

Salazarismo e ilusión en *Fantasia Lusitana*

O primeiro documental de João Canijo, froito dun encargo, confirma a importancia do réxime salazarista na obra deste cineasta. *Fantasia Lusitana* aborda o tempo cronolóxico da Segunda Guerra Mundial centrándose particularmente na cidade de Lisboa, que naquel entón era un punto de encontro neurálxico para todo tipo de refuxiados europeos. O filme organízase de maneira que revela o discurso ideolóxico sobre a identidade nacional construído durante o período de vixencia do Estado Novo, utilizando basicamente dous tipos de materiais: por unha banda, imaxes de arquivo do período 1939-1945 procedentes de noticiarios (a propaganda que amplificaba o discurso do réxime), e pola outra textos escritos por refuxiados célebres que están de paso pola cidade (os escritores Alfred Döblin e Antoine Saint-Exupéry, así como a actriz Erika Mann, filla do tamén escritor Thomas Mann), que se escoitan por riba das imaxes. O contraste entre estes dous tipos de materiais permítenlle ao espectador confrontar ese discurso feliz, neutro e esencialista sobre o «ser portugués» que emitía a ditadura coa triste realidade dos refuxiados que vían nesa felicidade unha falsa ilusión perante a realidade política da Europa Occidental.

O documental utiliza sobre todo imaxes dos noticiarios de actualidades promovidos polo réxime (neste período prodúcese a serie *Jornal Português*), que amosan principalmente manifestacións nacionais do Estado Novo, como a que se lle adicou a Salazar ao final da guerra¹. Durante eses anos, os noticiarios consistían principalmente nunha «serie

1. Curiosamente, *Fantasia Lusitana* usa un formato especial de proxección -case un cadrado, coas esquinas redondeadas- para imitar o aspecto que daquela tiñan os noticiarios.

de imaxes adicadas ás forzas armadas e á seguridade militar do Estado Novo², polo que *Fantasia Lusitana* está composta por imaxes de demostracións ximnásticas, desfiles militares e visitas de representantes diplomáticos internacionais. Ademais, o documental utiliza imaxes da Exposición do Mundo Portugués que tivo lugar en 1940, que operan como unha construción ideolóxica sobre unha «portugalidade» focalizada na representación etnográfica e picaresca das rexións do país. A semellanza do que ocorre no documental romanés *Autobiografia lui Nicolae Ceasescu* (Andrei Ujica, 2010), estreado o mesmo ano que *Fantasia Lusitana*, o espectador actual ve todas estas imaxes case como se viron no seu momento, inda que cunha significativa diferenza: a irrupción de tres voces non portuguesas. Deste xeito, Canijo non precisa dar ningunha información histórica por medio de intertítulos ou dunha voz en off que sexa distinta da dos materiais orixinais, por máis que os textos dos refuxiados sexan lidos por actores contemporáneos.

O ton xeral do documental depende en boa parte da banda sonora, dominada pola voz do réxime, ben sexa a do narrador dos noticiarios (o cineasta António Lopes Ribeiro, autor tamén dos textos) ou a do propio Salazar. A voz deste último úsase case sempre como se fose un eco, simulando o son dos seus discursos en manifestacións masivas, o que suxire que as súas ideas seguen a estar presentes na percepción actual da identidade portuguesa. Namentres, o discurso do narrador eleva sistematicamente ao líder por medio de dispositivos retóricos e inflexións do ton de voz. A súa intención é establecer unha relación de empatía co público, de novo como se fose unha figura paterna que orienta a mirada do espectador dentro do plano e destaca aqueles elementos aos que este lle debe prestar atención.³

Os noticiarios ofrecen unha visión condensada da política de propaganda do réxime. Estes filmes realizáronse para obter «unha imaxe idealizada do país, cunha historia tamén idealizada, amosando unha vida fundamentalmente rural e con habitantes tipificados por traxes rexionais»⁴. Salazar aparece sempre como unha figura mítica presentada polo narrador como gardián da nación, mesmo en obras de ficción da época como *O Pátio das Cantigas* (Francisco Ribeiro, 1942), da que Canijo toma unha secuencia especialmente

2. PAULO, Heloísa, «Documentarismo e Propaganda: as imagens e os sons do regime», en *O cinema sob o olhar de Salazar*, Luís Reis Torgal (ed.), Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, p.105.

