, passa a um som agressivo, cada vez mais rápido, cada vez mais forte. Esta cena é nuclear no filme, na medida em que a partir dela nada mais poderá ser igual. O canto torna-se trovão e raio (símbolos guerreiros), capaz de desafiar todo e qualquer

poder. O tambor é também símbolo do som primordial, som do próprio universo, som do coração, da resistência psicológica, pois afronta e desfaz o inimigo, voz de alarme, voz da ofensiva, voz da mediação entre o alto e o baixo, em suma, voz da existência humana (Chevalier e Gheerbrandt, 1982). A voz transgressora, autónoma, torna-se luto ao substituir-se ao ser desaparecido, voz da alma e não já do corpo despejado de vida biológica, mas pleno de vida criadora : a voz canta o esquecimento e encarna tudo o que a morte nos rouba a cada instante, tornando-o matéria viva (*apud* Nibbrig, 2008).

Também na festa da Associação, Cidália rompe com a regra do lugar, do divertimento ligeiro, encarnado na voz e canções de Romana, para tomar a palavra e afirmar uma vez mais a sua mensagem de mãe e de cidadã, *con-vocando* a memória do seu filho “ A gente está aqui no que é nosso. O meu filho foi morto, mas ninguém quer saber. Deviam importar-se. Os nossos filhos nasceram em França, a terra que escolhemos para eles crescerem”. Cidália/Orfeu assume completamente o seu papel ao dar a sua voz ao canto, apropriando-de do soneto camoniano “Com que voz”, musicado por Alain Oulman para a voz de Amália.

A presença deste fado revela as opções extremamente judiciosas de Canijo ao escolher um poema do príncipe dos poetas portugueses, símbolo ele só de um estado-nação, musicado à medida para a voz nacional, a de Amália, ambos ao serviço da ‘portugalidade’. Neste poema-letra a ideia de fado está ligada ao sentido etimológico do fado como lamento, destino e desengano, todo um programa trágico que inexoravelmente aproxima Cidália do momento capital, aquele em que se despede da vida ao colocar detritos e restos de uma vida no caixote do lixo do seu emprego de limpezas, em que fecha a tampa, enterra uma vida e os seus despojos, lança um último olhar ao espaço do trabalho, olhando para trás para depois se recolher, em posição fetal, no espaço traçado e gizado no chão onde foi colhida a vida do filho.

Cidália já não é desta vida quando atravessa a ponte do Sena, da mesma forma que atravessa a ponte/passerelle sobre o comboio quando recebe a notícia da morte do filho, percurso entrecortado pela passagem de autocarros (os meios de transporte ligam-se também metonimicamente a Cidália, condutora da carrinha que diariamente transporta as colegas para o local de trabalho, transportes, como pontes, que indiciam passar as portas, ultrapassar as barreiras, trespassar) para, antes de se virar uma vez mais para trás, desaparecer dando lugar ao espaço vazio. Orfeu ao virar-se para trás, desobedece à força dos deuses, condena uma segunda vez Eurídice à morte, restando-lhe apenas a voz para eternamente cantar a sua ausência. Cidália condena-se mas é, sobretudo, condenada porque os outros, a família, as

colegas, a comunidade, lhe viraram as costas; Cidália funde assim, em si, Orfeu e Eurídice, reunindo o que estava separado, símbolo de uma unidade primordial para renascer, ou “ganhar a vida”.

### **A voz de Antígona**

Não podemos deixar de evocar e convocar, ainda que brevemente, a figura de Antígona presente em toda a cultura ocidental de matriz grega, não só por ser considerada a maior das tragédias, mas também por ser aquela que mais se aproxima da perfeição (*apud* Steiner, 1986), pois ela está na base da tragédia que se consuma em *Ganhar a Vida*. Recordemos que Antígona é condenada à morte (murada viva) por Creonte por lhe ter desobedecido ao querer dar uma sepultura digna, ainda que simbólica ao seu irmão Polinices. As almas dos proscritos sem direito a sepultura não podiam atravessar o rio que os levaria ao reino dos Mortos. Antígona cumpre o seu dever sagrado, suicidando-se depois no cativo, preferindo amputar-se da vida do que viver morta viva. Símbolo da fidelidade e do respeito aos valores que lhe ditam a conduta, aceita desafiar a lei do Estado e afrontar a lei de Creonte, nem ditada pelos deuses nem pela justiça. Cidália diz “Não” como Antígona, para afirmar a absoluta necessidade, racional e emocional de compreender o que se passou com o seu filho, iniciando aqui um caminho de cruz que inevitavelmente a levará a enfrentar a morte sozinha, cortando progressivamente todas as pontes e laços.

