

# REVISTA PORTO

---

Programa de Pós-Graduação em História da UFRN

Volume 3 | Número 4 | 2016.2

**A ditadura superexposta:** experiências do olhar sobre o  
passado autoritário no Brasil e em Portugal  
**Overexposing dictatorship:** Perspectives on  
authoritarian past in Brazil and Portugal

*Susana Guerra*  
*Bolsista de pós-doutorado pela CAPES na*  
*Universidade Federal do Pará*  
*Doutora em História pela Universidade do Porto*

Revista Porto 4 (3): 122-135 [2016]

Recebido em 27/08/16 – 17/10/16

REVISTA PORTO

**Resumo:** Tanto em Portugal como no Brasil, os crimes cometidos pelos governos autoritários continuam impunes, e os seus perpetradores livres. A memória desse tempo foi sendo sucessivamente obliterada, reduzida ou desvirtuada, através de formas consensuais de contar a história. Os documentários brasileiros dedicados à recuperação da memória da ditadura de 1964 têm procurado, quer pelo tratamento de material de arquivo, quer pela recolha de testemunhos orais, contornar essa omissão derivada do acesso condicionado aos documentos do período. Por outro lado, o cinema português tem trabalhado os arquivos visuais do regime a par dos testemunhos da resistência, desconstruindo as imagens existentes do salazarismo. Este trabalho pretende explorar o papel que o cinema tem assumido no resgate da memória reprimida, ao denunciar a continuidade de certas estruturas ideológicas e imaginárias na atualidade política, econômica, social e intelectual, que permanecem e se normalizam entre o cotidiano, comprometendo as experiências democráticas conquistadas. A produção brasileira *Diário de uma busca* (2011) e as produções portuguesas *Natal 71* (1999) e *Fantasia lusitana* (2010) colocam-nos cara a cara com a realidade dupla da nossa atualidade, na qual reconhecemos, debaixo da superfície frágil das democracias em que vivemos, a agitação de uma história que não se encontra encerrada.

**Palavras-chave:** Repressão. Testemunho. Memória. Cinema. Imagem.

**Abstract:** In Portugal, as in Brazil, the crimes perpetrated by authoritarian governments remain unpunished. The memory of that time has been successively erased, reduced or distorted by consensual forms of historiography. On the other hand, the commitment of Brazilian and Portuguese documentary directors with the approach to the memory of dictatorship have been trying to overpass the omission that arises from the conditioned access to documents concerning the period, using the archives as well as oral testimony and deconstructing the existing images of the past. This paper aims to explore the role assumed by cinema in the empowerment of repressed memory, by denouncing the persistence of certain ideological and imaginary structures operating currently in today's politic, economic, social and intellectual features, compromising the recently acquired democratic experiences. Brazilian production *Diário de uma busca* (2011) and Portuguese productions *Natal 71* (1999) and *Fantasia lusitana* (2010) bring us face to face with the double reality of our present, in which we recognise, under the fragile surface of this democracies we're living today, the turmoil of a history that is not closed down.

**Key words:** Represion. Testemony. Memory. Cinema. Image.

## A DITADURA SUPEREXPOSTA: EXPERIÊNCIAS DO OLHAR SOBRE O PASSADO AUTORITÁRIO NO BRASIL E EM PORTUGAL<sup>1</sup>

Os documentários brasileiros dedicados à recuperação da memória dos períodos ditatoriais inserem-se num amplo movimento mundial de produções cinematográficas realizadas em diversos países que experimentaram processos semelhantes. Dada a urgência de que se

---

<sup>1</sup> Uma versão prévia deste trabalho foi apresentada oralmente por ocasião das *XV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, na Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (U.N.P.S.J.B.), Comodoro Rivadavia, Argentina, em Setembro de 2015.

revestiram estas obras nos últimos anos, fomentadas quer pelos movimentos recentes de revisão histórica, quer pela abertura proporcionada com o acesso aos arquivos (até há pouco condicionados por processos legais), imprimiram ao cinema um cunho excepcional, dando origem a uma vasta produção crítica. Não querendo limitar a reflexão que propomos às categorias analíticas em debate, pretendemos antes deter-nos nos traços que aproximam as produções brasileiras àquelas que têm vindo a ter lugar em Portugal, guiados pela apreciação dos resultados finais que se propõe como objeto, a saber, o exercício da memória de experiências autoritárias compartilhadas no passado recente, como via de acesso a certas dinâmicas desse mesmo período autoritário nas atuais democracias, questionando as suas lacunas, a impunidade dos crimes perpetrados e a permanência dos mitos conformadores.

Da mesma forma que o Brasil, Portugal viveu no século XX uma extensa ditadura. Da mesma forma que o Brasil, os crimes cometidos pelo Estado não foram julgados, continuam impunes, e os seus perpetradores, livres (muitas vezes em posições chave da nova democracia). Da mesma forma que no Brasil, a memória desse tempo, a memória das pessoas, das vítimas, dos mortos, dos torturados e dos exilados foi obliterada, reduzida ou desvirtuada, através de formas consensuais de contar a história (tanto nas escolas como nas academias, através dos livros didáticos e do jornalismo).

