

QUANDO O ARQUIVO VOMITA SALAZAR. REPRESENTAÇÕES DA MULHER NO CINEMA PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

WHEN THE ARCHIVE VOMITS SALAZAR. REPRESENTATIONS OF WOMEN IN CONTEMPORARY PORTUGUESE FILM

Adriana Martins*

adrimartins@fch.lisboa.ucp.pt

Partindo da provocadora tela de Paula Rego, “Salazar a Vomitar a Pátria”, este ensaio discute algumas representações fílmicas da mulher portuguesa do Estado Novo, a partir de uma seleção de filmes de realizadoras portuguesas contemporâneas que lançam mão de memórias públicas e privadas e de diferentes materiais de arquivo para questionar a representação pública da ditadura. A partir de uma perspetiva feminina e comparada, o ensaio examina as lacunas epistemológicas do arquivo e reflete sobre como estas, para além de desvelarem intrincados processos de manipulação ideológica que ilustram a violência do arquivo e o seu carácter disciplinador (Derrida 1995; Foucault 1972), interrogam o cinema como *médium* privilegiado de formação, circulação e reconfiguração da memória cultural.

Palavras-chave: Arquivo. Cinema Português. Representações fílmicas da mulher. Realizadoras portuguesas.

Starting from the provocative Paula Rego’s painting entitled “Salazar Vomiting the Homeland”, this essay discusses some filmic representations of women during Salazar’s New State. With a view to questioning the public representations of the dictatorship, a selection of films made by contemporary Portuguese filmmakers that mobilize public and private memories and a diversity of archival materials is analyzed. From a feminine and comparative perspective, this essay examines the epistemological gaps of the archive and reflects on how the latter, besides unveiling the intricate processes of ideological manipulation that illustrate the violence of the archive and its disciplinary power (Derrida 1995; Foucault 1972), interrogate cinema as a privileged means of formation, circulation and reconfiguration of cultural memory.

Keywords: Archive. Portuguese Film. Filmic representation of women. Portuguese filmmakers.

•

* Faculdade de Ciências Humanas/ Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5167-3094>

1. Introdução

Depois da Revolução dos Cravos que pôs fim ao longo regime autoritário em Portugal em abril de 1974, alguns realizadores portugueses vêm demonstrando um interesse crescente pela memória cultural do Estado Novo. Este interesse se traduz na relevância que concedem ao arquivo, enquanto instrumento privilegiado de práticas mnemônicas que permitem refletir sobre: (a) como as memórias circulam e as implicações daí decorrentes na compreensão e representação do passado nacional; (b) a dinâmica dos modos de recordação e de esquecimento; (c) a transformação do que Assmann (2008) denomina de *storage memory* em *functional memory*, e (d) a renegociação de enquadramentos sociais de memória em função da sua apropriação e transferência através de *media* mnemônicos, como é o caso do cinema.¹

O interesse pelo arquivo não se circunscreve ao contexto português, pois, tal como Machado e Blank (2015) recordam, desde fins da década de 1980, arquivos públicos e privados ganharam notoriedade em todo o mundo, tendo sido recorrente a utilização de imagens e de outros materiais em trabalhos de vária índole nos mais diversos média e instituições, resultando numa reflexão ontológica, epistemológica e ideológica sobre o arquivo.² Isto porque a reflexão sobre as potencialidades epistemológicas do arquivo em função da sua organização e manipulação implica questionar o que é o arquivo (seja ele público ou privado), como se constrói, com base em que critérios e para que fins. Por outras palavras, penetrar no labirinto que todo arquivo é significa questioná-lo na sua essência, na sua natureza e reconhecer que este processo implica, mais do que a apropriação do material para nele intervir, a criação de um novo arquivo, que poderá, no futuro, determinar novas modalidades de recordação e esquecimento e ser, de igual forma, alvo de apropriação e redimensionamento.

No quadro da evolução do cinema português, identifico dois grandes momentos de interesse pelo arquivo que se traduzem em práticas mnemônicas que permitem refletir sobre como as imagens do passado estão sujeitas a processos de ressignificação com implicações na dinâmica cultural de produção da memória, do esquecimento e da contestação às narrativas do poder.

O primeiro momento observou-se no período imediatamente posterior à Revolução de Abril e correspondeu àquilo que Leonor Areal (2011) denominou, no contexto do “cinema de Abril” (a expressão é da autora), a “urgência do real”, ou seja, a necessidade que os realizadores tiveram de, por um lado, ir para a rua e de documentar os primeiros momentos de liberdade política, de dar voz àqueles a quem o regime não dava a *chance*

¹ Dentre os realizadores portugueses que demonstraram ou têm demonstrado interesse pelo arquivo, destacam-se: Alberto Seixas Santos, Rui Simões, João Canijo, Daniel Blaufuks, José Filipe Costa, Margarida Cardoso, Susana Sousa Dias e Catarina Mourão.

Sobre práticas mnemônicas, *vd.* Rigney (2005, 2016), Kneightley & Pickering (2012). Sobre a renegociação de enquadramentos sociais através de média mnemônicos, *vd.* Rigney (2005) e Erl (2008). Sobre a memória cultural e a especificidade dos *media*, *vd.* Brunow (2015), Sturken (1997), Assmann (2011), Erl (2011) e Murphy (2019).

