

“Que farei eu com esta espada?” Imagens da temporalidade histórica entre o Estado Novo e o cinema militante de João César Monteiro. A Revolução do 25 de Abril implicou radicais mudanças de consciência e identidade entre a população portuguesa, colocando em causa décadas de construção de imaginários históricos por parte do Estado Novo – processo no qual as artes visuais desempenharam um papel fundamental. Numa comparação com alguns momentos das Comemorações Centenárias (1940), este artigo procura analisar uma das primeiras recuperações de um imaginário medievalizante no período pós-revolucionário: o filme *Que farei eu com esta espada?* (1975) de João César Monteiro. Em contraste com as apropriações historicistas da ditadura, este salto para o passado, agora “sob o céu livre da história” (Benjamin, 2010), arrancava da continuidade temporal uma imagem anacrônica e alegórica da redenção de um “povo” definido através da sua atividade revolucionária.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem; temporalidade; Estado Novo; cinema; 25 de Abril.

“What shall I do with this sword?” Images of historical temporality between the Estado Novo and the militant cinema of João César Monteiro. The April 25th Revolution brought about radical changes in consciousness and identity among the Portuguese population, challenging decades of historical imagery constructed by the Estado Novo – a process in which the visual arts played a fundamental role. In comparison with certain moments of the Centenary Commemorations (1940), this article seeks to analyze one of the first revivals of a medieval imagery in the post-revolutionary period: the film *Que farei eu com esta espada?* (“What shall I do with this sword?”, 1975) by João César Monteiro. In contrast to the regime’s historicist appropriations, this leap into the past, now “under the open sky of history” (Benjamin, 2010), ripped from temporal continuity an anachronistic and allegorical image of the redemption of a “people” defined through their revolutionary activity.

KEYWORDS: Image; temporality; Estado Novo; cinema; April 25th.

GONÇALO COSTA

“Que farei eu com esta espada?”
Imagens da temporalidade histórica
entre o Estado Novo e o cinema militante
de João César Monteiro

INTRODUÇÃO

O Estado Novo (1933-1974) usou e abusou amplamente de imagens historicistas ao longo das décadas em que se manteve no poder. Convocadas com propósitos apologéticos e legitimadores, imagens medievalizantes conferiam à ditadura um fundamento cronológico, colocando-a como conclusão lógica de uma história nacional de oito séculos.

Este artigo visa realizar uma comparação entre o uso da Idade Média durante o regime salazarista e no processo pós-revolucionário do 25 de Abril. Para tal, são selecionados dois exemplos: por um lado, as Comemorações Centenárias (1940), particularmente alguns dos seus maiores expoentes na *Exposição do Mundo Português*, mostrando como a criação de imagens históricas e populares era usada como ferramenta de governação e administração. Por outro lado, um filme de João César Monteiro ainda pouco estudado desde este ponto de vista: *Que farei eu com esta espada?* (1975), procurando a forma como o seu uso de imagens medievalizantes em busca das coordenadas históricas do “povo português” aponta para conclusões diferentes daquelas encontradas na ditadura.

São várias as questões suscitadas por esta comparação e às quais este artigo tenciona dar resposta: porque foi necessário mobilizar imagens do passado para discorrer sobre a Revolução do 25 de Abril? De que modo é que a temporalidade histórica foi vivida e pensada nesse contexto? Que conceito cria João César Monteiro sobre a população que protagoniza o filme – e que papel tem a imagem nessa criação? Em que sentido é que o uso dessas imagens difere do historicismo do Estado Novo?