Assim sendo, propomos um exercício sobre três filmes que lançam um olhar sobre as ditaduras de ambos os países, a partir das suas perspectivas singulares: a produção brasileira *Diário de uma Busca*, de Flavia Castro, e as produções portuguesas *Natal 71*, de Margarida Cardoso e *Fantasia Lusitana*, de João Canijo. Procuramos entender, através da releitura que propõem, como estas obras jogam com a possibilidade de atuar sobre a promiscuidade da relação do presente com o passado autoritário.

Em 2011, Flavia Castro realiza *Diário de uma Busca*. O filme recupera a trajetória da vida do pai, Celso Afonso Gay de Castro, militante do POC (Partido Operário Comunista) perseguido pela ditadura militar durante os anos 60, e que acabaria por morrer, como tantos outros opositores do regime, em circunstâncias violentas e mal esclarecidas – a sua morte, dada como suicídio, dificilmente dá conta de um desfecho tão inesperado como inaceitável, apesar do rótulo com que a versão oficial fechou o caso.

Partindo dessa inquietude, Flavia Castro empreende um registo de imagens que dão conta do percurso do pai, desde a militância até ao exílio, manifestação da incapacidade em aceitar esse desfecho numa vida marcada pela escolha da luta. Ao mesmo tempo, a sua própria vida ganha forma enquanto conduzida pelas lembranças de infância e adolescência, memórias de

uma vida em que a repressão, a fuga e o exílio se sucedem, até culminarem na tragédia que se abateria sobre a sua família. Por fim, evoca a história dos exilados brasileiros da ditadura, assumindo uma espécie de responsabilidade narrativa, que também não passa por alto as ditaduras militares da Argentina e do Chile.

Narrado na primeira pessoa, *Diário de uma Busca* surge como repositório da memória que Flavia Castro conserva do pai enquanto figura a serviço de uma causa. Castro faz com que as fotografias do álbum de família prevaleçam, e com as imagens que seleciona dá-nos a dimensão física do pai, tornando-o presente. A esta composição acrescenta as reflexões de Celso, as suas dúvidas e angústias, que nos são reveladas pela leitura das cartas que lhe eram dirigidas, a partir dessa ausência, nesse mundo onde então se conformava a democracia recém conquistada. Paralelamente, drena de outras fontes o substrato dessa imagem que é construída, permitindo a Castro a experiência de percorrer a mesma senda de Celso: versões da morte na imprensa e depoimentos dos policiais envolvidos, testemunhos de familiares e companheiros políticos, visitas aos lugares da formação na luta armada e do exílio, são experiências partilhadas por via de quem um dia cruzou a vida do pai, e que, apartadas de Castro no passado, são agora recompiladas e ordenadas por uma forma da narrativa que tem por objeto explorar o passado.

A sucessão de imagens é-nos oferecida lentamente, de modo a que possamos adentrar-nos no espaço de intimidade onde se desenrola a narrativa. O tom que transcorre no filme é o de uma conversa, eternamente adiada, mas que surge finalmente durante um encontro familiar, desencadeada pela visita da filha mais nova de Celso, meia-irmã de Castro. Somos remetidos a um passado difícil de assimilar, já que Castro procura evocar acontecimentos que viveu quando ainda era uma criança. Assim, as imagens sugerem, implícita ou explicitamente, através de cenas tomadas do interior de veículos, pelas janelas, uma viagem, regresso ao universo do pai, e pela leitura em *off* das cartas, enquanto fulguram fugazes imagens do esforço por recuperar essa memória, luzes difusas numa viagem noturna, o interior de um carro, a estrada que desliza. Por outro lado, uma viagem de imagens nítidas, tomadas durante o dia, em que vemos Castro com as suas notas, diários e fotos, que a acompanham nas suas deslocções, quase sempre seguida pela mãe. Instigada por Castro a recordar, a mãe procura na filha o eco daquilo que vai recuperando: “você lembra?”, é a pergunta constantemente dirigida a quem formula as perguntas, uma busca por um reflexo das próprias lembranças da filha. A sequência dos eventos narrados se inscreve assim numa cronologia em potência (irremediavelmente destruída pelas sucessivas mudanças no cotidiano) onde se espera encontrar a compreensão do desfecho da vida de Celso.

Por outro lado, a incredulidade sobre a versão da morte de Celso é reforçada pela

sucessão de imagens editadas sobre recortes de jornais -cabeçalhos aumentados desmesuradamente em um zoom que nos desorienta, se impõem a palavras que surgem soltas nas notícias que dão conta do assalto, cortadas, interrompidas, apenas deixando entender fragmentos. Nos seus relatos, que nada explicam, ao invés ocultam o que aconteceu naquela noite (onde a morte do seu pai é assimilada a um suicídio, eliminando qualquer possibilidade de justiça), estas imagens deixam-nos a sensação de procurar no vazio. As fotografias, quando não são as produzidas pela família ou amigos, surgem dos registos policiais, enquadradas por códigos estabelecidos pelas instituições que beneficiam os militares.

