

CINEMA E IDEOLOGIA DURANTE O ESTADO NOVO

Carlos Santos
3º Ano do Curso de Comunicação Social

“ O espectador de cinema é um ser passivo, mais desarmado que o leitor ou que o simples ouvinte. A própria atmosfera das sessões de cinema, com a sua treva indispensável, ajuda essa passividade, essa espécie de sono com os olhos abertos... Quase se poderia afirmar que não chega a ser necessário olhar para o ecrã porque são as próprias imagens dos filmes que se encarregam de entrar docemente, quase sem nos despertar, nos nossos olhos simplesmente abertos.”

António Ferro
“Grandezas e miséria do cinema português” In Teatro e Cinema

Introdução

As páginas que a seguir se expõem são o resultado de uma humilde reflexão inserida no âmbito da cadeira de *Arte e Comunicação II*, e especificamente relacionada com o cinema português.

O presente trabalho visa, no seu objectivo mais basilar, estabelecer uma análise, ou melhor, uma breve investigação concernente ao *Cinema Português e à sua relação com a Ideologia no Portugal do Estado Novo*. Nessa reflexão procuraremos enquadrar alguns aspectos que julgamos ser de particular pertinência, tais como, a relação existente entre a arte e a propaganda e uma análise ao cinema enquanto forma de arte e enquanto forma de comunicação.

Este estudo aborda, ainda, distintos aspectos relacionados com a sociedade e com a cultura nacional, nomeadamente, procura traçar as linhas orientadoras da economia da época, seguramente influenciada pelas ideologias ditatoriais do regime em vigor. Também essas ideologias mereceram da nossa parte uma justa referência.

Ainda que tenha um propósito e um significado meramente académico, para qualquer pessoa interessada em contactar e conhecer o passado mais recente do nosso país ele significa muito mais que isso. Por outras palavras, o significado deste ensaio

perpassa os meros enquadramentos universitários, dado que, o seu substrato permite recuperar e dissecar o modo de vida dos nossos antepassados e logo as nossas próprias origens.

Contudo, não poderíamos considerar este trabalho minimamente completo sem antes fazermos referência a um aspecto que consideramos de importância capital: analisar a postura e a atitude demonstrada pelos mais conceituados realizadores de cinema durante o Estado Novo.

Este trabalho pretende, pois, consciencializar o leitor, no sentido de o ajudar a estabelecer e a formular uma opinião mais actual e principalmente mais realista e fundamentada relativamente ao cinema feito sob os auspícios de Salazar. O facto de, na elaboração deste manual, podermos recuperar e reviver o nosso passado mais reprimível e a sua associação a uma das mais belas artes, justifica, por si só, o seu fabrico. É nesta viagem mental pelos condicionalismos que rodearam a realização cinematográfica nacional, que esperamos que o leitor nos acompanhe.

Esta pesquisa não tem por finalidade ser exaustiva, aliás, antes se pretende uma reflexão sincera e responsável. Em termos metodológicos, a elaboração deste ensaio circunscreveu-se a um exame que julgamos consciente e ponderado, de diverso material bibliográfico, directa ou indirectamente, subordinado ao tema em questão. No entanto, parece-nos importante alertar o leitor para a escassa bibliografia usada no desenvolvimento deste trabalho, o que pode ser sintomático ou revelar opiniões ancoradas a determinados pontos de vista. Na sua análise, e norteados por princípios como a isenção e a imparcialidade, procurámos ser neutros e sinceros, ainda que admitamos a possibilidade de, num ou noutro momento, ter incorrido no pecadilho da tendenciosidade.

Por último, consideramos ser legítimo afirmar que o recurso a estas páginas não exclui a necessária e proficiente consulta a obras de referência, seguramente mais aprofundadas e meritorias nesta temática.

Arte e Propaganda

Em traços muito gerais, podemos definir arte como a capacidade que o Homem possui de produzir objectos ou realizar acções com as quais, cumprindo ou não objectivos úteis, possa expressar ideias, sentimentos ou emoções estéticas.