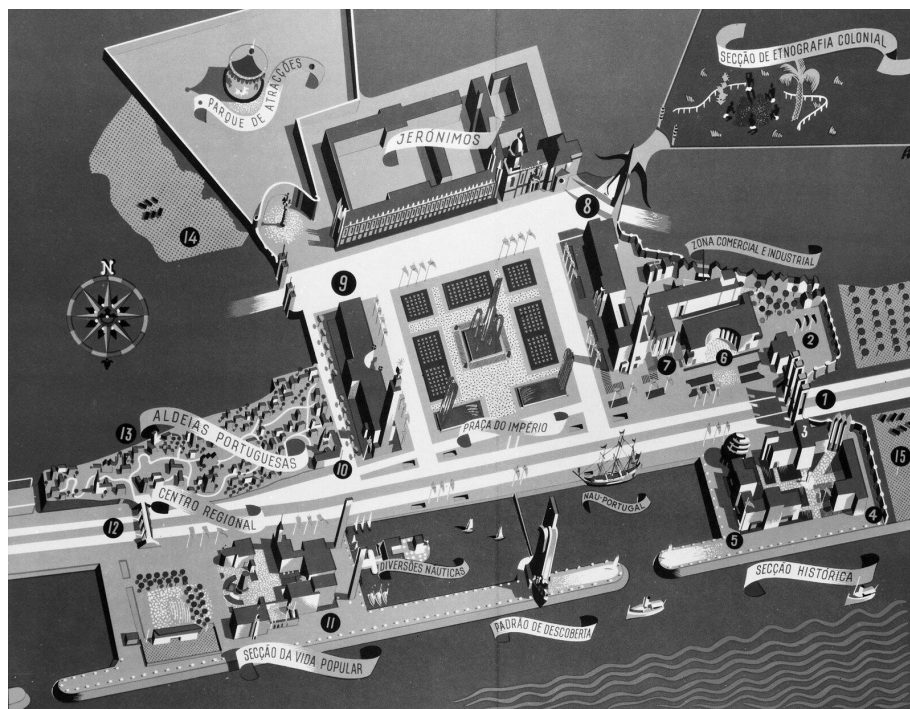
IMAGINAR A TEMPORALIDADE HISTÓRICA: AS COMEMORAÇÕES CENTENÁRIAS

O caminho ideológico para as Comemorações Centenárias, coroadas no ano de 1940 com a *Exposição do Mundo Português*, já vinha sendo percorrido pelo menos desde 1929. A 20 de fevereiro deste ano, Alberto de Oliveira, embaixador português em Bruxelas, envia ao *Diário de Notícias* uma carta onde traça, possivelmente pela primeira vez, a linha axial que une três marcos cronológicos de relevo na história portuguesa: 1140 (ano de fundação da nacionalidade), 1640 (restauração da independência) e 1940 (ano das comemorações).

A carta, publicada por Agostinho de Campos no mesmo jornal, seria recuperada dez anos depois para o primeiro número da *Revista dos Centenários* (31 de janeiro de 1939), órgão oficial da Comissão Nacional dos Centenários, estrutura integrada no Secretariado da Propaganda Nacional (SPN). O propósito geral da comemoração do triplo centenário, segundo Oliveira, seria «reconstruir-nos a nós próprios, a fim de aparecermos decentes, decorosos e dignos aos que nos virem festejar o nosso próprio nascimento nacional;

FIGURA 1

Planta geral da *Exposição do Mundo Português*. Perspetiva de Fred Kradolfer.



Fotografia de Mário Novais.

para tratarmos de lhes mostrar que não estamos gastos nem moribundos» (Campos, 1939, p. 9).

Correspondendo a esta proposta de “aparecimento”, foram mobilizados dezenas de arquitetos, escultores e pintores, incluindo alguns dos maiores nomes do universo artístico português,¹ para a realização do certame mais expressivo das Comemorações Centenárias. Dramaticamente implantada no estuário do Tejo [fig. 1], de modo a dialogar com o Mosteiro dos Jerónimos e com a Torre de Belém, dois marcos visualmente impactantes da memória histórica portuguesa, a *Exposição do Mundo Português* pode ser encarada como expressão maior da “Política do Espírito” de António Ferro, que acumulava a função de secretário-geral da Comissão acima mencionada à de diretor do SPN.

Encabeçando o Secretariado desde 1933,² Ferro contava já com vários anos de experiência de implantação da “Política do Espírito”, concretizando habilmente o seu princípio propagandístico de que “a arte, a literatura e a ciência constituem a grande fachada duma nacionalidade, o que se vê lá de fora” (Ferro, 2007, p. 57). O espírito geral da *Exposição do Mundo Português* manifestava evidentes afinidades com esta tentativa de construção de “fachada” para se “ver de fora”, e a mostra teria não só funções propagandísticas internas (legitimando o Estado Novo através da sua inserção num contínuo histórico que remontava a 1140, além de apresentar as suas ações recentes ao nível da colonização africana, das obras públicas e da economia), mas também uma vocação externa indissociável do recente deflagrar da II Guerra Mundial. António Ferro admitia que esta comemoração seria “a ocasião excepcional de ensinar à terra convulsa, agitada, revolucionada a firmeza do solo que pisamos, o mesmo, nos seus limites e configuração, que os nossos primeiros reis sonharam e traçaram” (Ferro, 1939, p. 19). Demonstrava, assim, que a imagem externa subentendia uma organização interna, firmando de imediato uma série de princípios necessários ao funcionamento da Exposição: o povo

1 Participaram, por exemplo, Pardal Monteiro, Cottinelli Telmo, Raul Lino (arquitetos), Francisco Franco, Hein Semke, Canto da Maia, Leopoldo de Almeida (escultores), Almada Negreiros, Mily Possoz, Manuel Lapa e Fred Kradolfer (pintores) (França, 2009, p. 156).