Constantemente concebido sob o signo da ausência e do inexplicável, a partir das memórias confusas e remotas de uma criança, o filme recorre constantemente a imagens desfocadas e parciais, filmadas através de um marco negro (uma fresta de porta ou de uma janela de um carro), condicionando a nossa apreensão daquilo que é mostrado, angustiante metáfora do que significa querer recordar e não poder, seja porque o objeto da memória se encontra distante no tempo (esquecimento), seja pela violência associada à sua inscrição na memória (trauma). Como as luzes sugerem à medida que o carro se interna na estrada, parece que nunca chegaremos a lugar nenhum.

Mas Castro não procura a resolução do mistério que envolve a morte do seu pai, e sim lançar-se com tudo, com as suas experiências mais preciosas, na denúncia da violação dos direitos da população brasileira durante o regime militar. Já o seu irmão, Joca, questiona a inquietude de Castro, e a pertinência dos seus resultados, insignificantes e inúteis -segundo ele- entendendo o filme como uma investigação, frustrada, para encontrar o verdadeiro culpado pela morte do pai. Castro lhe responde com o objeto do filme: interessa-lhe apenas registrar a sua visão em imagens captadas pela sua câmara<sup>2</sup>. Defende o seu direito a questionar o acontecido, é a sua forma de fazer o luto; Joca se assume como dependente da normalidade cotidiana para continuar a viver, e essa normalidade, quem sabe nunca conquiste totalmente, só é possível com o abandono das questões abertas pela sua irmã. Na última cena, os irmãos se separam, com Joca seguindo o seu caminho; enquanto Flavia se detém na praça, sozinha, ao som de um réquiem de sinos numa igreja próxima.

Desde a inquietude gerada no seio familiar afetado pelo regime militar, *Diário de Uma Busca* traz-nos uma perspectiva particular e íntima, amplamente explorada pela produção cinematográfica latino-americana, com especial riqueza na Argentina e no Chile: a visão da

---

<sup>2</sup> CASTRO, Flavia. *Diário de Uma Busca*. 68'.

ditadura pelos filhos dos resistentes. Personagens de uma intriga obscura que pretendem resgatar (porque, aparentemente, não existe outra saída), partilham conosco a sua perspectiva singular e única, das experiências traumáticas, que viveram -o abandono, a prisão, o exílio e, claro, o desaparecimento dos seus pais, seus filhos, netos ou irmãos. Um desfecho trágico e tão injusto como inexplicável, marcou de forma indelével milhares de histórias familiares, mas hoje vão fazendo surgir, desbordando da intimidade que em geral marca esses relatos, novos elementos para entender as ditaduras que destroçaram a América Latina. Histórias comuns que muitas vezes se cruzam e complementam, dando um rosto humano, feito de resistência e inconformismo, aos frios números das vítimas.

No Brasil, desde a abertura democrática, assistimos a uma extensa produção cinematográfica assente no tratamento de material de arquivo, bem como na recolha de testemunhos orais. Apesar de que, no caso do Brasil, os documentos da ditadura tenham ainda hoje o acesso condicionado pela lei da anistia de 1979<sup>3</sup>, este material começou a ser gradualmente revelado - em grande parte, pelo empenho colocado na defesa dos direitos humanos e no livre acesso à informação, pela Comissão Nacional da Verdade.

Dentro deste corpus sul-americano de cinema documental comprometido, que parte do resgate da memória particular, o filme de Castro afirma-se na sua singularidade, assinalando um caminho possível para fazer justiça a todas estas histórias que não encontraram ainda um lugar na historiografia. Neste sentido, Fernando Seliprandy afirma que a reconstrução da estranha morte individual de Celso em *Diário de Uma Busca* “ilumina certas zonas opacas da redemocratização brasileira”, “certas lacunas históricas ainda hoje remanescentes no Brasil”<sup>4</sup>, e que podem ser vistas à luz do regime de exceção em que teve lugar o tratamento dos crimes perpetrados pela ditadura, associando a impunidade à democracia, no “único país sul-americano onde torturadores nunca foram julgados”<sup>5</sup>.

Partindo desse pressuposto, a persistência de um pacto tácito e conivente entre os governos democráticos atuais e os passados regimes ditatoriais, propomo-nos abordar a seguir dois exemplos do que se tem estado a fazer em Portugal, no domínio deste cinema de resistência, que procura o resgate da memória não-oficial das ditaduras, alimentado pela própria

---

<sup>3</sup> Lei n° 6.683, promulgada pelo presidente João Batista Figueiredo, em 28 de agosto de 1979, durante o regime militar.

<sup>4</sup> SELIPRANDY, Fernando. Documentários de filhos de ex-guerrilheiros: intimidade e outras dimensões. In: XVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. *Anais*. Natal: UFRN, 2013a, p. 13

<sup>5</sup> TELES & SAFATLE apud SELIPRANDY, Fernando. O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente, *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: vol. 26, no. 51, janeiro-junho, 2013b, p. 13.

vontade de tornar visível o que até aqui permanecera oculto, e revelam, não só uma visão alternativa sobre um dos temas mais obscuros da história de Portugal, mas uma originalidade notável. Mais ainda, jogam um papel fundamental no resgate da memória reprimida, denunciando a violação dos direitos humanos durante a ditadura salazarista e a continuidade de certas estruturas ideológicas e imaginárias na atualidade política, econômica, social e intelectual portuguesa, comprometendo a experiência democrática conquistada há pouco mais de quarenta anos.

