

## As narrativas históricas no cinema português durante o Estado Novo (1932-74)

Paulo Cunha\*

### Resumo:

As narrativas históricas têm sido importantes fontes de inspiração para a produção cinematográfica portuguesa, particularmente durante o período de vigência da ditadura do Estado Novo (1932-74). O que me interessa abordar particularmente neste texto são os filmes de ficção que se inspiram ou adaptam ao cinema biografias de personalidades públicas e narrativas históricas marcantes no contexto nacional. Mais do que a visão documental (a observação), interessa-me analisar a visão ficcional (a representação) que o cinema português do Estado Novo foi construindo em torno do passado histórico, assim como reflectir sobre as relações que estas obras cinematográficas foram estabelecendo com conceitos como a realidade ou a verdade históricas.

### Abstract:

The historical narratives have been important sources of inspiration for the Portuguese film industry, particularly during the period of the Estado Novo dictatorship (1932-74). What interests me particularly addressed in this text are fictional films that are inspired by or adapted to film biographies of public figures and historical narratives in the national landmark. More than a documental vision (observation), I am interested in examining the fictional account (representation) that the cinema of Portuguese Estado Novo was built around the historical past, as well as reflect on the relationships that these films have been established with concepts such as reality or truth of history.

### Considerações iniciais

Desde o seu início, o Estado Novo adoptou uma postura de clara pretensão redentora e regeneradora da Nação, assumindo a missão de resgatar a raça portuguesa do decadentismo dos períodos liberal e republicano. Este espírito revolucionário, de ruptura com o passado recente, propunha uma relação ideológica comprometida com a História. De entre todas as expressões estéticas utilizadas pelo aparelho propagandístico do Estado Novo, o cinema foi das mais privilegiadas, quer pela sua capacidade de penetração junto das massas populares como pelo alcance mais alargado da sua representação – em comparação com as típicas comemorações épicas (desfiles, exposições).

Enquanto veículo de legitimação de uma “história institucional” – de regimes político-ideológicos autoritários, totalitários ou mesmo democráticos – o cinema foi um instrumento fundamental na “construção da própria história” (Torgal, 2000, p. 16). De uma forma natural, este cinema pretendia impor-se enquanto “agente da história” pois procurava “evidentemente, influenciar o público, divertindo-o e emitindo uma mensagem, seja ela qual for” (Idem, 1998b, p. 202).

---

\* Doutorando na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; Membro do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra/CEIS20.

Do ensino ao discurso artístico, o Estado Novo construiu e legitimou a sua própria visão sobre o passado histórico de Portugal: “A história é, para Salazar, feita sobretudo de manifestações de nacionalismo, de sacrifícios heróicos, de ‘Ouriques’, de ‘Aljubarrota’, de ‘Descobrimentos’ e de ‘Restaurações’” (Idem, 1998a, p. 274). A realização da Exposição do Mundo Português (1940), dedicada às comemorações do designado Duplo Centenário (1940), do oitavo centenário da Fundação e do terceiro da Restauração, seria mesmo um dos expoentes máximos do cuidado do regime com a construção histórica.

Neste breve texto, debruço-me sobre as narrativas históricas adaptadas ao cinema durante o período de vigência do Estado Novo, propondo para o *corpus* fílmico seleccionado uma divisão em três grupos ou subgéneros que foram mais predominantes: filme biográfico, filme de época e filmes de reconstituição histórico-literária.

O filme biográfico, ou *biopic* (do inglês *biographical picture*), tem sido um subgénero cinematográfico com relativa popularidade e receptividade no cinema mundial em diversos períodos da sua história. Muito sumariamente, um *biopic* é um filme que dramatiza a vida de uma personalidade ou figura histórica a partir de registos reais, mas sem grandes preocupações de rigor histórico na construção do argumento. O principal objectivo do argumento será retratar o espírito da época e da personalidade visada, seleccionando alguns episódios mais marcantes na construção de uma tese subjectiva sobre o objecto encenado. Mais do que a “verdade histórica”, o *biopic* procura revelar ao espectador uma esfera mais dramática e afectiva das personalidades retratadas, valorizando os mitos e as lendas que os envolvem e que os tornaram célebres e populares.

Os filmes de época ou os filmes de reconstituição histórico-literária são subgéneros muito próximos. Estas designações são comumente usadas para classificar filmes cuja acção se desenvolve num momento bem definido do passado histórico e que exige uma tentativa meticulosa de recriação de ambiente de época que passa obrigatoriamente pelos cenários, guarda-roupa e cabelos, entre outros. Na generalidade, a única diferença aparente entre estes subgéneros fílmicos reside no facto de as adaptações histórico-literárias adaptarem narrativas de contexto histórico popularizadas anteriormente na literatura e os filmes de época ou de costumes partem de argumentos escritos originalmente para cinema. Ambos são construções assumidamente ficcionais, podendo enquadrar no argumento acontecimentos históricos ou figuras com existência histórica efectiva para se enquadrarem numa geografia e cronologia concreta, em suma, para se tornarem mais verosímeis.