2 É de salientar também o notável percurso prévio de António Ferro (1895-1956): chegando a editor da *Orpheu* aos 20 anos de idade, conviveu nos primeiros círculos de artistas vanguardistas portugueses. Adepto do futurismo, aderiu entusiasticamente à estetização da política, apanágio do fascismo, o que o levou a entrevistar Marinetti, Mussolini, Gabriele D’Annunzio e Primo de Rivera. Dirigiu outros periódicos nacionais de relevo (*O Jornal e Ilustração Portuguesa*) e teve projeção internacional, promovendo uma conferência no Brasil sobre “A idade do jazz-band” (1922) e passando por Hollywood, nos Estados Unidos, em 1927. Recetor e disseminador dos mais potentes meios modernistas do seu tempo, Ferro revelar-se-ia um hábil utilizador dos *mass media* para fins propagandísticos (Ribeiro, 2014).

português, uno e homogêneo, mantinha a sua consistência dentro das eternas fronteiras definidas pelas primeiras figuras de autoridade nacional.

Dois pilares parecem sustentar este edifício ideológico: a homogeneidade do “povo” e a univocidade do tempo histórico. Estas seriam, 35 anos mais tarde, precisamente as estruturas que João César Monteiro procurou abalar no seu filme. Torna-se útil, portanto, olhar para os segmentos da Exposição que melhor ilustram esta imagem: o Pavilhão da Fundação, de autoria do arquiteto Raul Rodrigues de Lima, e o Centro Regional, sob responsabilidade de António Ferro. Representam, respetivamente, as problemáticas da origem histórica da nacionalidade e os conceitos do “povo” que a protagoniza – ou que nela se encaixa, subsume ou esconde.

A IMAGEM MEDIEVAL DO ESTADO NOVO:
DO PAVILHÃO DA FUNDAÇÃO AO CENTRO REGIONAL

Tal como nas intervenções portuguesas nas Exposições Internacionais de Paris (1937) e de Nova Iorque (1939), que contaram com a presença de vários dos artistas também intervenientes em Belém, na *Exposição do Mundo Português* a arquitetura tinha preponderância enquanto condutora das restantes artes.

A arquitetura tinha de resolver um problema admitidamente complexo: a contradição entre conteúdos históricos e formas modernas. O primeiro edifício da ordem cronológica, o Pavilhão da Fundação [fig. 2], mostrou-se como um monólito maciço de sóbrias referências estilizadas à arquitetura medieval portuguesa, imperando a necessidade de desenhar superficiais signos do passado com o lápis de um modernismo tornado em imperativo, em “estilo” ou em motivo. De facto, é também num sentido mais literal que nos devemos deter nas superfícies parietais destes edifícios, pontuadas por frases de força com um cunho ideológico que extravasava as loas à glória do país. Lê-se, neste primeiro pavilhão, que “Quando Portugal nasceu, fundou-se a Nação que maior influência teria no mundo” [fig. 3]. A frase revela um motivo importante: a fundação do reino medieval e feudal é propositadamente confundida com a criação de um Estado-Nação moderno e conectada imediatamente a uma influência mundial futura. Já na fachada do Pavilhão da Formação e Conquista [fig. 4] é possível ler a seguinte citação: “Ao longo da dinastia afonsina nós vemos que o desenvolvimento de Portugal é o desenvolvimento do poder dos seus reis. Há uma diretriz que se executa e que se cumpre ininterruptamente.” Trata-se de uma alusão ao crescente poder das figuras de autoridade do Estado Novo, recontextualizadas, agora, numa linha contínua de desenvolvimento histórico. Repete-se a mesma sugestão dada por António Ferro: “O que vamos festejar não é, portanto, apenas [...] o Portugal de ontem, mas o de hoje, não apenas o Portugal de D. Afonso Henriques e de D. João IV, mas o

FIGURA 2

O Pavilhão da Fundação, de Rodrigues Lima, junto à Porta da Fundação, de Cottinelli Telmo.



Fotografia de Horácio Novais.

FIGURA 3

Fotograma do documentário *A Grande Exposição do Mundo Português* (1941), de António Lopes Ribeiro.

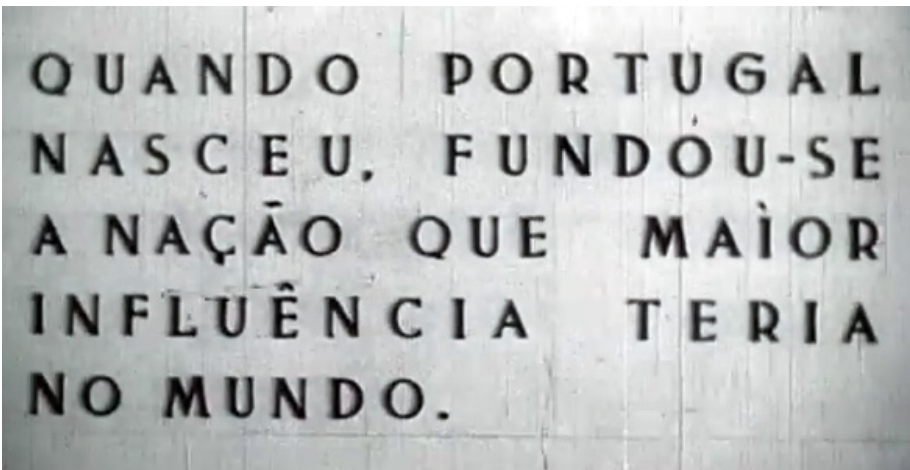


FIGURA 4

Fachada do Pavilhão da Formação e Conquista, de Rodrigues Lima.



