

Comédias cinematográficas dos anos 30-40**

INTRODUÇÃO

O sucesso comercial destes filmes e a multiplicidade das suas formas de difusão ao longo de já quase setenta anos — salas de cinema, exhibições na televisão e edição em *videocassette* — inserem-nos dentro da chamada cultura popular. Poderemos entender esta noção de uma maneira dinâmica como processo de popularização, ou seja, tentativa de chegar a um maior número de consumidores possível? Quais as marcas deste processo nos próprios objectos fílmicos?

A associação destes filmes a um contexto histórico particular de forte determinismo político, o salazarismo, faz com que sejam frequentemente reduzidos a meras expressões de uma ideologia dominante. Mais, é este muitas vezes o único critério de relevância sociológica do objecto. Se assim for, qual a relação deste facto com o processo de popularização atrás descrito?

A inserção histórica destes filmes no contexto dos anos 30-40 em Portugal torna-os não só objectos particularmente ricos, enquanto reveladores de uma construção ideológica sobre essa mesma realidade, mas também enquanto

* Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

** Este texto foi escrito com base na dissertação de mestrado em Ciências Sociais, *Comédias Cinematográficas dos Anos 30/40 em Portugal — Textos e Contextos*, orientada pela Prof.^a Doutora Maria de Lourdes Lima dos Santos e defendida em 1997 no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. O autor foi bolseiro da Junta Nacional de Investigação Científica. Abordou-se a problemática geral da relação entre estética e ideologia a partir de uma análise descritiva, compreensiva e exploratória de um conjunto de objectos fílmicos produzidos durante os anos 30 e 40 em Portugal: *A Canção de Lisboa* (1933), *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1942), *O Costa do Castelo* (1943), *O Leão da Estrela* (1947).

expressões da emergência de uma cultura de massas associada ao nascimento do cinema sonoro. Quais as consequências a tirar da relação entre a procura de maximização do lucro e o determinismo político, tendo em conta que, apesar desse determinismo, estas produções não eram dependentes de subsídios estatais, ainda que ao Estado fossem buscar uma percentagem mínima do seu financiamento? À luz desta questão, que tipo de contradições estético-ideológicas podem ler-se nos filmes? E na apropriação desses mesmos filmes?

Para além do facto de serem, provavelmente, estes os filmes portugueses de maior audiência em número total de espectadores das salas, espectadores de televisão e espectadores de vídeo durante o espaço de tempo da sua exploração, são também os únicos em que se assiste a uma tentativa de produção por géneros cinematográficos reconhecida enquanto tal. Se assim é, qual a importância da consideração dos códigos da comédia como género híbrido na sua associação ao melodrama e ao musical para a análise da estrutura estético-ideológica destes filmes? Como se relacionam estes códigos com um processo mais global do cinema narrativo dominante que visa ocultar as marcas da sua própria enunciação?

Impõe-se, desde logo, uma delimitação do *corpus* ao género fílmico acima definido, ou seja, não se pretende que este estudo seja representativo do cinema dos anos 30-40, mas sim antes mostrar que a corrente associação destes filmes ao cinema de uma época esconde uma diversidade de propostas fílmicas e ao mesmo tempo uma «standardização diversificada».

EMERGÊNCIA DO CINEMA SONORO

Jean-Pierre Jeancolas¹ defende a existência de uma produção cinematográfica, a partir do surgimento do cinema sonoro (início dos anos 30) até meados dos anos 50, na maior parte dos países europeus que classifica como não exportável e essencialmente destinada a um consumo interior à nação de produção. O carácter de filmes não exportáveis está associado, segundo o autor, a uma codificação baseada no reconhecimento que os torna insignificantes ou ininteligíveis para poderem ser apreciados por espectadores fora de uma dada área associada a formas de cultura popular específicas.

O autor aponta, como característica geral desta produção, uma forma de cumplicidade com o espectador, limitada espacial e temporalmente, que ancora frequentemente quer numa forma de entretenimento existente antes

¹ Jean Pierre Jeancolas, «The inexportable — the case of French cinema and radio in the 1950's», in Richard Dyer e Ginette Vincedean, *Popular European Cinema*, Londres/Novo Iorque, Routledge, 1992.

de o filme ser feito (uma peça de teatro com uma significação específica, um programa de rádio, um jogo, diversão ou desporto), quer num actor ou actriz, casal, ou grupo de cantores e músicos com ligações frequentes ao canto e que já gozavam de popularidade antes da sua entrada no cinema, quer numa interpretação anedótica, irónica ou satírica da história do país em questão, combinação de elementos que procurava garantir o sucesso comercial dos filmes através de uma forte codificação de expectativas. Sem grandes «ambições artísticas» de criação individual, combinavam-se formas de cultura popular, como o teatro, a canção, a rádio ou a banda desenhada, num todo que raramente era legitimado oficialmente enquanto forma de produção artística, indo de encontro aos seus públicos-alvo, maioritariamente audiências com um nível de instrução baixo ou analfabetas, cativadas por estratégias de familiarização do espectador com o espectáculo, através da promoção dos filmes dentro de meios da cultura de massas, sobretudo revistas e a rádio².

O aparecimento do sonoro e a consequente legendagem dos filmes estrangeiros vêm afastar parte dos públicos existentes da frequência cinematográfica, sobretudo nos cinemas de bairro e no circuito de província. Ao mesmo tempo crescerá um desejo pelo cinema falado em português, cujo êxito na época se deve em grande parte à carreira nos cinemas de *reprise* e de província, a que se juntava o valor acrescentado do mercado brasileiro e do mercado das colónias ultramarinas (não existindo dados sobre a proporção de espectadores/receitas)³.

² Estratégias de familiarização que se transportam para o interior das próprias ficções: «ouça-se» como, no início de *O Pátio das Cantigas*, a voz *off* de António Lopes Ribeiro resume o essencial da intriga, tipifica as personagens e as relações que estas estabelecem entre si. Este processo será um elemento recorrente da linguagem televisiva contemporânea, nomeadamente a nível da produção de séries e telenovelas. Pode estabelecer-se um paralelismo entre a linguagem televisiva e os primeiros filmes comerciais do cinema sonoro a nível das relações som/imagem. A televisão é um meio que desenvolve as potencialidades da rádio (som), acrescentando-lhe a imagem. Em grande parte dos primeiros filmes do cinema sonoro, as potencialidades da imagem tornam-se secundárias em relação ao poder de afirmação do som — música *off* e *in*, montagem de acordo com a focalização da época fazem que falam, utilização dos diálogos como elemento explicativo da acção e redundante em relação à imagem, construção do cómico a partir da relação entre palavra/imagem, palavra/gesto e palavra/som.

³ Contudo, é nos cinemas associados a públicos pertencentes às camadas da média e alta burguesia que se dá a estreia dos filmes objecto do meu estudo: *A Canção de Lisboa* estreia no São Luís; *O Pai Tirano* estreia no Éden; *O Pátio das Cantigas* estreia no Éden; *O Costa do Castelo* estreia no São Luís; *O Leão da Estrela* estreia no São Luís. Um dado curioso é o relato que alguns críticos da época fazem da estreia destes filmes como representação contemporânea dos eventos e que vem revelar a contradição existente entre a proposta de um cinema popular e a sua exibição nos locais de consumo cinematográfico mais elitistas. Contradição a que não é alheia a evolução do próprio género, desligando-se progressivamente do «populismo» à medida que se aproxima de um universo burguês, ainda que focalizado a partir da pequena burguesia.

A inexistência de estúdios de dobragem, cuja construção implicava elevadas somas e um *know-how* estrangeiro, a par da posterior proibição da dobragem pelo governo, através da Lei n.º 2027, de 18-2-48 (de que darei conta mais adiante), cria uma situação paradoxal de protecção ao cinema português e de estrangulamento de uma ainda maior difusão potencial da indústria e comércio do cinema⁴. Ao contrário dos fascismos italiano e espanhol, que aproveitam as benesses do «plano Marshall para o cinema», legislando a obrigatoriedade da dobragem como defesa das línguas nacionais e controle ideológico dos filmes (era possível alterar o conteúdo dos diálogos de forma absoluta), o fascismo português fecha-se à entrada acelerada de capitais estrangeiros no país, preferindo formas de controle ideológico mais subtis.

Nas exhibições de filmes estrangeiros torna-se prática obrigatória a exibição de uma média metragem de produção portuguesa, em complemento do filme principal. Para além de reportagens sobre toureiros, futebolistas ou fadistas, abundavam os «jornais de actualidades» (também denominados «jornal português»), controlados directamente pelo aparelho ideológico-repressivo do salazarismo, que davam conta de inaugurações de obras, comemorações patrióticas, «política ultramarina», etc., constituindo um elemento fundamental de veiculação da propaganda do regime através do cinema.

O Decreto-Lei n.º 22 966, de 1933, que vem estipular isenções fiscais aos novos laboratórios, justifica nos seus considerandos o interesse do Estado pelo cinema⁵: «Considerando que a cinematografia sonora é um poderoso meio de educação e cultura que bem merece a atenção dos poderes públicos; tendo em conta a sua valiosa influência na vida social e reconhecendo-se, por outro lado, que essa influência pode ser utilizada com grande proveito para a Nação [...]»