² Machado & Blank (2015) concentram a sua atenção na migração de *corpus* de imagens de arquivos que são retomadas em dois filmes: *Quando chegar o momento (Dôra)*, de Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström (1978) e *Seams*, de Karim Ainouz (1993).

de se pronunciarem, àqueles que silenciavam com medo da repressão e àqueles que não sabiam que tinham o direito de falar e de expor as suas ideias e as suas apreensões. A “urgência do real” tornou-se particularmente impactante quando confrontada com as imagens de arquivo do próprio regime, propondo os filmes resultantes deste confronto uma contra-narrativa que deixava a nu as falácias do Estado Novo nos planos político, social, cultural e económico, tal como demonstra, a título de ilustração, *Deus, Pátria e Autoridade. Cenas da Vida Portuguesa 1910–1974* (Simões 1976). Foi ainda no período pós-revolucionário que se assistiu ao reforço do movimento cooperativo e à tendência da coletivização do cinema (Cruz 2013, p. 209), de que o filme *As Armas e o Povo* (1975) é exemplo emblemático.³

O outro grande momento de interesse pelo arquivo é mais recente e surgiu no fim da década de 1990, início do novo milénio. Se, por um lado, esta atração está em linha com a tendência do cinema internacional, tal como já referido anteriormente, por outro, ela radica na necessidade de uma nova geração de realizadores, que ainda era jovem na época do ocaso do Estado Novo, de compreender não só o Portugal do anterior regime, mas principalmente o seu impacto na sociedade portuguesa atual, sobretudo quando uma parte significativa da população já nascida em democracia desconhece o que era a vida durante a ditadura e os enormes constrangimentos a que as pessoas eram sujeitas. Esta motivação dos realizadores explica a dimensão epistemológica e pedagógica que os filmes que lançam mão de materiais de arquivo do período do Estado Novo assumem; ao mesmo tempo, leva os cineastas a questionarem, por um lado, o carácter ontológico do próprio arquivo e as suas implicações ideológicas e, por outro, as potencialidades do cinema enquanto *médium* privilegiado na formação, circulação e reconfiguração da memória cultural, conferindo aos filmes um grau de auto-reflexividade que importa considerar. Interessante é observar que esta preocupação não era evidente no primeiro momento de interesse pelo arquivo, o que pode ser explicado pela falta de distanciamento temporal e crítico em relação à Revolução dos Cravos e à necessidade de os realizadores questionarem de forma incisiva os valores do regime que acabava de ser derrubado. Ainda que esta necessidade também tenha conferido uma relevante dimensão pedagógica aos filmes que mobilizaram imagens de arquivo logo após a Revolução, esta dimensão estava relacionada mais com um desejo de intervenção política do que com uma preocupação de ordem estética.⁴

Interessada nas figurações da mulher no decorrer da ditadura em Portugal, neste ensaio, concentrarei a minha atenção em dois documentários e um docudrama elaborados

³ Não versando este ensaio sobre a evolução do cinema português, é oportuno recordar que Cruz (2013, p. 210) chama a atenção para o facto de o fim do PREC (*Processo Revolucionário em Curso*) trazer a falência do modelo cooperativo. Com a internacionalização do cinema português, as coproduções com outros países (França, sobretudo) aumentaram a visibilidade do cinema nacional, representando a década de 1980, segundo Cunha (2013, p. 215), um período de rutura e de continuidade com os anos anteriores, observando-se a coexistência do cinema de intervenção política com o ‘cinema de autor’. Este último, para além de dar resposta às preocupações e exigências estéticas dos cineastas, seria ainda dominado por uma busca identitária que se prolongou na década seguinte (Ferreira 2013, p. 251).

⁴ Necessário é, no contexto dos filmes que foram apresentados logo após a Revolução dos Cravos, fazer referência à singularidade de *Brandos Costumes* (Santos 1975), que não se insere no conjunto de obras que dão resposta à “urgência do real”, problematizando antes a vida privada dos portugueses na esfera doméstica. Sobre a singularidade de *Brandos Costumes*, vd. Martins (2017).

na viragem do milénio por realizadoras portuguesas que recorrem à apropriação de materiais de arquivo. Os meus objetivos são dois. O primeiro é, a partir de um olhar feminino e de uma perspetiva comparada, examinar e confrontar os processos de mediação fílmica do modelo de mulher caro ao Salazarismo. O segundo é discutir como as realizadoras se aproveitam das lacunas epistemológicas⁵ do arquivo para colocar em relevo as manipulações ideológicas a que o arquivo está sujeito e propor memórias alternativas sobre o papel da mulher na sociedade do Estado Novo e sobre o Salazarismo enquanto regime autoritário. Do meu *corpus* de análise fazem parte os seguintes filmes: *Natal 71* (1999) de Margarida Cardoso; *Cartas a uma Ditadura* (2006) de Inês de Medeiros; e *A Toca do Lobo* (2015) de Catarina Mourão.⁶

2. Quando o arquivo vomita Salazar

Peço provocadoramente emprestado a Paula Rego o título que deu à tela pintada em 1960, “Salazar a Vomitar a Pátria”, para alterá-lo e colocá-lo a serviço dos meus objetivos neste ensaio. Na famosa e controversa tela, que Victor Musgrave se recusou a expor em Londres na *Gallery One*, e que só foi exposta, em Lisboa, em 1972, na Galeria de S. Mamede, Paula Rego ousou (o verbo foi conjugado pela pintora) representar Salazar a vomitar a pátria em plena ditadura, ainda que a artista residisse em Londres, na época.⁷ O ditador é representado de forma grotesca e o título sarcasticamente remete para a representação de um Salazar glutão que tudo come e devora, pelo que acaba por vomitar. É como se, em 1960, Paula Rego estivesse a antecipar a letra de “Os Vampiros” que Zeca Afonso viria a celebrar em 1963, fazendo referência aos vampiros que ‘comem tudo’ e à atmosfera de desencanto e asfixia que assombrava o país. Na verdade, a tela em questão poderia, em alguma medida, ser lida como uma espécie de tratado, de programa da pintura da própria Paula Rego quando se considera que a pintora portuguesa tem, ao longo da sua carreira, demonstrado picturalmente como Salazar vomitou a pátria, sobretudo no que à rigidez e à opressão da sociedade patriarcal diz respeito.

Inspirada pela obra de Paula Rego e por esta tela, em particular, pretendo discutir como o trabalho de algumas realizadoras portuguesas, apesar das suas especificidades temáticas e estéticas, converge, quando, ao tirarem partido de arquivos públicos e privados da época da ditadura, as cineastas deixam ‘vomitar’ o arquivo para, em linha

⁵ Para uma reflexão sobre as lacunas epistemológicas do arquivo, Derrida (1995) e Foucault (1972) são referências fundamentais. Sobre as falhas e ambiguidades do arquivo, ver também, dentre outros, Agostinho (2014) e Brunow (2015).