Fotografia de Horácio Novais.

Portugal de Carmona e Salazar” (Ferro, 1939, p. 19). D. Afonso Henriques, *rex portugalensium*, confundia-se com Salazar, Presidente do Conselho de Ministros: a imagem histórica é posta a exercer funções de mediação num discurso sobre o passado que se revela como apologia do presente.

A Exposição não convidava a reflexões aprofundadas sobre os seus pontos particulares. Interessava a sua apreensão enquanto conjunto coeso, imperando a própria lógica de ligação entre momentos históricos díspares. Os lusitanos, o reino medieval, a expansão colonial e o Estado Novo são forçados a partilhar uma linha cronológica e causal comum. A vaidade dos 800 anos de história torna-se no esgotamento total desta cronologia, uma vez que a narrativa construída para cada um dos seus períodos é reduzida ao mesmo propósito de legitimação. As manifestações artísticas presentes na Exposição, ao darem visualidade a essa redução, escondem simultaneamente a real violência exercida sobre o material histórico, também ele forçado a marchar nas colunas do regime:

Daqui resulta que a empatia que tem por objecto o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detêm o poder [...]. Aqueles que sempre saíram vitoriosos integram o

cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que mordem o pó. Os despojos, como é da praxe, são também levados no cortejo. Dá-se-lhes geralmente o nome de património cultural. (Benjamin, 2010, p. 12)

Existe necessidade de dominar a história com recurso à imagem porque cada momento histórico se revela como ponto nodal numa constelação de possibilidades. Qual a lógica que permitirá assumir que a conquista de um reino independente por D. Afonso Henriques resultaria necessariamente numa expansão colonial mundial – ou sequer na fundação de uma nacionalidade distinta? E quando se tornou esta expansão colonial numa missão ou num imperativo histórico? A Exposição não admitia questões semelhantes, funcionando em prol da fossilização visual do historicismo. Tal como Lukács já havia antecipado quase duas décadas antes da Exposição:

A história é transformada num regime irracional de forças cegas melhor incorporada no “espírito do povo” ou em “grandes homens”. Pode, portanto, ser apenas descrita pragmaticamente mas não pode ser compreendida racionalmente. A sua única possível organização seria estética, como se de uma obra de arte se tratasse. Ou, por outro lado, como na filosofia da história dos kantianos, será vista como o instrumento arbitrário através do qual princípios intemporais, supra-históricos e éticos são realizados. (Lukács, 2023, pp. 48-49)³

De facto, uma análise do historicismo do Estado Novo, especialmente do modo como foi plasmado nas Comemorações Centenárias, corre o risco de deixar passar despercebido o desconforto latente nas apropriações históricas executadas. Talvez seja possível apontar indícios de que, ao sopear o material da história (e do período medieval em particular), o Estado Novo tenha dado por si a caminhar sobre brasas. Fernando de Pamplona, importante jornalista e crítico de arte adepto da ditadura,⁴ reagiu positivamente à Exposição de Belém – com uma exceção. Referindo-se ao símbolo que ornamentava a

3 Tradução livre de “In the second case, history is transformed into the irrational rule of blind forces which is embodied at best in the «spirit of the people» or in «great men». It can therefore only be described pragmatically but it cannot be rationally understood. Its only possible organization would be aesthetic, as if it were a work of art. Or else, as in the philosophy of history of the Kantians, it must be seen as the instrument, senseless in itself, by means of which timeless, suprahistorical, ethical principles are realised” (Lukács, 2023, pp. 48-49).

