



# UM OLHAR PORTUGUÊS

## Cinema e Natureza no Século XXI

*organização de*  
Filipa Rosário e José Duarte

DOCUMENTA

# UM OLHAR PORTUGUÊS

Cinema e Natureza no Século XXI

Este livro é financiado por fundos nacionais através  
da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.,  
no âmbito do Projeto UIDB/00509/2020.



# UM OLHAR PORTUGUÊS

## Cinema e Natureza no Século XXI

*organização de*  
Filipa Rosário e José Duarte

Adriana Martins | Adriana Veríssimo Serrão | Ana Bela Morais  
Ana Isabel Soares | Ana Vera | André Francisco | Andrzej Stuart-Thompson  
Bruno Leal | Carlos Natálio | Caterina Cucinotta | Daniel Ribas  
Elisabete Lopes | Fabíola Paes de Almeida Tarapanoff | Fernando Guerreiro  
Filipa Rosário | Helena Santana | Hugo Martins | Inês Sapeta Dias  
Isabel Alves | Iván Villarme Álvarez | Jeffrey Childs  
João Monteiro | José Duarte | José G. Pires | Maile Colbert  
Maria do Rosário Lupi Bello | Marta Mendes | Mirian Tavares  
Nelson Araújo | Patrícia Vieira | Paulo Cunha | Pedro Florêncio  
Ricardo Vieira Lisboa | Rosário Santana | Sandra Camacho  
Sérgio Bordalo e Sá | Sérgio Dias Branco | Susana Mouzinho | Teresa Cid  
Tiago Fernandes | Tiago Ramos | Vaughn Joy | William Pianco

DOCUMENTA

# Índice

« <i>De Tanto Olhar o Sol</i> »: <i>Cinema Português e Natureza no Século XXI</i> — Filipa Rosário e José Duarte . . . . .	7
<b>1. Água</b>	
<i>Tarde Demais</i> (José Nascimento, 2000) — João Monteiro . . . . .	23
<i>É na Terra Não É na Lua</i> (Gonçalo Tocha, 2011) — Ana Vera . . . . .	29
<i>A Mãe e o Mar</i> (Gonçalo Tocha, 2013) — Maria do Rosário Lupi Bello . . . . .	36
<i>Águas do Pastaza</i> (Inês T. Alves, 2022) — Patrícia Vieira . . . . .	43
<b>2. Terra</b>	
<i>Body Rice</i> (Hugo Vieira da Silva, 2006) — Nelson Araújo . . . . .	53
<i>Volta à Terra</i> (João Pedro Plácido, 2014) — Isabel Alves . . . . .	59
<i>Teares</i> (Mónica Baptista, 2014) — Bruno Leal . . . . .	67
<i>Alentejo, Alentejo</i> (Sérgio Tréfaut, 2014) — Mirian Tavares . . . . .	75
<i>Portugal — Um Dia de Cada Vez</i> (Anabela Moreira e João Canijo, 2015) — Tiago Fernandes . . . . .	83
<i>Bostofrio — Où le Ciel Rejoint la Terre</i> (Paulo Carneiro, 2018) — Wiliam Pianco . . . . .	92
<b>3. O Urbano</b>	
<i>O Fantasma</i> (João Pedro Rodrigues, 2000) — Inês Sapeta Dias . . . . .	101
<i>Lisbon Revisited</i> (Edgar Pêra, 2014) — Ana Isabel Soares . . . . .	110
<i>John From</i> (João Nicolau, 2015) — Tiago Ramos . . . . .	117
<i>Balada de Um Batráquio</i> (Leonor Teles, 2016) — Sérgio Bordalo e Sá . . . . .	124
<b>4. Territórios</b>	
<i>Ruínas</i> (Manuel Mozos, 2009) — Ana Bela Morais . . . . .	133
<i>Deste Lado da Ressurreição</i> (Joaquim Sapinho, 2012) — Hugo Martins . . . . .	140
<i>O Ornitológo</i> (João Pedro Rodrigues, 2016) — Vaughn Joy e Andrzej Stuart-Thompson . . . . .	146

*Portugal — Um Dia de Cada Vez*  
(Anabela Moreira e João Canijo, 2015)

TIAGO FERNANDES

*Portugal — Um Dia de Cada Vez* é um projecto díptico, co-realizado por Anabela Moreira e João Canijo, que se divide em dois capítulos: «Trás-os-Montes» (2015) e «Diário das Beiras» (2017). No presente texto, por motivos de ordem pessoal e identitária, debruçar-me-ei apenas sobre o capítulo relativo ao território transmontano e, maioritariamente, às sequências do filme rodadas em exteriores.