CENSURA

Se a construção dos estúdios da Tóbis é o primeiro elemento de grande visibilidade da acção do Estado sobre o campo do cinema, um outro tipo de acção estava já a esboçar-se desde 1927, data do primeiro decreto-lei da ditadura que regulamenta matéria de censura⁶:

O Decreto n.º 13 564, de 6 de Maio de 1927, para além de obrigar as entidades produtoras e importadoras de películas cinematográficas a

⁴ Eduardo Geadá, *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema Português*, Lisboa, Moraes Ed., 1977, p. 85.

⁵ Elisa Pires Belo e José Manuel Viegas, «O cinema português dos anos 30/40», in AAVV, *A Comunicação no Quotidiano Português: Colectânea de Comunicações*, Lisboa, Relógio d'Água/CES-ISCTE, 1984.

⁶ Lauro António, *Cinema e Censura em Portugal*, Lisboa, Moraes Ed., 1978.

registarem-se na Inspeção-Geral de Espectáculos, impunha — ainda que de uma forma retórica — várias formas de censura articuladas pela conjugação de alguns dos seus artigos. Este decreto sofrerá várias rectificações que visavam assegurar a unidade e uma maior eficiência prática do aparelho repressivo da ditadura salazarista: transição dos serviços da Inspeção-Geral dos Espectáculos para o Ministério Interior (Decreto n.º 17 046-A, de 1929); integração dos serviços da Inspeção dos Espectáculos no Secretariado Nacional de Informação (Decreto-Lei n.º 34 133, de 1944); instauração de uma comissão de censura prévia aos espectáculos (Decreto-Lei n.º 34 560, de 1945); institucionalização da necessidade de a projecção de qualquer filme obter previamente uma «licença de exibição» que presuponha o visto de censura (Lei n.º 2027, de 1948).

Relativamente aos filmes estrangeiros, a censura actuava de modo prévio ao visionamento dos filmes que chegavam a Portugal através da inibição, pelo sector da distribuição, de importar determinados filmes que, por conterem imagens sexualmente ousadas, temas políticos tabus (marxismo, fascismo, resistência, colonialismo), etc., estariam destinados inevitavelmente a serem proibidos ou cortados, o que implicava um risco gravoso de investimento que o sector não queria correr. Era prática corrente as próprias empresas distribuidoras procederem a cortes de cenas antes de esses filmes serem enviados à censura, de modo a proceder-se a uma negociação em relação ao que poderia ainda ser cortado sem risco de se perder o que os distribuidores consideravam essencial no filme, evitando, assim, a sua proibição integral.

Todos os filmes estrangeiros, após serem submetidos à Comissão de Censura, ou eram aprovados integralmente para um determinado grupo etário, ou eram integralmente proibidos, ou eram aprovados com cortes de imagens e/ou legendas para um determinado grupo etário. Para além dos cortes de imagens e legendas (era frequente aparecerem longas cenas não legendadas), procedia-se também a adulterações da tradução dos diálogos na língua original. Todo o material promocional dos filmes (fotografias, cartazes, programas) era também necessariamente enviado à Comissão de Censura, que procedia à selecção e interdição do que achasse necessário, de acordo com os princípios gerais atrás referidos, mas que na prática se aplicavam de forma arbitrária, de acordo com a consciência mal preparada e mal paga dos censores.

Relativamente aos filmes portugueses, a censura determina directamente os seus modos de produção, através da lógica de financiamento e de rentabilização do campo cinematográfico. Mesmo antes de 1948, altura em que se cria o Fundo de Cinema (estatal) para financiamento da produção cinematográfica, e antes de ser obrigatória a apresentação dos projectos dos filmes à censura, o Estado subsidiava ou concedia empréstimos à produção

mediante a apresentação prévia dos ditos projectos, que incluíam o argumento, a planificação, as ideias do filme. O Estado, mesmo não proibindo estes projectos, ao negar-lhes o apoio financeiro, estava, na prática, a realizar uma primeira operação censória, de acordo com a promoção dos seus valores e imagem e com a negação de tudo o que fosse atentatório a essa imagem.

Nas produções privadas (onde se inserem as comédias, cujo financiamento era colmatado com verbas estatais numa proporção variável, em que não estão disponíveis dados) interessava sobretudo fazer filmes que pudessem assegurar a sua rentabilização no mercado nacional. Como tal, não existiu nesta época uma produção cinematográfica marcadamente subversiva ou divergente em relação aos ideais do salazarismo pelo facto de que estes filmes, a existirem, seriam proibidos pela censura, ficando, assim, os seus produtores privados arruinados. A produção privada fica sujeita a dois grandes constrangimentos: a necessidade de fazer filmes de acordo com valores que não comportassem o risco de mutilação excessiva ou proibição e ainda a necessidade de estes filmes constituírem grandes êxitos de bilheteira, o que irá constituir uma limitação das possibilidades estético-ideológicas da produção cinematográfica.

A acção do Estado sobre o campo cinematográfico e a verbalização do interesse do primeiro pelo segundo tornam-se mais relevantes a partir da entrada, em 1936, de António Ferro para o Secretariado da Propaganda Nacional.

António Ferro será, de 1936 a 1946, o grande doutrinador da política cultural do Estado Novo (que se afirmava como «política de espírito»). «Quase poderia afirmar-se que não chega a ser necessário olhar para o *écran* porque são as próprias imagens dos filmes que se encarregam de entrar docemente, quase sem nos despertarem, nos nossos olhos simplesmente abertos... Os Americanos compreenderam maravilhosamente esta força de penetração do cinema e foi através dela que conseguiram realizar a sua grande revolução no mundo. Se os Europeus, em muitos aspectos, pensam hoje ou vivem como americanos, vestindo-se, divertindo-se, dançando ou amando como eles, a Hollywood se deve atribuir, exclusivamente, esse domínio»⁷.

A esta constatação do poder ideológico do cinema é associada a defesa de uma cinematografia nacional, formativa, artística, exportável e dissonante em relação a um cinema comercial e popular cuja demarcação é visível através da criação do Fundo Cinematográfico Nacional em 1947: «[os filmes cómicos] podem continuar a existir se não contiverem obscenidades, pois ainda há, infelizmente, um grande público para eles, mas — aproveitamos esta ocasião para o declarar firmemente — à margem do Fundo Cinematográfico Nacional»⁸.

⁷ António Ferro, *Teatro e Cinema*, Lisboa, ed. Secretariado Nacional de Informação, Lisboa, 1950, cit. por Eduardo Geadá, *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*, cit., p. 82.

⁸ António Ferro, *Teatro e Cinema*, Lisboa, ed. SNI, 1950, pp. 63-65, cit. por João Bénard da Costa, «Imagens do cinema português dos anos 40», in *Arte Portuguesa — Anos 40*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 121.

Esta manifestação de intenções é consagrada na Lei n.º 2027, de Fevereiro de 1948, «lei de protecção ao cinema nacional», que encerra o ciclo de estruturação do campo cinematográfico onde estes filmes se inserem. De notar que nenhum deles é abrangido por esta legislação, já que, cronologicamente, o último a ser produzido, *O Leão da Estrela*, data de 1947. Destaca-se do discurso citado a preocupação em retirar às comédias um financiamento público, remetendo-as para uma lógica de produção meramente mercantil, ao mesmo tempo que se procura controlar os seus conteúdos. Isto de acordo com a lógica de que, através da criação de uma lei de protecção ao cinema nacional, já não haveria necessidade de fazer filmes comerciais, podendo realizadores e produtores pensar em ideais filmicos mais elevados, nomeadamente que fossem exportáveis para o estrangeiro.

DIVISÃO DA PRODUÇÃO EM GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

O único período da história do cinema nacional em que pode falar-se de géneros são os anos 30-40. Mais, a ideia de um género filmico nacional reconhecível pelo público, críticos, produtores, realizadores e demais instâncias do campo cinematográfico surge inequivocamente ligada às comédias do período referido, de que os exemplos mais paradigmáticos são exactamente os filmes que constituem este objecto de estudo. Identificáveis hoje em dia como «filmes portugueses para rir», como «filmes antigos», como «os filmes em que entram o Vasco Santana e o António Silva», estes filmes apelam a um discurso corrente ou erudito que os associa e engloba num bloco, em que, por vezes, a memória específica de cada um se dilui num conjunto de recordações fragmentárias e interligadas, como se todos eles constituíssem um só filme.

Não são só as comédias que se enquadram num sistema de produção por géneros, mas quase toda a restante produção da época: filmes regionais, filmes folclóricos, filmes histórico-patrióticos, documentários, etc. Tendo as comédias vindo a adquirir uma maior visibilidade e perdurabilidade no tempo, estas são muitas vezes analisadas como objectos representativos de um período da história de Portugal, esquecendo-se a existência de uma considerável quantidade e variedade de filmes dentro dos quais a comédia é um género minoritário. Por sua vez, essa visibilidade e essa perdurabilidade tendem a ser compreendidas a partir de um enfoque redutor que busca nesses filmes meros reflexos de um regime político, analisando-os enquanto formas propagandísticas de uma ideologia política.

Defende-se aqui, ao contrário, a hipótese de que as comédias são, no conjunto da produção da época, os objectos mais livres e subversivos, ainda que dentro de uma liberdade e subversão claramente limitadas. Como estudo

de uma época, traduzem, assim, exemplos das limitações de um desejo transgressor, mais do que exemplos de veículos de propagação de uma ideologia dominante, que também o foram, e cujo estudo passará também por uma análise da sua construção, e não meramente por uma aproximação temática a essa ideologia.