3. PIÇARRA, Maria do Carmo, *Salazar vai ao cinema: o jornal português de actualidades filmadas*, Coimbra: MinervaCoimbra, 2006, p.175-177.

4. PAULO, Heloísa, *op. cit.*, p.108.

Identidade e Violencia no cinema de João Canijo

por Daniel Ribas

significativa: o protagonista deste filme, interpretado polo actor popular Vasco Santana, deixa nun barco con forma de carramoto a un grupo de nenos e dille «*aquí estades seguros*», tralo que un *zoom out* revela que o nome do carramoto é 'Salazar'. A inclusión desta escena suxire que o cinema portugués, xa fose documental ou ficción, sempre reforzou o mito de Salazar.

Algunhas imaxes turísticas dos noticiarios retratan tamén unha certa «noción de portugalidade»⁵ (5) que contribuíu á creación doutro mito: o da neutralidade do réxime. A medida que o filme avanza, Canijo descóbrenos unha representación ideolóxica de Salazar que se apropia da esfera mediática mediante a súa omnipresenza nela: el, o líder, marca o ritmo e as ideas da identidade nacional, mentres que as imaxes ratifican (superficialmente) a súa visión dun mundo de paz e tranquilidade. O ton de 'comedia' que percorre o filme amosa tamén como os noticiarios formulan de maneira continua a idea de familiaridade, segundo a cal 'o portugués' sería unha familia indestrutíbel de valores fortes e antigos. Os valores católicos, en concreto, aparecen nos noticiarios de forma constante como elemento dominante no discurso do réxime: por exemplo, o filme remata con imaxes da inauguración do monumento ao Cristo Rey en Lisboa (unha homenaxe pública ao fin da guerra e á neutralidade de Portugal) sobre ás que o narrador mestura á mantenta os termos nación e relixión, como se Portugal fose un país protexido por Deus.

Unha das estratexias que utiliza Canijo é a de non intervir nos noticiarios alén da montaxe: a ausencia de voz en off subliña a existencia dun certo humor nas secuencias orixinais, que resultan profundamente tráxicas para unha

mirada contemporánea. Esta dimensión faise máis evidente mediante o contraste entre a situación exposta polos noticiarios e a que describen os textos dos refuxiados. Polo tanto, hai unha caste de relectura histórica das imaxes que revela o seu discurso de ilusión: de feito, a inclusión dalgunhas secuencias filmadas en cidades alemás durante a Segunda Guerra Mundial mina, eticamente, o discurso de Salazar exposto polos noticiarios.

Os textos dos refuxiados sinalan o contraste entre esa presunta Lisboa sempre alegre coa tristura dos inmigrantes, que non poden soportar a ilusión deprimente de Portugal, un país que aparentemente fica *fóra* da realidade da Europa Occidental. Os discursos de Salazar presentan Portugal como unha das grandes nacións do mundo, mais estes refuxiados dánse conta de que isto é unha ilusión e describen dunha forma moi crítica o contexto social do país (aluden, por exemplo, á existencia dun 70% de analfabetismo). Antoine de Saint-Exupéry, nun momento concreto, fala de Lisboa como un «*paraíso claro e triste*» e dun «*Portugal preso da ilusión de felicidade*». Döblin tamén comparte esta percepción: a última imaxe que ve de Portugal ao partir en barco de Lisboa foron as luces da Exposición do Mundo Portugués, que refulxe «*como nun conto de fadas*». Estes textos delatan que o Portugal de Salazar era un mundo de fantasía (o mito do ditador presentaba a Portugal como un país grande, rico e neutral), no que a dura realidade dunha poboación pobre, farenta e analfabeta era sistematicamente excluída da representación oficial do réxime.

Fragmento de *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI*, libro coordinado por A Cuarta Pared.

5. PAULO, Heloísa, *op. cit.*, p.110.