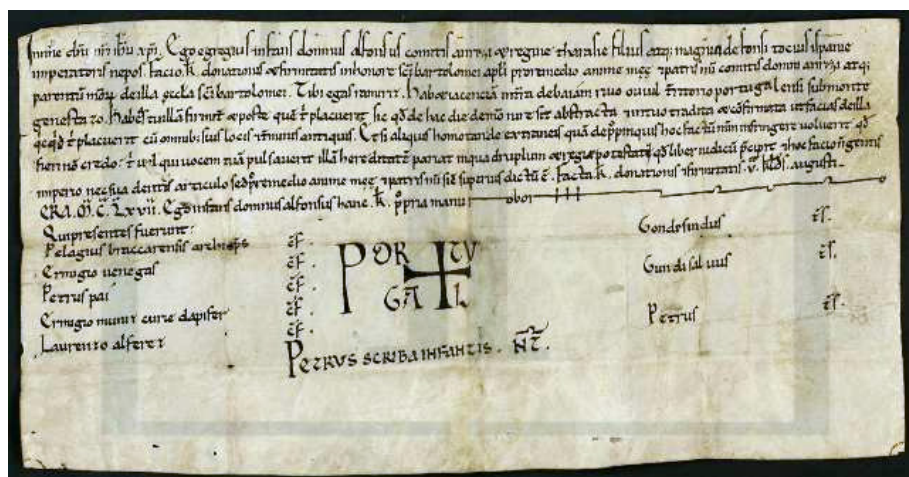
4 Fernando de Pamplona (1909-1999) destacou-se na crítica da arte em Portugal durante as décadas de 40 e 50, chegando a lançar um vasto *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou Que Trabalharam em Portugal* a partir de 1954. Dez anos antes, em 1944, lançara *Rumos da Arte Portuguesa* – um dos “momentos mais marcantes” de uma “teoria estética modernista e fascista do Estado Novo de carácter reacionário e até contrária à de António Ferro, um modernismo austero, de regresso à ordem e de recusa da vanguarda”, segundo Fernando Rosa Dias (2015, p. 273).

fachada do Pavilhão da Fundação, Pamplona lamentou que tenha sido “cruificado o nome de Portugal, desmembrando as suas três sílabas em quatro grupos de duas letras, tudo por amor da simetria” (cit. em Acciaiuoli, 1991, p. 182). O crítico, a partir de um (moderno) pudor antimodernista, condenava um símbolo evidentemente inspirado na sigilografia afonsina [fig. 5].

Como Pedro Martins (2016, pp. 332-334) demonstrou, aliás, “o período medieval não ocupou um lugar central” nas comemorações. O programa oficial, prevendo três períodos de comemoração – “época medieval”, “época imperial” e “época brigantina” –, reservara apenas catorze dias aos eventos da primeira época, estando o enfoque, naturalmente, situado nas celebrações imperiais. A “época medieval” contou, no entanto, com um leque bastante concentrado de eventos distintos: salienta-se o aniversário dos 600 anos da Batalha do Salado (1340) em Évora onde, junto ao templo romano, se realizou uma encenação com trajes e personagens medievais, proporcionando aos espectadores uma sensação de transcendência temporal ao permitir-lhes reviver um facto glorioso da história nacional, agora reinscrito no âmbito da política moderna: foram traçados paralelos com a recente Guerra Civil (1936-1939) no país vizinho, apelando a uma “frente espiritual” contra a “nova barbaridade do Oriente”: o comunismo.⁵

FIGURA 5

Carta de doação da igreja de São Bartolomeu de Campelo do infante D. Afonso Henriques a Egas Ramires, 1129.



Lisboa, ANTT, Cónegos Regulares de Santo Agostinho, Mosteiro de Santo André de Ancede, mc. 1, doc. 2. PT/TT/MSAA/M001/02.

5 A Batalha do Salado resultou na derrota de um exército invasor marroquino da dinastia merínide por forças cristãs luso-espanholas.

Alguma crítica da época chegou a dar conta de semelhantes escândalos historicistas, particularmente na *Exposição do Mundo Português*. Escrevendo para *O Diabo* sobre “A História na Exposição de Belém”, Jorge de Macedo (1940, p. 6) criticou severamente a inverosimilhança de várias representações, concluindo que “tem tudo tão pouca verdade, tão pouca convicção que forçosamente pensamos que aquilo não podia ter sido assim e mesmo – dúvida mais perigosa – que aquilo pudesse ter sido de qualquer maneira”. O crítico resume os principais problemas das apropriações historicistas da Exposição, e é notável que os tenha colocado a descoberto justamente a partir da sua principal ferramenta: a imagem. Macedo acaba por demonstrar que, ao tentar fixar uma narrativa de evolução cronológica, o historicismo, inconsciente do seu próprio funcionamento, pode resultar numa temporalidade vazia e homogênea. A necessidade de imprimir em cada momento do passado a estampa do atual para que nada de anterior consiga apontar para outras possibilidades conheceu a sua plena satisfação com a visualidade. Nas celebrações dos Centenários no Castelo de Guimarães, a 4 de junho, a glorificação é então revelada como uma relação antagónica de repressão histórica:

Quem quer que assistisse a este espetáculo “poderia dizer que o tempo não existe” no contraste entre as velhas muralhas medievais e os líderes da nação (Carmona e Salazar) que participaram na cerimónia [...] Ao meio-dia, o Presidente da República içou a bandeira do primeiro rei português na torre de menagem do castelo – um gesto repetido em todos os castelos e colónias portuguesas pelo mundo, e saudado por milhares de pessoas que brandiam semelhantes bandeiras de modo emotivo. Todas as fontes descrevem este momento como o apogeu emocional das comemorações em Guimarães; nas palavras de Galvão, ele “excedeu a noção de Tempo”. (Martins, 2016, pp. 329-330).⁶

Exceder a noção de tempo: um violento ato de supressão que, como o aparelho ideológico do Estado Novo entendeu, só poderia ser efetivamente disseminado enquanto prazer estético.