Defendemos também a hipótese de que a sua grande visibilidade e durabilidade, enquanto objectos culturais, se devem exactamente a uma repetida e inédita exploração das características do género cómico, enquanto género híbrido, em associação com o melodrama e o musical. Exploração de um género excessivamente associado a uma originalidade formal portuguesa com base no teatro de revista e que evolui claramente de acordo com as características do cinema de Hollywood, começando por se afirmar nacional e acabando por ser apelidado de «americanizado». Exploração de um género que, como vimos, tende a ser reconhecido e abortado pelo próprio aparelho ideológico do salazarismo, considerado, nas palavras de António Ferro, como «cancro do cinema nacional».

COMÉDIA

O género cómico desenvolve um conjunto de expectativas que assentam na introdução imprevisível de uma distorção dentro de uma narrativa canónica e altamente estruturada. Não sendo sustentado a partir de uma progressão de acontecimentos engraçados, ideias, conceitos ou pensamentos que possuam concepções lógicas de temporalidade e causalidade, surge sobretudo a partir de quebras momentâneas na lógica da narrativa e da continuidade⁹. Estas quebras tomam genericamente a forma da incongruência. O cómico complica e frustra as inferências que o espectador desenvolve sobre a narrativa, residindo neste facto uma das fontes do prazer que provoca, o esperar-se o inesperado. Por outro lado, a narrativa contém e equilibra estas distorções, estabelecendo um equilíbrio original com vista ao retomar da temporalidade e causalidade dos acontecimentos¹⁰. Veja-se como a quase totalidade de *blackouts* nestes filmes surge após momentos cómicos (*punch-lines*) e como esse facto é revelador de uma pontuação do risível que cria um tempo de ausência de informação reequilibrador da progressão narrativa «realista». Esse tempo de ausência de informação revela uma procura de comunhão com os espectadores através do riso colectivo (pensando no espaço de

⁹ Jean Paul Simon, *Le filmique et le comique*, Paris, ed. Albatros, 1979.

¹⁰ Kristine Brunovska Karnick, «Hollywood romantic comedy», in Kristine Brunovska Karnick e Henry Jenkins (orgs.), *Classical Hollywood Comedy*, Nova Iorque/Londres, Routledge/American Film Institute, 1995.

recepção para onde foi pensado o objecto), inscrevendo-se o espectador, enquanto cúmplice, dentro do enunciado.

Na cena final de *A Canção de Lisboa*, as últimas frases da canção — «Então morrer por morrer, que seja a rir» —, acompanhadas de gargalhadas das personagens de ficção e seguidas de um *blackout*, podem ser vistas, sob o ponto de vista da psicanálise, como uma devolução abrupta à realidade (morte da ficção, morte das personagens), cuja reacção final esperada, o riso, funciona como suspensão da capacidade de raciocínio e acção por parte do espectador, dada sobretudo pela convulsão incontrolável do corpo, pela contracção do diafragma e dos músculos faciais e pela emissão sonora das gargalhadas, de acordo com uma tradição de um grotesco excessivo.

A surpresa cómica advém não só da contradição de expectativas encontradas na própria narrativa, mas também da contradição de conhecimento, valores ou expectativas do mundo exterior que os espectadores formam a partir da sua experiência quotidiana. O extraordinário, o inverosímil, definem-se por oposição a opiniões comuns, estereótipos sociais e convenções culturais genéricas acerca do normal e do provável. Por exemplo, a tradicional associação do cómico às vidas das classes mais baixas e a um *indecorum* na maneira de falar, de se comportar, na gestualidade e nas próprias acções revela uma determinada representação estereotipada de um *habitus* enquanto desvio do saber estar e saber comportar-se. Este tipo de estereotipagem daquilo que pode ser um elemento «desviante» em relação à normalidade, inscreve-se num contexto de permissividade institucionalizada. Neste sentido, a generalidade da comédia pode anular paradoxalmente o seu poder subversivo, familiarizando a transgressão e diluindo por vezes a fronteira entre subversão estética e subversão social.

Em *O Costa do Castelo*, a personagem do Sr. Costa é construída dentro de um espaço próprio para a transgressão da narrativa, o que resulta numa familiarização da transgressão. A personagem desempenhada por António Silva torna-se escrava do seu modelo de representação e fixa-se num estereótipo de desvio social (o «desenrascanço») associado ao universo do fado e a um *indecorum* comportamental e linguístico. Não só a relação entre o actor e a personagem o torna imune ao desvio, como este, ao ancorar numa forma estereotipada, adquire um carácter integrado que o distancia de uma fuga-amoralidade definidas a partir da analogia com a realidade. No desenvolvimento da acção, esta personagem exemplifica a tipicidade da personagem cómica, enquanto mediadora entre classes sociais diferentes, o que poderá ser equivocadamente entendido como um mero reflexo de uma ideologia que tende a apagar os conflitos sociais. Uma leitura dentro do género cómico produz um acréscimo de significado sobre o problema: é a personagem com um maior grau de inverosimilhança que vai tornar possível o entendimento entre classes sociais de pólos opostos, encarnadas pelas personagens Luizinha e André.

Em *O Pátio das Cantigas*, os quatro últimos planos evidenciam a construção do filme dentro de um contexto de censura motivador de um *gag* final. No primeiro, Carlos e Susana aproximam as faces para se beijarem, sendo o plano cortado antes da união dos lábios. No segundo, João Magrinho e Celeste olham para o par anterior. No terceiro, Alfredo e Amália repetem o movimento de aproximação do plano inicial com um corte antes do beijo. No último plano, João Magrinho aproxima-se para beijar Celeste, dando-lhe esta uma estalada. O filme acaba abruptamente com a indicação das letras FIM coincidindo com o fim da música.

A visibilidade do beijo é-nos dada somente de forma indirecta através do olhar de João Magrinho e Celeste, provocando a última uma inversão da série potenciadora de um efeito cómico. Ao mesmo tempo legitima-se uma moral puritana através do par cuja relação se firma a partir de uma desigualdade social (é o assalariado do pai de Celeste que leva a estalada). Moral puritana que se estende nesta época à própria realidade, já que o beijo na rua era punível por lei. Desconstrói-se a ideia de *happy-end* pela inversão da convenção, criando-se a ideia de um futuro indeterminado para a relação entre João Magrinho e Celeste, mantendo a sua caracterização enquanto cómicos de carácter, cuja tradição dramática os impossibilita de um envolvimento emocional dentro da realidade ficcional. É interessante verificar como a suposta comunidade de relações abertas, só perturbada por conflitos de carácter, é aqui, de certa forma, posta em causa por este elemento quase accidental, mas que não deixa de ser o operador da passagem do espectador do filme a actor da realidade, sublinhando-se talvez essa mesma diferença.

Dois conceitos claramente distintos, mas vulgarmente confundidos um com o outro pela sua associação prática, podem ajudar-nos a melhor compreendermos o que foi dito até aqui — a sátira e a paródia. Simplificando, a paródia baseia-se na utilização, e manifestação dessa utilização, de convenções estéticas¹¹, existe fora do domínio do cómico e assenta basicamente em processos de auto-reflexividade, de repetição de um outro texto discursivo; como tal, o seu alvo é sempre «intramural»¹² ou auto-referencial relativamente ao sistema artístico; a sátira baseia-se na utilização, e manifestação dessa utilização, de convenções sociais; o seu alvo é «extramural» no «objectivo aperfeiçoador de ridicularizar os vícios e loucuras da humanidade» tanto através do ataque a quem se desvia das normas professando a elas aderir como às próprias normas em si.

Neste sentido, em *O Pai Tirano* é a temática da própria peça associada a uma representação de teatro declamado, dito sério (que constitui o universo

¹¹ Steve Neale e Frank Krutnick, *Popular Film and Television Comedy*, Londres/Nova Iorque, 1994.

¹² Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989.

do drama social), que se torna alvo de paródia, sendo remetida para uma antiguidade que contrasta com os tempos modernos. Ou seja, o que se procura fazer passar é que parte dos ideais expressos no drama social e que correspondem a ideias do liberalismo republicano perdeu a sua contemporaneidade não só por um desgaste estético, mas por uma alteração das condições objectivas de existência. O que não deixa de ser curioso aqui, como em *O Costa do Castelo*, cujo argumento é uma adaptação de uma peça teatral escrita durante o período republicano, é esse mesmo acentuar de um desfasamento em relação a um material dramaturgicamente de um outro contexto ideológico que transporta consigo, contudo, «impurezas» não suficientemente filtradas pelo processo de distanciação que a paródia ao género satírico enquanto tal produz. A sátira à aristocracia é, assim, uma dimensão que acaba por estar bastante presente nestes dois filmes, embora de uma forma prudente e oscilante.

Se a «retórica de invisibilidade»¹³ do Estado Novo é quebrada, por exemplo, na afirmação de uma monumentalidade de estilo imperial, as rupturas da invisibilidade da narrativa pelo cómico não correspondem, contudo, na grande parte dos exemplos, nem a uma subversão¹⁴ nem a uma sublimação¹⁵ directas de uma ideologia política. Assim, o que é designado como foco de uma subversão é, na maior parte dos casos, relegado para um terreno indefinível, abstractizante, invisível¹⁶, em que todas as ilações mais longínquas são possíveis. A ficção produz constantemente uma necessidade de «leitura nas entrelinhas» e, embora só raramente se encontre um significado político nessa leitura, o esforço constante de atribuição de um outro sentido é, ainda que de forma controlada e minimal, um acto de irreverência. Se, por um lado, este fenómeno imuniza ideologicamente as intenções, por outro, abre constantes perspectivas subversivas, já que se desloca para o terreno da mera desconstrução da comunicação, como acontece exemplarmente nas relações palavra-gesto-imagem-acção.

