

“O cinema sob o olhar de Salazar” e a história do cinema português Leandro Mendonça¹

Luís Reis Torgal, coord. 2011. *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa. Temas e Debates. 2.^a ed. 430p. ISBN 972-989-644-129-6.

Escolho como início a apresentação do livro “O cinema sob o olhar de Salazar” que encontrei na Internet. Lá explica-se que o título da “obra deve entender-se como uma metáfora” pois “não se trata de saber como Salazar apreciava o cinema que via, mas como foi encarado o cinema no tempo do Estado Novo”². A ideia de metáfora transporta para além do campo da história e trabalha traços comuns entre o ofício do historiador e o do historiador do cinema. Na mesma direção e, para sintetizar, esta característica demonstra claramente a importância do texto na bibliografia atual dos estudos de história do cinema português. O livro em questão compõe a categoria dos que reconfigurarão, em Portugal, os estudos da história do cinema. Isto por ter indicado outros caminhos na intensa busca metodológica. Esta procura e a problemática dela decorrente ainda está em curso, apesar da primeira edição do livro ser de outubro de 2001.

Um dos motivos desta contribuição foi ser o professor Torgal “o primeiro historiador a mostrar-se mais atento a estas questões, tendo procurado despertar a atenção para a necessidade de desfigurar e desconstruir as diversas representações da história do cinema” e carregar o livro “valiosas considerações à questão da história da história do cinema português” (Cunha 2003). Produziu-se assim uma ligação virtuosa entre a pesquisa histórica sobre o período do Estado Novo e, através do livro em questão aqui, a pesquisa que viria a ser feita nesses últimos 14 anos sobre o cinema português. Muitos trabalhos podem ser vistos como frutos desta interação. Resta demonstrada a importância inequívoca dos estudos sobre o Estado Novo, não somente para o entendimento da história de Portugal, mas também para compreender a riqueza do mesmo período nos estudos fílmicos e na história do cinema.

A afirmação corrente de ter Salazar percebido as potencialidades do cinema para colocá-las a serviço do regime repousa,

¹ Universidade Federal Fluminense, Instituto de Humanidades e Saúde, Departamento de Artes e Estudos Culturais, Rua Recife, s/n, Jardim Bela Vista, Rio das Ostras - RJ, 28895-532, Brasil.

² Página de venda da livraria WOOK no endereço <http://www.wook.pt/ficha/o-cinema-sob-o-olhar-de-salazar/a/id/10390031>.

exatamente, na percepção de que a ideologia do regime teve como veículo importante de circulação e disseminação suas imagens em movimento. A relação política aí estabelecida não mais se desfez e perdura de muitas maneiras até a atualidade. Tem origem aí um jogo de interdependência entre as imagens em movimento e o regime que é exposto pelo livro. Nesta relação está a noção de que, mesmo como propagador de algumas ideias políticas, não se vê apenas o regime nas imagens produzidas. As discussões estéticas que podem ser encetadas por essas afirmações são certamente centrais para boa parte dos estudos sobre cinema português e sobre os cinemas em português.

Central para a compreensão do livro é a duração dessa relação entre estado e cinema pois, exatamente essa relação expressa e suporta a produção cinematográfica até hoje. Na dimensão descritiva, o volume em questão conta com a participação de 11 autores e seu plano geral é dividido em cinco blocos, introdução e bibliografia. Essas partes não possuem o mesmo tamanho em número de páginas e, na realidade, a parte II, *Propaganda e educação popular*, e a III, *Comédia e drama*, concentram 236 páginas de um livro de 430, o que determina, ao menos em termos de tamanho, mais da metade do livro. Os livros organizados têm, de uma maneira bastante comum, este tipo de desequilíbrio, pois frequentemente há número maior de interessados em um determinado tema e o próprio processo de organização obriga a juntar os textos por algum conteúdo comum. Aqui, a explicação pode ser também o fato de serem as temáticas cobertas pelas partes II e III problemas centrais nos estudos sobre o Estado Novo e o eixo central que articula uma relação profunda, demonstrada pelo livro, entre a história do regime e a história do cinema em Portugal.

Como o professor Torgal dedicou-se a estudar o Estado Novo, e, existindo na composição do livro um claro viés interdisciplinar, reuniu o organizador onze investigadores distribuídos pelas áreas do cinema, história e ciências da comunicação. Aparece o organizador como autor, além da organização, de duas partes, quais sejam, Introdução e o capítulo 1 da Parte II (“Propaganda, ideologia e cinema no Estado Novo. A conversão dos descrentes”). O número de páginas ocupado por seus textos é de 59 páginas (o que perfaz 15% das páginas de texto). Não quero constatar a existência de desequilíbrio entre partes do livro e sim que, mesmo com o concurso de 11 autores, o escrutínio do livro ratifica uma dívida bastante grande com o seu organizador. Os coautores são Alberto Pena Rodriguez, Álvaro Garrido, António Pedro Pita, Cristina Barcoso, Fausto Cruchinho, Heloísa Paulo, Jorge Seabra, José Matos-Cruz, Paulo Filipe Monteiro e Paulo Jorge Granja.

Paulo Jorge Granja trabalhou sobre o “A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco” (194-233). Baseia-se na premissa de que o cinema é um produto cultural semelhante a todos os outros e, portanto, veicular os valores do tempo histórico de sua

produção. Utiliza também a premissa de que a produção cinematográfica é condicionada pelo mercado a que se dirige.