A obra em análise, tendo nascido como uma espécie de fase preparatória para o processo de trabalho criativo e de preparação da longa-metragem ficcional *Fátima* (João Canijo, 2017), segue uma metodologia comum na obra do cineasta português, de pesquisa intensa no local de rodagem, com uma dimensão sociológica, com estágios prévios dos actores nos locais de gravação e enquanto método que convoca necessariamente uma camada de realismo que, de acordo com Daniel Ribas, se entrevê «nos lugares periféricos através de uma exploração do quotidiano, das suas práticas e dos seus rituais, de forma a caracterizar um imaginário» (Ribas 2014, 330), carregando um teor muito observacional que convida à contemplação.

A verdade é que, ao contrário de outras obras do cineasta português, como *É o Amor* (2013), em que um contexto social específico serve como paisagem para uma obra complexa que mistura recorrentemente uma camada documental e outra ficcional, o filme aqui em análise, talvez pelo facto de não assumir a presença visível de Anabela Moreira, acaba por se inscrever, sobretudo, numa dimensão documental de registo do quotidiano de inúmeros intervenientes que habitam a paisagem transmontana e que segundo João Canijo:

[p]artiu de uma revisitação dos *Guias de Portugal* da Gulbenkian. E tratava-se de comparar esses textos com o que existe agora nos lugares descritos. Mas os sítios são habitados, e desde o princípio que se pensou que a Anabela iria descobrir, iria ao encontro das pessoas locais, e isso autonomizou-se. (Canijo, 2015)

A presença de Anabela Moreira é sentida a partir da sua subjectividade e do que a câmara enquadra — é creditada como co-realizadora do filme — evidenciando um acto observacional muito particular. Segundo Anabela Moreira:

Os *Guias de Portugal*, sendo um olhar mais sobre a paisagem arquitetónica, levou-nos a esta outra essência: as pessoas. E daí surgiu o presente filme, que é um ato de amor pelo que nós encontramos no interior do país. Eu venho de uma família de pessoas que viviam em aldeias, e aquela realidade existe, de facto, no mundo inteiro. Não estamos a querer julgar o que ali está. Eu encontrei aquelas pessoas, o João ajudou-me a escolher sobre quais é que me deveria debruçar, e o sentimento que está no filme é espontâneo, não o procurámos. Depois, claro, já sentados com o João Braz, o montador do filme, fomos decifrando o que nos surgia. E é triste, mas essa é a minha interpretação. (Moreira, 2015)

Creio que a partir desta observação da autora poderemos entender melhor esta obra, baseada sobretudo nas pessoas que habitam o filme, mas onde a paisagem rural assume um papel fundamental, uma espécie de protagonista maior que interliga as vidas dos vários protagonistas seleccionados no processo de montagem a partir da experiência de João Braz.

A verdade é que, estando a região de Trás-os-Montes localizada junto à fronteira com a comunidade autónoma da Galiza e de Castilla y León, e sendo um território distante dos grandes centros populacionais, é importante, em primeiro lugar, evidenciar que a região se divide em duas grandes paisagens: «Terra Fria» e «Terra Quente». As sequências em análise neste texto dizem respeito à primeira paisagem, que podemos situar territorialmente da seguinte forma:

A Terra Fria do Nordeste Transmontano (TFT) abrange cinco dos doze concelhos do distrito de Bragança — Bragança, Miranda do Douro, Mogadouro, Vimioso e Vinhais [...] confronta a norte e nascente com as Regiões Autónomas da Galiza e Castilla e León, da vizinha Espanha, quer por raia seca nos desenvolvimentos

longitudinais, quer pelos cursos do Douro e do Maçãs, em alternância, nos latitudinais. A sul confronta com os concelhos de Mirandela, Macedo de Cavaleiros, Alfândega da Fé, Torre de Moncorco e Freixo de Espada à Cinta. A poente confronta com os concelhos de Chaves e Valpaços. (Fonseca & Associados, Cunha 2014, 10)