A 25 de Abril de 1974, uma revolução pôs fim à ditadura do Estado Novo em Portugal. Foi o fim de um período de totalitarismo corporativista que, durante mais de quarenta anos, implicou o cerceamento de liberdades, a repressão do dissenso, o fechamento do país sobre si próprio e a intervenção em todas as esferas da vida cotidiana, em nome da ordem e da paz social. Abril também colocou um fim à guerra colonial, um conflito iniciado por Salazar contra a autodeterminação dos territórios ultramarinos em África, que se prolongava já por treze anos.

Nos dias que se seguem à queda do regime, as pessoas saem às ruas e tomam os espaços públicos, seja para exprimir a sua alegria, seja para ver de perto (para participar de) o nascer de uma nova ordem. Essa abertura de imediato se viu refletida na tentativa de deixar registrada a experiência da liberdade, desconhecida para muitos, em fotografias e documentários. Ao mesmo tempo, o passado, até então enclausurado pela ideologia do regime, era objeto de uma revisitação e uma ressignificação revolucionária. A tomada da posse do presente e a construção do futuro dependia desse gesto fundamental que constitui o exercício da memória, para além das suas instrumentalizações pelo poder e pelo saber (a história oficial), até então vigentes.

As primeiras tentativas de reescrever a história tiveram lugar quase de imediato. Nesse mesmo ano, uma série de militantes, intelectuais e artistas começaram a procurar registar em filme, com a urgência que impunha o momento, os acontecimentos e os testemunhos suscitados pela revolução. A inquietude desses dias ficou bem patente nessas obras, caracterizadas por uma efusão de imagens filmadas à flor da pele, dando conta do ânimo dessas pessoas que, extravasando tudo o que havia sido tido como real até então, deixavam fluir os seus ideais e desejos subitamente, em tumulto, porém, plenos de força. Obras como *Torre Bela* (1975), *Deus, Pátria, Autoridade* (1976) e *As Armas e o Povo* (1976), *Terra de Abril* (1977), *Scenes From the Class Struggle in Portugal - Cenas da Luta de Classes em Portugal* (1977) e *A Lei da Terra* (1977), *Bom Povo Português* (1981), são momentos de celebração e engajamento, onde o registo acelerado das imagens reproduz a urgência das ações que vêm imediatamente a seguir (a nacionalização dos bancos, o processo de reforma agrária da região do Alentejo, o controle de

empresas pelos trabalhadores, a independência de Angola, as primeiras eleições livres). Pretendem também deixar registrado o olhar particular que lhes cabe sobre a história, percorrendo elementos determinantes do processo político para dar forma a uma visão alternativa possível a partir de então (o esboço da anatomia do regime, a evolução da oposição e o papel do Movimento das Forças Armadas no restabelecimento da democracia).

Findo o assombro inicial ainda nos anos 70, o “ajuste de contas com o passado” esfumara-se nas contradições do período do PREC (o Processo Revolucionário em Curso), dando espaço ao processo de construção de uma situação política estável. Se bem que nunca deixaram de aparecer pontualmente obras críticas da ditadura, os últimos anos da década de 90 denotam uma retomada de fôlego das produções cinematográficas. Marcados por uma visão crítica renovada, uma nova geração de realizadores aproveitaria o termo do impedimento legal que condicionava a abertura pública dos arquivos da ditadura durante os vinte e cinco anos que se seguiram à morte de Salazar. A partir disso, as novas abordagens cinematográficas centrar-se-iam no uso de imagens recuperadas, às quais, ainda que produzidas pelo regime, lhes seria dado um espaço que, para além de abrir temas esbatidos pelo tempo decorrido, permitiria relançar o debate sobre uma série de questões inerentes à própria produção dessas imagens, ao seu uso pelo poder e ao modo em que finalmente, hoje, podemos lê-las fora do aparato ideológico que as originou. Do mesmo modo, permitiriam relançar na atualidade a memória particular contida nos testemunhos reprimidos dos que viveram esses acontecimentos, num confronto tenso e difícil com a sedimentação da memória oficial da ditadura, que em muitos casos, de forma unilateral e acrítica, sobredeterminara os programas educativos, a pesquisa acadêmica, e a significação dos eventos cívicos.