⁶ Importa esclarecer que a representação fílmica da mulher do Estado Novo não se circunscreve aos três filmes que compõem o *corpus* de análise deste ensaio. Na cinematografia portuguesa contemporânea, necessário é colocar em relevo a filmografia de Susana Sousa Dias, que, não tendo como motor principal as figurações da mulher na ditadura, pode ser analisada a partir deste ponto de vista. A sua não inclusão neste corpus deve-se, por um lado, à opção da autora de fazer uma análise comparada de filmes que abordam aspetos distintos da vida das mulheres durante a ditadura (sobretudo, daquelas que apoiaram, em maior ou menor grau, o anterior regime), e, por outro, ao desejo de investigar a obra de Sousa Dias em bloco, numa perspetiva inter e intra-dialógica, o que não seria possível no âmbito da presente análise.

⁷ Sobre a tela de 1960, *vd.*, dentre muitos, https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/salazar-a-vomitar-a-patria-156664/ e Alfaro e Oliveira (2014). Alfaro e Oliveira, na nota 15, remetem para Marco Livingstone a informação sobre a recusa de Musgrave em exhibir a tela “Salazar a Vomitar a Pátria”. As autoras não mencionam o ano em que a recusa teve lugar.

com a premissa de Stuart Hall, deixar o passado falar, resultando do processo de mediação fílmica das mulheres do Estado Novo uma imagem nem sempre coincidente com aquela que a historiografia fez das mulheres portuguesas, do ditador e do Salazarismo.⁸

3. As mulheres na ditadura e a sua representação no cinema

Antes de concentrar a atenção na análise das representações das mulheres na ditadura, importa compreender a sua função no Estado Novo, no seio de uma sociedade patriarcal rigidamente estratificada, na qual os papéis de género estavam muito bem delimitados.⁹ A mulher tinha três grandes funções, ou seja, a de ser mãe, esposa e ‘fada do lar’. Era expectável que fosse discreta, passiva, recatada e obediente (enquanto solteira, obediente aos pais; depois de casada, ao marido). Sendo a família um dos pilares do regime, a mulher desempenharia teoricamente um papel fundamental na disseminação dos valores do Estado Novo, pois era encarada como a guardiã do lar e da educação dos filhos, ainda que, na prática, não tivesse autonomia e fosse alvo de controlo do homem, da própria família e do sistema escolar. Era expectável que o seu domínio de ação se circunscrevesse à esfera doméstica, ainda que a realidade obrigasse as mulheres das classes mais desfavorecidas a trabalharem fora de casa para garantirem o sustento de famílias numerosas.

No *corpus* selecionado, examinarei a mediação fílmica das mulheres que caracterizam o ideal do regime para demonstrar não só a eficácia da máquina ideológica do Salazarismo como o seu impacto e longevidade já em democracia. A representação das mulheres difere bastante entre os filmes, em função dos objetivos das realizadoras, dos temas discutidos e do grau de esteticização da sua representação no processo de escavação e reconstrução de memórias públicas e privadas.

Dois filmes se destacam na representação das mulheres que davam suporte ao regime: *Natal 71* e *Cartas a uma Ditadura*. Em *Natal 71*, Margarida Cardoso revisita o período conturbado da Guerra Colonial, usando como pretexto o seu interesse pelo controverso disco “Natal 71”, que tinha encontrado nos objetos guardados do seu pai, um oficial da Força Aérea Portuguesa durante a Guerra Colonial. Recorrendo a entrevistas ao seu pai, aos seus camaradas e a outros antigos combatentes, para além de artistas que participaram no projeto do disco oferecido aos soldados no Natal de 1971 (quando uma parte significativa das tropas não tinha acesso sequer à eletricidade quanto mais a um gira-discos), a realizadora recupera o processo de produção do disco, que esteve sob a tutela de Cecília Supico Pinto, presidente do Movimento Nacional Feminino (MNF) e a sua receção na época. O MNF era uma organização de mulheres que procurava dar apoio moral e assistencial aos soldados que partiam para as frentes de guerra em África. O MNF ficou conhecido pelo suporte dado às tropas através das madrinhas de guerra, pela distribuição de milhares de aerogramas que facilitavam a comunicação entre os combatentes e os seus familiares, pelos programas de rádio, e pelas visitas prestadas por

⁸ Faço aqui referência a Stuart Hall que afirmou: “The past cannot speak, except through its ‘archive’.” (Hall 1991 *apud* Brunow 2015, p. 15).

⁹ A este propósito, *vd.*, dentre outros, Basto (2015), Neves & Calado (2001), Pereira (2008), Pimentel (2011) e Rosas (2013).

Supico Pinto e outras dirigentes do movimento aos cenários de guerra.¹⁰ Se, por um lado, Supico Pinto era o rosto da propaganda da política colonial do regime, pertencendo à alta burguesia e sendo casada com um dos membros do governo de Salazar, por outro, ela contrariava, com o seu dinamismo e voluntarismo, o perfil da mulher submissa e discreta que o regime valorizava. Apesar da sua independência, Supico Pinto era indubitavelmente uma defensora de Salazar (que muito admirava e com quem tinha excelentes relações) e foi considerada pela historiadora Espírito Santo como uma “anti-feminista primária”, já que as causas que apoiava não visavam a emancipação das mulheres portuguesas.¹¹

No filme de Margarida Cardoso, destaca-se outra mulher que, apesar de ter uma profissão que poderia ser encarada com desconfiança na época do Estado Novo (a de artista), encarna a alienação em que muitas mulheres portuguesas viviam. Trata-se da cantora Florbela Queiroz que, quando entrevistada sobre a sua participação no disco “Natal 71”, revela que nada sabia sobre os meandros da Guerra Colonial e dos mecanismos de repressão do Salazarismo, nem questionava os princípios do regime. No documentário, é o confronto dos arquivos públicos com as memórias privadas dos intervenientes na produção do disco que descortina uma outra faceta do regime, bem como o descontentamento crescente dos soldados em relação ao conflito (projetado nas canções do Cancioneiro do Niassa¹²) e os constrangimentos impostos pela ditadura a todos os que ousassem colocá-la em xeque ou dela fazer pouco.