Em *A Canção de Lisboa*, Vasco Leitão profere a célebre frase «chapéus há muitos, seu palerma!», que irá ser dita repetidamente através de uma

¹³ José Gil, *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.

¹⁴ O exemplo mais directo de uma subversão política estará em *A Canção de Lisboa* quando um leteiro que está afixado num casaco da alfaiataria com o nome «Estado Novo» vai parar, numa cena burlesca, ao «traseiro» de uma cliente.

¹⁵ O exemplo mais directo de uma sublimação política está em *O Pátio das Cantigas* quando Narciso (Vasco Santana), após distúrbios no arraial alusivos à segunda guerra mundial, reúne as crianças em redor de uma barçaça chamada «Salazar» afirmando: «Podem estar sossegadinhos que aqui não acontece mal nenhum.»

¹⁶ Veja-se como a utilização da montagem cruzada entre duas acções distintas simultâneas no tempo, efeito de reconhecimento de uma narração onisciente e omnipresente que torna visível uma afirmação ideológica, se caracteriza pela inocuidade do tipo de relações de sentido utilizadas, sendo manifesta a preocupação em não produzir associações entre grupos sociais distintos que traduzam relações de conflituosidade social.

interpolação do espaço fora de campo, pelo olhar. Se inicialmente a frase é dita para a personagem (transeunte) que se encontra em fora de campo, o afastamento progressivo de Vasco e a manutenção do seu olhar para fora de campo convocam um interlocutor imaginário, abstracto e invisível que é correlacionado com as suas várias tentativas frustradas para roubar chapéus alheios. A repetição da frase e o automatismo da repetição proporcionam a criação de um mecanismo de prolongamento do prazer fílmico que permite ao espectador a utilização imitativa dessa mesma frase no quotidiano, fora do contexto narrativo e ficcional do filme. A frase «chapéus há muitos, seu palerma!» tende a ser utilizada como forma de demonstração daquilo que a igualdade mecânica entre seres vivos tem de risível, podendo ser aplicada aos mais diversos objectos¹⁷.

Ainda em *A Canção de Lisboa* é possível fazer uma associação entre a personagem do Alfaite Caetano e a figura do ditador, podendo ser o júri uma metáfora ou símile da União Nacional. Alfaite Caetano anuncia que o júri decide quem será a rainha das costureiras do bairro, ao mesmo tempo que bate com a mão no peito, assinalando a decisão preferencial. Também interessante é o facto de a diversidade de opiniões do júri ser manifestada através da cor dos vestidos das candidatas («eu voto na de azul, eu na de vermelho, etc.»), o que num filme a preto e branco pode entender-se como crítica subliminar à afirmação de uma diversidade de correntes políticas cujo resultado é filtrado numa escala de cinzentos. Daí o insurgimento de uma mulher na audiência: «Vamos embora que isto foi tudo uma grande aldrabice.»

MELODRAMA

De uma forma geral, observa-se a recuperação de algumas características pontuais do género melodramático, que constituem essencialmente o garante da existência de um fio narrativo mais próximo de um sistema clássico que sustente a profusão dos números musicais e que reequilibre as distorções do género cómico. O melodrama confunde-se, assim, com a noção mais geral de drama, cuja ênfase assenta nas acções das personagens, consideradas enquanto movimentos intencionais na prossecução de um determinado objectivo¹⁸. É aqui que se exploram determinados elementos específicos do me-

¹⁷ É extremamente curioso que esta frase tenha sido apropriada, por exemplo, na campanha presidencial de Mário Soares em 1985 como sátira à campanha do adversário, Diogo Freitas do Amaral (os apoiantes deste último usavam uns chapéus de plástico que os identificavam como tal). A omissão da parcela «seu palerma» tornava a sátira ainda mais eficaz, já que pelo efeito de reconhecimento generalizado permitia a associação na cabeça dos eleitores, evitando um ataque directo e apelando à unificação.

¹⁸ R. E. Durnat, «Ways of melodrama», in *Sight and Sound*, 21, 1, Agosto-Setembro de 1951, pp. 34-40.

lodrama, sobretudo quando os movimentos referidos se estendem no sentido da revelação de uma maior complexidade emocional das personagens¹⁹.

O Costa do Castelo e *O Leão da Estrela* são os dois filmes em que a componente melodramática²⁰ está presente de forma mais vincada. Primeiro, no acompanhamento musical que marca os «altos e baixos» da intriga e na pontuação estilística da tensão emocional da acção, nomeadamente na expressão de sentimentos excessivos ou reprimidos. Depois, nas histórias que são marcadas por acasos, coincidências e conversões súbitas ordenadas pela ideia de uma força motivadora superior, como o destino, a sorte ou Deus. A vida dos protagonistas insere-se numa irreversibilidade temporal em que se chega a um ponto de não retorno, ou seja, não se pode voltar atrás ao mesmo tempo que o futuro que o presente teceu se afigura como insuportável. Através da articulação dos pontos de vista e da distribuição desigual do conhecimento sobre a acção (mentiras, segredos, revelações) pelas personagens e pelo espectador, este é posicionado numa situação de dependência/impotência face ao desenrolar dos acontecimentos (sabe como poderia resolver o problema, mas não pode fazer nada). A temática fixa-se na família (burguesa²¹) como conflito narrativo dominante e como unidade social onde esse conflito pode ser resolvido e na ancoragem em situações clichéticas criadoras de obstáculos à realização de um objectivo por parte de uma

¹⁹ Um tratamento mais pormenorizado dessa complexidade é raro e quando ocorre resvala para o domínio da simplificação clichética, «apelando-se» à regressão intelectual do espectador, isto num género que procura tratar seriamente problemas humanos. Assim, sob o ponto de vista valorativo, a exploração da vertente melodramática revela frequentemente falhas de construção dos filmes que por vezes criam um efeito não esperado de comicidade. Isso é visível, por exemplo, num acréscimo de comicidade aos territórios naturalistas de representação, agravado, na minha opinião, com a cada vez maior durabilidade dos objectos em questão. É interessante verificar como este processo se incorpora de forma consciente nas estratégias de produção da cultura de massas contemporânea, nomeadamente a televisiva: construir de forma pensada o mau, de modo a despoletar no espectador uma desconstrução paródica mental dos códigos básicos que ele tão bem domina — comprazimento esquizofrénico numa forma de alienação.

²⁰ Jean Loup Bourget, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Ramsay, 1985; Thomas Elsaesser, «Tales of sound and fury: observations on the family melodrama», in Bill Nichols, (ed.), *Movies and Methods*, vol. II, Berkeley/Los Angeles/Califórnia, University of California Press, 1985.

²¹ Em *O Costa do Castelo* e em *O Leão da Estrela* multiplicam-se as cenas em que é dado um especial relevo à imagem da casa burguesa segundo o modelo arquitectónico contemporâneo da casa-jardim, com a sua grande escadaria de acesso (que pode funcionar como metáfora da possibilidade de ascensão social); a funcionalidade social/simbólica de cada divisão: os quartos como espaço privado por oposição ao espaço público dos salões e ao espaço proletarizado da cozinha. Atente-se, em *O Costa do Castelo*, ao passeio de Jujú, observando os móveis e objectos de decoração da casa do Comandante como prefiguração de um desejo que irá concretizar-se no fim do filme — casar com o Comandante, habitando a casa dos seus sonhos. Contrariamente ao melodrama hollywoodiano, a figuração da casa burguesa é feita sobretudo a partir do olhar pequeno-burguês.

personagem, como, por exemplo, identidades problemáticas, triângulos amorosos baseados em desníveis sociais, etc.

A definição de situações de oposição à normalidade através da exploração de elementos da realidade social contemporânea dos filmes (característica do género exemplarmente desenvolvida pelo cinema de Hollywood) só está pontual e discretamente presente (e nunca de forma central) na figuração de problemas como a segunda guerra mundial e a neutralidade portuguesa (*O Pátio das Cantigas*), a adulteração e escassez de bens essenciais, a numerosa migração do campo para a capital, o desemprego, etc. Obviamente, ausentes ficam problemas que bem se enquadrariam dentro desta tradição melodramática, como perseguições e prisões políticas, restrição das liberdades essenciais, condições de vida da classe operária, problemas dos refugiados, problemas de real dominação/reprodução de privilégios de classe. Em síntese, ficam ausentes os verdadeiros problemas da complexidade biológica, psicológica e social da condição humana, apresentando-se tão-somente hipérbolos de situações perfeitamente inócuas e caricatas. Sentem-se aqui os efeitos de uma brutal limitação expressiva, mais forte ainda do que na dimensão cômica e musical.