Em 1999, Margarida Cardoso realiza *Natal 71*. Diálogo entre a história da guerra colonial e a sua própria história, parte das memórias do pai, que fora, como outros intervenientes do filme, participante do conflito em Moçambique; memórias reprimidas, que procuram ser recuperadas, depois de assumidamente serem relegadas para um passado que fechara a revolução. Cardoso explora o testemunho de soldados que carregavam histórias e vivências muito mais avassaladoras do que se imaginava, uma vez que a realidade da guerra parecia ser algo que dizia respeito apenas aos que a faziam, evento tão longínquo como a terra onde se desenrolava. A indiferença ou a desvalorização do tema pelos contemporâneos parece pesar irreversivelmente sobre esses testemunhos que, de início, são despoletados pelo visionamento, num espaço íntimo e familiar, de fotografias que os próprios produziram, um pequeno arquivo pessoal e único que, apesar de sempre disponível, foi, pelas próprias características que

encerrava, condenado ao esquecimento. Em contraponto com esses depoimentos, Cardoso apresenta peças audiovisuais produzidas pelo Estado Novo que, no seu momento, pretendiam negar ou subtrair importância à guerra: imagens de Marcelo Caetano dirigindo-se à população através da televisão, negando a intervenção armada, a ocupação e os massacres; filmes mostrando o cotidiano dos soldados em África, com declarações nitidamente ensaiadas, onde os militares afirmam o espírito elevado das tropas, etc.

Por outro lado, Cardoso usa um elemento determinante para quebrar o círculo dessa amnésia, em certa medida voluntária, e suscitar a anamnese coletiva: *Natal 71*, um disco gravado em Portugal, idealizado pelo Movimento Feminino Nacional e resultante da colaboração de um grupo de artistas portugueses populares e reconhecidos, que estava composto por canções, mas também por mensagens dirigidas aos soldados. Uma peça propagandística do Estado Novo que tinha por objeto incutir ou renovar a esperança dos militares em Moçambique, afastados de casa numa época especial e, portanto, mais inquietos. Uma mensagem transvestindo necessidade de ordem e obediência em solidariedade e altruísmo. Muitos dos artistas que colaboraram com essa manobra propagandística do regime estão vivos. Cardoso procura-os e recolhe o seu testemunho. Confrontando as suas memórias individuais com os lugares e os objetos, aliada ao visionamento das imagens produzidas à época para acompanhar as canções, obtém respostas singulares: não são as memórias da guerra, que nunca viveram, e sim as da sua própria condição face ao significado da guerra e do regime. Estão para sempre conotados com esse objeto que agora ressurge, e ao seu significado último: revê-lo, rever as imagens associadas, escutar-se, suscita neles um inevitável incômodo, que se traduz numa reflexão imediata sobre a sua participação no projeto e o seu lugar nesses anos conturbados. Florbela Queirós era jovem, como faz questão de enfatizar. Jovem e rica, alheia da política e da guerra, sem ambições intelectuais; a vida trouxera-lhe dinheiro e fama e estava feliz assim; lembra que o regime não lhe causava transtorno e a vida corria dentro do que desejava; recorda a guerra como uma oportunidade para a sua carreira, e considera que foi amada pelos soldados que visitara nas ex-colônias. Posiciona-se abertamente como uma pessoa de direita, mas ainda assim não consegue evitar o incômodo perante o desenterro desse episódio do seu passado que forma parte do passado mais triste de Portugal.

Sobre essa música de fundo, contrastando com o *caráter ridículo desse presente*, um disco para se ouvir *no meio do mato*<sup>6</sup>, em meio aos bombardeamentos, os testemunhos dos

---

<sup>6</sup> CARDOSO, Margarida. *Natal 71*, 6'

soldados deixam sentir toda a sua dissonância. Ouvimos João Maria Pinto, ator destacado como chefe de uma unidade de jovens recrutados do interior do país, que passou a guerra em Moçambique, *a zona mais minada do mundo*<sup>7</sup>, Além das recordações dos *seus mortos*<sup>8</sup>, a quem dedica a recuperação da sua memória, Pinto manifesta a sensação de ter vivido uma mentira quando confrontado com o disco *Natal 71*. Lembra que a revolta dos soldados ficara registrada, como uma resposta ao disco, numa fita cassete clandestina: as músicas que o compunham eram melodias tradicionais e conhecidas na altura, mas a letra tinha sido parodicamente modificada, refletindo o sentimento vivido pelas tropas, o descontentamento reprimido, e sobretudo a angústia de uma guerra que levantava questões sem resposta para os soldados. O *Cancioneiro do Niassa*, como ficou conhecida a fita cassete, deu voz a um protesto que, não podendo manifestar-se abertamente, circulou clandestinamente valendo-se dos mesmos meios utilizados pelo regime, dando conta de um desejo de fazer-se escutar sobre aquilo que se sentia entre as tropas, articulando uma singular forma de resistência, uma revolta paradoxalmente silenciosa.

Cardoso vê as imagens conosco, a sua silhueta recorta-se entre nós e a tela. Os testemunhos são recolhidos em casa, ou no ambiente familiar que rodeia os entrevistados. A sensação é de familiaridade, o filme acolhe o espectador, não o confronta, fica ao seu lado – esperando que esse gesto de confiança o leve a (re)pensar no que vê e ouve, e a colocar eventualmente em questão o que já viu e ouviu, ou apenas ouviu falar.