Se Margarida Cardoso, em *Natal 71*, recorre ao arquivo de imagens e vídeos do regime para abordar o papel das mulheres que sustentavam abertamente o Salazarismo (e lhe davam suporte através do conhecido rosto de Cecília Supico Pinto), Inês de Medeiros, em *Cartas a uma Ditadura*, lança mão da correspondência epistolar para revelar a faceta oculta do “exército feminino” com que, informalmente, o Estado Novo contava no cuidadoso processo de doutrinação dos portugueses.¹³ Dos filmes do *corpus*, talvez seja *Cartas a uma Ditadura* o que melhor representa aquilo que denomino de forma provocadora ‘as mulheres de Salazar’, ou seja, o conjunto de mulheres anónimas que, consciente ou inconscientemente, disseminaram e encarnaram os valores do regime, e que não hesitaram em demonstrar a admiração que nutriam ou eram levadas a nutrir pelo ditador. Tendo como ponto de partida a descoberta de cerca de uma centena de cartas

¹⁰ As madrinhas de guerra durante a Guerra Colonial eram mulheres de várias idades e provenientes de diversos estratos sociais que procuravam dar apoio moral aos combatentes através de correspondência epistolar e, em alguns casos, de contactos com as famílias dos soldados. A figura das madrinhas de guerra surgiu em França durante a Primeira Guerra Mundial. Em Portugal, foi introduzida por uma organização católica e monárquica, a Assistência das Portuguesas às Vítimas da Guerra, prestando auxílio aos combatentes deste conflito sobretudo do ponto de vista hospitalar e também no apoio dado às famílias. Com a Guerra Colonial, a madrinha de guerra foi ‘recriada’ pelo MNF, estabelecendo, tal como indicado, um contacto epistolar a fim de levar conforto espiritual e afetividade aos soldados nas três frentes.

¹¹ Espírito Santo refere-se a Supico Pinto como “anti-feminista primária” em Oliveira (2008). Sobre Cecília Supico Pinto e o MNF, *vd.*, dentre outros, Espírito Santo (2003, 2008), Oliveira (2008) e Pimentel (2011).

¹² O Cancioneiro do Niassa é uma coleção de canções escritas por soldados colocados na região do Niassa, em Moçambique, no fim da década de 1960, durante a Guerra Colonial. As canções, que constituíam maioritariamente adaptações de grandes sucessos, tiveram uma circulação informal e clandestina, versando sobre a vida quotidiana dos soldados, as suas angústias e o próprio conflito, assumindo um tom bastante crítico do governo e da hierarquia militar.

¹³ A expressão *exército feminino* é utilizada no documentário de Inês de Medeiros.

num alfarrabista – que por elas não se interessou por julgar tratarem-se de cartas de amor –, Inês de Medeiros entrevista diversas mulheres que terão recebido uma circular, enviada por um desconhecido grupo de apoio à ditadura, no problemático ano de 1958, quando o futuro do Estado Novo esteve ameaçado pela possibilidade de o General Humberto Delgado vir a ser eleito. A circular persuadia as mulheres a juntarem esforços para defender a nação, formando, para o efeito (através das suas redes de contactos com outras mulheres, com a Igreja e com as iniciativas de assistência social a que estavam ligadas), um “exército feminino” que, de maneira informal, mas organizada, envidaria esforços para incentivar ao voto no candidato apoiado por Salazar – o Almirante Américo Tomás –, livrando, dessa forma, a pátria do caos que poderia advir da eleição de Humberto Delgado.¹⁴

O filme começa com a sobreposição de vozes femininas que reproduzem excertos das cartas que as mulheres redigiram em resposta ao envio da circular anteriormente referida. Segue-se a apresentação de imagens de arquivo da “Manifestação das Mulheres Portuguesas a Salazar”, retratando a homenagem que centenas de mulheres pertencentes aos mais variados quadrantes sociais fizeram a Salazar nos jardins de São Bento, em 1959, quando o Presidente do Conselho completava 70 anos de vida e 31 anos de governação. A escolha dessas imagens é reveladora da admiração, respeito e gratidão que as mulheres nutriam pelo político e dá suporte às entrevistas conduzidas pela realizadora, sobre a circular de 1958. Importante é reter a data em que as imagens nos jardins da residência oficial de Salazar foram feitas (um ano após as eleições presidenciais) e também a forma como essas mulheres são caracterizadas pela narradora do material de arquivo: as “mulheres transtornadas pela gratidão e amor a Salazar” são apresentadas como seres “com menos ideias políticas”, pessoas “menos complicadas”, “com noções de valores mais restritos”, naquilo que hoje em dia poderia ser considerado uma evidente menorização da posição da mulher, mas que, na época retratada, correspondia ao que se esperava de uma mulher (Medeiros 2006). As imagens traduzem uma atmosfera de histeria e fazem lembrar a comoção que as admiradoras manifestam quando veem estrelas do mundo do cinema e da música, como se Salazar fosse uma espécie de objeto fetiche a que prestassem culto.

No excerto do arquivo fílmico incorporado no documentário, relevante é também o discurso de Salazar dirigido às “mães, esposas, irmãs e filhas”, pelo apoio prestado ao regime e à nação. Por outro lado, observe-se ainda que as entrevistas de Inês de Medeiros sobre as cartas encontradas colocam em relevo a aceitação e naturalização dos traços apontados pela locutora na caracterização que fez das mulheres em geral, não importando o seu estrato social. Quando inquiridas sobre o que era democracia e ditadura, as entrevistadas demonstram não ter uma consciência política, reproduzindo cegamente a crença de que Salazar era uma espécie de messias e que tudo era necessário fazer para salvar o regime da ameaça representada pelas ideias de Humberto Delgado. As entrevistas deixam patente o facto de as mulheres não terem uma posição definida sobre o que era a democracia, afirmando que não se interessavam pela política. Uma delas chega a afirmar

