

CINEMA NO ESTADO NOVO: A ENCENAÇÃO DO REGIME

Sofia Sampaio (CRIA, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa)

Patrícia Vieira. Lisboa: Colibri, 2011. 220 pp. ISBN 978-989-689-156-5.

O cinema produzido durante o Estado Novo tem sido motivo de vários estudos, contando já com uma vasta e importante bibliografia. Afinal, o período inclui a chamada “época de ouro” do cinema português, quando Portugal esteve prestes a ter uma indústria cinematográfica, o que por si só justificaria a atenção de críticos e historiadores de cinema. No entanto, falar de cinema e Estado Novo acarreta riscos difíceis de evitar — mesmo em autores avisados, como parece ser o caso de Patrícia Vieira, a autora da obra em revista. A adopção, como quadro de referência, de um termo eminentemente ideológico como “Estado Novo,” tende a produzir leituras ideológicas que, incidindo (ainda que para efeitos analíticos) sobre as lógicas do poder, arriscam-se a ficar encerradas nessas mesmas lógicas.¹ O cinema no Estado Novo torna-se assim, facilmente, no cinema *do* Estado Novo, um instrumento de propaganda que teria sido parcialmente responsável pelo sucesso prolongado de um regime que ainda hoje se nos afigura de difícil compreensão.

Com efeito, *Cinema no Estado Novo* cumpre o trajecto já conhecido deste tipo de estudos, que parte do des/interesse anedótico que Salazar terá tido pelo cinema até se fixar na questão da propaganda, com as já inevitáveis comparações (muitas vezes breves e superficiais) com a Alemanha nazi e a Itália fascista. A autora é rápida a rejeitar a existência, em Portugal, de uma indústria cinematográfica de “cunho manifestamente propagandístico” (19), já que apenas dois filmes (*A Revolução de Maio* e *Feitiço do Império*) são incluídos na categoria de filme de propaganda. Por outro lado, a não-ficção, vista como “menos multifacetada” e dada a uma “maior instrumentalização propagandística” (19), é excluída da investigação. O objectivo de Vieira é detectar a “mundividência estadonovista” no universo cinematográfico *ficcional*, partindo do pressuposto declarado de que “existe uma confluência entre a imagem do país representada nestas obras e o retrato do governo de Salazar elaborado pelos ideólogos do regime” (19-20).

Estas palavras não são encorajadoras. Em primeiro lugar, parecem constatar o óbvio: o postulado de que todas as produções culturais contêm marcas do momento da sua produção é hoje amplamente reconhecido — mesmo em leituras não materialistas, como parece ser o caso. Sendo assim, em que medida os filmes produzidos durante o Estado Novo divergem de filmes produzidos noutros momentos históricos? Não serão todos os regimes políticos de algum modo “encenados” pelos cinemas do seu tempo? A haver diferenças na forma como o cinema se relacionou com o regime estadonovista (e acredito que as haja) será esta a melhor forma de chegar até elas? Em segundo lugar, as palavras de Vieira fazem recriar um tipo de análise em que se procuram (e, conseqüentemente, se acham) correspondências mais ou menos directas entre as ideias que os “ideólogos do regime” formularam sobre o país e as representações deste nos filmes. Percorrendo o índice de conteúdos, saltam à vista os temas habituais da literatura sobre o Estado Novo: António Ferro e a política do espírito (cap. 1); a literatura como expressão da nação e fonte de nacionalismo (cap. 2); a defesa da ruralidade, por oposição à cidade (cap. 3); a importância da fé católica e suas extrapolações políticas (cap. 4); a secundarização e subordinação da mulher (cap. 5); o império como “suplemento” da metrópole e extensão da política do espírito (cap. 6 e 7).²

É certo que, no capítulo introdutório, a autora rejeita explicitamente que o cinema desta época possa ser visto como um mero reflexo da ideologia estadonovista (20) — aludindo criticamente (e, a meu ver, de forma pouco rigorosa) ao famoso modelo da base e da superestrutura da tradição marxista. Também é certo que, para além dos constrangimentos que o regime impôs à criação cinematográfica, a autora promete não esquecer factores como o diálogo dos filmes com as correntes cinematográficas contemporâneas e a visão artística de actores, realizadores e técnicos (21). A presença de “tensões, contradições e fracturas” (21) é igualmente notada. Reconhece-se o carácter não monolítico do regime e faz-se menção à capacidade da obra de arte de revelar, pelas suas lacunas, os desejos ocultos e reprimidos da sociedade, contando a autora com a psicanálise para os recuperar e examinar.