### **Leitão de Barros, o cineasta das reconstituições**

De todos os realizadores portugueses da história do cinema português, houve um que se notabilizou essencialmente pelos filmes de ambiente, temática ou reconstituição histórica. O realizador português que mais trabalhou em filmes biográficos, filmes de época e adaptações literário-históricas foi, inquestionavelmente, José Leitão de Barros.

Depois de *Malmequer* (1918)<sup>1</sup> Leitão de Barros regressaria aos filmes de ambiente histórico com *A Severa* (1931), o primeiro filme sonoro português. Em 1930, anos antes da institucionalização do Estado Novo e da criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), Leitão de Barros liderava já o projecto de transposição para a tela do romance maior de Júlio Dantas como o primeiro fonofilme português. Não foi por mero acaso que a opção recaiu sobre este romance e este autor: Júlio Dantas era, por esses anos um dos expoentes máximos da literatura, da vida académica, intelectual e cultural portuguesa e *A Severa* (1901) um dos seus mais populares e reconhecidos escritos. Ambientada em 1846, a trama do filme desenvolve-se em torno de um triângulo amoroso formado pelo Conde de Marialva, a Marquesa de Seide e a plebeia fadista popular que empresta o nome ao filme.

Em Agosto de 1934, aquando da inauguração dos estúdios da Tobis, iniciou-se o segundo projecto da produtora após o sucesso de *A canção de Lisboa*. Depois de uma primeira adaptação de Maurice Mariaud (1922), Leitão de Barros voltou a apostar numa nova adaptação do romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis. Para este projecto, o realizador pretendia continuar o rumo da estilização que iniciara em *Malmequer* e *A Severa*, apostando numa reconstituição cenográfica e ambiental que recriasse o Minho romântico do séc. XIX, cheio das populares figuras típicas e pitorescas. Para o SPN, esta adaptação valeu sobretudo como exemplo do nacionalismo idealizado pelo ideário do regime, sendo louvada pela Inspecção-Geral dos Espectáculos como uma “bela expressão da arte nacionalista”.

Quando se iniciou a rodagem d’ *As pupilas...*, António Ferro já era o responsável pela política cultural e cinematográfica do regime. Apostado em mobilizar todas as formas de expressão artística ao serviço da sua *Política do Espírito*, Ferro pretendia cristalizar um estilo artístico nacional. Como aconteceu com as outras artes, também o cinema procurou materializar a forma “de ser português” e tentou definir um estilo cinematográfico nacional. Para além disso, o “cinema português tinha, entre outras, duas grandes e nobres missões: uma alta missão educativa dentro do país e uma difícil missão externa levando aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter” (Ferro, 1950, pp. 70-71).

Este espírito de missão seria uma das marcas mais visíveis da produção cinematográfica dos anos 1930-40, em particular no núcleo de cineastas mais afectos ao regime e à *Política do Espírito* de Ferro, onde Leitão de Barros se assumia como uma referência primeira.

O primeiro *biopic* de Leitão de Barros foi uma co-produção luso-espanhola sobre a figura do poeta Bocage (1765-1805). Apesar de abordar sobretudo os aspectos passionais e populares da vida do poeta, o filme *Bocage/Las três gracias* (1936) teve uma estreita colaboração do historiador Gustavo de Matos Sequeira no processo de reconstituição histórica e nos diálogos e do escritor Rocha Martins, responsável pela divulgação de figuras históricas portuguesas, que seria o principal responsável pelo argumento. Nas palavras do próprio realizador, este filme não pretendia ser um documento histórico: “Não se trata de um filme biográfico, muito menos de história romanceada. O que interessa é o espírito e o carácter do poeta e a ‘verdade’ psicológica da personagem”. (Ribeiro, 1983, p. 356).

---

<sup>1</sup> A semelhança dos “filmes de época” produzidos em Portugal durante o período do designado cinema mudo ou silencioso, a concepção de *Malmequer* é inspirada por um género cinematográfico então em voga na Europa – particularmente em França e Itália – que ficou conhecido como o filme de arte (*film d'art*). O género *film d'art* foi, efectivamente, um modelo que se divulgou rapidamente por toda a Europa e que encontrava nos enredos ou narrativas de acontecimentos que se desenrolavam em épocas históricas estilizadas o seu espaço privilegiado. Durante o período do cinema mudo ou silencioso produziram-se em Portugal 13 filmes de ambiente, temática ou de reconstituição histórica: 4 *biopics*, 7 adaptações literário-históricas de obras oitocentistas e 2 filmes de época com argumento livre. Do mesmo *corpus*, apenas 3 filmes não baseiam as suas concepções no género *film d'art*.

O *biopic* seguinte, com quase uma década de intervalo, recuperava a figura de Inês de Castro. Numa nova co-produção luso-espanhola, considerada “oficialmente de Interesse Nacional em Espanha”, Leitão de Barros começa o filme com a chegada de Inês de Castro a Portugal, como aia de D. Constança, a noiva de D. Pedro, e termina o mesmo com a coroação póstuma da jovem galega (Matos-Cruz, 1999, p. 71-72). Apesar de mais ambicioso do ponto de vista historiográfico, a grande influência matricial do filme, e do argumento em particular, seria ainda a literatura.