¹⁴ Recorde-se que, inquirido sobre o que faria em relação a Salazar se fosse eleito, Humberto Delgado afirmou categoricamente que o demitiria, o que assustou muitos eleitores que viam Salazar como um garante de estabilidade.

que a ditadura era um regime que poderia ser “necessário”, revelando mesmo descontentamento pela vida em democracia. Em suma, as entrevistadas pareciam poder ser facilmente manipuladas. Apesar de se sentirem valorizadas e empoderadas quando o seu auxílio à causa da estabilidade política nacional lhes foi solicitado, relevam, das entrevistas e do comentário feito às cartas que escreveram, a mentalidade conformista da época e o pavor perante a perspectiva de mudança. Dessa forma, as mulheres de mais condições comentavam como o seu quotidiano se circunscrevia à vida doméstica, à educação dos filhos, à participação nas atividades da igreja e nas ações de caridade, tornando-se evidente a tendência de naturalização da pobreza, dos baixos níveis de educação e da violência doméstica pela sociedade portuguesa da época.¹⁵

A entrevistada que vinha da classe trabalhadora, tendo toda a vida trabalhado como criada, é aquela que (apesar de ter apoiado a mobilização das mulheres no fim da década de cinquenta tal como requerido pela circular) demonstra um pouco menos de alienação política, deixando claro que as pessoas viviam as suas vidas sem questionarem o que quer que fosse; o que se compreende, numa sociedade em que a obediência à autoridade fazia, desde cedo, parte da doutrinação cultural e política. Esta mulher demonstra a consciência do que ela *não* queria para os seus filhos, ou seja, a mesma vida de desigualdades, pobreza e privações que ela experienciara. É significativo o facto de o filme, pouco antes da sua conclusão, acabar com a referência ao orgulho desta mulher em ter ajudado a educar os netos que eram todos licenciados e que tinham, já em democracia, conseguido libertar-se das amarras da imobilidade social que, à nascença, determinava o destino de gerações.

Inês de Medeiros recorre novamente ao arquivo na parte final do seu documentário, em que relata a grande farsa que foi montada após a doença de Salazar para fazer crer ao político que ele continuava à frente dos destinos do país. Para além da *voz-off* da realizadora, as imagens dos preparativos para a encenação da filmagem de uma alocução de Salazar à nação revelam um homem claramente fragilizado física e intelectualmente, que em nada fazia lembrar o político que assomou à varanda para se dirigir às mulheres que o saudavam em 1959 nos jardins do Palácio de São Bento. Mesmo assim, o culto ao mito continuava e replicou-se nas cenas do velório de Salazar em que, mais uma vez, ele é venerado como um fetiche, mas já sem vida; veneração, em certa medida, perpetuada pelo tom nostálgico dos relatos da maioria das entrevistadas, décadas após as cartas terem sido escritas (com exceção da mulher mais desfavorecida que inequivocamente almejava uma condição de vida diversa).

Catarina Mourão, em *A Toca do Lobo*, propõe uma mediação fílmica mais subtil das mulheres do regime, que considero esteticamente refinada, mas algo problemática. A realizadora tenta reconstruir, através de arquivos privados e públicos, o percurso de vida do seu avô, o escritor Tomaz de Figueiredo, que, durante o Estado Novo, viveu separado da sua mulher e dos filhos (ainda que mantivesse o seu estado civil de casado) e que, durante cerca de dois anos, permaneceu internado num hospital psiquiátrico contra a sua vontade. Na sua investigação, a realizadora tem como fonte privilegiada a sua mãe (conhecida pela alcunha de Zinha e que era a filha mais nova do escritor) que, à medida

¹⁵ Uma das entrevistadas revela um sentimento de missão cumprida ao comentar como salvou um casamento, em nome da moral e dos bons costumes, prevalecendo a indissolubilidade do casamento, apesar de a esposa ser alvo frequente da violência do marido.

que apresenta e comenta álbuns de fotografias e filmes caseiros, relata vários episódios da vida em família, discorre sobre a sua problemática relação com o pai e recorda a educação castradora que recebeu. Apesar de o avô da realizadora ser um homem conhecido e de abundarem traços por ele deixados (livros, gravações, declarações a um programa da RTP, placas de ruas, biblioteca com o seu nome), Mourão debate-se com uma série de silêncios e de lacunas no processo de escavar memórias públicas e privadas sobre a sua vida.

O maior obstáculo no acesso a fontes que poderiam ser fundamentais para elucidar as dúvidas que o percurso do avô suscita encontra-se no seio da sua própria família e, mais especificamente, na resistência da sua tia, Maria Antónia (cuja alcunha era Mitó), em facultar à realizadora a entrada na casa de Casares (casa de infância de Tomaz de Figueiredo) e o acesso ao espólio do escritor (localizado justamente em Casares), de que Mitó se considera a única guardiã. Esta impossibilidade foi provavelmente uma das razões que levou Mourão a realizar o filme que correspondeu à parte prática do seu Doutoramento em Cinema na Universidade de Edimburgo. Filme para o qual a realizadora buscou uma miríade de elementos de arquivo, através dos quais procurou recuperar e articular memórias públicas e privadas, formando um *puzzle* que revelava os graves problemas de uma família da burguesia do regime, que tudo fazia para aparentar estar o mais possível em conformidade com os costumes e a moral da época.

Um dos aspetos mais interessantes em *A Toca do Lobo* é justamente o engenho da realizadora em tirar partido dos meandros de um drama familiar e da cultura de medo e de silêncio que caracterizou o regime¹⁶ para fazer o retrato social de uma época e revelar os mecanismos de controlo e coerção do Salazarismo aplicados a todos os que o desafiavam (a família, a polícia política, o sistema carcerário, a escola, os hospitais psiquiátricos).¹⁷ Se é verdade que o objetivo primeiro de Mourão, no seu filme, não foi discutir o papel da mulher no anterior regime, considero que a realizadora faz um retrato eloquente da sua avó (mãe de Zinha e de Mitó, e mulher de Tomaz de Figueiredo) e da sua tia Maria Antónia como pertencendo ao grupo que denominei anteriormente por ‘mulheres de Salazar’, ou seja, como mulheres que foram educadas para defender os valores do regime e que se adaptaram aos princípios da ‘cultura do silêncio’ (em termos amplos, a ideia de que os problemas privados devem ser escondidos ou silenciados;¹⁸ de que há uma imagem de correção e de conformidade às leis sociais que deve ser mantida a todo o custo). Nesse sentido, não é exagerado estabelecer um paralelo entre essas duas mulheres (avó e tia da realizadora) com as mulheres entrevistadas em *Cartas a uma Ditadura* de Inês de Medeiros.