Em 2010, João Canijo produz *Fantasia Lusitana*, filme que propõe uma releitura das imagens do regime salazarista, procurando exceder o seu funcionamento ideológico em direção ao profundo mal-estar que ocultam. O filme está fundado sobre uma seleção de jornais de atualidades cinematográficas das décadas de 30 e 40, produzidos pelo Secretariado de Propaganda Nacional: neles, a presença avassaladora da Segunda Guerra Mundial convive com efemérides nacionais, cenas do cotidiano, atos do governo. Falam de um estado de paz (em plena guerra) e de permanente celebração (num dos períodos mais obscuros da história contemporânea). Canijo identifica nisso uma fantasia, uma forma de carnaval, que se sobrepondo ao real anulou-o durante quase cinquenta anos. Não o faz explicitamente (não há no filme uma narrativa que conduza as imagens), mas a montagem paralela de testemunhos de refugiados estrangeiros, a caminho do exílio na América, proporciona essa subtil abertura, excedendo e questionando as imagens conciliadoras do regime. Alfred Döblin, Erika Mann,

---

<sup>7</sup> Ibid., 22'

<sup>8</sup> Ibid., 45'

Antoine de Saint-Exupéry: vozes solitárias, improváveis mas privilegiadas, permitem ouvir (e, indiretamente, ver) outra história. Com eles, sentimos o peso de presenciar uma farsa em cada manifestação cotidiana, em cada celebração, em cada ato de governo.

Pouco a pouco, as imagens da propaganda tornam-se cada vez mais ambíguas, ganhando um sentido inesperado, presas da mesma angústia manifestada pelos estrangeiros. Vemos fotografias de homens e mulheres, sozinhos ou em grupos, congelados numa espera indefinida, em filas para obter notícias, correspondência, alimentos. Muitas das fotografias mostram pessoas sentadas ao lado de malas e embrulhos, amontoados na rua ou em estações de trem. Rostos apáticos preenchem os planos. Olham algo distante, manifestam cansaço, revelam uma vida interrompida.

De uma forma geral, o desajuste entre o que é dito e o que é mostrado suspende o funcionamento do discurso da propaganda, num movimento que revela que o mito é um mito, uma ficção, uma fantasia. Quando o filme volta a retomar as narrativas do regime e as imagens oficiais, já nada faz sentido. O seu funcionamento ideológico foi perturbado, interrompido, suspenso. Essa suspensão permite ao filme ir mais longe no jogo a que se propõe. Salazar discursa no Terreiro do Paço, as imagens mostram a aclamação popular do líder do Estado Novo (são milhares de pessoas acantonadas numa das praças principais, portando cartazes de agradecimento); assistimos, novamente, a um clima de festa; mas Canijo subverte habilmente essas imagens com um fado: a letra diz (involuntariamente?) das condições inumanas do trabalho, da pobreza resignada, do atraso no qual mergulha o país. Como nas imagens das atualidades anteriores, a luz do sol banha as cenas, mas agora parece colocar em risco o próprio filme, envolvendo as figuras numa claridade abrasadora. Seguem imagens de camponeses deslocando-se para os seus trabalhos; vemos as vindimas, a apanha do arroz, as pessoas submergidas em água e lama até os joelhos, sob um sol enlouquecedor. Mulheres e crianças carregam baldes de água, fardos de palha ridiculamente grandes à cabeça – tudo parece equilibrar-se na cabeça dessas pessoas, dobrando-as. Essa é a natureza do seu cotidiano, não a fantasia que propaga o regime. Finalmente, as tensões subjacentes (que existiam mas não se viam, ocultadas pela produção e difusão das imagens do consenso) também se manifestam em algumas fotografias e filmes da época (inclusive em fotografias e filmes oficiais, produzidos pelo próprio aparelho de propaganda salazarista).

As imagens fazem tudo isso sozinhas ou foram as intervenções preliminares de Canijo que as abriram a essa variação de sentido? O certo é que, quebrando o encantamento sob o qual se mostrava o regime, o filme resgata um ruído de fundo que nos incomoda, que nos faz pensar

em tudo o que vimos até aqui (no filme em questão e nos livros de história, nos documentários tradicionais e nos arquivos fotográficos). E, no final, duvidamos de tudo.

Resumindo, Canijo seleciona e monta as imagens com um objeto: problematizar o sentido das imagens da ditadura e questionar o mito da neutralidade portuguesa durante a Segunda Guerra e o mito da paz social salazarista. Naquilo que a obra tem de mais notável, reconhece o poder dos recursos imagéticos usados pelo regime, e, pelo uso dos mesmos meios utilizados, através do próprio cinema, faz com que surja um novo ponto de vista, que não oculta um mundo (in)existente, mas o revela.

O estado corporativo de Salazar desprezava o progresso, mas servia-se do cinema, do meio mais moderno disponível na época, para veicular o seu programa, porque não ignorava o seu poder de persuasão. Grande parte da população, seduzida, consumiu essa ilusão, viveu a ficção montada pelo governo (e por vezes parece continuar a fazê-lo). Com a revisitação do modo em que as imagens construíram e reforçaram o mito salazarista, Canijo abre a oportunidade para uma reflexão sobre a potência do cinema, concretizando na autocrítica que subjaz ao filme, a capacidade deste para interromper as imagens de consenso, tornando possível que as imagens nos afetem de outro modo (interrogando-nos, questionando-nos, e em última instância despertando-nos para que assumamos a nossa responsabilidade perante o mundo que as imagens refletem ou refratam). Ao explorar as possibilidades do cinema enquanto propagador de uma farsa, *Fantasia Lusitana* recorda-nos do papel do cinema e das imagens para a história, do seu poder e eficácia na construção de mitos e ideias que serviram muitas vezes para consolidar e perpetuar regimes autoritários. Fazendo isso, o cinema converte-se em um dispositivo crítico e se redime em certa medida dos pesados compromissos que assumiu no passado (e continua a assumir frequentemente no presente).