Particularmente significativo da estrutura melodramática dos dois filmes referidos é o modo como se constrói o fechamento das suas narrativas. Em *O Costa do Castelo*, o fim prenuncia-se a partir do grande-plano dos dois puxadores da porta a abrirem lenta e simetricamente num *travelling*-atrás, naquilo que é uma figura típica do melodrama, ou seja, a capacidade de os objectos de decoração da casa anteciparem ou renunciarem o desenvolvimento da acção, através de efeitos de irrealidade formal. Se realisticamente se espera a abertura da porta pelo par, formalmente o plano indica as marcas de enunciação do filme, quebrando a retórica formal de invisibilidade da enunciação. Mostra-se em plano médio André e Luízinha, já no momento de afastamento dos rostos, que indicia a conclusão de um beijo, e a percepção do olhar das outras personagens, que é agora também presença do olhar do espectador (o olhar de Luízinha e André dirige-se também em direcção ao eixo da câmara). No plano seguinte retoma-se o plano médio frontal das quatro personagens como aval final à união, plano que se funde com elementos da simbologia legitimadora dessa união, pelo casamento católico — céu fundido com uma igreja fundida com os sinos que tocam em *in*, fundidos sonoramente com a marcha nupcial —, marcando uma elipse (salto no tempo da história) que precipita o final, deslocado para uma temporalidade autónoma.

Sendo este o primeiro filme cujo resultado alcançado remete para uma forte mobilidade social ascendente através do casamento, essa ideia é implicitamente transmitida de acordo com uma adaptação prudente aos ideais da ideologia dominante como restauração de um equilíbrio natural: Luízinha é, afinal, uma orfã, «filha de boas famílias», portanto, a união é no fundo

intraclassista, no sentido de uma origem ancestral e sanguínea de classe. A forte componente melodramática do filme vai de encontro à ideia de destino de classe, sendo portanto o ideal de mobilidade social (característica base do melodrama de Hollywood) invertido e purificado. A recuperação da personagem através de uma origem social que vem a revelar-se posteriormente é também referenciável ao melodrama teatral do século XIX.

Se em *O Costa do Castelo* era construído o único final com um afastamento do par do espaço das restantes personagens, em *O Leão da Estrela* ainda se vai mais longe, com a designação do afastamento do par para fora do território nacional a partir de um cruzeiro, constituindo, assim, a única referência ao desenvolvimento da acção em território estrangeiro. A despedida do par das respectivas famílias insere-se numa despedida de massas, reforçando a ideia da possibilidade de o destino das personagens ser um destino comum/partilhado, mas adiando a concretização dessa ideia pelo afastamento do par no navio e pelo «falso final».

A seguir, no regresso a casa do Comandante, Anastácio, Carlota e Jujú, quebra-se por instantes o ideal do sonho concretizado com um regresso à verdadeira posição social da família de Anastácio (entretanto com um acréscimo de *status* pelo casamento da filha), ao mesmo tempo que se adivinha uma possível união entre Jujú e o Comandante. Essa possível união é manifesta na sequência em que o Comandante pede para falar a sós com a Jujú, projectando-se o recolhimento do futuro par e bloqueando-se o acesso à conversa. Passa-se à chegada de Anastácio e Carlota a casa, manifestando-se verbalmente uma doutrina salazarista, expressa ironicamente por Anastácio, «a nossa casinha, mesmo pobre, é sempre a nossa casinha». Frase que funciona como mais um falso final, quebrado pela montagem paralela de Jujú a chamar os pais à porta do Comandante, em que a iluminação contrastada da escada, associada à permanência da música *off*, remete para a estética melodramática em que ainda tudo pode acontecer. Ao ideal expresso por Anastácio substitui-se o ideal de uma ainda maior mobilidade social ascendente da família, através do possível casamento da filha com o Comandante. A notícia desse facto não chega a ser anunciada, mas somente intuída pelo espectador: Anastácio e Carlota vão ter com Jujú à porta da casa do Comandante. Jujú prepara-se para revelar a notícia. O Comandante diz-lhe (beijando-lhe a mão) que uma notícia dessas não se deve dar assim no meio da escada. Entram em casa do Comandante. No plano final do filme, o Comandante fecha a porta de casa, olhando directamente para a câmara, e esboça um sorriso cúmplice para o espectador, ao qual se sobrepõem as letras «Fim», do fundo para a frente, terminando de imediato a música.

A interpelação directa do olhar do espectador pelo Comandante constitui um efeito de cumplicidade com o mesmo em que os referentes ausentes são Anastácio, Carlota e Jujú, que se encontram fora de campo. Esta opção final

do filme pode ser entendida como redenção final de uma personagem que no desenvolvimento da narrativa foi sempre configurada numa aura de mistério. A associação da interpelação do olhar com o fechar da porta traduz também a ideia de codificação do comportamento «educado» e burguês como chave para a realização das expectativas sociais da classe média. Classe média que parece, assim, constituir o público-alvo deste filme.

Por fim, a recompensa das expectativas promocionais de Jujú, personagem apresentada desde início com uma carga negativa, amoral, claramente não resignada quanto à sua posição de classe, caracterizada por oposição aos valores da verdade, simplicidade e humildade, dá-se num espaço/tempo não figurado na história e através de uma personagem (Comandante) apresentada desde início como misteriosa, opaca e prossecutora de actividades suspeitas que não chegam a revelar-se, o que se liga também com o contexto da Lisboa dos anos 40, enquanto cidade aglutinadora de focos de espionagem internacional.

MUSICAL

O musical baseia-se genericamente numa interrupção ou desenvolvimento da narrativa através de números dançados ou cantados, com diferentes níveis de verosimilhança e motivação, que vão desde pistas estritamente realistas até ao puro universo da fantasia²². Destaca-se, no conjunto dos filmes, a inscrição da maior parte dos momentos musicais numa dimensão quotidiana — sobretudo através da profusão de momentos despoletados pela rádio, enquanto fonte emissora da música, e através da figuração de espectáculos musicais, nomeadamente de fado — em que o estilizar do nível realista é sancionado no interior da ficção, com uma concomitante raridade dos momentos em que o género constrói códigos específicos não realistas para o surgimento da música.

A dimensão cinematográfica do espectáculo, enquanto entretenimento, está directamente associada a este género e aponta para a noção de utopia²³ — formulação de determinadas categorias de sensibilidade utópica que respondem a disfunções, tensões ou necessidades das estruturas sociais em que são produzidas — e para a ideia de ideologia enquanto utopia²⁴ — a afirmação de qualquer forma de unidade colectiva, enquanto consciência de classe numa dada formação histórica, é também uma projecção de um poder utópico.

²² Alain Masson, *Comédie musicale*, Paris, Éditions Stock, 1981.

²³ Richard Dyer, «Entertainment and utopia», in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, cit.

²⁴ Fredric Jameson, *The Political Unconscious — Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 1981.

A dimensão musical presente nestes filmes é aquela que menos se oferece à possibilidade de generalização, sendo difícil ultrapassar a irredutibilidade de cada momento em questão, pelo que optamos pela análise dispersa de alguns desses momentos, complexificando a sua aparente frivolidade.

Em *O Pátio das Cantigas*, o rádio é um elemento central para a construção da acção, através da união dos diferentes espaços do pátio pelo mesmo referente sonoro. À descontinuidade da montagem, que corresponde a uma fragmentação dos espaços — o centro do pátio, como espaço comunitário/público; as varandas, como lugares intermédios entre o público e o privado; os interiores das casas, como espaços privados; o arco de entrada do pátio, como fronteira com o mundo exterior —, associa-se a continuidade do som emitido pelo rádio, que corresponde a um elemento de comunhão. A sequência final apresenta-nos o pátio em festa, organizando-se uma marcha, cuja letra remete para a religiosidade católica popular, associada à alegria da nação (cujo correspondente metafórico é o pátio) e à libertação de «todo o mal». A coreografia da marcha, associada à montagem e à distribuição dos protagonistas do canto, constrói a ideia de orientação para o «bem comum» em que os interesses individuais (solos — planos aproximados) se harmonizam com interesses colectivos (coro — planos de conjunto), sendo o elemento unificador a própria música.

Em *A Canção de Lisboa*, a letra da canção e a repetição das músicas do filme após o *blackout* final reforçam a ideia de um quotidiano naturalmente alegre, orientado para um objectivo comum. Através de um pequeno esforço de imaginação, podemos reconstruir a saída dos espectadores de cinema da sala ao som das músicas, de que se procura reproduzir um efeito de familiaridade, numa organização compacta e massificada, onde a diversidade da recepção aparenta, visual e sonoramente, um contexto de unidade. Fazem-se participar os espectadores numa marcha musical que os devolve à realidade quotidiana e os faz integrar dentro do espectáculo cinematográfico, cujos prazer, estética e ideologia se procuram prolongar para além do fim. Processo que, aliás, constitui um elemento recorrente da cultura de massas: sugerir que quem se exclui da experiência estética proposta se exclui da própria vida, não se contemplando, portanto, a excepção, mas somente a regra.

Em *O Pai Tirano*, filme em que a componente musical está praticamente ausente em favor do *backstage-spectacle*, utiliza-se o mesmo efeito final, presente em *A Canção de Lisboa*, ou seja, a continuação da música após o *blackout*, sendo que neste caso podem tirar-se ilações diferentes, embora o princípio seja o mesmo. De facto, existe uma continuação da mesma música que serve de «embalo» não só à romaria das personagens constrangidas, como também à «romaria» dos espectadores libertos da sala de cinema em direcção à saída, jogando-se na relação entre identificação e distanciação. A sequência final possui, em nosso entender, uma dimensão subversiva:

organiza-se uma marcha, com um acompanhamento musical em *off*, controlada pela polícia e bombeiros, que conduzem as personagens para a esquadra. A ordem social instaurada não conduz a um sentido de esforço de conformação às normas, mas sim a um desejo de quebrar constrangimentos. A integração final é uma integração forçada e policiada. Na romaria em direcção à cadeia, para além do par Tatão-Chico, é estabelecida uma ligação entre Mestre Santana e Gracinha, duas ligações intraclassistas. Em ambos os casos é visível uma afectuosidade e proximidade física imediata, em que não se chega a figurar a união pelo casamento. Finalmente, este é o único fim de filme que apresenta a ideia do dia seguinte como igual ao dia inicial da acção, não havendo uma redefinição do estatuto social das personagens e mantendo-se o estatuto das duas mulheres como mulheres trabalhadoras que eram.