Mas o maior projecto de Leitão de Barros, em termos de orçamento e de investimento ideológico por parte do Estado Novo, terá sido *Camões* (1946), um ambicioso projecto de imortalizar no cinema português o maior dos poetas portugueses. Como refere Luís Reis Torgal (1998b, pp. 207-208), Luís Vaz de Camões (1524-1580) surgia no filme como “dignificador da Raça, que canta a gesta portuguesa, e que morre quando ela morre, anunciando, no entanto, o ressurgimento da Pátria.” Apesar de receber algumas críticas por “não seguir a verdade histórica”, o filme foi declarado obra de utilidade pública e foi amplamente premiado pelo SNI de António Ferro porque colaborava de forma clara na campanha de legitimação do regime: “o realizador interpretou livremente a história para deixar algumas mensagens acerca do poeta e da sua obra. No fundo, têm como ponto essencial a capacidade de conversão de Portugal, que – segundo a sua interpretação – se vinha a sentir desde que Salazar ocupara o poder”.

Finalmente, o último *biopic* de Leitão de Barros seria *Vendaval maravilhoso* (1949), que pretendia imortalizar na tela a história do poeta brasileiro Castro Alves (1847-1871), uma figura central da luta anti-esclavagista no Brasil. Agora em regime de co-produção luso-brasileira, Barros voltava a outro vulto literário e mais um argumento construído a partir das referências passionais e sentimentais da vida de Castro Alves.

No entanto, este último título já não era uma iniciativa “oficial”, mas um projecto pessoal de Leitão de Barros. Das 8 longas-metragens realizadas por Leitão de Barros durante o consulado de António Ferro (1933-1949), apenas *Maria Papoila* (1938) e *Ala Arriba!* (1942) não são filmes de ambiente, temática ou reconstituição histórica.

### O investimento ideológico durante os anos de António Ferro

Durante o consulado de António Ferro à frente do SPN/SNI foram produzidos outros filmes biográficos e de ambiente ou temática histórica: *Rosa do Adro* (1938), de Chianca de Garcia; *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1938), de Arthur Duarte; *Amor de Perdição* (1943), de António Lopes Ribeiro; *José do Telhado* (1945) e *A volta do José do Telhado* (1949), ambos de Armando Miranda; *A mantilha de Beatriz* (1946) e *Não há rapazes maus!* (1948), ambos de Eduardo Maroto; *Rainha Santa* (1947), de Rafael Gil; *A Morgadinha dos Canaviais* (1949), de Caetano Bonucci.

Vinte anos depois de Pallu, António Lopes Ribeiro voltava a trazer *Amor de Perdição* para as telas nacionais, numa planificação “rigorosa, vivida por um elenco de elevada categoria artística, servido por uma indumentária a preceito e a rigor, e enquadrado em cenários reais a par de outros harmoniosamente elevados no estúdio” (Ribeiro, 1983, p. 467). Esta citação resume de forma inequívoca e esclarecedora a “fórmula” seguida neste período para estes filmes de adaptação histórico-literária: a reconstituição da época onde se desenrolava a acção assentava essencialmente na concepção cuidada e rigorosa dos cenários, guarda-roupa e caracterização dos actores.

Uns anos antes, também duas décadas depois de Georges Pallu, foi Chianca de Garcia quem apresentou a segunda adaptação cinematográfica de *A Rosa do Adro*, romance popular de Manuel Maria Rodrigues (1847-1899). Nesta adaptação, o romance original sofreu algumas alterações muito polémicas introduzidas por Chianca de Garcia. Apostando na vertente comercial, o realizador fez decorrer a acção na época das lutas liberais que dividiram o país durante a primeira metade do séc. XIX, aumentando assim o conflito social e psicológico entre as personagens (Cunha, 2001, p. 9).

Outra recuperação do cinema mudo foi *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Mais uma vez, a acção desenrolava-se no Minho oitocentista, mais concretamente nas consequências sociais da abolição dos direitos senhoriais no novo regime da propriedade, através do drama da decadência de uma família fidalga e da ascensão de novas personagens com influência política e social, como o conselheiro, filiado no partido e deputado pelo círculo. Ao contrário da primeira versão de Georges Pallu (1920), o realizador decidiu adaptar a acção do romance de meados do séc. XIX à sua época, apostando na intemporalidade da história (Ibidem).

*A Morgadinha dos Canaviais* é outro filme que se enquadra neste espírito de adaptação histórico-literária. Em parte devido ao trabalho do italiano Caetano Bonucci, um realizador com pouca experiência, este filme foi considerado pela generalidade da crítica da época como a pior de todas as adaptações cinematográficas de Júlio Dinis jamais feitas no cinema português. Rodeada de preocupações de ordem económica, situação pródiga no nosso cinema, o processo de produção do filme foi muito atribulado, chegando mesmo a ser suspenso. Apesar das contrariedades, prosseguiu-se a realização, fazendo deslocar a equipa durante um curto período de tempo para o Minho, onde decorria a acção do romance. Seguindo de perto a trama do romance, Bonucci optou por algumas alterações e supressões em relação ao texto original, o que originou forte críticas por parte da imprensa escrita (Ibidem, p. 10)