Talvez seja possível condensar o essencial do filme de Canijo numa última imagem - uma imagem que funciona, por um lado, como metáfora da decadência e queda do regime, e, por outro, como crítica ao próprio funcionamento do cinema. A imagem é a captada no batismo da nau *Portugal*, uma embarcação alegórica em alusão aos descobrimentos, durante a Exposição do Mundo Português de 1940. As câmaras estão a postos para registrar o momento. A nau destaca-se ao longe, elevando-se por detrás de uma série de barcos menores, presos ao cais. A população observa a cerimônia. A câmara oferece-nos o plano dessa multidão através da portinhola de um canhão. Alguns homens quebram as escoras, os marinheiros acenam da proa e se equilibram nos mastros. A nau desliza, toca as águas. Mas não chega a avançar. Sob os olhares do público, perante as câmaras que estão aí para perpetuar o momento, o barco tomba e naufraga. Os

marinheiros abandonam a nau, saltam à água, é cada um por si. A alegoria da glória do império devém imprevisivelmente alegoria da sua decadência. E o cinema, que durante décadas se dedicara a ocultar tudo isso, procura agora revelar, ao mesmo tempo, a realidade velada e o seu papel na construção da fantasia. Essas imagens, ao mesmo tempo hilariantes e trágicas, que tiram toda a credibilidade ao regime salazarista, quem sabe devolvam ao cinema a sua ambiguidade essencial.

Procurámos entender, através destas releituras de passados autoritários que nos propõem Flavia Castro, Margarida Cardoso e João Canijo, a necessidade de uma crítica sobre a atualidade, crítica que se volta sobretudo sobre o modo como se incorporam no presente algumas formas herdadas desse passado, que permanecem e se normalizam em meio ao nosso cotidiano democrático: a impunidade, o inominável, a obliteração do acontecimento pela historiografia, a permanência dos mitos conciliadores. É na vontade de chamar o inominável, de quebrar o tabu que pesa sobre a guerra ou a dissidência, a tortura ou a morte, que Castro e Cardoso encaram o trauma, derradeira tentativa de interromper silêncios impostos, insuflando-lhes um fôlego mais, para mantê-los vivos, exigindo justiça onde esta não existe. E é o mal-estar sentido ao constatar o branqueamento da história, a partir da experiência escolar do filho<sup>9</sup>, que leva Canijo a rever o projeto original que lhe fora encomendado e transformar o filme em uma obra completamente sua<sup>10</sup>: desfiando os mitos do salazarismo e a sua velada consumação no presente. As obras de todos eles nos colocam, cara a cara, com a realidade dupla da nossa atualidade, na qual reconhecemos, debaixo da superfície frágil das democracias em que vivemos, a agitação de uma história que não se encontra encerrada.

Os mitos que continuam a operar, tanto na sociedade brasileira como na portuguesa, concorrem para induzir o cepticismo e a resignação, pelo que continua a ser necessário, sempre, regressar sobre o passado (tornado) obscuro das nossas ditaduras. Podemos deixar em paz essas

---

<sup>9</sup>“Eu vi o que tinham e disse-lhes que aceitava, mas que não ia ser nada daquilo porque, pouco tempo antes, um professor de História do meu filho, que andava no 9º ano, deu uma aula em que explicou algumas das virtudes do salazarismo. Então decidi fazer o filme para o meu filho, para os *miúdos* [crianças], e explicar-lhes como as coisas realmente eram.” MONTEIRO, Inês. *João Canijo: Trabalho de realizador*. 2011 Disponível em: <<http://www.ruadebaixo.com/joao-canijo.html>>. Acesso em Fevereiro de 2015. “Tirando a retórica do Salazar, e aquela maneira de falar de propósito para que não se percebesse nada daquilo que dizia, os mitos a que ele se refere continuam a ser os mesmos. O dr. Cavaco [ex. Primeiro Ministro português e Presidente da República entre 2006 e 2016] di-los...” (...) “Estamos convencidos de que temos uma História gloriosa. Isso percebe-se ao ver a Exposição do Mundo Português: continuam a ser esses os mitos dos *miúdos* do liceu”. CÂMARA, Vasco. *João Canijo: Acho que isto não tem cura*. 2010. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/joao-canijo-acho-que-isto-nao-tem-cura-255087>>. Acesso em Junho de 2014.