Paulo Filipe Monteiro contribuiu com “Uma margem no centro: a arte e o poder do ‘novo cinema’” (306-338). Propõe pensar o aparente paradoxo entre práticas artísticas revolucionárias em contraposição a posições políticas muito conservadoras. José de Matos-Cruz nos traz um “Breve Dicionário Tipológico do Cinema no Estado Novo” (357-391) que busca em suas próprias palavras “fornecer de um modo sintético e sistemático, a informação essencial sobre o fenómeno cinematográfico gerado em Portugal” (357).

Jorge Seabra é responsável pelo texto “Imagens do império” (235-273) que se propõe a explorar “a hipótese (...) que o cinema vai ser utilizado como veiculador de uma imagem que se pretende oficial” (235).

Heloísa Paulo é responsável por dois capítulos, “Documentarismo e propaganda. As imagens e os sons do regime” (92-116) e “A colônia portuguesa do Brasil e o cinema no Estado Novo. Meios e limites de um veículo de propaganda” (117-136). No primeiro trata da utilização da imagem com fonte documental para o historiador e no segundo lida com a hipótese de ter o Estado Novo trabalhado sobre a colônia portuguesa no Brasil “através do ideário salazarista e de sua propaganda oficial ou oficiosa, um ‘olhar’ especial em direção as comunidades imigradas, objectivando maiores apoios para o regime” (118).

Fausto Cruchinho participa da publicação com o “O conselho de cinema. Notas sobre o seu funcionamento” (339-355). Tenta uma análise sobre a política cinematográfica do Estado Novo entre os anos de 1962 a 1971 e, usa “balizas históricas [que]... coincidem, grosso modo, com o período do ‘cinema novo’” (339).

Cristina Barroso escreve sobre “A campanha nacional de educação de adultos e o cinema” (162-192 onde aborda “o cinema [que] emergia como um dos instrumentos de propaganda” (162) no combate a uma das taxas de analfabetismo mais altas da Europa.

António Pedro Pita apresenta o texto sobre “Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico” (42). Como objetivo coloca o propósito de um “acréscimo de nitidez ao conhecimento da história cultural do país desde os últimos nãos da república até os anos quarenta” (42).

Álvaro Garrido escreve o capítulo “Coimbra nas imagens do cinema novo” (274-303) onde, tomando como ponto de partida dois filmes portugueses, *Fátima, terra de fé!* (Jorge Brum do Canto, 1943) e *Capas negras* (Armando de Miranda, 1947), analisa as duas obras em termos de reação pública e estrutura ideológica diferenciada.

Alberto Peña contribui com “O cinema português e a propaganda franquista durante a guerra civil na Espanha” (137-161) onde

evidencia que a “cinematografia lusa teve características próprias que não nos impedem de falar de uma propaganda fílmica específica do salazarismo acerca da guerra civil espanhola” (137).

Ao sintetizar a temática dos doze capítulos e do “Breve Dicionário” interessa oferecer um relato mínimo de todas as partes com o objetivo de entender a organização de cada uma das partes proporcionais para compreender a função possível do livro, como pensada por seu organizador. Retomar a possibilidade de termos dois campos mais profundamente analisados serve como instrumento exploratório para, por um lado, perceber que a propaganda do regime salazarista foi um dos esteios das abordagens e representou um tipo de captura sobre o meio cinematográfico para o influenciar de maneira sensível e observável sob os métodos da história. No outro campo surgem questões sobre gêneros cinematográficos e trata-se da questão estético-formal através de análise sobre o uso destes mesmo gêneros, onde se criam relações explicativas para o uso ou da comédia ou do drama como formas por onde o regime pode, ou tenta, escoar um conjunto de conteúdos ideológicos. Ainda podemos ver claramente a necessidade e entender como os intelectuais públicos serviram ou puderam servir a estes interesses do estado.

O conjunto de capítulos, visto hoje, quatorze anos depois de seu lançamento, atesta linhas sistêmicas recuperadas pelos estudos fílmicos para metodizar o pensamento sobre o cinema português. Percebe-se uma herança organizacional vinda da estrutura que tentou enfrentar as duas causas existentes no momento da organização do livro, quais sejam, perguntas sobre a recepção e a reação do público e sobre a posição do cinema português quando se toma como referência as possibilidades dadas por essa recepção. As indicações que hoje podem ser traçadas sob o argumento de ter o esforço metodológico aproveitado da expressão “cinema histórico” ou, como expresso pelo organizador, entendermos que “um estudo sobre o cinema no tempo do Estado Novo, terá obrigatoriamente de ser um livro sobre a realidade histórica” (14). A visão geral do livro clarifica e explicita alguns dos possíveis tipos de relação entre cinema e história. Um percurso, nem sempre pacífico, que tem na noção do cinema como fonte histórica uma necessária articulação com a ideia de ser o cinema, também, um agente da história.

BIBLIOGRAFIA

Cunha, Paulo. 2003. “As histórias da história do cinema português”.
 Texto não publicado. Acessado em 26/04/2015.

http://www.academia.edu/2259615/Hist%C3%B3rias_da_Hist%C3%B3ria_do_Cinema_Portugu%C3%AAs_2003

Torgal, Luís Reis, coord. 2011. *O cinema sob olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates. 2.^a ed.