Se considerarmos fulcral esta premissa, então as obras de arte serão esses objectos ou acções que produzem prazer estético. Por seu lado, o autor de obras artísticas *“concretiza, dá voz, expressa a sua ideia, sentimento ou emoção”* (CAMBOTAS [et al.], 2001, p. 4), tornando essa mensagem receptível e perceptível pelos outros, numa clara manifestação de *“riqueza e plenitude do ser”* .

As obras de arte são o resultado de uma inspiração criadora, fruto da inteligência, da imaginação e da sensibilidade dos seus autores. Têm a capacidade de, através das suas formas materiais e objectivas, nos darem a conhecer as visões mais íntimas e subjectivas dos seus autores e das suas épocas, isto é, pressupõem uma intencionalidade artística, que se traduz num desejo de comunicar esteticamente, de serem fruídas, contempladas.

Seja qual for o seu conteúdo e forma, seja qual for a intencionalidade comunicativa do seu autor, cada obra de arte, acabado o acto da sua materialização, *“adquire vida própria, vale por si mesma, passando a poder ser interpretada e sentida diferentemente, de acordo com a personalidade a formação e o contexto cultural e histórico de quem a aprecia”* (CAMBOTAS [et al.], 2001, p. 6). Esta particularidade acentua o carácter subjectivo e relativo da actividade artística, o seu valor e significado, para os quais o primeiro e último juiz é sempre a opinião de cada um (o seu gosto pessoal). Contudo, apesar deste valor relativo inerente ao seu criador, à sociedade e à época histórica que as viram nascer, as verdadeiras obras de arte possuem também um valor universal que lhes permite vencer o tempo e as barreiras culturais e as fazem adquirir um significado e um sentido para todos os homens – são universais e intemporais.

Em suma, podemos dizer que toda a complexidade e riqueza do significado da arte, fazem com que, entre todas as actividades do Homem, seja aquela em que a humanidade se reflecte de modo mais autêntico e profundo. É pela arte que o homem dá voz e personaliza as suas crenças, os seus sonhos e os seus medos, corporizando até o

desconhecido e o inexplicável. É na arte que sublima tensões e complexos e expressa as suas interpretações/ recriações da natureza, de si próprio e dos outros.

A relação do homem com a arte é íntima e essencial, de tal modo que já alguém definiu a arte como condição de humanidade (é uma actividade exclusivamente humana). A arte é uma actividade espontânea e inata do homem e, de acordo com René Huyghe (citado por CAMBOTAS [et al.], 2001), a arte é uma necessidade vital para o homem, só que não uma necessidade do corpo, mas sim uma necessidade do espírito.

Relativamente à propaganda, importa, antes de mais salientar, que, directa ou indirectamente, ela nunca nos abandona. Por outras palavras, está profundamente presente nas nossas vidas, distinguindo, os autores VESTERGAARD e SCHRODER (2000, p. 1) dois tipos de propaganda: “*a propaganda não-comercial*” e a “*comercial*”. Ainda que tenham propósitos específicos e manifestamente distintos, ambos os tipos de propaganda pretendem construir um universo imaginário em que o seu receptor materializa os desejos insatisfeitos da sua vida diária.

Na medida em que estabelece uma relação estreita com a sociedade (seu primeiro objectivo), a propaganda deve contemplar o interesse, o desejo das massas, traduzindo as aspirações e o descontentamento social. Ao fazer esta incorporação, a propaganda demonstra uma elevada “*sensibilidade aos anseios do consumidor*” (ib, p. 134).

De um modo mais geral, podemos dizer que a propaganda é o reflexo dos valores e das atitudes sociais, intrinsecamente relacionadas com todas as actividades humanas. Como as pessoas têm necessidade de se ancorar a ídolos, deuses ou mitos, a propaganda encontra terreno fértil nas ideologias das pessoas, ou seja, nas suas formas de pensar e de agir que, regra geral, se materializam em atitudes concretas. Em termos de estratégia, é preferencialmente utilizado o valor emotivo que a mensagem vai mobilizar no receptor, do que propriamente o conteúdo informativo que veicula. A necessidade que as massas sentem é facilmente compreensível, dado que, a ideologia ao possibilitar a estabilidade da consciência, é necessária à vida humana.