Em *O Costa do Castelo*, Luizinha canta ao som da rádio numa exteriorização dos seus sentimentos e emoções, o que inclui o momento dentro da expressão de um ideal realista. Ou seja, as possibilidades de evasão e de expressão de um mundo utópico são criadas dentro daquilo que constitui o universo da realidade inscrito na organização ficcional: a realidade é a Luizinha poder cantar ao som de uma música que nos é mostrada como realmente estando a ser emitida através de um elemento real, o rádio, presente num local real, a casa, e executando uma função real, bordar. A fantasia corresponde ao modo como o canto surge dentro desse universo «real», ou talvez não.

A letra da música sugere o lar pobre, mas honesto e acolhedor, como um ninho, associado à saúde e alegria, e a naturalização das desigualdades sociais através do sublinhar de valores cristãos e da supremacia de Deus nessa organização. Se este é o conteúdo ideológico da letra da música e está plenamente de acordo com os valores do salazarismo, ressalva-se uma dimensão de tristeza associada ao ideal da música que é contrária ao ideal da personagem — ascensão social, prazer em ter vivido num mundo de ricos — e ao desfecho do filme — casamento com um nobre, rico e conseqüente transição para uma outra casa. Ou seja, o imaginário dado pela letra da música é subvertido pelo desenrolar da acção, ainda que seguindo uma orientação próxima da ideologia dominante, harmonização de um conflito sentimental que traduz um conflito de classe.

Finalmente, o momento em questão traduz uma série de contradições entre um ideal contemporâneo e familiar e uma herança cultural. A letra da música foi escrita de propósito para o filme e adquire um valor estético-ideológico autónomo na sua passagem a disco (diferente do valor estético-ideológico no interior do filme), enquanto o argumento se baseia numa peça teatral escrita durante a I República. A *performance* musical aproxima a personagem da actriz, enquanto estrela da rádio e enquanto pessoa detentora da capacidade de cantar; este facto remete para a possibilidade de ascensão social/autonomização social da mulher através da música (contrário ao ideal do filme) com a criação da rádio e da indústria do disco.

No mesmo filme, o Sr. Costa entra dentro do carro, senta-se no lugar do condutor e liga o rádio, ficando a ouvir a música ao mesmo tempo que agita os braços ao som da melodia. Mantém-se o mesmo plano desde o princípio até ao fim da música, com os vizinhos do bairro a observarem ao fundo. A letra da música cria uma relação de comicidade com a personagem, como se se dirigisse directamente ao Sr. Costa, como se a cantora cantasse para ele, sendo que ele é neste momento o centro do universo ficcional. A esta dimensão junta-se a figuração do automóvel de luxo com rádio incluído e a criação do desejo material de o possuir, acentuado pela pobreza dos transeuntes transmitida pelo guarda-roupa e pelas expressões curiosas e ávidas — o significado da letra aponta, pois, também para uma relação imaginária de desejo entre a cantora e o Sr. Costa remetida para a ordem do *status* social, e não da beleza física.

Este é um exemplo de um número musical que não contribui em nada para a redefinição da acção, tendo um valor autónomo de exibição iconográfica e vivencial de um desejo e de uma tensão alimentadora desse desejo. O Sr. Costa faz-se passar por proprietário do veículo, alimentando a sua fantasia, ao mesmo tempo que desconhece o verdadeiro proprietário, André, que não lhe desfaz as ilusões. O eixo de identificação desloca-se para os transeuntes, como cúmplices do nível de informação do espectador, já que se trata de uma fantasia realista. A cena termina com o desaparecimento do carro ao fundo, com André a guiar, como se fosse o chofer do Sr. Costa, e os miúdos a correrem atrás do valor inatingível, que se desvanece aos olhos do espectador, através de um *blackout* durante o qual tudo é possível imaginar.

Esta cena aglutina, de forma sintética, uma das características do género e da cultura de massas²⁵: expor o objecto de desejo — a cena começa com um grande-plano da frente do carro — através da mercadoria cultural, ao mesmo tempo que se adia a concretização desse desejo e se alimenta o consumo de novas mercadorias culturais — carro a desaparecer em profundidade e desaparecimento da imagem.

O POVO, A MULHER E A FAMÍLIA: ELEMENTOS PARA UMA TIPOLOGIA SOCIAL

No conjunto dos filmes existe uma ausência de representação de um operariado industrial e de um operariado agrícola de que poderão fazer parte personagens secundárias e figurantes mais ou menos camuflados de *A Canção de Lisboa* e de *O Pátio das Cantigas*, os dois filmes que mais vincadamente

²⁵ Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.

reclamam um carácter popular e se apresentam como espelho do povo de Lisboa.

A afirmação destes filmes, enquanto objectos da cultura popular, dá-se assim essencialmente por uma construção mistificada destas classes que se procura associar às pequenas burguesias, independente, de execução e de enquadramento, que constituem as classes de referência fundamentais. Esta associação da pequena burguesia a uma classe popular dá-se sobretudo pelo tipo de sociabilidades estabelecido e pelo nível cultural possuído. Mais do que isso, o alargamento do espectro classista representado (sobretudo em *O Leão da Estrela* e *O Costa do Castelo*) parece corresponder à ideia da cultura popular num sentido dinâmico de popularização, ou seja, alargamento ao maior número de espectadores e classes possíveis numa homologia entre classes representadas e classes de espectadores-alvo.

Uma outra característica interessante que esta tipologia revela é uma forte presença de mulheres independentes e/ou trabalhadoras, não subordinadas à sua condição de donas de casa, casadas ou solteiras, por vezes com comportamentos atípicos dentro de uma moral sexual dominante: são os casos de Tatão, D. Cândida, Gracinha e Amélia em *O Pai Tirano*, de Amália e Maria da Graça em *O Pátio das Cantigas*, de Luizinha, Isabel e Rosa Maria em *O Costa do Castelo*. Digamos que três factores principais estão na base desta presença. Em primeiro lugar, uma explicação que deriva da lógica autónoma dos processos de construção ficcional, em que a mulher independente se torna mais atractiva dramaticamente. Em segundo lugar, e derivada desta primeira explicação, a relação das personagens femininas com as atrizes que as desempenham parece criar-lhes uma certa imunidade à transgressão e à condenação moral. Por último, a existência de mulheres trabalhadoras e independentes é, apesar da forte dominação ideológica em sentido contrário, um facto contemporâneo à época de produção destes filmes. É, aliás, durante os primeiros anos da ditadura salazarista que a mulher parece obter um acréscimo de atenção por parte do Estado, sendo proclamada na Constituição de 1933 a igualdade de direitos e um limitado direito ao voto para as mulheres maiores com um diploma universitário ou especial secundário. «Parece ser o período republicano, democrático e racionalista aquele que mais ignora, conscientemente, a existência das mulheres como cidadãs; é o período de instalação e de crescimento de uma ditadura nacionalista confessa que procura e obtém o apoio e participação política de uma elite de mulheres enquanto tais²⁶.» O que parece evidente é que um acréscimo de visibilidade de uma preocupação política não corresponde necessariamente a

²⁶ AAVV, «O Estado Novo e as mulheres», in *O Estado Novo, das Origens ao Fim da Autarcia 1926-1959*, vol. 2, Lisboa, Fragmentos, 1987, p. 275.

uma alteração da realidade social «concreta», raciocínio que pode prolongar-se para a análise da ideologia dos filmes, mas cuja discussão por ora não alargaremos.

A representação da mulher é um bom índice da tensão entre conservadorismo e transgressão que percorre o conjunto destes filmes. Se existem mulheres independentes e trabalhadoras, não sancionadas negativamente pela instância autoral dos filmes, também lá estão as filhas submissas e casadoiras, as donas de casa dedicadas, sacrificadas e conformadas e as mulheres trabalhadoras das classes mais baixas, dentro de um espectro de profissões legítimas, como costureiras, criadas ou floristas.

O Leão da Estrela é o único destes filmes que apresenta a família tradicional (pai, mãe e filhos) como núcleo central da acção. Nos restantes filmes existe uma fixação sobre personagens órfãs de pai e mãe: Vasco Leitão, João Magrinho, Alfredo, Amália, Susana, Luizinha; sobre personagens destituídas de laços familiares: todas as personagens de *O Pai Tirano*, Engenhocas, Boris do 9; sobre famílias incompletas: Alfaiate Caetano (viúvo) e filha (Alice), Sr.^a Rosa (viúva) e filha (Maria da Graça), Narciso (viúvo) e filho (Rufino Fino), Evaristo Droguista (viúvo) e filha (Menina Celeste), a família de André (omissão da designação dos pais, coabitação com a Tia Mafalda e seus irmãos).