Podemos então considerar que, para além do relevo acidentado, com altitudes que variam entre os quatrocentos e os mil metros, a Terra Fria possui uma paisagem única, inclusive no território transmontano, sendo marcada, ao nível da vegetação, por «prados permanentes (lameiros), grandes extensões de carvalho negral, magníficos soutos de castanheiros e searas de trigo e centeio» (Fonseca & Associados, Cunha 2014, 10). Ao nível do património cultural, poderemos evidenciar singularidades deste território que vão desde as Festas de Inverno, como a Festa dos Rapazes ou de Santo Estevão, ou na região de Miranda do Douro, com os Pauliteiros e a típica gaita-de-foles mirandesa, que a título de exemplo, contribuem para uma paisagem sonora única e muito particular. Adicionalmente, a própria morfologia do território e a sua densidade populacional implicam que, por vezes, seja necessário percorrer grandes distâncias entre localidades distintas, até dentro do mesmo concelho.

Esta comparação é propositada e contribui, necessariamente, para uma observação mais prolongada e potencialmente mais demorada da paisagem nos momentos entre viagens no interior do território, podendo ajudar-nos a perceber, em parte, a atenção particular dada pelo cinema português das últimas décadas ao território transmontano — veja-se o exemplo de *Trás-os-Montes* (1976), retrato poético de António Reis e Margarida Cordeiro, rodado também em territórios da «Terra Fria», que, inicialmente, foi mal recebido pela população local, mas que hoje é reconhecido amplamente como uma obra fundamental do cinema português; *Máscaras* (1976), um documentário de Noémia Delgado que é simultaneamente um registo etnográfico, antropológico e musicológico fundamental; ou *Mal Nascida* (2007), a primeira incursão cinematográfica de João Canijo no território transmontano.

Entre muitos outros títulos que poderiam ser aqui mencionados e que incidem, sobretudo, no registo do quotidiano ou de tradições demarcadas do território em análise, importa acrescentar que este representa uma espécie de território *fetiché* do cinema português, na medida em que materializa uma ideia de território longínquo, — muito pelas dificuldades de acesso rodoviário e,

actualmente, pela ausência de uma linha de caminho-de-ferro de transporte de passageiros — mas também, seguramente, pela constatação de se tratar de um território com uma paisagem única e com tradições seculares que merecem ser preservadas e registadas.

Podemos, então, constatar que o que durante anos afastou as equipas de rolagem do território mencionado foi também, ironicamente, o que aproximou outros cineastas — a ideia de isolamento e de inacessibilidade que serviria de contraponto para todo um país, tanto do ponto de vista das tradições como até da própria forma de viver «um dia de cada vez».

O filme tem início com um plano geral de um tractor conduzido por uma criança, enquanto outros intervenientes, nomeadamente uma adolescente, colocam fardos no reboque agrícola. Quando vemos esta primeira cena é impossível não recordar os instantes iniciais de *Trás-os-Montes*, onde se observa uma criança pastora. O rebanho de então deu lugar às máquinas actuais, mas a actividade agrícola continua a ser uma tarefa familiar, em que os mais novos continuam a contribuir para as lides agrícolas que, noutras latitudes, poderão estar reservadas aos adultos.

Uma vez que esta cena decorre na periferia da aldeia da Moimenta, uma localidade do concelho de Vinhais, notamos que se trata de uma paisagem recortada por montes, possivelmente já no território galego (a aldeia está muito próxima da fronteira com a Galiza), e que é feito uso, sobretudo, de planos gerais que ajudam a evidenciar a presença imponente da paisagem. Ao nível sonoro, para além do som do tractor, podemos também escutar o ruído do vento, mas a banda som é composta, sobretudo, pelos diálogos — mesmo que o território não tivesse sido apresentado textualmente (o nome da aldeia), rapidamente perceberíamos que estávamos perante o território transmontano ao escutar a pronúncia dos intervenientes na cena. Podemos, então, dizer que é este o primeiro contacto do espectador do filme com a região, que serve ainda para apresentar a protagonista da primeira parte do filme, Madalena, uma adolescente que vive na aldeia já aludida.