No entanto, estas importantes ressalvas não logram dispersar as apreensões iniciais. Com o avançar da leitura, constata-se que todos os tópicos são analisados à luz da ideologia do Estado Novo, que parece tudo absorver. A autora recorre de forma excessiva (no corpo do texto como nas notas) à voz dos ideólogos do Estado Novo, com destaque para Salazar, António Ferro e, nos capítulos sobre o império, Armindo Monteiro, Ministro das Colónias. A partir dos discursos de uns e de outros, num arco cronológico alargado de citações que esba-

tem diferentes temporalidades e perdem de vista tanto os contextos como os objectivos pragmáticos que estiveram na base desses discursos, Vieira chega a uma retórica coerente e auto-explicativa do Estado Novo, a partir da qual passa a abordar os filmes. As análises dos filmes são, deste modo, moldadas *a priori* quer pela retórica do Estado Novo (ou a retórica dessa retórica) quer por uma dada perspectiva teorico-filosófica, enunciada no início de cada capítulo e forjada num eclectismo por vezes desconcertante, que dialogam com os filmes de forma parcial e extremamente selectiva. Assim, recorrendo a Freud, Krakauer e Jacques Ellul, a análise de *A Revolução de Maio* (1937), no capítulo 1, centra-se nas imagens documentais de Salazar, que a autora considera o veículo de identificação do espectador com o ditador português, e que servem para ilustrar o conflito (que o filme tentaria reconciliar) entre uma visão de propaganda “racional” (a de Salazar) e uma visão de propaganda “irracional” (a de Ferro). No capítulo 2, as análises de *Bocage* (1936) e *Camões* (1946) confinam-se ao modo como a ideologia do regime é “subtilmente” difundida a partir da identificação “entre um herói individual e o destino colectivo do país” (53), tendo agora como referências teóricas Hegel, Carlyle e Nietzsche. No capítulo 3, a análise do filme de Brum de Canto, *A Cruz de Ferro* (1967), socorre-se da “muleta da dialéctica hegeliana” (92) para desenvolver uma leitura alegórico-sintomática de duas aldeias, tese e antítese de um capitalismo e de um “proto-comunismo,” cuja síntese resultaria na apologia do corporativismo estadonovista. No capítulo 4, o filme *Fátima, Terra de Fé* (1943) é interpretado através do binómio razão e fé, recorrendo a autora à filosofia política de Carl Schmitt para discutir a relação entre política e religião, à epistemologia e ética de Kant para abordar o conceito de razão de Salazar, e à dialéctica do iluminismo de Adorno e Horkheimer para interpretar um episódio do filme (109). No capítulo 5, a discussão da representação da mulher consegue estar mais centrada nos filmes; no entanto, a questão do desejo sexual é secundarizada (curiosamente, a psicanálise não é aqui invocada) e as ambivalências que caracterizam os estereótipos, e às quais o aparelho cinematográfico sempre foi sensível, merecem pouca atenção. Por outro lado, o capítulo 6 socorre-se da psicanálise (ou de uma versão *sui generis* desta, que junta Derrida, Freud e Donald Winnicott) para construir uma explicação do império português como “suplemento,” compensação e “fetiche” de uma nação “pequena e periférica,” dominada por um “sentimento de inferioridade” (104). Desta vez, o *Feitiço do Império* (1940) serve de pretexto para um comentário sobre a “psique nacional” (140), no qual a “nação” se vê dotada de características psicológicas como “receio,” “angústia” e “fantasia.” Por fim, o capítulo 7 regressa a Hegel e à política do

espírito para analisar *Chaimite* (1953), concentrando-se, uma vez mais, no “filtro” da ideologia do regime (173).