Contudo, os autores que temos vindo a citar (200, p. 164), alertam-nos para o facto da ideologia da propaganda ser nefasta, na medida em que torna a sociedade estática, retardando a consciencialização de classes e de outros princípios sociais.

Em suma, podemos afirmar que a propaganda se relaciona de forma íntima com a arte. Esta asserção tem a sua base no facto de as obras de arte, sejam elas pinturas, músicas, filmes, ou outras, na medida em que veiculam e representam determinados

comportamentos sociais, atitudes e maneiras de pensar e de agir, traduzem os valores sociais, ou se quisermos, as ideologias que lhe estão inevitavelmente inerentes.

O Cinema enquanto arte

No longo percurso que o cinema teve de atravessar até se constituir como arte por direito próprio e, conseqüentemente, como veículo cultural, GEADA (1998, p.55) destaca o momento inicial, em que o cinema pretendeu ser considerado como um *“espectáculo ideal para a família”*, o que obrigou a herdar temas e normas formais (transmissão de valores éticos, por exemplo) do teatro e da literatura, nesta altura artes já consagradas.

Nos primórdios do cinema, Arnheim (citado por GEADA, 1998, p. 10), um dos teóricos mais perspicazes, interveio no sentido de afirmar o cinema como arte, considerando que o filme *“apresenta o mundo não só objectivamente, mas também subjectivamente. Cria novas realidades, em que as coisas podem ser multiplicadas; pode inverter os seus movimentos e acções, distorcê-las, arrasá-las ou acelerá-las. Dá vida a mundos mágicos onde não existe a gravidade, onde forças misteriosas fazem mover objectos inanimados e onde objectos partidos voltam a ficar inteiros. Cria relações simbólicas entre acontecimentos e objectos que não têm qualquer ligação na realidade”*.

Na dimensão estética do cinema a ficção narrativa pode ser um relato de acontecimentos imaginários, portanto sem correspondência no mundo real, mas que se organizam a partir do entendimento humano e da recriação simbólica da vida. A narrativa (relações de e entre personagens, curso dos acontecimentos, etc) estabelece pontos de analogia com as propriedades do mundo empírico, existindo, entre outros aspectos, coerência cognitiva e lógica.

Como no cinema a articulação entre o mundo real e o mundo da ficção é sensível, isto é, a matéria significativa do filme *“reproduz e amplia com bastante precisão os referentes da representação audiovisual”* (GEADA, 1998, p.10), cria-se uma forte impressão de realidade que é um fundamento da estética do cinema e que deve ser fruída. É como se o mundo estivesse ali diante dos nossos olhos, falando e discorrendo por si mesmo, onde os acontecimentos se desenrolam diante de nós, como na realidade quotidiana.

Na opinião de Morin (1997, p. 12) “o cinema é uma máquina, uma arte da máquina, uma arte-indústria”, considerando que “é muito mais belo, comovente e extraordinário do que qualquer outra forma de representação”. Através da apresentação da representação viva (imagens animadas) o cinema convida-nos a reflectir sobre o imaginário da realidade e sobre a realidade do imaginário.

Contrariamente à imagem fotográfica, que é isolada e completa em si própria, a imagem do cinema é, nitidamente, fragmentada na sucessão de imagens que constituem a narrativa. A imagem cinematográfica assume-se como selecção, experiência, interpretação e memória do mundo, inicialmente de quem a produziu e, posteriormente, de quem a contempla de forma íntima, inata e quase instintiva.

Riciotto Canudo (citado por MORIN, 1997, p. 25) considera que a arte do cinema consiste não em relatar factos, mas em sugerir emoções, dado que o cinema cria uma vida surreal, geradora de sonhos e emoções ou, como nos diz Théo Varlet, “é um sonho artificial”. PAGE (ib. p. 57) considera que, à semelhança da arte da fotografia inanimada, “a arte da fotografia animada trata, acentua, exagera sombras e luzes, (...) segundo meios, artifícios e uma sistematização a fim de sobrecarregar ao máximo a imagem de potências afectivas”.