Todos os dias, Madalena percorre um trajecto que demora cerca de quarenta e cinco minutos de autocarro para chegar à Escola Básica e Secundária D. Afonso III, em Vinhais. Aos sete minutos e quinze segundos de filme, podemos acompanhar a jovem pelas ruas da aldeia, em direcção à paragem do autocarro escolar, onde terá início a viagem referida. Neste pequeno percurso, temos

igualmente contacto com a ruralidade e com as ruas quase desertas da aldeia, mas é no interior do autocarro que nos aproximamos momentaneamente do *road movie* e de uma contemplação da paisagem do ponto de vista dos passageiros, onde a estrada sinuosa é ladeada por cores outonais e por uma vegetação densa típica da Terra Fria.

Esta sequência em particular remete-nos para o que Filipa Rosário destaca relativamente ao filme *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984) e ao seu protagonista:

Travis tem um conhecimento do mundo mediado pelo veículo, detentor de janelas através das quais a realidade lhe é exposta, levando a que o mundo se apresente por molduras. As janelas do automóvel são ecrãs complementares que estilhaçam o real, mas ele não estranha a desconstrução. Na verdade, vicia-se nela, pois o carro enquanto espaço heterotópico permite-lhe uma lógica autónoma e subjectiva de funcionamento, garantindo que a exterioridade do seu olhar permaneça relativamente à dinâmica do mundo fora dele. (Rosário 2010, 173)

Esta ideia de moldura sugerida por Filipa Rosário está também presente na sequência do filme de Canijo/Moreira, em que Madalena viaja no interior do autocarro e observa o exterior a partir do enquadramento imposto pelo vidro da viatura. A imagem não é nítida, devido à condensação no vidro, sugerindo que a viagem acontece no Inverno. No fundo, o vidro embaciado é fundamental para a análise da cena, uma vez que não permite identificar com clareza a paisagem exterior e compromete a observação do espectador.

Mas para Madalena, e para mim próprio, que fiz o mesmo percurso de autocarro durante os oito anos em que estudei na mesma escola em Vinhais, esta observação a partir do vidro, mesmo que embaciado, é precisamente o que Filipa Rosário destaca como um espaço «heterotópico», que se demarca do exterior. Neste processo de análise é, portanto, fundamental destacar o acto de observação da protagonista, retratado no próprio filme e, por outro lado, o olhar do espectador, tendo sempre presente que os dois são, necessariamente, muito distintos.

Após o final do dia escolar, a viagem de regresso a casa permite constatar que as formas no exterior continuam algo difusas, sobretudo pela ausência de luz relacionada com o cair da noite. Deste modo, compreendemos que esta observação da paisagem é reforçada a partir do momento em que a jovem se

despede dos seus amigos, quando eles saem do autocarro e, sendo a Moimenta a última aldeia do percurso, segue viagem praticamente sozinha.

Esta espécie de *travelling* imposto pelo autocarro, com o exterior difuso como pano de fundo, é um dos aspectos mais interessantes do filme em análise, na medida em que comporta uma observação da paisagem que não retrata a beleza do território. Na verdade, a viagem de Madalena poderia até decorrer no interior de um autocarro numa grande metrópole, que nós não conseguiríamos ver os contornos dos edifícios devido à falta de luz, mas personifica a ideia de viagem e de observação da paisagem que pode ser aquilo que o espectador pretender, na medida em que as suas formas não são concretas, ou seja, para Madalena trata-se de uma viagem diária com o objectivo de poder estudar, onde a paisagem rural está presente e fará sempre parte da sua herança visual.

De seguida, após uma sequência com vários intervenientes no interior de um estabelecimento comercial na vila de Vinhais, que dá a conhecer um pouco da biografia de cada um deles, ao minuto trinta e nove e quarenta e um segundos o espectador é convidado a participar na festividade da Nossa Senhora da Ponte, localizada nas imediações da aldeia de Fresulfe, junto à capela edificada nas margens do rio Tuela.

Anualmente, os peregrinos rumam ao local para participar no programa religioso e lúdico e, durante o dia, qualquer local próximo do rio é aproveitado para momentos de saudável confraternização entre familiares e amigos. Esta sequência do filme é, portanto, muito particular do ponto de vista da relação estabelecida entre a natureza e o homem: a apropriação de uma paisagem natural que, ao longo dos anos, serve como palco para uma celebração religiosa e para um momento de convívio em comunhão com o espaço.

De igual forma, esta sequência convida adicionalmente a uma construção da paisagem sonora que tinha estado ausente até ao momento, cruzando a voz do pároco, amplificada pelo sistema de som colocado no exterior da capela, com uma gravação de cânticos religiosos, o som de crianças a brincar, música popular portuguesa e, por fim, a própria natureza, nomeadamente o cantar dos pássaros e a brisa de Verão.