A *Exposição do Mundo Português* não contou, no entanto, apenas com estes espetáculos historicistas. Se a imagem histórica terá sido usada “para

6 Tradução livre do original: “Whoever assisted to this spectacle could say that time does not exist in the contrast between the old medieval walls and the leaders of the nation (Carmona and Salazar) who attended the ceremony [...] At noon, the President of the Republic raised the banner of the first Portuguese king at the castle’s keep – a gesture repeated in all Portuguese castles and colonies across the world, and greeted by thousands of people that waved similar flags in an emotive manner. All sources describe this moment as the emotional apogee of the commemorations in Guimarães; in Galvão’s words, it exceeded the notion of Time” (Martins, 2016, pp. 329-330).

produzir consenso social e mobilizar a população sem conceder qualquer acesso ao poder” (Miguélez, 2016, p. 132) faltaria, então, o necessário golpe final da construção da imagem de um “povo” pronto a acolher e a reproduzir esse consenso. Como antes se referiu, a imagem tanto mostra como esconde: é possível afirmar que a imagem histórica na Exposição não seria o verdadeiro objeto, mas sim uma ferramenta mediadora das relações sociais vigentes no Estado Novo.

O Centro Regional, a cargo de António Ferro, foi assim igualmente vital ao funcionamento da Exposição. Entre variadas representações da suposta vida quotidiana das pequenas aldeias portuguesas, da religiosidade popular, dos artesanatos regionais, Ferro lançou-se na criação de uma síntese da vida rústica das diferentes províncias nacionais. A importância de um local como este tornou-se clara para o diretor do SPN: Ferro vislumbrou no Centro Regional a possibilidade de união entre história e povo. No seu discurso de inauguração, o próprio diria que esta secção demonstrava:

Que o nosso povo não esqueceu a sua História, que continua a vivê-la naturalmente nos episódios quotidianos das suas mãos evocadoras, [que] a arte do nosso povo é a História viva da Pátria, o seu alfabeto de imagens.⁷

O tratamento dado à história é semelhante àquele que se aplica ao “povo”. Ferro cai na inverdade: entre encenações estilizadas de figurinos trazidos de todo o país, o Centro Regional não permitia “viver naturalmente” nem admitia “episódios quotidianos”. O “alfabeto de imagens” a que o diretor se refere é, em larga medida, conseguido precisamente através dos mesmos processos de seleção, estilização, depuração e generalização que enformaram as imagens históricas expostas em Belém. Tal como acontece à história, a cultura e a arte popular são arrancadas dos seus contextos, das condições materiais e das relações sociais que as estruturam, transformando-se em objetos de exposição sem aplicação prática. As “raízes” identitárias são, então, paradoxalmente conseguidas através do desenraizamento.

Mário Vieira de Carvalho, discutindo as ideias do musicólogo Fernando Lopes-Graça, descreveu este processo de reificação como “contrafacção folclórica”, referindo-se ao folclore inserido nos círculos comerciais massificados da indústria cultural do Estado Novo como um *cliché* banal “em conformidade ora com objetivos de propaganda, ora com as leis do mercado”. Distinguiu-se do “folclore autêntico”: aquele que “ainda não se dissociara das funções essenciais

7 Discurso reproduzido em: “As Aldeias Portuguesas e os Pavilhões da Vida Popular foram ontem inaugurados com o maior êxito”, *Diário de Notícias*, 03-07-1940.

do quotidiano em que se reconhecia uma comunidade local”, nomeadamente os modos de “comunicação coloquial inseparáveis de um contexto holístico: oração, trabalho, festa, etc.” (Carvalho, 2012, p. 161). A sistematização destas práticas resultaria, necessariamente, na perda de qualquer autenticidade – que subsiste apenas na contingência da *praxis* vital. Aí está, precisamente, o verdadeiro sentido do modernismo procurado por António Ferro: uma procura simultânea pela “arte popular” enquanto prática independente, autossignificativa e identitária de uma “portugalidade” unívoca. Fredric Jameson, a partir de Lukács, leva-nos a

um conceito de “conteúdo” como o facto bruto da contingência em si: conteúdo seria tudo o que permanece contingente na vida individual que uma estética modernista procura queimar, como lava, a fim de que uma obra ou forma “pura” possa surgir desse processo. [...] o que tem sentido em e de si mesmo, em seus próprios termos, o que não precisa de explicações externas ou extrínsecas – só isso é o oposto da contingência para a nova estética modernista. (Jameson, 1997, p. 49)