Consideramos que o universo do cinema, essa sétima arte (de acordo com a classificação clássica) provém, em todas as abordagens possíveis (construção fílmica, estrutura, argumento, etc.), da magia, da afectividade, da subjectividade, da música, do sonho, da ficção e da fluidez, num processo quase alucinatório. Ainda que todos estes termos lhe digam particular respeito, nenhum deles verdadeiramente o define.

Em suma, enquanto arte, o cinema é, à semelhança do que acontece com qualquer outro produto cultural, condicionado por circunstâncias ideológicas próprias, veiculando, de forma explícita, ou não, valores e ideias do contexto histórico em que foi produzido.

O Cinema enquanto meio de comunicação

Ainda que durante séculos as bases da cultura dita Ocidental tenham assentado na escrita, por excelência o sustentáculo de toda e qualquer experiência humana, com o advento do cinema assistiu-se a uma nova forma de expressão “atravessada por emoções que são irredutíveis no território da palavra” (GEADA, 1987, p. 34), ou seja, nascia uma nova forma de comunicação assente na imagem.

Para diversos autores, como por exemplo Grierson (citado por TUDOR, s.d. p. 72), o cinema tem um papel significativo na resolução dos problemas da sociedade do século XX. Na opinião deste autor, ele deve contribuir para a manutenção da paz, o aumento da compreensão internacional e a maximização das oportunidades de cidadania, contribuindo em última análise para uma efectiva Democracia. Acresce a todos estes aspectos, o facto de o cinema ser, principalmente antes do aparecimento da televisão, o mais poderoso dos meios de comunicação de massas.

Os meios de comunicação de massa devem chegar a todos os sectores da sociedade, mantendo os vários elementos sociais em contacto uns com os outros. Neste âmbito, é relevante a função e a importância do cinema, que deve procurar dirigir-se para o colectivo e cooperativo da vida moderna, em detrimento de uma focalização pessoal ou individualista.

Todos os meios de comunicação contribuíram e continuam a contribuir para uma nova forma de visualização da realidade. O cinema introduziu a imagem em movimento e a televisão usou essa imagem, tornando as informações mais próximas da realidade quotidiana.

É unanimemente aceite que o cinema é o segundo produto cultural mais consumido pela população de qualquer faixa etária, apenas precedido pela televisão. E isto, considerando apenas o número de pessoas que vão ao cinema, o que exclui, portanto, todos os filmes vistos em casa, exibidos pelos canais de televisão ou reproduzidos por vídeo.

Desde 1895, data em que os irmãos Lumière inventaram o cinema, que este se vem afirmando como uma fonte de lazer e conhecimento aos mais variados públicos. A questão que, no entanto, se coloca é a seguinte: porque é que a chamada sétima arte exerce tanta fascinação e prende tanto o público? O cinema foi e é um meio muito importante para o desenvolvimento das formas de expressão humanas. Antes do cinema a única forma de captação de imagens que existia era a fotografia.

O cinema, como meio de comunicação, caracteriza-se por reproduzir a imagem em movimento e, sob esse aspecto distingue-se da fotografia, que é estática e congela o movimento, operando um corte no tempo. O cinema é uma arte temporal que cria a ilusão de reproduzir a vida tal como ela é. Coloca na tela pedaços da realidade, como se o nosso olhar focasse o real, levando-nos por vezes a pensar que estamos inseridos no filme.

O realismo que o cinema procura transmitir tem por objectivo único fornecer uma base credível à representação: o cinema esconde os seus produtores, bem como os truques de filmagem. Com isso, fortifica no público a sensação de participação directa no que está a acontecer na tela. É verdade que as pessoas ficaram um pouco receosas ao ver, pela primeira vez, as suas vidas reproduzidas por uma máquina, mas o fascínio do cinema logo se introduziu na realidade dos homens.

É bem clara a mudança na forma de percepção do mundo que foi introduzida pelo cinema. As pessoas, acostumadas a ler histórias e a imaginar as personagens, passam a ter um aparelho que cria a imagem de seus pensamentos e sonhos, que relê as suas histórias, as suas ficções, e as transforma num sonho colectivo, disponível para todos.