Estas diferentes camadas contribuem para a construção muito particular de uma paisagem sonora do espaço em questão, na medida em que, mesmo sem qualquer suporte visual, a faixa sonora permitiria vislumbrar de imediato uma paisagem onde ser humano e natureza subsistem. Mas, neste caso em

particular, com o suporte visual das imagens captadas por Anabela Moreira, a paisagem é completamente ressignificada a partir da montagem de João Braz e da interpretação feita pelo material fílmico. Tendo em conta que os restantes momentos do filme são, sobretudo, no interior de habitações e nas estreitas ruas das aldeias, decidimos incidir a nossa análise especificamente sobre as sequências mencionadas.

Quando assistimos a *Portugal — Um Dia de Cada Vez*, é importante ter em conta a nossa percepção do espaço retratado no filme. Da mesma forma que um habitante de Nova Iorque no final dos anos 1970 terá uma relação diferente com a cidade retratada em *Taxi Driver* (1976) do que quem lá vive na actualidade ou de alguém que nunca tenha visitado a cidade, também no caso do filme em análise esta herança sonora e visual é muito relevante para a experiência de visionamento. No meu caso em particular, em que a viagem retratada por Madalena me suscita memórias juvenis e a festa da Nossa Senhora da Ponte me transporta de imediato para o local assinalado e para momentos de convívio com a minha família e amigos, assumo uma experiência de visionamento da paisagem muito singular e subjectiva. De acordo com Filipa Rosário: «A paisagem reflecte o olhar de quem a contempla. É representável — até certo ponto, objectivável —, mas sem nunca se libertar da subjectividade do olhar observador: escritor, pintor, poeta, fotógrafo ou realizador» (Rosário 2010, 91).

Poderemos então acrescentar que, para além do próprio artista que constrói a paisagem (através de variados processos), importa igualmente ter em conta o olhar do espectador e a sua subjectividade enquanto potencial de ressignificação das paisagens apresentadas. No caso concreto do cinema, esta relação entre memórias vividas pelo espectador que se cruzam com olhares e escutas de autores distintos, contribuem muito positivamente para a experiência cinematográfica e para o emaranhado de relações e derivações que constituem, a seu tempo, novos paradigmas e relações emocionais e temporais.

Todo este «emaranhado» poderá contribuir para esta experiência de visionamento diferenciada, em que a paisagem visual assume um papel central, que é complementado pela paisagem sonora criada na pós-produção e que poderá reunir fragmentos sonoros distintos e com temporalidades diversas, nunca esquecendo que uma paisagem é simultaneamente composta por uma camada visual e por uma camada sonora.

A propósito de território sonoro, convém lembrar a significação proposta por Obici: «o (Território Sonoro) TS opera, ao mesmo tempo, dois tipos de funções: propriedade e qualidade. A primeira estabelece posse, domínio por meio de placas e assinaturas. A segunda estabelece qualidades expressivas, subjetividades e intensidades» (Obici 2008, 104).

Podemos então considerar que o território sonoro é fundamental para o acto de observação proposto pelos autores do filme e contribui positivamente para esta ideia de território que tem estado sempre presente ao longo desta análise. Nesse sentido, podemos entender a obra aqui evidenciada como uma observação muito genuína e profunda do quotidiano dos intervenientes, mas que, adicionalmente, apresenta uma paisagem do território que complementa o olhar sobre cada uma das pessoas retratada no filme, colocando em evidência algumas características estéticas da manipulação do material fílmico, que são também aspectos fundamentais para a construção e análise da identidade de uma comunidade como aquela que é apresentada. Como tive a oportunidade de referir noutra publicação:

a paisagem sonora transmontana mantém-se revestida por traços singulares que permitem assegurar uma identidade sonora única e inimitável [...] a maioria dos elementos referidos (música, pronúncia, etc.) continua estritamente enraizada na sonoridade do quotidiano desta região. (Fernandes 2020, 291)

Aproveito esta oportunidade para reforçar que, apesar de a região transmontana, tal como as demais regiões, ter passado por alterações visuais e sonoras da paisagem muito substanciais ao longo das últimas décadas, preserva ainda muitos dos elementos que contribuem para a identidade e singularidade do território, como é o caso da sua vegetação, actualmente composta em grande parte pelo castanheiro, principal fonte de rendimento de muitas famílias transmontanas, e também uma paisagem sonora que foi sendo adulterada pela revolução agrícola e pelo abandono do caminho-de-ferro — neste momento não há transporte ferroviário de passageiros na região.