¹⁶ Sobre a cultura do medo e do silêncio característica do regime autoritário de Salazar, *vd.* Gil (2005). Segundo o filósofo, esta cultura está na base do que ele denomina “política de não inscrição” que corresponde a um estado de passividade e incapacidade de reagir. Cunha (2018, p. 292) chama a atenção para a importância do fenómeno da não-inscrição em *A Toca do Lobo* e para o seu impacto transgeracional.

¹⁷ A este propósito, *vd.*, dentre muitos, Rosas (2013).

¹⁸ A título de ilustração, refiro duas expressões ainda hoje muito comuns no discurso popular e, sobretudo, entre as pessoas mais idosas, que traduzem a tensão entre o ‘ser’ e o ‘parecer’ que permeou as interações sociais no anterior regime em nome do respeito aos códigos morais da sociedade patriarcal: (i) o ditado ‘roupa suja lava-se em casa’ e (ii) a expressão ‘parece mal’ para justificar a ocultação de tudo o que era considerado menos positivo ou desafiador da ordem.

Em que medida a avó e a tia de Mourão podem ser consideradas ‘mulheres de Salazar’? A avó da realizadora, aparentemente, é uma figura de menos importância no filme. Ela não tem uma existência ‘física’, ao contrário do seu marido Tomaz de Figueiredo. O que o espetador depreende é que ela e o marido não se davam bem e que, durante anos, viveram separados, apesar de haver referências ao amor que Tomaz de Figueiredo nutria pela sua mulher, o que ficou patente aquando do relato sobre a sua reação emotiva no velório desta última. A avó de Mourão, porém, teve uma influência decisiva na relação que a filha mais jovem (Zinha) estabeleceu com o pai. O filme sugere que ela dava a entender à filha que o pai não se preocupava com a família, nem financeira nem sentimentalmente. O filme tenta desmontar esta visão através de muitos dos materiais de arquivo de que Mourão se apropria. Por outro lado, é esta mesma mulher que consegue arranjar estratagemas (tudo leva a crer que sempre com o apoio da sua família) para viver legalmente casada, mas, na prática, separada do seu marido, quando isto era socialmente inaceitável no decorrer da ditadura. No entanto, a avó de Mourão tem uma importância fundamental no filme. Ela alerta a realizadora para a existência de um depoimento que Tomaz de Figueiredo concedeu à RTP e que ela gostaria que a neta tivesse visto.¹⁹ Mourão descobre a gravação do programa *O Clube dos Coleccionadores* sobre coleções bizarras e é curioso como, através deste elemento de arquivo, Tomaz de Figueiredo (que, na altura em que gravou o programa, ainda não tinha netos), ao apresentar a sua coleção de saquinhas de cachimbo, afirma que gostaria que as suas netas (e talvez uma que poderia vir a chamar-se Catarina) a pudessem herdar e dar-lhe novos usos. Se a gravação é uma peça de arquivo chave na criação de um laço de afetividade que nunca existiu entre avô e neta (até porque eles nunca se conheceram e porque a mãe da realizadora tinha mágoas do pai)²⁰, causa estranheza ao espetador saber que Zinha, a mãe de Mourão, nunca teve conhecimento do programa, nem do desejo manifestado pelo seu pai de vir a ter uma neta chamada Catarina. Se é inegável que a peça de arquivo referida é interessante, mais instigante é especular sobre as razões que levaram a mulher de Tomaz de Figueiredo a não comentar sobre o programa com a filha, mas mencioná-lo anos mais tarde à sua neta. A verdade é que a avó de Catarina Mourão permanece um mistério ao longo do filme, podendo ser considerada como uma peça do *puzzle* familiar que fica por encaixar, até porque foi uma mulher do regime, ao mesmo tempo que, à sua maneira e com as suas ‘armas’, procurou contorná-lo, sempre procurando salvar a imagem do bom nome da família. Fica a dúvida se a realizadora não deixou a caracterização dessa mulher, de alguma forma, em suspenso, como eventual mola propulsora para uma sequência de *A Toca do Lobo*.

Mitó é a outra peça do *puzzle* familiar que fica por encaixar. Ainda que apareça em algumas fotos e num vídeo caseiro que encena um assalto, o espetador conhece Mitó através dos relatos de Zinha, e em função da carta que escreve a esta última quando envia

¹⁹ Mourão diz, no seu filme, que a avó lhe confiou um “segredo”.

²⁰ A este propósito, considerar a distinção que Baron (2014) estabelece entre *archive effect* e *archive affect*, tendo por base as implicações da recontextualização e ressignificação de materiais de arquivo quando inseridos em contextos distintos. Esta distinção revela-se igualmente útil quando se considera o desejo de Mourão de construir uma narrativa que revela um outro lado da história familiar e uma outra leitura de um determinado período do passado nacional.