De todos os escritores portugueses porque será que Júlio Dinis foi um dos mais cinematizados e que mais interessou aos nosso realizadores, particularmente durante o Estado Novo? Tal como nos anos 20, aquando da primeira vaga das adaptações cinematográficas dos seus romances, a razão parece estar no enorme êxito que as suas obras tinham junto do público e daí, a probabilidade de um sucesso comercial. Por outro lado, a orientação da *Política do Espírito*, ao privilegiar as grandes obras literárias representativas do espírito português (Júlio Dinis era um dos autores presente nas Bibliotecas do SPN e sempre muito valorizado pelos sectores intelectuais e literários adeptos ao regime), permitiu e impulsionou mais um surto destas versões cinematográficas. Aquilo que as versões cinematográficas realçaram destes romances oitocentistas foi, de certo modo, a visão idealizada e estereotipada da aldeia minhota, tentando reabilitar a ideia da aldeia tradicional e genuinamente portuguesa, à semelhança do projecto da casa portuguesa de Raúl Lino. (Ibidem, p. 10-11).

*Não há rapazes maus!* é um filme que retrata a vida de um dos religiosos mais populares do séc. XX português, o Padre Américo (1887-1956), que já tinha sido retratado na curta-metragem *Aldeia dos Rapazes de Rua* (1947). O argumento do filme, da autoria do jornalista Armando Vieira Pinto, aborda a obra do Padre Américo “desde os primórdios em Coimbra, até à instalação na quinta junto ao Mosteiro de Paços Ferreira”, dando evidentemente destaque para a Casa do Gaiato, fundada em Janeiro desse ano (Matos-Cruz, 1999, p. 86).

Do mesmo realizador, estreara dois anos antes nas salas portuguesas *A mantilha de Beatriz* (1946), que pretendia respeitar o texto original de Manuel Pinheiro Chagas e a reconstituição visual do séc. XVII, mas pretendia também tornar o filme mais apelativo ao grande público com a colagem do filme

aos populares filmes de capa e espada tão em voga por estes anos: “É compreensível essa apetência do público por um género de espectáculo que mercê da sua movimentação, da desenvoltura dos seus intérpretes, como ainda do habitualmente rico guarda-roupa reservado aos artistas é notoriamente luxuosa e vistoso” (Ribeiro, 1983, p. 538).

Na segunda metade da década de 1940, José do Telhado voltaria a ser protagonista em mais dois filmes. Na segunda metade da década de 1940, o realizador Armando de Miranda recuperou a figura do bandoleiro em *José do Telhado* (1945) e *A volta do José do Telhado* (1949). Para o primeiro filme, o argumento de Armando de Miranda partiu da biografia escrita por Eduardo de Noronha que já tinha inspirado Rino Lupo, mas para a sequência, o realizador fez alguma pesquisa de campo. Se, no filme de 1945, Miranda se limitava a reencenar os episódios mais populares, para *A Volta do José do Telhado*, o realizador contou com a colaboração do escritor Gentil Marques para conhecer mais da vida criminosa do bandoleiro através da consulta de processos judiciais em diversas comarcas do norte do país.

Também do tempo do cinema mudo ou silencioso, regressava ao cinema português a figura da Rainha Santa Isabel. O argumento foi assinado por Aníbal Contreiras e pelo historiador Frederico Tavares Alves e os diálogos ficaram a cargo de Luna de Oliveira, um jornalista com alguma experiência em adaptações teatrais de temas históricos como *Viriato* ou *Infante Santo* (Ribeiro, 1983, pp. 596-598). Tal como a *Inês de Castro* do mesmo realizador, este filme também foi concretizado ao abrigo de um acordo de co-produção luso-espanhola.

Neste período, convém referir um caso muito particular: *Fátima, terra de fé* é um drama sobre a conversão de um catedrático universitário ao catolicismo. Aparentemente, não se trata de um *biopic*, mas existe no drama “uma aproximação evidente da figura do Dr. Silveira à de Bissaia Barreto, professor de Medicina em Coimbra, republicano e mação, que tivera uma espectacular conversão ao Estado Novo” (Torgal, 2000, p. 205). Para Álvaro Garrido (2000, pp. 281-282), a aproximação entre o protagonista e “uma das mais prestigiadas e mitificadas figuras nacionais” é notória em diversos aspectos: “uma evidente semelhança fisionómica”, a ligação ao “Ninho dos Pequenitos” e a profissão e o prestígio na comunidade local e nacional.

Das 67 longas-metragens de produção nacional que estrearam nas salas portuguesas durante o consulado de António Ferro, identificamos 15 obras com características suficientes para incluir os géneros aqui em reflexão, quer o *biopic*, a adaptação histórico-literária ou o filme de época, ou seja, cerca de 23 por cento da produção cinematográfica estreada neste período.