Todavia, a paisagem sonora composta pela oralidade dos habitantes e as manifestações religiosas e lúdicas de festividades típicas, como é o caso da Festa da Nossa Senhora da Ponte nas margens do rio Tuela, permanecem praticamente inalteradas ao longo das últimas décadas, afigurando-se como um objecto

fundamental para entender as especificidades de um povo que, para além de habitar numa paisagem visual muito particular, também configura e representa uma paisagem sonora que merece ser analisada e evidenciada no contexto de uma obra documental como a que é aqui analisada.

## Bibliografia

- Canijo, João, realizador. *Fátima*. Les Films de l'Après-Midi, Midas Filmes, 2017, 153 minutos.
- . *Mal Nascida*. Clap Filmes, 2007, 117 minutos.
- Canijo, João e Moreira, Anabela, realizadores. *Portugal — Um Dia de Cada Vez*. Midas Filmes, 2015, 155 minutos.
- . 2015. «Portugal — Um Dia de Cada Vez: Etnografia de Amor às Gentes». Entrevista de Inês Lourenço. *Diário de Notícias*, 23 de Outubro. Acedido a 15 de Dezembro, 2022. <https://www.dn.pt/artes/portugal-um-dia-de-cada-vez-etnografia-de-amor-as-gentes-4851198.html>
- Delgado, Noémia, realizadora. *Máscaras*. CPC, 1976, 115 minutos.
- Fernandes, Tiago. 2020. «Paisagem Sonora e Narrativa Cinemática: O Caso de Trás-os-Montes no Cinema Português». *Ouvir e Escrever Paisagens Sonoras: Abordagens Teóricas e (Multi) Disciplinares*, editado por Pedro Moreira, Rodrigo de Paula e Elisa Lessa, 283-292. CEHUM.
- Fonseca & Associados, Matos, Cunha, Rui. 2014. *Guia Terra Fria Transmontana*. Associação de Municípios da Terra Fria do Nordeste Transmontano.
- Obici, Giuliano. 2008. *Condição da Escuta*. 7Letras.
- Reis, António e Cordeiro, Margarida, realizadores. *Trás-os-Montes*. CPC, RTP, Tobis Portuguesa, 1976, 108 minutos.
- Ribas, Daniel. 2014. «Retratos de Família: A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo». Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro.
- Rosário, Filipa. 2010. «*In a Lonely Place*»: Para Uma Leitura do Espaço do *Road Movie* a partir da Representação da Cidade Norte-americana». Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa.
- Schafer, Raymond Murray. 2011. *A Afinação do Mundo*. Unesp.
- Scorsese, Martin, realizador. *Taxi Driver*. Columbia Pictures, 1976, 114 minutos.
- Wenders, Wim, realizador. *Paris, Texas*. Road Movie Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk, 1984, 145 minutos.

# UM OLHAR PORTUGUÊS

## Cinema e Natureza no Século XXI

### *Textos de*

Adriana Martins | Adriana Veríssimo Serrão | Ana Bela Morais  
Ana Isabel Soares | Ana Vera | André Francisco | Andrzej Stuart-Thompson  
Bruno Leal | Carlos Natálio | Caterina Cucinotta | Daniel Ribas  
Elisabete Lopes | Fabíola Paes de Almeida Tarapanoff | Fernando Guerreiro  
Filipa Rosário | Helena Santana | Hugo Martins | Inês Sapeta Dias  
Isabel Alves | Iván Villarrea Álvarez | Jeffrey Childs | João Monteiro  
José Duarte | José G. Pires | Maile Colbert | Maria do Rosário Lupi Bello  
Marta Mendes | Mirian Tavares | Nelson Araújo | Patrícia Vieira  
Paulo Cunha | Pedro Florêncio | Ricardo Vieira Lisboa | Rosário Santos  
Sandra Camacho | Sérgio Bordalo e Sá | Sérgio Dias Branco  
Susana Mouzinho | Teresa Cid | Tiago Fernandes | Tiago Ramos  
Vaughn Joy | William Pianco