Criado com o intuito de ser um aparelho de laboratório de física, reproduzidor do movimento, o cinema, rapidamente se transformou num contador de histórias. Por contar histórias, ele despertou o interesse de muitas pessoas, o que fez com que se tornasse um espectáculo de massas. Outro factor que contribuiu para que o cinema se transformasse em meio de comunicação de massa foi a possibilidade de se fazerem várias cópias de um mesmo negativo original, cópias essas que seriam exibidas em diversos lugares simultaneamente, atingindo um público muito maior do que os espectáculos de teatro, que exigem a presença dos actores no palco, em cada uma das representações.

Além do que já foi mencionado, o cinema possibilitou também alargar os nossos horizontes culturais e propiciou-nos uma nova visão do mundo. A possibilidade de assistir a produções diversas e culturalmente diferentes da sua, e pensar a respeito de assuntos e formas de abordagens diferentes da que, até então estava acostumado, tornam a experiência do Homem com o mundo mais abrangente e mais rica. O homem vê coisas diferentes, pensa sobre essas coisas e, espontaneamente faz ligações com sua vida quotidiana, com o seu trabalho ou até mesmo com sua forma de agir perante determinadas situações.

A interacção homem-cinema é tão grande que é comuns as pessoas utilizarem estereótipos cinematográficos para encarar situações. Quem, ao ver um filme, nunca partilhou a sensação de gostar de fazer parte do filme ou de ser determinado actor? É este sensacionalismo e esta busca de outros mundos e outras vivências que nos levam a encarar o cinema como algo de extraordinário e como a sétima arte que comunica com o nosso sexto sentido.

Cinema e Ideologia: Contexto económico, social e cultural

Na medida em que constitui um meio de comunicação capaz de atingir e de afectar grandes massas populacionais, o cinema foi naturalmente uma arma que o Estado Novo soube utilizar. Se pretendermos conhecer o modo como essa utilização foi otimizada, é importante possuir um conhecimento, pelo menos razoável, dos diferentes contextos que, no essencial, caracterizavam as linhas definidoras da sociedade portuguesa da época.

É, portanto, imprescindível revisitar a história para sabermos o que, em termos económicos, sociais e culturais, ela tem para nos documentar. Ainda que saibamos que o período de vigência do Estado Novo (1926 - 1974) não foi, em todas as suas valências, uno, indissociável e homogêneo, mas antes uma soma de pequenos períodos caracterizados por distintas conjunturas (nomeadamente históricas e políticas), procuraremos, nesta nossa abordagem, traçar unicamente as linhas mestras que tipificavam a sociedade portuguesa sob o jugo de Salazar.

Enquanto sistema político e ideológico, o salazarismo congregava em si algumas características que marcaram a essência da sua idiossincrasia, tais como o catolicismo social (defesa dos interesses da Igreja), a escola original de pensamento e formação, o corporativismo, o anti-parlamentarismo e o anti-comunismo.

Socialmente, a grande maioria da população tinha, nos dizeres de Fernando Rosas (1994, p. 50), «*uma vida extraordinariamente dura e precária*» e onde não se vislumbravam perspectivas melhores. Tratava-se de uma «*vida sem esperança*» (ib.) dividida entre a parcela minifundiária e o trabalho à jorna. Este grande aglomerado populacional apresentava-se respeitador, humilde e submisso para com as autoridades sociais e as classes superiores, isto é, quem lhes dava terra e trabalho, duas condições importantes, mas muitas vezes insuficientes e incapazes de matar a fome à família. Mesmo com a barata força do trabalho que constituíam, por vezes a mendicidade era a única saída possível e estamos a falar, de acordo com Rosas (ibid.), em mais de 80 % dos camponeses da época.