Apesar de Reis Torgal (2000, p. 206) atribuir a este tipo de “filmes históricos” um “insucesso popular”, uma ideia reproduzida em várias histórias do cinema português, dados recentes<sup>2</sup> mostram que estes “filmes históricos” alcançaram resultados de bilheteira muito significativos. Na década de 1940, por exemplo, os três filmes portugueses que permaneceram mais tempo em sala em semanas de estreia foram os seguintes: *Capas negras* (21 semanas de estreia no cinema Condes), *Fado, história de uma cantadeira* (15 semanas de estreia no cinema Trindade) e *Amor de Perdição* (12 semanas em estreia no cinema Trindade). Outros “filmes históricos” também conseguiram registos de destaque para este período: *A mantilha de Beatriz* permaneceu 8 semanas em estreia no cinema São Luiz; *Não há rapazes maus!* permaneceu 6 semanas em estreia nos cinema Odeon e Palácio; *Camões* permaneceu 5 semanas de

---

<sup>2</sup> Sub-projecto de investigação dedicado à recepção do público ao cinema português desenvolvida no âmbito das linhas de orientação do grupo Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais do Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra, pelos investigadores Paulo Cunha e Paulo Granja.

estreia no São Luiz; e *Rainha Santa* permaneceu 5 semanas em estreia no Tivoli; A título de exemplo convém referir que “êxitos populares” como *O pátio das cantigas* só permaneceu 4 semanas em estreia no cinema Eden e *A menina da rádio* permaneceu 6 semanas em estreia no cinema São Luiz.

Independentemente da recepção do público, este “cinema histórico” foi apontado pelo próprio António Ferro como “um dos caminhos seguros” para o cinema português durante o período de maior investimento ideológico do Estado Novo. Apesar de o considerar “caro, nem sempre com colocação fácil fora de Portugal e que muito consideram falso, artificial”, o director do SPN/SNI não tinha dúvidas de que este género de filme “tem sido aquele em que os nossos realizadores e artistas se tem movido” (Ferro, 1950, p. 64).

Este género de filme pode mesmo “encaixar” nos padrões definidos por António Ferro para o tal estilo cinematográfico nacional, que de resto seria sintetizado no art. 11.º da famosa lei e protecção ao cinema nacional (lei 2.027 de 1948): “ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universais”.

Apesar de publicada apenas em 1948, esta “definição de filme português” serve perfeitamente para caracterizar a generalidade dos filmes produzidos nas décadas de 1930-40 seleccionados para esta reflexão. Mais do que respeitar os rigores metodológicos da disciplina histórica, filmes como *Camões*, *Inês de Castro*, *Bocage* ou *Rainha Santa*, tentavam “ser representativos do espírito português”, nomeadamente na “tradução” das tradições e da “alma colectiva do povo”.

### A renovação do novo cinema português

Na fase do pós-António Ferro do Estado Novo (1950-74), o tempo de acção da generalidade dos filmes produzidos aproximou-se mais do presente e o claro investimento de Ferro na legitimação do regime através do passado histórico parece não ter criado raízes no cinema das décadas seguintes. Dos 102 filmes portugueses estreados em sala entre 1950-74, apenas 8 parecem justificar referências no *corpus* filmico seleccionado para esta reflexão sobre as narrativas históricas no cinema português.

As adaptações histórico-literárias, que implicavam recriações de ambientes e de cenários históricos marcadamente estilizados, foram perdendo popularidade junto do público e da crítica. A crescente impopularidade do género valeu-lhe criação de uma designação própria, as “fitas de barbas”, um “gracioso epíteto hostil” (Gama, 1955, p. 14) que pretendia catalogar de forma pejorativa os filmes que estavam marcados visualmente pela estilização dos guarda-roupas ou dos cenários.

Ainda assim, neste período estrearam em sala cinco filmes portugueses que procuravam reproduzir a fórmula e as obras já anteriormente adaptadas: *Frei Luís de Sousa* (1950) e *O primo Basílio* (1959), dois *remakes* realizados por António Lopes Ribeiro, e *As pupilas do senhor Reitor* (1960), outro *remake*, agora realizado por Perdigão Queiroga. Adaptações inéditas, apenas duas: *Cerro dos enforcados* (1954), realização de Fernando Garcia a partir do conto *O Defunto* de Eça de Queiroz; e *A caçada do Malhadeiro* (1967), realizado por Quirino Simões a partir da obra homónima do Conde de Ficalho. No caso de *As pupilas...* e *A caçada...*, a grande inovação em relação às obras das décadas de 1930-40 parece ser somente a introdução da película colorida.

O *biopic* também perdeu espaço na produção das décadas de 1950-70. De *A volta de José do Telhado* (1949) até 1980, o cinema português conheceu apenas dois filme que, com um critério largo,

podem ser catalogados como *biopics*: *Belarmino* e *Eusébio, a pantera negra*. Apesar de bastante diferentes nos métodos e nos propósitos, estes dois *biopics* tinham uma particularidade em comum: ambos eram protagonizados pelas próprias personalidades retratadas.

Cronologicamente, o primeiro foi *Belarmino* (1964), uma realização de Fernando Lopes que pretende retratar a cidade de Lisboa e o próprio Portugal a partir do drama pessoal de Belarmino Frago, “engraxador, colorista de fotografias – antigo campeão de boxe”. Recorrendo a um “inquérito psicológico”, conduzido pelo jornalista Baptista Bastos, o filme baralha propositada e perversamente realidade e ficção.