O paralelo com Cidália é evidente no filme de Canijo : desobediência às normas da comunidade que lhe impõem a mordaça (funcionando como uma figuração do Coro da tragédia de Sófocles defendendo o interesse da comunidade e não os da personagem principal), obstinação, desafio do Estado com a marcha até à esquadra ( em paralelo no filme com as leis e ação de Creonte, chefe da cidade), valorização da vida privada relativamente à vida pública, o facto de querer dar uma sepultura digna ao filho, que no filme se consubstancia no desejo de saber a verdade sobre a sua morte, recusa da passividade da irmã, Celestina, *remake* de Ismena na tragédia, ao não se solidarizar com a ação de Cidália. No final, esta suprime-se igualmente, encontrando a sua sepultura, adivinhada pelo espetador, no rio Sena, afinal, como repete pontuadamente Cidália “ A gente está aqui no que é nosso”, na vida e na morte.

Face à desistência dos outros, sacrifica-se para uma redenção e tal como Antígona, Cidália, personagem dotada de uma grande lucidez, sabe qual o preço a pagar pela sua obstinação, a

sua vida já não é deste reino, pode iniciar o seu caminho derradeiro por esse rio acima. Na última cena do filme, o espaço vazio da ponte, leva-nos a colocar em evidência a relação com Antígona: é na ponte, por definição, lugar de passagem e de mediação, que executa o fim da sua própria vida: petrifica-se, inscreve-se perenemente na vida com a afirmação da vontade de união, de mediação entre o indivíduo e o mundo, já não habita nem com os vivos, nem com os mortos.

Em *Ganhar a Vida*; João Canijo, desloca a tragédia dos deuses para a instalar no quotidiano de uma comunidade de portugueses da diáspora, colocando o dedo na ferida de uma certa tendência, como traço da ‘portugalidade’ para a desistência e passividade ou ainda de algumas comunidades que vivem alheadas da realidade envolvente, instalando-se num tempo desfasado da contemporaneidade.

Mas o filme tem também um sentido mais universal e profundo ao dialogar com os mitos fundadores da nossa identidade europeia : Cidália, é sombra de Orfeu que dá vida aos mortos, e de Antígona, figura da perda por ter querido lutar contra o banimento, para lhes dar uma sepultura, colocando o filme de João Canijo sob um ângulo mais profundo do ponto de vista ético que tanto desafia as leis simbólicas como as do Estado. Com a sua desapareção, Cidália inscreve-se no tempo, ultrapassa o drama individual e familiar, ampliando a história de uma família portuguesa da diáspora, para nos interrogar sobre o sentido da nossa sociedade e mundo, para enfim “ganhar a vida”, perante o eterno mistério da vida e da morte, a face da mesma moeda, a nossa inexorável condição humana: a de vivermos entre perdas e ganhos, dores e alegrias, para a cada instante rasurarmos a morte e merecermos a vida.

#### Referências Bibliográficas

Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, (1982), *Dictionnaire des Symboles*, Paris : Laffont.

Nibbrig, Christian L. Hart (2008), *Voix Fantômes. La littérature à portée d’oreille*, Paris : Van Dieren Éditeur, 2008.

Sófocles (2012), *Antígona*, introdução, versão do grego e notas de Maria Helena Rocha Pereira, 10<sup>a</sup> edição, Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

Steiner, George (1986), *Les Antigones*, Paris : Gallimard.

Tabucchi, António (1993), « Un univers dans une syllabe », posfácio à edição francesa do romance *Requiem*, Paris : Gallimard, 153-185.



Volovitch-Tavares (1995), Marie-Christine, *Portugais à Champigny, le temps des baraques*, Paris : Autrement H.S., n° 86.

#### Referência filmográfica

*Ganhar a Vida* (2001), realização de João Canijo, Madragoa Filmes, 114'. Disponível em DVD, Lusomundo Audiovisuais (com entrevistas a João Canijo, Rita Blanco e Adélia Baltazar).