Cinema no Estado Novo tem o mérito de demonstrar os limites deste tipo de mobilização de teorias e conceitos na pesquisa cinematográfica. Os filmes nunca são confrontados enquanto objectos inteiros e autónomos que, apesar de permeáveis a uma ideologia dominante e sujeitos às imposições do regime, são também guiados por leis e práticas próprias relacionadas com factores tão diversos como as convenções narrativas e de género, a intertextualidade com outros cinemas, a criação de estilos autorais distintos e as expectativas do público. A promessa, anunciada na introdução (e que seria o grande contributo inovador deste estudo), de dar atenção à linguagem cinematográfica (19) não se concretiza. Os filmes não têm precedência sobre as ideias (nem as do regime nem as da autora), cabendo-lhes maioritariamente um papel de ilustração dessas ideias. A especificidade do meio cinematográfico não é identificada, muito menos explorada, favorecendo conexões e leituras algo forçadas. Com efeito, estabelecer relações directas entre a ideologia estadonovista e o recurso à literatura como “fonte preferencial de narrativas de filmes entre os anos 30 e 50” (51), os temas da corrupção de uma comunidade pelo dinheiro (72) ou a oposição entre campo e cidade — temas e características que atravessam o cinema narrativo mundial desde as suas origens — pouco contribui para um melhor entendimento destas matérias.

A possibilidade de leituras contra-hegemónicas está ausente deste estudo, mesmo quando se assinalam contradições e lacunas (como os ambientes operários ou certas figuras femininas — 85, 115). As análises sublinham a “sintonia” (109), a “coincidência tácita” (115) e os “ecos” (119) que se estabelecem entre os filmes e a ideologia do Estado Novo, ignorando os factores de perturbação que também encontramos nestes filmes. A título de exemplo, não seria possível ver nas imagens documentais de Salazar, em *A Revolução de Maio*, um obstáculo à identificação do espectador com o ditador (e, seguindo a lógica da autora, com a retórica do regime), e não o seu contrário, uma vez que interrompem a continuidade narrativa, pon-do em causa o “efeito de real” que sustenta a ficção? Por outro lado, não será a figura do Barata (interpretado pelo popular Ribeirinho), o funcionário público inconformista e espertalhão, um melhor candidato para a identificação do público? O tratamento cruel que esta personagem recebe (da mulher que corteja, do protagonista, da polícia secreta) poderá ter estado na base do fracasso do filme — afinal, ele é o “abaixo de cão” que um realizador como Charlie Chaplin soube reabilitar e popularizar com a figura do Charlot. Por fim, uma

análise do império como “suplemento” ou “fetiche” da metrópole não teria sido mais bem conseguida se, em vez de se reportar a um filme de propaganda colonial, tivesse procurado o “suplemento” imperial em filmes situados na metrópole, ao jeito das “leituras em contraponto” desenvolvidas por Edward Said em *Culture and Imperialism* (1993)?

Em conclusão, analisar o ideário e a ideologia do Estado Novo e como estes se manifestaram no cinema da época é importante, como o demonstra o número considerável de estudos publicados sobre o tema. Não menos importante, porém, é evitar ficar refém desse ideário e dessa ideologia, que devem ser inseridos em contextos mais vastos de produção e recepção. No caso do cinema, a influência de Hollywood sobre os realizadores e o público (que não viam apenas filmes portugueses, muito pelo contrário) não pode deixar de ser levada em conta. A autora alude a esta presença, de forma indirecta e muito breve, quando relaciona a figura da fadista à *femme fatale* e ao *film noir* (132-133), mas não lhe reconhece grande valor analítico, muito menos teórico. Por fim, é importante evitar reproduzir o conceito de público passivo e acrítico que terá informado alguns dos quadros superiores do regime (como António Ferro — 50). Uma análise crítica da relação entre cinema e Estado Novo terá necessariamente de se afastar deste pressuposto, reconhecendo que, apesar da elevada taxa de iliteracia e da infantilização a que o público estava sujeito, existiam discursos marginais e contra-hegemónicos que afectavam o modo como os filmes eram recebidos. Na ausência destes discursos, existia algo ainda mais forte: a realidade multifacetada e complexa, com a qual os espectadores estabeleciam inevitáveis comparações com o que viam no ecrã.

1. Para uma elaboração crítica desta tendência, veja-se a introdução de Nuno Domingos e Victor Pereira, *O Estado Novo em Questão* (Lisboa: Edições Setenta, 2010).

2. Seria cansativo e desadequado citar aqui os vários estudos que — com rigor e eficácia variáveis — abordaram estes temas a propósito da relação entre o cinema e o Estado Novo. Não é minha intenção questionar os temas em si, mas a forma como, nesta obra, estruturam uma interpretação ideológica previsível que por vezes, na expressão de Luís Reis Torgais, “força a nota.” Cf. Luís Reis Torgais, *O Cinema sob o olhar de Salazar* (Casais de Mem Martins: Círculo de Leitores, 2000), 21.