*Eusébio, a pantera negra* (1974), realizado por Juan de Orduña, era dedicado ao futebolista português mais famoso de todos os tempos, tanto a nível nacional como internacional. O filme mistura ficção e documentário para contar “a vida do futebolista Eusébio da Silva Ferreira, desde a infância – menino da bola de trapos no campo da Mafalala (Moçambique) – até à festa de homenagem ‘ao senhor de Wembley’” (Matos-Cruz, 1999, p. 157).

Tanto *Belarmino* como *Eusébio, a pantera negra* eram *biopics* muito diferentes dos que Leitão de Barros havia realizado nas décadas de 1930-40. Longe de retratar grandes vultos da literatura portuguesa ou grandes figuras da história nacional, estes dois *biopics* retratam dois “heróis populares” – um antigo campeão nacional de pugilismo e outro campeão nacional e europeu de futebol, ambos com origens pobres e humildes e com um trajecto ascendente semelhante marcado pelo desporto.

Realizados durante o consulado político de César Moreira Baptista (responsável pelo SNI/SEIT entre 1958-1973), estas obras reflectem um notório desinvestimento estatal em relação ao controlo da produção cinematográfica em geral (e o “filme histórico” foi o que mais visivelmente sofreu com essa mudança de estratégia). Esta mudança de paradigma de política cultural e artística do regime da promoção “alta cultura” instituída por António Ferro para uma cultural popular e turística está bem expressa na designação que os sucedâneos do SPN foram adoptando (SNI – Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular; SEIT – Secretaria de Estado da Informação e Turismo).

Nesta mudança de estratégia, importa realçar, através de alguns exemplos, que a política cultural pós-António Ferro reprovou vários projectos cinematográficos baseados nas grandes figuras ou factos da histórica epopeia ultramarina, preteridas quer por razões técnicas, quer ideológicas: Leitão de Barros, um dos cineastas oficiais do regime especialista em reconstituições históricas, viu sucessivamente recusado o apoio financeiro a ambiciosos projectos dedicados ao processo e aos protagonistas da expansão quatrocentista, nomeadamente: *O Infante D. Henrique* (1950), *O Infante Santo* (1952), ou o megalómano projecto filmico *Galeões da Carreira da Índia* (1962) (Cunha, 2003, p. 190).

Se entre 1950 e 1974, o tempo filmico se aproximou gradualmente do tempo histórico presente, nos anos seguintes à Revolução dos Cravos a opção por documentar o presente tornou-se uma obsessão do cinema político ou militante. Os cineastas saíram dos estúdios para a rua, na busca de imagens “reais” e das transformações políticas e sociais que estavam a acontecer naquele presente histórico. Televisão e cinema inundavam então o público com documentários que retratavam o quotidiano revolucionário, particularmente o 1º de Maio em liberdade e as manifestações populares (*As armas e o povo*, Colectivo de Cineastas, 1974).

De uma forma natural, nos anos imediatamente seguintes à Revolução de 1974, o filme histórico foi esquecido – de forma mais ou menos assumida – pelos produtores e realizadores portugueses. Pelo forte investimento ideológico de que foi alvo durante o regime anterior, o filme histórico tornou-se um género filmico maldito, tanto para realizadores e produtores como para o público, que olhava o género

com desconfiança e preferia argumentos mais actuais. Lentamente, o filme histórico – enquanto filme de reconstituição histórica marcadamente estilizada – reentra na agenda da produção cinematográfica portuguesa e alcança mesmo interessantes resultados de bilheteira para a realidade portuguesa: *Francisca* (1981) registou cerca de 76 mil espectadores; *O processo do Rei* (1990) com cerca de 23 mil espectadores; *Non ou a vã glória de mandar* (1990) com cerca de 70 mil espectadores; *Aqui d'El Rei* (1992) com cerca de 36 mil espectadores; *Amor de dedinhos de pé* (1993) com cerca de 26 mil espectadores.

#### Quatro casos singulares: *Senhora de Fátima*, *Chaimite*, *Acto da Primavera* e *Jaime*

Deixei para uma última reflexão quatro títulos que, por se distinguirem de todos os outros filmes de ambiente ou temática histórica produzidos durante o Estado Novo, são de difícil arrumação: *Senhora de Fátima* (1951), de Rafael Gil; *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto; *Acto da Primavera* (1963), de Manoel de Oliveira; e *Jaime* (1974), de António Reis.

O argumento da produção luso-espanhola *Senhora de Fátima* é da responsabilidade de Vicente Escrivá, argumentista espanhol que tinha sido responsável por filmes de época com bastante sucesso de bilheteira no país vizinho, como *Agustina de Aragón* (1950) e *La leona de Castilla* (1951). Da sinopse pode ler-se: “Os acontecimentos de Fátima, nos quais a mãe de Deus – através das aparições, envolta numa auréola de luz – revelou ao mundo do século XX a mensagem celestial, de que foram portadores três inocentes pastorinhos, de dez, nove e sete anos...” (Matos-Cruz, 1999, p. 95). Depois de duas referências indirectas anteriores – *Fátima milagrosa* (1928) e *Fátima, terra de fé* (1943) –, finalmente o mito mariano justificava uma dramatização ficcionada dos “acontecimentos” de 1917, ainda que pela iniciativa de dois espanhóis.