A dissolução do conteúdo próprio destas formas culturais “é a dissolução das comunidades ou grupos tradicionais mais antigos e o surgimento do individualismo e da anomia” – “só tais indivíduos isolados, privados das estruturas mais antigas da família ou da aldeia das quais faziam parte, podem fornecer a matéria-prima adequada para a obra pura”, conclui Jameson (1997, p. 50). Trata-se de um processo indissociável dos avanços capitalistas: “Os trabalhadores não têm pátria” precisamente porque tiveram de se “desenraizar da terra e da pobreza rural para serem alistados nas oficinas do capitalismo” (Badiou, 2016, p. 23).⁸ Que a propaganda do Estado Novo se tenha focado principalmente na manutenção atávica das “puras virtudes” da ruralidade que desmantelava por suas próprias mãos⁹ revela, então, como o seu pensamento social não conseguiu igualar a velocidade dos seus próprios desenvolvimentos

8 Parafraseado do original: “«The workers have no country.» This is even more true because although they have always been nomads – since they had to uproot themselves from the land and rural poverty to be enlisted into capitalism’s workshops – workers are more nomadic now than ever” (Badiou, 2016, p. 23).

9 Nomeadamente, através da privatização massiva dos antigos terrenos baldios comunitários que sustentavam modos de vida imemoriais de várias comunidades. Outro exemplo deste processo foi o caso de Vilarinho da Furna – aldeia com modos de vida comunitários e coletivistas muito particulares que foi, em finais da década de 60, forçosamente evacuada dos seus habitantes (insuficientemente recompensados) para a construção de uma barragem. Este caso seria, depois do 25 de Abril, redescoberto pelo artista Ernesto de Sousa numa performance intitulada *A Terra Prometida: Requiem para Vilarinho das Furnas*.

económicos.¹⁰ Só neste contexto poderia ser encenada a “contrafacção folclórica” enquanto tentativa reacionária de preservar as formas ocas de um conteúdo “popular” já em vias de extinção.

Abolindo as fronteiras naturais da distância e da geografia, apagando os diferentes modos de vida e organização social, facilmente se dispuseram lado a lado o pescador da Nazaré, o pastor de Monsanto, a lavradeira do Minho, o oleiro de Nisa e a camponesa do Alentejo. As suas particularidades diluem-se na “portugalidade” unidimensional que nasce de uma história comum. Os próprios portugueses são tornados em objetos de propaganda e simultaneamente convocados a serem sujeitos da sua disseminação. Como Luís Trindade (2020, p. 313) apontou:

No discurso de encerramento, Castro garantiu que dois minhotos, após terem visitado a exposição, tinham dito um ao outro: “Agora já tu sabes o que é ser português!...” É difícil imaginar melhor ilustração do salazarismo como corolário de uma cultura nacionalista que vinha, desde finais do século XIX, a procurar impor uma identidade aos portugueses. A novidade, em 1940, é que agora pareciam ser as imagens e encenações de Barros e Ferro, e já não tanto as “palavras loucas” da geração de Alberto de Oliveira, que se mostravam mais capazes de convencer aqueles dois homens que quem melhor os sabia definir era um conjunto de artistas e intelectuais lisboetas.¹¹

A imagem é usada, assim, para lapidificar estruturas sociais. Só nesse sentido se confunde realmente “povo” e “história”, visualmente edificados em simultâneo para garantir a sua viabilidade mútua. A história na ideologia plasmada na *Exposição do Mundo Português* parece adquirir, em si, contornos folclóricos. A sua imagem é a ilustração da temporalidade própria do fascismo: a articulação reacionária da modernidade.¹²

Era necessário produzir perspetivas que colocassem em causa este paradigma sufocante, procurando definições diferentes para a coletividade

10 Na expressão de Theodor Adorno: “A bourgeois consciousness that has failed to keep pace with its own development” (Adorno, 2020, p. 171).

11 Além de Ferro, Luís Trindade refere-se a outros dois grandes nomes da propaganda do Estado Novo: Leitão de Barros (artista plástico e cineasta, “tornar-se-ia no grande encenador da cultura salazarista, através de cortejos históricos, de marchas populares e do cinema”) e João Ameal (escritor e historiador, “seria o maior propagandista da doutrina fascista”). Tal como António Ferro, ambos pertenciam à geração da “cultura modernista massificada nos anos 20”, conhecendo amplamente o seu potencial propagandístico – especialmente pela componente visual. Barros chegaria a assumir: “Não é preciso ler: basta ver e ouvir” (Trindade, 2020, p. 312).

12 Peter Osborne desenvolveu mais extensivamente este conceito (“Conservative revolution: fascism as reactionary modernism”) em *The Politics of Time* (Osborne, 1995, pp. 162-168).

governada pelo Estado Novo. Nas artes, o fim da ditadura abriu oportunidades e apetências nesse sentido.