Ainda que fosse apelidada pela Associação Industrial Portuguesa de ‘*indústria adequada*’, a indústria portuguesa era pouco desenvolvida (elevado atraso tecnológico, recurso intensivo a mão-de-obra abundante e barata) e encontrava-se fragmentada quer em termos regionais, quer em termos sectoriais. O fomento industrial (lançamento de indústrias de base e reorganização das tradicionais) era inviabilizado pela ruralidade

dominante. Eram, pois, necessárias profundas mudanças na esfera rural, de modo a que a agricultura fornecesse mão-de-obra, géneros e matérias-primas abundantes e baratas. Tal não se verificou na totalidade, até porque a industrialização do nosso país se fez sem se verificar uma crucial reforma agrária.

Economicamente, podemos afirmar que a agricultura era manifestamente de autoconsumo e direccionada para o mercado interno (em determinados sectores, também para o mercado colonial), o que constituía uma limitação decisiva à industrialização do país. O vinho, a cortiça e as conservas de peixe constituíam as principais exportações portuguesas deste período.

Com a criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) em 1933, a António Ferro incumbirá a absurda e demagógica missão de projectar, através do discurso oficial do regime, uma imagem que na realidade não existia no nosso país. Em prol da harmonia social, das virtudes pátrias e, principalmente, da estabilidade do regime, Ferro estava incumbido de transformar a família camponesa, o trabalho rural e a casa portuguesa num mundo onde *‘há sempre uma côdea ou um caldo’* e onde a *‘terra chega a parecer (...) um arrabalde do céu, onde não há febres nem ambições doentias’* (Rosas, 1994, p. 53).

A realidade, porém, era manifestamente mais cruel. Por exemplo, no que respeita aos salários, devemos salientar que tinham um nível muito baixo, variando consoante a região, o tipo de trabalho efectuado, a sazonalidade, a idade, o sexo e a natureza do pagamento. Pelo exposto se subentende que, neste período, a população portuguesa vivia subalimentada, com um elevado nível de *‘miséria, insalubridade, promiscuidade e desconforto’* (ib. p. 59). A taxa de analfabetização (que nos distritos do norte chegava a atingir 80% da população) era esmagadora, o que, inevitavelmente, ausentava a capacidade de espírito crítico e fortalecia uma ruralidade que não era somente do viver mas também do pensar. Por seu lado, a taxa de mortalidade infantil era elevada, uma consequência quase totalmente explicada pelo tipo de alimentação da época.

Em suma, o Regime sob a tutela de Oliveira Salazar, defendendo sistemas políticos, económicos e sociais onde haviam nítidos equilíbrios de interesse, sacrificaria tudo o resto, incluindo *‘o ritmo de desenvolvimento e o exercício das liberdades fundamentais’* (ibid. p. 291) dos cidadãos. Assumindo como dogmas basilares ‘Deus’, ‘Pátria’, ‘Autoridade’, ‘Família’ e ‘Trabalho’, este regime pretendeu, primeiro que tudo, a *‘ordem nas ruas e nos espíritos’*, ou seja, pacifismo, obediência e ausência de

qualquer tipo de agitação social, num país onde *‘manda quem pode, obedece quem deve’*.

A quase trinta anos de distância, é com facilidade que concluímos que o discurso ideológico de Salazar vale não tanto pelo seu conteúdo, mas sobretudo, pela função disciplinadora que veiculava, dado que, como tivemos oportunidade de mencionar, a realidade vivida era radicalmente contraditória daquela que o Regime fazia crer, propagandeava e inculcava aos cidadãos.

Cinema e Ideologia: Ideologia do Regime e Cinema

A ilusão de que os espectadores estão em contacto directo com a realidade representada, como se o mundo se organizasse em discurso e proporcionasse uma visão transparente dos fenómenos, é um ideal do cinema clássico que serviu os interesses de diversas ideologias, porventura convictas de que a objectividade das imagens produzia uma verdade nova. Regra geral, a percepção humana, aquando da sucessão de imagens e sons, tende a encontrar um sentido que torna naturais os factos mostrados. É que o filme, projecta-se no ecrã, nas constrói-se na cabeça do espectador! A expectativa em relação ao que se segue capta a atenção, a memória e a imaginação do espectador, sugestionando-o com imagens e ideias de que ele dificilmente se liberta, mesmo quando parecem absurdas.