Os “acontecimentos” ocorridos em Fátima, durante o ano de 1917, serviam simultaneamente os interesses doutrinários da Igreja Católica e do Estado Novo. A mensagem nacionalista e anticomunista que o culto mariano de Fátima consolidou durante a década de 1930 enquadrava-se na pentalogia de valores definida por Salazar: “Deus, Pátria, Autoridade, Trabalho e Família”. Pouco tempo depois da estreia deste filme, o santuário de Fátima seria consagrada pelo Cardeal Cerejeira como “o Altar do Mundo” (1953). De resto, esta co-produção luso-espanhola parecia agradar tanto ao “estado católico” de Franco como ao “estado catolaico” de Salazar.

Quanto a *Chaimite*, que já mereceu atenta e cuidada análise do historiador Jorge Seabra (1993), a acção remonta a 1894-1897, às campanhas de “pacificação” do exército português na colónia de Moçambique sob comando de Mouzinho de Albuquerque. A realização e a escrita do argumento foram asseguradas por Jorge Brum do Canto, um dos realizadores do núcleo próximo de Ferro, numa primeira e única incursão do designado “filme histórico”. Tratando-se de adaptar ao cinema um dos episódios mais presentes no imaginário popular e dos mais marcantes da história militar portuguesa, o filme recebeu o apoio oficial do Fundo do Cinema Nacional. O método de rodagem – *in loco*, com a colaboração de conselheiros militares e históricos e de tradutores para dois dialectos nativos moçambicanos – é demonstrativo do “rigor histórico” pretendido para o projecto: “A preocupação constante do realizador foi captar o ‘espírito da época’, a ‘verdade da época’, tendo para isso desenvolvido ‘dezassete meses de investigações’, contactando os últimos sobreviventes da campanha de 1895, de quem recolheu depoimentos, sempre com o cuidado em obter ‘dados reais’” (Seabra, 2000, p. 243).

O grande interesse de *Chaimite* passa pelo reconhecimento do fervor nacionalista e da exaltação colonialista transportados pelo regime para o cinema através da recuperação da gesta heróica das “campanhas de pacificação” de Mouzinho da Silveira no final do XIX, quando as posições portuguesas eram questionadas no panorama internacional. Mais do que um documento cinematográfico, *Chaimite* representa um precioso documento histórico para o estudo do pensamento colonialista do seu tempo. Seleccionando um episódio edificante da mística imperial, Brum do Canto dá voz aos defensores de uma estratégia colonial que passava pela subjugação política e aculturação de África e dos africanos. Apesar da distância de meio século, a mensagem pretendida com *Chaimite* era oportuna: a alusão à superação de momentos difíceis na memória nacional através da afirmação dos desígnios da identidade nacional (no final do séc. XIX o *ultimatum* inglês; em 1953 as exigências da ONU e dos países descolonizados). À semelhança dos acontecimentos históricos recordados, o filme valorizava o Império ultramarino enquanto legado de um passado construído sob o signo das armas, da guerra e da conquista, onde sobressaía a “superioridade natural” do povo europeu, e do povo português em particular (Cunha, 2003, p. 189).

O caso de *Acto da Primavera* é, a vários níveis, inédito e singular na história do cinema português. Rodado entre 1961 e 1962, numa remota povoação do concelho de Chaves, o filme regista cinematograficamente uma representação popular do Auto da Paixão a partir de um texto do séc. XVI. Num só filme, Oliveira propunha-se tratar três tempos históricos distintos: as imagens são de 1961-62, o texto é do séc. XVI e o tema/personagens/enredo é do séc. I.

Ao mostrar na tela o dispositivo da representação e do registo cinematográfico, o contexto sócio-cultural da comunidade e a preparação dos actores amadores, Oliveira situa o filme naquele presente histórico. A escolha de um texto do séc. XVI, da responsabilidade da própria comunidade, da autoria de Francisco Vaz de Guimarães, faz do filme também um documento histórico que testemunha a evolução de um texto que, através da tradição oral, foi sobrevivendo mais de quatrocentos anos. Finalmente, o objecto da representação torna o filme um testemunho material do séc. XX de “acontecimentos históricos” com cerca de dois mil anos.

Em última análise, pela metodologia adoptada, *Acto da Primavera* poderá mesmo ser considerado o único “filme histórico” produzido durante a vigência do Estado Novo. O filme de Oliveira apresenta uma singularidade particular neste período: inspirando-se em acontecimentos considerados históricos, não se assume como um “agente da história”, ocupando apenas o lugar de um “documento histórico” que faz o registo cinematográfico de um acontecimento que testemunha. Ao contrário, por exemplo, dos realizadores de *Senhora de Fátima* e *Chaimite*, Oliveira, ao não pretender convencer o espectador da veracidade ou verosimilhança da narrativa do filme, assume declaradamente um artificialismo consciente presente no modo teatral da representação de amadores e no modo exageradamente estilizado dos *décors* e guarda-roupa, que não se preocupando com o rigor histórico é fiel à tradição e costumes desse género de representações populares.