as saquinhas de cachimbo de Tomaz de Figueiredo, em resposta a mais uma tentativa de convencê-la a permitir a entrada da realizadora na casa de Casares. Identifico Mitó como uma ‘mulher de Salazar’ porque o filme deixa no ar a sugestão de que ela nada fez para se aproximar do pai ou aproximar o pai da irmã quando Tomaz de Figueiredo foi considerado pela família como uma figura estranha e excêntrica, ainda que não tenha hesitado em ficar com a sua casa de infância e o seu espólio, considerando-se como a sua única guardiã. Apesar de, no seu filme, Mourão aludir ao facto de Mitó só permitir a entrada em Casares das pessoas que ela quer, o que o filme não revela é que Mitó transformou a casa de Casares numa espécie de casa-museu, ainda que esta não esteja aberta ao público. Mais do que isso, o filme não revela a existência do *site* organizado pela filha mais velha de Tomaz de Figueiredo (<http://www.tomazdefigueiredo.net/>) que data de 2013 e que apresenta a sua vida e obra de acordo com os critérios estabelecidos por Mitó, como se o *site* correspondesse à versão ‘oficial’/‘autorizada’ da vida e obra do escritor. Para além disso, constata-se que praticamente não há referências no *site* a Zinha e nenhuma a Catarina Mourão e muito menos ao filme *A Toca do Lobo* (mesmo que este tenha sido apresentado numa data posterior à que figura como sendo de disponibilização do *site online*). Por outras palavras, quando se consideram o *site* sob a responsabilidade de Mitó e o filme de Mourão na reconstituição do percurso pessoal e profissional de Tomaz de Figueiredo, há uma espécie de confronto de arquivos, que revela o carácter não estático e mutável do arquivo, bem como as suas lacunas epistemológicas.

Mitó pode ser considerada uma ‘mulher de Salazar’, na medida em que, já em democracia e através do seu *site*, tenta preservar a imagem da sua família, apresentando o seu pai como sendo “dono de uma personalidade complexa” (vd. separador “Apresentação”). Com o pretexto de ser *isenta*, ela omite da informação disponibilizada ao público um passado de contenda familiar e justifica o período em que o pai esteve internado como sendo devido a uma depressão resultante do que aconteceu no episódio do cartório em Estarreja, quando Tomaz de Figueiredo foi responsabilizado por um crime cometido por um funcionário.²¹ No texto de apresentação do *site*, Maria Antónia Figueiredo alega que a única maneira de fazer jus ao passado do pai é ‘dar-lhe voz’ através da sua obra, impedindo que, dessa forma, qualquer outra interpretação do percurso do escritor possa ser considerada verosímil. Não é claro se a existência do *site* se deve ao facto de Mitó ter sabido do projeto da sobrinha de fazer um filme sobre o avô, no qual poderiam ser revelados aspetos íntimos da vida familiar. Se esta hipótese for viável, o *site* pode ser encarado como uma tentativa de Mitó de proteger a sua própria imagem e a da família em linha com a moral da época do Estado Novo. Na verdade, o filme de Mourão coloca em xeque a moral familiar ao sugerir que, por trás do internamento de Tomaz de Figueiredo (que tanto sofrimento lhe trouxe), pudesse estar uma decisão da família que temia pelo seu ‘bom nome’, caso Tomaz de Figueiredo fosse preso. Isto porque o filho do escritor era um preso político do regime, que, por ser uma personalidade ‘marginal’, é praticamente ‘apagado’ dos registos familiares, quase como se nunca tivesse existido.

²¹ O filme de Mourão apresenta uma outra versão para as razões do internamento de Tomaz de Figueiredo através do relato de uma tia da realizadora. Segundo a senhora (que é filmada a conversar com Mourão e Zinha quando estas a visitam), a família tinha decidido internar Tomaz de Figueiredo para impedir que ele fosse preso em função do episódio do cartório.

Mourão reinscreve a vida do filho de Tomaz de Figueiredo na história da família ao, na sua narrativa fílmica, estabelecer um paralelo entre a ‘prisão’ do avô no hospital psiquiátrico e a prisão efetiva do tio, sugerindo que os dois homens, em alguma medida, eram vítimas do regime, ainda que por terem, de maneiras diversas, desafiado o *status quo*. Uma leitura possível do filme é encarar *A Toca do Lobo* como uma tentativa da realizadora de ‘libertar’ o avô e o seu passado da prisão em que ele continuava a estar na casa de Casares sob o domínio de Mitó, anos após a sua morte.

4. Conclusão

Embora em nenhum dos filmes do *corpus* as realizadoras tivessem como objetivo primeiro problematizar a representação das mulheres no decorrer da ditadura, de todos eles relevam o perfil da mulher idealizada pelo Estado Novo e o seu papel fundamental na disseminação e consolidação dos valores do regime no seio da família, uma das células-chave de doutrinação de gerações.

Através da apropriação de diferentes materiais provenientes de arquivos públicos e privados, as realizadoras propõem uma representação alternativa do Estado Novo, constituindo-se os filmes como práticas mnemónicas que, ao colocarem as memórias a circular a partir do confronto de diversos pontos de vista (o processo de transformação da *storage memory* em *functional memory*), se convertem em contra-narrativas da representação pública da memória. No que diz respeito à representação das mulheres, os filmes enquanto contra-narrativas revelam como o modelo de mulher ideal do regime foi posto ao serviço da manutenção e longevidade do Salazarismo: o MNF com as atividades de apoio aos soldados como se a pátria fosse uma grande família em *Natal 71*; as mulheres que se organizam numa teia invisível mas eficaz na defesa do regime através do voto, em *Cartas a uma Ditadura*; a tentativa de preservação da ‘face’ da família coesa e impoluta e o elogio ao respeito pela autoridade e pela moral em *A Toca do Lobo*.²²

Para além de contra-narrativas, os filmes podem ser encarados como *meta-narrativas* que discutem as potencialidades do cinema enquanto *médium* privilegiado de formação, circulação e reconfiguração da memória cultural, reflexão que radica no reconhecimento de que o arquivo não é estático, nem blindado, possuindo lacunas que, quando exploradas, colocam a nu o carácter autoritário e disciplinar do arquivo. Enquanto contra- e meta-narrativas, os três filmes analisados, ainda que em termos simbólicos, ‘vomitam’ Salazar e chamam a atenção não só para os diferentes graus de encenação subjacente aos princípios do Salazarismo, como também para a elaborada construção do mito de Salazar, cujo impacto ainda se faz sentir no Portugal democrático e que filmes como *Natal 71*, *Cartas a uma Ditadura* e *A Toca do Lobo* vêm desconstruir.