‘De todas as artes o cinema é para nós a mais importante’, esta declaração de Lenine (citado por GEADA, 1998, p. 85), perante um país arrasado pela fome e pela guerra civil, é no mínimo, sintomática. O cinema tinha uma importância dupla, na medida em que entretia colectivamente uma população que vivia em condições difíceis e, por outro lado, funcionava como máquina de propaganda dos ideais comunistas. Por outras palavras, o cinema era visto por Lenine (ib. p. 89) como a única maneira de tornar visíveis os progressos do comunismo e de permitir aos operários e camponeses verem-se e reconhecerem-se num ecrã de cinema.

No entender de Eisenstein, no cinema o mais importante é as atracções e a montagem dessas mesmas atracções. Para ele a atracção é algo violento porque impede o espectador de ficar indiferente, na medida em que o mobiliza para o raciocínio suscitado pelo choque emocional, o que vai condicionar a percepção ideológica do espectáculo. Trata-se de produzir um efeito sobre a atenção e a emotividade do espectador, de forma a direccionar a sua emoção de acordo com os objectivos

ideológicos do espectáculo. O teórico russo acrescentou, ainda, que o choque emocional do público depende de uma escolha adequada dos estímulos (cada estímulo produz um efeito previsto) e que tenha em consideração o contexto comunicacional.

A persuasão do espectador só é eficaz quando o filme reflecte os interesses do público. Selznick (citado por GEADA, 1998, p. 250) considera que o prazer do público resulta, no essencial, de um processo de reconhecimento e não de descoberta. O filme deve ir ao encontro do gosto do público e nunca o inverso. Retomando os ideais do russo, o filme deve trabalhar o psiquismo do espectador da mesma forma que o tractor trabalha a terra. A utilidade do cinema deve residir na capacidade de semear ideias, ou seja, de passar das imagens aos sentimentos e dos sentimentos à tese, despertando nas consciências a vontade de conhecimento e intervenção.

‘O filme tem sempre uma intenção’. Esta afirmação de Luís Reis Torgal (2000, p. 16) pretende alertar-nos para o facto de que, inevitavelmente, ao filme deve ser sempre associado um propósito, seja ele directo ou indirecto. O cinema pode, assim, ser encarado como um meio de reprodução ideológica e que colabora na construção da própria história. Mesmo quando não se verifica uma propaganda directa, ou se quisermos uma ideologia expressa, a ele podem ser associadas ideologias contextuais, obviamente interrelacionadas com determinada época ou contexto circundante. Mesmo ao nível das comédias, onde não se encontra nitidamente plasmada uma ideologia, é legítimo considerar que está implícita uma “contra-imagem” da sociedade. Por outras palavras, o cinema é uma forma de lazer *‘que faz parte de todo o processo histórico’* (TORRAL: 2000, p. 17) e que pode camuflar, afinal, as graves tensões da sociedade.

Ao analisarmos o cinema português do Estado Novo encontramos algumas ligações com a ideologia ou as ideologias e verificamos que o cinema acompanha os ciclos evolutivos do regime. Acontece é que, por vezes, essas ideologias não são nítidas, aliás, Luís Reis Torgal (2000, p. 32) salienta que, em muitos casos se trata de uma *‘ideologia contextual’*.

Nos anos 30 e 40 o Estrado Novo apresentava uma frescura e um entusiasmo próprios de um Regime que acabava de chegar ao poder e isso reflectia-se no cinema, ou melhor, num cinema que comungava dos mesmos valores morais e até políticos. O “ano zero”, designação atribuída ao ano de 1955 devido à ausência de produção cinematográfica de longa-metragem, é revelador de uma encruzilhada, cujo percurso seguinte apresenta grandes incertezas quanto aos trilhos a percorrer.

No ano de 1952 é atribuída uma elevada importância ao “cinema educativo” (através da Companhia Nacional de Educação de Adultos), o que revela uma tentativa nítida de diminuir o analfabetismo português e de, deste modo, dar uma nova imagem do país.