Finalmente, *Jaime* é uma média metragem de António Reis que, a partir de uns desenhos e de uns escritos, tentar revelar a personalidade de Jaime Fernandes (1900-1969), um anónimo doente psiquiátrico hospitalizado desde os 38 anos de idade. Depois de três décadas de internamento, *Jaime* revelar-se-ia, nos últimos três anos da sua vida, um prodigioso artista plástico e poeta. O realizador construiu o seu filme a partir dos desenhos e textos encontrados no asilo e através do contacto com a viúva e alguns conhecidos do artista. Como sublinha José Manuel Costa (1985, p. 128-129), “não se trata portanto de um documentário sobre uma vida já então inexistente nem – muito menos – de uma

‘reconstituição’ dessa vida. O que Reis fez foi filmar e trabalhar sobre os materiais e figuras concretas que existiam no tempo da rodagem do filme e exclusivamente sobre isso. A evocação biográfica e a outra (humana, psicológica) surge por outros caminhos, ou seja, pelo próprio trabalho (que nesse sentido é documentário e é ficção sobre esses materiais.”

A proposta de António Reis é a mais radical de todos os *biopics* produzidos na história do cinema português. Atendendo às suas características singulares, *Jaime* pode mesmo ser considerado o anti-*biopic*: a personalidade tratada é um perfeito desconhecido com uma obra artística anónima e desconhecida; Reis rejeita qualquer personificação do seu biografado, recorrendo preferencialmente aos vestígios da sua obra, aos seus locais de criação; os aspectos biográficos servem apenas para enquadrar as referências sócio-culturais da sua produção artística.

A par de *Acto da Primavera*, *Jaime* é um caso excepcional nas narrativas históricas produzidas durante o Estado Novo. Os filmes de Oliveira e Reis são objectos de redefinição no cinema português, que assumem posições originais na forma como abordam o passado.

### Considerações finais

As diversas obras aqui abordadas exemplificam inequivocamente os diferentes aproveitamentos, manipulações e revisões que o cinema, enquanto agente cultural e político, pode promover em relação à importância da ciência histórica na construção do presente. Ao longo da primeira fase do Estado Novo, durante a tutela de António Ferro, o cinema foi exemplo dessa tentativa de o tornar num activo instrumento de doutrinação ao serviço do regime e da sua ideologia. O “filme histórico”, pela valorização que o próprio regime dava à divulgação ou manipulação histórica, foi um dos géneros mais visados por essa tentativa de manipulação.

Um dos principais objectivos dos filmes biográficos, filmes de época ou adaptações histórico-literárias aqui analisados seria “documentar”, “encenar” ou “retratar” personalidades, grupos sociais ou épocas históricas fortemente estilizadas e enraizadas no imaginário cultural e popular. No entanto, mais do que “documentar” ou “retratar” as épocas em que se desenrolavam os respectivos argumentos, estes filmes servem hoje essencialmente para “documentar” as épocas em que eles próprios foram concebidos e produzidos e as imagens/representações que essas épocas “encenavam” do seu vasto património passado e histórico. A validade histórica destes filmes assenta, apenas e só, na “leitura cinematográfica da história” que o historiador deve fazer com um espírito crítico e sempre prudente.

### Referências bibliográficas

Costa, José Manuel (1985). «Jaime». In *Cinema Novo Português 1962-74*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Cunha, Paulo (2001). «A aldeia mais portuguesa do cinema português. O cinema de temática rural nos anos de António Ferro». Coimbra: Trabalho de Seminário de Licenciatura – Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Cunha, Paulo (2003). «Colonialismo e guerra colonial no cinema português». In: *Estudos do Séc. XX*. Coimbra: CEIS20, vol. 3.

Ferro, António (1950). *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa: Edições SNI.

Gama, Manuel (1955). *Cinema e Público em Portugal*. Lisboa: Edições Ática.

Garrido, Álvaro (2000). «Coimbra nas imagens do cinema no Estado Novo». In: *O cinema sob o olhar de Salazar...* Lisboa: Círculo de Leitores.

Matos-Cruz, José de (1999). *O Cais do Olhar. O Cinema Português e Longa-Metragem e a Ficção Muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Ribeiro, Manuel Félix (1983), *Filmes, figuras e factos do cinema português 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Seabra, Jorge (2000). «Imagens do Império: o caso Chaimite, de Jorge Brum do Canto». In: *O cinema sob o olhar de Salazar...* Lisboa: Círculo de Leitores.

Torgal, Luís Reis (1998a). «A História em tempo de 'Ditadura'». In: *História da História em Portugal. Volume 1: A História através da História*. Lisboa: Temas e Debates.

Torgal, Luís Reis (1998b). «História, Divulgação e Ficção». In: *História da História em Portugal. Volume 2: Da Historiografia à Memória Histórica*. Lisboa: Temas e Debates.

Torgal, Luís Reis (2000). «Introdução». In: *O cinema sob o olhar de Salazar...* Lisboa: Círculo de Leitores.

Torgal, Luís Reis (2009). «Cinema, estética e ideologia». In: *Estados Novos, Estado Novo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.