<sup>10</sup> CÂMARA, Vasco. *Op. Cit.*

questões, mas as questões não nos deixarão em paz.<sup>11</sup>

*Diário de Uma Busca, Natal 71 e Fantasia Lusitana* não oferecem respostas definitivas, mas apenas elementos para reconstruir uma parte da história possível da justiça. Apesar de se encontrarem profundamente comprometidos com o que denunciam, Castro, Cardoso e Canijo deixam de lado qualquer mecanismo cinematográfico que possa induzir uma interpretação especial sobre as outras. Questionado sobre uma possível aproximação a em relação a um cinema de intervenção, Canijo é peremptório em demarcar-se desse território metodológico<sup>12</sup>; isso não significa que não tenha um objetivo, mas o seu objetivo tem como último horizonte a liberdade dos seus espectadores: “tomem lá, entendam como quiserem”.<sup>13</sup> O resto depende de nós: deixar de ser um material com memória de forma.<sup>14</sup>

## REFERÊNCIAS

ANDRINGA, Diana. *Artigo 37*. [s.d.] Disponível em:

<<http://www.rtp.pt/wportal/sites/tv/guerracolonial/?id=79&t=0#thumb79>>. Acesso em Julho de 2014.

BARROS, Eurico de. *O que havia de arquivo está aqui, espremidinho*. 2010. Disponível em

<[http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=1549191&seccao=Cinema](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1549191&seccao=Cinema)>. Acesso em Junho de 2014.

CÂMARA, Vasco. *João Canijo: Acho que isto não tem cura*. 2010. Disponível em:

<<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/joao-canijo-acho-que-isto-nao-tem-cura-255087>>. Acesso em Junho de 2014.

CANIJO, João. *Fantasia Lusitana*, Portugal: Periferia Filmes, 2010, 65'.

CARDOSO, Margarida. *Natal 71*, Portugal: Filmes do Tejo, 1999, 52'.

CASTRO, Flavia. *Diário de Uma Busca*, Brasil-França: Les Films du Poisson; Tambellini Filmes, 2010, 108'.

DIAS, Vanessa Sousa; CIPRIANO, Miguel. *Em Portugal pagas à equipa e abdicas do que*

---

<sup>11</sup> Flavia Castro partilha conosco a mesma resistência a regressar sobre um passado que é traumático e reconhece que esse sentimento é comum: “Joca é o metafilme, me questiona o tempo todo, discute o filme no próprio filme (...). O público se identifica muito com ele e nos debates, isso fica claro.” TOMAZZONI, Marco. *Tragédia familiar inspira o documentário Diário de Uma Busca*. 2011. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/tragedia+familiar+inspira+o+documentario+diario+de+uma+busca/n1597182208915.html>>. Acesso em abril de 2015.

<sup>12</sup> “Só pela via emocional, eventualmente, nunca pela via programática.” MADUREIRA, Nuno. *Cada vez me interessa mais confundir realidade e ficção*. 2013. Disponível em: <<http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/videos/cada-vez-me-interessa-mais-confundir-realidade-e-ficcao>>. Acesso em janeiro de 2015.

<sup>13</sup> “Cinema é outra coisa, é permitires-te dar liberdade à imaginação do espectador, dar-lhe um sinal que ele interpreta à maneira dele. Isso é que é interessante.” (Câmara, 2010) CÂMARA, Vasco. *Op. Cit.*

<sup>14</sup> Os materiais com memória de forma (SMA) são materiais desenhados especialmente para regressar sempre à forma original, evitando assim a deformação (são frequentes em colchões, armações de óculos, etc.).

*querias filmar*. [s.d.] Disponível em:

<[http://www.academia.edu/4722058/Margarida\\_Cardoso\\_Em\\_Portugal\\_pagas\\_%C3%A0 equip a\\_e\\_abdicas\\_do\\_que\\_querias\\_filmar](http://www.academia.edu/4722058/Margarida_Cardoso_Em_Portugal_pagas_%C3%A0 equip a_e_abdicas_do_que_querias_filmar)>. Acesso em Junho de 2014.

FONSECA, Itauana. *A memória no documentário Diário de Uma Busca*, X POSCOM - Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio, Rio de Janeiro: PUC, 2013.

MADUREIRA, Nuno. *Cada vez me interessa mais confundir realidade e ficção*. 2013. Disponível em: <<http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/videos/cada-vez-me-interessa-mais-confundir-realidade-e-ficcao>>. Acesso em janeiro de 2015.

MONTEIRO, Inês. *João Canijo*: Trabalho de realizador. 2011 Disponível em: <<http://www.ruadebaixo.com/joao-canijo.html>>. Acesso em Fevereiro de 2015.

RUSO, Pablo (2011), "Entrevista a Flavia Castro, directora de *Diario de Una Busqueda*", (<http://tierraentrance.miradas.net/2011/06/entrevistas/entrevista-a-flavia-castro-directora-de-diario-de-una-busqueda.html>, consultado em Abril de 2015).

SELIPRANDY, Fernando. Documentários de filhos de ex-guerrilheiros: intimidade e outras dimensões. In: XVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. *Anais*. Natal: UFRN, 2013a

SELIPRANDY, Fernando. O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente, *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: vol. 26, no. 51, janeiro-junho, 2013b, p. 55-72.

TOMAZZONI, Marco. *Tragédia familiar inspira o documentário Diário de Uma Busca*. 2011 Disponível em:

<<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/tragedia+familiar+inspira+o+documentario+diario+de+uma+busca/n1597182208915.html>>. Acesso em abril de 2015.