Os anos 60 correspondem aos anos que marcam o início da crise do Regime, cuja queda é sucessivas vezes adiada. É na mesma altura que o “cinema novo” (a que aludiremos mais à frente) se apresenta “*com uma nova estética e com um discurso de ambiguidades, de insinuações e de silêncios*” (TORGAL: 2000, p. 34). É, ainda, na mesma altura em que alguns homens da oposição, ou que não partilhavam dos ideais do Regime, estão ao serviço do cinema como entendem que devem e podem. Simultaneamente, é nesta década que se conhece uma acção mais efectiva da Censura, que proíbe filmes capazes de pôr em causa a ordem e a segurança nacional.

Nos mais de quarenta anos do Estado Novo verificou-se a produção de um cinema de ficção que se iniciou com *A Severa* (1931) de Leitão de Barros e que continuou com múltiplas projecções na tela e, mais tarde, com alguns documentários de propaganda do regime na televisão. Depois de 1961, o regime adicionou a tudo isto alguns documentários sobre a Guerra Colonial. Nos dizeres de Fernando Rosas (1994, p. 293), a propaganda nacional veiculada pelo regime visava uma “*educação nacional*” e apresentava uma “*pedagogia de pendor impositivo, repressivo e de submissão*” .

No cinema produzido sob os auspícios de Salazar é possível ver como é forjada a imagem ideal de Portugal, um país com uma história também idealizada, com uma vida marcadamente rural e com habitantes tipificados com os seus trajes e costumes próprios. Os valores pensados pelo regime para a nação não são descurados, procurando-se passar uma imagem da verdadeira cidadania, onde se destaca o mito do chefe (centrado na figura de Salazar) habilmente exemplificada por aqueles que aderem ao Estado Novo.

Assim, saliente-se que muitos dos filmes fazem referência constante ao mundo rural, acentuando o trabalho no campo e as manifestações populares. O dia-a-dia das aldeias é quase folclorizado, sendo as personagens filmadas com os trajes próprios da sua região. Refira-se que essas roupagens são igualmente visíveis em situações de pesadas e violentas tarefas agrícolas, sem a sujidade natural deste tipo de labuta. As aldeias são apresentadas limpas e calmas, bem como os camponeses com ar saudável, “*sorridente e com ar despreocupado*” (TORGAL: 2000, p. 109), onde o esforço físico não é visível, manifestando uma expressão de energia e actualidade do regime.

A actuação do Estado como grande empreendedor e benfeitor da sociedade mereceu igual relevo. No essencial, foi dada particular atenção aos empreendimentos desenvolvidos pelo regime (construção de estradas e escolas, por exemplo), através da sua apresentação em grandes planos, que permitiam acentuar, não só a sua grandiosidade, como destacar as realizações do Estado Novo, comparativamente às do regime republicano anterior.

Ao transmitir uma noção de coesão e unanimidade do regime, a imagem de Salazar não foi esquecida, sendo construída consoante as vicissitudes que a isso obrigavam. Por outras palavras, durante a vigência do seu regime, Salazar teve necessidade de, por diversas vezes, “construir” uma imagem sua que ia de encontro às necessidades políticas e propagandísticas do contexto de cada época.

Será que Salazar ia ao cinema? A resposta a esta questão é cabalmente dada por António Lopes Ribeiro (citado por TORRALBA, 2000, p. 34) quando afirma que *‘Salazar era um cinéfilo...’*. O ditador *‘não tinha tempo para ver os filmes estrangeiros, mas os portugueses viu-os todos. E viu porque queria ver.’* (ib). É hoje conhecido em Salazar um impressionante poder de observação, significativamente mais forte do que a sua sensibilidade estética. A título de curiosidade, refira-se que ele notou que António Silva tinha as mãos finas demais para ser o ferrador, numa alusão que fez ao papel de João da Cruz em *Amor de Perdição*.

Entre outras atitudes, Salazar visitou vários estúdios e adoptou algumas medidas importantes, das quais destacamos o facto de não pagarmos direitos da película importada de 35 mm e, o facto de os profissionais de cinema não pagarem impostos de qualquer tipo. O gosto e a importância do cinema para Salazar ficam, deste modo, comprovados, onde se nota um esforço para que o cinema português prosperasse.

(continua)