De notar que, se a quase totalidade dos fins dos filmes vem colmatar a ausência de uma representação da família tradicional através da figuração de várias uniões matrimoniais, este facto pode ser entendido mais à luz de uma convenção estética do que propriamente a partir de uma intenção ideológica. Podemos, pois, afirmar, contra aquilo que misteriosamente parece reunir um consenso, que a representação da realidade da família tradicional está praticamente ausente destes filmes, bem como todas as suas temáticas consequentes e possíveis.

Relativamente à avaliação das personagens pela própria instância narrativa, destaca-se que nenhuma personagem positiva age conscientemente no sentido de vir a ascender socialmente. A maior parte das personagens positivas são essencialmente passivas e redefinem as suas posições dentro do mesmo patamar hierárquico, mantendo a mesma profissão e situação na profissão ao longo dos filmes. São as personagens pertencentes a uma burguesia proprietária e empresarial aquelas que possibilitam, pela sua iniciativa, a ascensão social de personagens da pequena burguesia, fracção de classe aqui maioritariamente representada. O carácter positivo e simpático da pequena burguesia é apresentado de forma naturalizada, como se fizesse parte de uma norma da classe, enquanto o carácter positivo da burguesia e aristocracia é apresentado como sendo uma excepção em relação à norma da classe.

Em síntese, a construção da ordem social destes filmes assenta fundamentalmente numa visão burguesa e conservadora da sociedade, em que a

representação da pequena burguesia, classe predominante, se tenta fazer passar pela representação do povo, classe praticamente ausente. É uma visão burguesa porque é essencialmente a burguesia que define activamente as possibilidades de mobilidade social das outras classes, ainda que essa visão pretenda transmitir um ideário de harmonização de classes com base em correcções de comportamento e/ou carácter aplicadas trans-socialmente.

CONCLUSÕES

Mais importante do que aprender a pensar o que se vê é aprender a ver, dado que não se deve antecipar ou separar o processo de abstracção/conceptualização do processo de percepção; reduzir o processo de análise a um conjunto de grandes abstracções é, assim, destruir a própria natureza descritiva e exploratória do trabalho; tentar chegar directamente a abstracções é também reproduzir um processo de reificação em que não se reflecte sobre a lógica que preside à organização dos elementos do filme na mente do espectador e do analista.

Existe um certo vazio analítico relativamente à produção cultural ultra-difundida e ultra familiar que, sem se distinguir fortemente pela marca do seu valor artístico, gera, por um lado, alguns consensos não definidos e delimitados e, por outro lado, algumas contradições evidenciadoras dos limites de duas perspectivas analíticas gerais. A análise do objecto-filme, como de outros objectos artísticos, difere da análise da realidade social numa questão fundamental: permite a repetição de uma observação directa sem uma mudança do objecto em si, ou seja, podemos dizer que aproxima as ciências sociais das chamadas ciências exactas através da sua possibilidade de verificação. Esta possibilidade deriva, em última análise, do facto de os objectos artísticos serem pensados a partir de uma multiplicidade de elementos identificáveis e descritíveis de acordo com as características de cada subsistema artístico (cujas diferenças comportam naturalmente características comuns entre si e em relação à própria realidade). As ciências sociais, ao rejeitarem a possibilidade de verificação, que equivale à consideração dos objectos enquanto construções, estão paradoxalmente a negar uma das suas possibilidades mais inovadoras através da manutenção dos mesmos paradigmas de compreensão da realidade social. Abre-se, assim, o paradoxo de a consideração dos objectos artísticos ser feita em função da sua relevância enquanto fenómeno social, negando exactamente a essência do carácter sociológico desses mesmos objectos — serem construções formais. Por outro lado, uma tradição da história de arte e da reflexão estética, ao basear-se essencialmente na ideia do valor, alimenta a crença de que só determinados objectos artísticos justificam uma reflexão crítica. Embora possa parecer um pouco ex-

tremada, pensamos que esta dicotomia continua hoje em dia a ser estruturante de grande parte das investigações produzidas, embora existam, obviamente, terrenos intermédios nos quais o investigador procura situar-se.

Partilhamos, assim, a afirmação de Rudolf Arnheim²⁷: «All perceiving is also thinking, all reasoning is also intuition, all observation is also invention.» Consequentemente, um modo de percepção descritivo é também generalização e conceptualização. A estética cinematográfica é também, ou melhor, contém a dimensão ideológica, o pensamento e a realidade referencial sob a forma de realidade imaginária. O «conteúdo» é forma e a forma contém a relação com o real sob a forma de pensamento. O pensamento é identificável através da análise dos elementos constituintes da estética cinematográfica que, sendo auto-referenciais, contêm, em si mesmos, elementos de outros subsistemas estéticos e da própria realidade.

A haver uma dicotomia, pensamos que ela faz sentido através da parcimoniosa distinção entre textos e contextos, caracterizando-se os segundos pela sua historicidade, logo impossibilidade de repetição da observação directa. Note-se que os textos inscrevem-se, obviamente, num dado processo histórico, mas essa historicidade é dada exactamente pela evolução dos contextos de recepção, ou seja, os textos são também eventos. Os contextos conferem aos textos um acréscimo de significado, recolocando-os nos determinismos sociais e artísticos dos seus processos de constituição.

Sabendo que cada filme, cada sequência, cada cena, cada plano, cada fotograma, constituem unidades de análise diferenciáveis em sentido e hierarquizáveis em valor, o processo de investigação veio a revelar-nos, contudo, o «perigo» de relativizar objectos caracterizados negativamente pela sua tendência a imporem mecanismos interiores que visam a anulação de uma capacidade reflexiva e crítica, ou seja, objectos formulados para não serem analisados e em que o tipo de fruição proposta repousa grandemente num princípio de exclusão autoritária de outras formas de percepção estética e num apelo à regressão intelectual e ao relaxamento dos sentidos através de formas de redundância, explicitação, simplificação, repetição e familiarização. Se ir ao encontro dos «gostos do público», através de uma cadeia de suposições que vai da produção até à distribuição e exibição, reproduz um modelo estético pelo limiar mais baixo, sempre um entrave à inovação e liberdade criativa, o desejo de agradar a todos sustenta também alguns paradoxos e incongruências ideológicas dentro de espaços de surpresa e subversão, ainda que num contexto institucional legítimo. Ou seja, tudo é pensado para se esperar confortavelmente o inesperado de maneira inócua, não inquietante e formalmente «envergonhada». Propõe-se um desejo e adia-se a concretização

²⁷ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley/Los Angeles, Califórnia, University of California Press, 1974 (1.ª ed., 1954), p. 5.

desse desejo como forma de se alimentar um consumo, constantemente insatisfeito e em procura de satisfação. Um consumo que, por isso, tende a criar processos de alienação, em que o desejo de ver o mais visto é o próprio gerador da adoração, ou seja, quanto mais visto mais adorado, quanto mais adorado mais visto. Logo, uma produção e mercadoria que sobrepõem ao valor de uso o valor de troca e que, por isso, se revelam obstrutores de uma mais imaginativa, inteligente, inovadora e emancipatória percepção e criação estética, ou pelo menos de um mais livre acesso a essas esferas. A inserção destes filmes num modelo de produção por géneros é um factor segregador de elementos estranhos e aglutinador de elementos exemplarmente adaptáveis aos ideais de um estado ditatorial. A subordinação da montagem, imagem e som à explicitação das narrativas de acordo com uma lógica de causa-efeito, princípio de invisibilidade fílmica que visa apagar as marcas da sua enunciação, é desconstruída sobretudo através do processo performativo dos actores, da dimensão cómica e musical, ainda que de forma muitas vezes clichética, afirmando-se como original quando fica uns pontos abaixo dos seus modelos de imitação. Dá-se um passo ao lado das virtudes expressivas e plásticas do cinema mudo através de um excessivo peso dos diálogos e através da utilização de um princípio de escrita com base no radiofónico, palavras e músicas a que se acrescenta a imagem. Apela-se à pseudo-humanização dos sentimentos e à unificação da experiência, «a lágrima fácil e o riso alarve». Oferece-se uma visão pseudo-realista da realidade através de uma mitificação das «classes populares» e da ocultação de verdadeiras relações de dominação/exclusão pela solidificação de «zonas de silenciamento». Mitifica-se também o espaço do bairro popular lisboeta pela sugestão de um ideal de uma comunidade de relações abertas, harmonizadora de conflitos de interesses, numa aproximação aos ideais dominantes, nomeadamente mostrando-se uma «pobreza alegre» cujas verdadeiras condições de vida são convenientemente filtradas. Assiste--se a um autocomprazimento na ilustração de determinismos censórios, ou seja, a existência de momentos dos filmes que vêm revelar certos limites precisos impostos pela censura, sendo esses limites justificados no interior da enunciação como positivos. Em poucas palavras, desfila perante nós uma pobreza global dos princípios emotivos, expressivos, imaginativos e cognitivos dissociados do belo, do sublime e do genial.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV, «O Estado Novo e as mulheres», in *O Estado Novo, das Origens ao Fim da Autarcia, 1926-1959*, vol. 2, Lisboa, Fragmentos, 1987.
- ANTÓNIO, Lauro, *Cinema e Censura em Portugal*, Lisboa, Moraes Ed., 1978.
- ARNHEIM, Rudolf, *Art and Visual Perception*, Berkeley/Los Angeles/Califórnia, University of California Press, 1974 (1.^a ed., 1954).
- AUMONT, Jacques, *et al.*, *Esthétique du film*, Paris, Nathan Université, 1983.