²² No caso de *A Toca do Lobo*, importante é não perder de vista que a leitura aqui proposta é uma possibilidade de interpretação. Tal leitura tem de levar em conta a subjetividade da realizadora que lida com memórias privadas impregnadas de sentimentos e emoções, bem como com o diferendo com a sua tia. Estes são aspetos que podem condicionar o processo de resignificação das memórias no filme. No entanto, a leitura que releva de *A Toca do Lobo*, quer em relação ao percurso de Tomaz de Figueiredo, quer em relação às interações familiares no Estado Novo e o papel da mulher, não deixa de ser verosímil, o que reforça o seu valor enquanto contra-narrativa.

Referências

- Afonso, J. (1963). *Os Vampiros. Dr. José Afonso em Baladas de Coimbra* [Vinil]. Portugal: Rapsódia.
- Agostinho, D. (2014). Inhabiting the Nazi Archive in Yael Hersonski's *A Film Unfinished*. *Diffractions*, 3, 1–22. <https://doi.org/10.34632/diffractions.2014.992>.
- Alfaro, C., & Oliveira, L. (2014). *Order and Chaos. Paula Rego, Victor Willing, Eduardo Batarda, Bartolomeu Cid dos Santos* [catálogo da exposição]. Cascais: Fundação D. Luís I – Casa das Histórias-Paula Rego.
- Areal, L. (2011). *Cinema Português: Um País Imaginado*. Lisboa: Edições 70.
- Assmann, A. (2008). Canon and Archive. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 97–107). Berlin: De Gruyter.
- Assmann, A. (2011). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baron, J. (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Abingdon, Oxon, NY: Routledge.
- Basto, J. (2015). *A Representação de Género em Manuais Escolares do Ensino Primário do Estado Novo* (Dissertação de mestrado, Escola Superior de Artes e Design, Matosinhos).
- Brunow, D. (2015). *Remediating Transcultural memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlin: De Gruyter.
- Cardoso, M. (Dir.). (1999). *Natal 71*. Lisboa: Filmes do Tejo & IPACA.
- Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica (1975). *As Armas e o Povo*. Lisboa: Instituto Português do Cinema.
- Cruz, J. L. (2013). O Cinema na Transição Democrática. In P. Cunha & M. Sales (Eds.), *Cinema Português. Um Guia Essencial* (pp. 192–214). São Paulo: SESI-SP.
- Cunha, P. (2013). Quando o Cinema Português Foi Moderno. In P. Cunha & M. Sales (Eds.), *Cinema Português. Um Guia Essencial* (pp. 215–237). São Paulo: SESI-SP.
- Cunha, P. (2018), Mourão C. (2015). *A Toca do Lobo*. Portugal: Laranja Azul. *Vista. Revista de Cultura Visual*, 2, 292–294.
- Derrida, J. (1995). *The Archive Fever: A Freudian Impression* (Trad. E. Prenowitz). Chicago: Chicago University Press.
- Erl, A. (2008). Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. In A. Erl & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 389–398). Berlin: De Gruyter.
- Erl, A. (2011). *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Espírito Santo, S. (2003). *Adeus, até ao teu Regresso: O Movimento Nacional Feminino na Guerra Colonial (1961–1974)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Espírito Santo, S. (2008). *Cecília Supico Pinto. O Rosto do Movimento Nacional Feminino*. Lisboa: Esfera.
- Ferreira, C. (2013). Estabilidade, Crescimento e Diversificação. In P. Cunha & M. Sales (Eds.), *Cinema Português. Um Guia Essencial* (pp. 238–267). São Paulo: SESI-SP.
- Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language* (Trad. A. M. Smith). New York: Pantheon Books.
- Gil, J. (2005). *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d' Água.
- Keightley, E., & Pickering, M. (2012). *The Mnemonic Imagination: Remembering as Creative Practice*. London: Palgrave.
- Hall, S. (1991). Reconstruction Work: Images of Post-War Black Settlement. In J. Spence & P. Holland (Eds.), *Family Snaps* (pp. 152–164). London: Virago.
- Machado, P. & Blank, T. (2015). A Outra Vida das Imagens: Elaborando Memórias de um Brasil Invisível. *Devires*, 12 (2), 68–93.
- Martins, A. (2017). The Archive, Gender Roles and the Deconstruction of Salazarism in Alberto Seixas Santos's *Brandos Costumes*. In I. Caldeira, G. Capinha, & J. Matos (Eds.), *The Edge of Many Circles. Homenagem a Irene Ramalho Santos* (pp. 411–423). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

- Medeiros, I. (Dir.). (2006). *Cartas a uma Ditadura*. Lisboa: Faux.
- Mourão, C. (Dir.). (2015). *A Toca do Lobo*. Lisboa: Laranja Azul.
- Murphy, K. (2019). *Mapping Memory. Visuality, Affect, and Embodied Politics in the Americas*. New York: Fordham University Press.
- Neves, H. & Calado, M. (Eds.) (2001). *O Estado Novo e as Mulheres: O Género como Investimento Ideológico e de Mobilização*. Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência.
- Oliveira, M. J. (2008, fevereiro 12). Cecília Supico Pinto. *Público* (P2). Consultado em <https://www.publico.pt/2008/02/12/jornal/cecilia-supico-pinto-248887>>.
- Pereira, S. (Ed.) (2008). *Feminino ao Sul: História e Historiografia da Mulher*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Pimentel, I. (2011). *A cada um o seu lugar: A política feminina no Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Rigney, A. (2005). Plenitude, Scarcity, and the Circulation of Cultural Memory. *Journal of European Studies*, 35, 209–26.
- Rigney, A. (2016). Cultural memory studies: mediation, narrative and the aesthetic. In A. L. Tota & T. Hagen (Eds.), *Routledge International Handbook of Memory Studies* (pp. 65–76). London/New York: Routledge.
- Rosas, F. (2013). *Salazar e o Poder: A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Simões, R. (Dir.) (1976). *Deus, Pátria, Autoridade. Cenas da Vida Portuguesa 1910–1974*. Lisboa: Instituto Português do Cinema, RTP.
- Sturken, M. (1997). *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press.

[recebido em 31 de janeiro de 2020 e aceite para publicação em 8 de maio de 2020]