- AUMONT, Jacques, *et al.*, *Análisis del Film*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, 1990.
- BAPTISTA DE MORAIS, Armindo José, «Vinte anos de cinema português, 1930-1950: conteúdos e políticas», in *O Estado Novo, das Origens ao Fim da Autarcia, 1926-1959*, vol. 1, Lisboa, Fragmentos, 1987.
- BARTHES, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», in *Communications*, n.º 8, Paris, Seuil, 1966.
- BAUDRILARD, Jean, *Para Uma Crítica da Economia Política do Signo*, Lisboa, Edições 70, 1981.
- BELO, Elisa Pires, e José Manuel Viegas, «O cinema português dos anos 30/40», in AAVV, *A Comunicação no Quotidiano Português: Colectânea de Comunicações*, Lisboa, Relógio d'Água/CES-ISCTE, 1984.
- BÉNARD DA COSTA, João, *Histórias do Cinema Português*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- BÉNARD DA COSTA, João, «Imagens do cinema português dos anos 40», in *Arte Portuguesa — Anos 40*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 1982.
- BERGSON, Henri, *O Riso*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991 (1.ª ed., 1899).
- BONNELL, René, *La vingt-cinquième image. Une économie de l'audiovisuel*, Paris, Gallimard/Femis, 1989.
- BORDWELL, David, *et al.* *The Classical Hollywood Cinema*, Londres, Routledge, 1985.
- BOURGET, Jean Loup, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Ramsay, 1985.
- BREMOND, Claude, «La logique des possibles narratifs», in *Communications*, n.º 8, 1966.
- CÂNDIDA PROENÇA, Maria, «O conceito de regeneração no Estado Novo», in AAVV, *O Estado Novo, das Origens ao Fim da Autarcia, 1926-1959*, vol. 1, Lisboa, Fragmentos, 1987.
- CASTELNUOVO, Enrico, «L'histoire sociale de l'art. Un bilan provisoire», in *Actes de la recherche en sciences Sociales*, n.º 6, 1976, pp. 63-75.
- CASTELO-BRANCO, Fernando, «A radiodifusão dos discursos de Salazar como factor da sua ascensão política», in AAVV, *O Estado Novo, das Origens ao Fim da Autarcia, 1926-1959*, vol. 1, Lisboa, Fragmentos, 1987.
- COSTA, Alves, *Breve História do Cinema Português, 1896-1962*, Lisboa, Bertrand/Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- COSTA PINTO, António, *O Salazarismo e o Fascismo Europeu — Problemas de Interpretação nas Ciências Sociais*, Lisboa, Editorial Estampa, 1992.
- DURGNAT, R. E., «Ways of melodrama», in *Sight and Sound*, 21, 1, Agosto-Setembro de 1951.
- DUVINGNAUD, Jean, *L'Acteur*, Paris, L'Archipel, 1993.
- DYER, Richard, «Entertainment and utopia», in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, vol. II, Berkeley/Los Angeles/Califórnia, University of California Press, 1985.
- ECO, Umberto, «Sémiologie des messages visuels», in *Communications*, n.º 15, 1970.
- ELSSAESSER, Thomas, «Tales of sound and fury: observations on the family melodrama», in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, vol. II, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1985.
- FERREIRA DE ALMEIDA, João, *et al.*, «Famílias, estudantes e universidade — painéis de observação sociográfica», in *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 4, 1988.
- FILOMENA MÓNICA, Maria, *Educação e Sociedade no Portugal de Salazar*, Lisboa, Editorial Presença/Gabinete de Investigações Sociais, 1978.
- FRYE, Northrop, *Anatomia da Crítica*, São Paulo, Cultrix, 1957.
- GEADA, Eduardo, *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema Português*, Lisboa, Moraes Ed., 1977.
- GIL, José, *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.
- GREIMAS, A. J., «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», in *Communications*, n.º 8, Paris, Seuil, 1966.

- HAUSER, Arnold, *História Social da Arte e da Cultura. A Era do Filme*, vol. 6, Lisboa, Vega/Estante Editora, 1989.
- HORKHEIMER, Max, e Theodor W., Adorno, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.
- HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1985.
- JAMESON, Fredric, *The Political Unconscious — Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 1981.
- JARVIE, I. C., *Towards a Sociology of the Cinema — A Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry*, Londres, Routledge/Kegan Paul, 1970.
- JEANCOLAS, Jean Pierre, «The inexportable — the case of French cinema and radio in the 1950's», in Richard Dyer e Ginette Vincedeau (eds.), *Popular European Cinema*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 1992.
- JENKINS, Henry, e Kristine Brunovska Karnick, «Acting funny», in Kristine Brunovska Karnick e Henry Jenkins (orgs.), *Classical Hollywood Comedy*, Nova Iorque/Londres, Routledge/American Film Institute, 1995.
- KARNICK, Kristine Brunovska, «Hollywood romantic comedy», in Kristine Brunovska Karnick e Henry Jenkins (orgs.), *Classical Hollywood Comedy*, Nova Iorque/Londres, Routledge/American Film Institute, 1995.
- KARNICK, Kristine Brunovska, e Henry Jenkins, «Comedy and the social world», in Kristine Brunovska Karnick e Henry Jenkins (orgs.), *Classical Hollywood Comedy*, Nova Iorque/Londres, Routledge/American Film Institute, 1995.
- LEBEL, Jean Patrick, *Cinema e Ideologia*, Lisboa, Ed. Estampa, 1972.
- LIMA DOS SANTOS, Maria de Lourdes, *Para Uma sociologia da Cultura Burguesa em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Editorial Presença/Instituto de Ciências Sociais, 1983.
- LUHMANN, Niklas, *Essays on Self-Reference*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1990.
- MACHADO PAIS, José, «A crise do regime liberal republicano: algumas hipóteses explicativas», in AAVV, *O Estado Novo, das Origens ao Fim da Autarquia, 1926-1959*, vol. 1, Lisboa, Fragmentos, 1987.
- MADUREIRA PINTO, José, *Ideologias: Inventário Crítico Dum Conceito*, Lisboa, Editorial Presença/Gabinete de Investigações Sociais, 1978.
- MARTINS, Maria João, *O Paraíso Triste. O Quotidiano em Lisboa durante a II Grande Guerra*, Lisboa, Vega, 1994.
- MASSON, Alain, *Comédie musicale*, Paris, Éditions Stock, 1981.
- MATOS CRUZ, José de (org.), *António Lopes Ribeiro*, Lisboa, ed. da Cinemateca Portuguesa, 1983.
- MATOS CRUZ, José de *O Cais do Olhar — Fonocinema Português*, Lisboa, Instituto Português de Cinema, 1981.
- METZ, Christian, *A Significação no Cinema*, São Paulo, Ed Perspectiva, 1972.
- NEALE, Steve, «Melodrama and tears», in *Screen*, XXVII/6, Novembro/Dezembro de 1986.
- NEALE, Steve e Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 1994.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey, «Minneli and melodrama», in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, vol. II, Berkeley/Los Angeles/Califórnia, University of California Press, 1985.
- PERCHERON, Daniel, «Rire au cinéma», in *Communications — Psychanalyse et cinéma*, Seuil, n.º 23, 1975.
- PINA, Luís de, *História do Cinema Português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1987.
- REBELO, Luís Francisco, «O teatro nos anos 40», in *Arte Portuguesa — Anos 40*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- REBELO, Luís Francisco, *História do Teatro de Revista em Portugal*, vol. 2, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1985.
- RIBEIRO, Félix, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1946*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985.

- ROSAS, Fernando, *O Estado Novo nos Anos Trinta, 1928-1938*, Lisboa, Ed. Estampa, 1986.
- SADOUL, Georges, *História do Cinema Mundial*, 2.º vol., Lisboa, Livros Horizonte, 1983.
- SCHATZ, Thomas, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Nova Iorque, Random House, 1981.
- SEDAS NUNES, A., e J. David Miranda, «A composição social da população portuguesa: alguns aspectos e implicações», in *Análise Social*, n.ºs 27-28, vol. VII, 1969.
- SILVEIRA, Paula, «Os valores do quotidiano no Estado Novo: ruptura ou continuidade», in AAVV, *O Estado Novo, das Origens ao Fim da Autarquia, 1926-1959*, vol. 2, Lisboa, Fragmentos, 1987.
- SIMON, Jean Paul, *Le filmique et le comique*, Paris, Ed. Albatros, 1979.
- SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Ed. Aubier, 1977.
- TEOTÓNIO PEREIRA, Nuno, e José Manuel Fernandes, «A arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959», in AAVV, *O Estado Novo, das Origens ao Fim da Autarquia, 1926-1959*, vol. 2, Lisboa, Fragmentos, 1987.
- VALA, Jorge, «A análise de conteúdo», in Augusto Santos Silva e Madureira Pinto (orgs.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Ed. Afrontamento, 1989, pp. 100-128.
- VANOYE, F., *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989.
- VILLAVERDE CABRAL, Manuel, «O fascismo português numa perspectiva comparada», in AAVV, *O Fascismo em Portugal — Actas do Colóquio da Fac. Letras*, Lisboa, Regra do Jogo, 1982.
- WOLF, Janet, *Aesthetics and the Sociology of Art*, Londres, Macmillan Press, 1993.