NOVAS IMAGENS, NOVAS ABORDAGENS

A 14 de maio de 1932, António Ferro deixou no *Diário de Notícias* um conhecido apelo: Portugal carecia de um “realizador”, um *metteur en scène* capaz de animar a vida pública e vincular a população à ditadura através do embelezamento da realidade (Ferro, 1932). Ferro entendera que o poder autoritário, não bastando por si, necessitava de ser encenado, teatralizado e tematizado para uma maior penetração ideológica. Se a *Exposição do Mundo Português* pode ser encarada como a concretização possível dessa vontade de *mise en scène*, é também certo que o grande dinamizador cultural do Estado Novo não descurou o cinema. Pelo contrário, Ferro (1950, p. 36) viu na cinematografia a possibilidade de “educar o bom-gosto do povo” e de “lhe dar, todas as semanas ou todos os meses, algumas horas de alegria e esquecimento”, entendendo o potencial do cinema na administração racional dos tempos livres e no adormecimento da consciência:

A sua magia, o seu poder de sedução, a sua força de penetração são incalculáveis. Mais do que a leitura, mais do que a música, mais do que a linguagem radiofónica a imagem penetra, insinua-se, sem quase se dar por isso, na alma do homem. Em quase todos os outros meios de recreação a nossa inteligência, a nossa própria sensibilidade têm de aplicar-se, de trabalhar mais do que perante o cinema, do que em face daquele pano que, durante duas horas, se encarrega de pensar e de sonhar para nós. (Ferro, 1950, p. 44) Vimos, no ponto anterior, as formas particulares que uma semelhante “insinuação na alma do homem” tomou num certame de artes plásticas como a *Exposição do Mundo Português*. Na passagem para o filme de João César Monteiro importaria refletir não só sobre as novas imagens da temporalidade histórica que o cineasta propõe, mas também sobre os meios cinematográficos num sentido lato. Pela sua natureza, estariam estes condenados às funções de propaganda e entorpecimento intelectual? De que modo poderia ser apresentada uma imagem da história sem cair nas maquinações ideológicas anteriores?

Nos inícios dos anos 70, teóricos como Jean-Louis Baudry e Jean-Louis Comolli procuraram investigar precisamente os modos como o cinema se constitui como aparato, ou *dispositif*, ideológico. Segundo André Parente e Victa de Carvalho (2008, p. 42), este conceito já tinha sólidas raízes na filosofia pós-estruturalista de Foucault, Deleuze e Lyotard: de um modo geral, referia-se ao processo de subjetivação que ocorre num corpo social através de elementos tecnológicos, arquitetónicos ou institucionais. Ao estender este conceito ao cinema, Baudry focou-se especificamente no aparato tecnológico

do cinema: a sala, o ecrã, a projeção, a relação entre espectador e câmara. Estes elementos (que Baudry comparou tanto à alegoria da caverna de Platão como ao estágio do espelho de Lacan) conjugam-se de modo a projetar a imagem de um mundo já oferecido como significado, permitindo um duplo processo de identificação: primeiro com a personagem, depois com a própria câmara que constitui e regula os objetos do mundo projetado. Um dos argumentos centrais de Baudry é precisamente que o espectador se identifica “menos com o que é representado [...] do que com aquilo que encena o espetáculo, que o torna visível, obrigando-o a ver o que ele vê” (Baudry, 1974-1975, pp. 45).¹³ Foi necessário aguardar pelo contributo de autores como Comolli para que a análise do dispositivo cinematográfico se estendesse ao próprio discurso: à perspetiva, à ilusão, ao crescente realismo, aos cortes e montagens. A configuração destes elementos implicaria, por si só, um posicionamento ideológico: de facto, Comolli (1980, p. 139) chega a afirmar que “filmes sem *mise en scène* [...] são os efeitos de outras *mises en scène*”, nomeadamente aquelas que já existem nas regulações sociais que ordenam o espaço filmado.

Se António Ferro não tinha ainda as ferramentas conceptuais que lhe permitiriam apontar com maior precisão os meios de “insinuação” do cinema, os teóricos do *dispositif* encarregaram-se de desvendá-los. Mas como proceder a partir daqui? Ao observarmos os semelhantes mecanismos de subjetivação mobilizados nas *Comemorações Centenárias*, permanecemos com a questão: seria possível produzir contraimagens que apontassem para a emancipação do pensamento? Cremos que o filme de João César Monteiro se baseia nessa possibilidade, pelo que o esquema conceptual do dispositivo cinematográfico continuará a enformar a abordagem deste artigo.

QUE FAREI EU COM ESTA ESPADA?

*Pelo fascismo fomos arrancados do cordão
umbilical da nossa própria história,
pulverizados: qual será o nosso destino?*
João César Monteiro¹⁴

Se a *Exposição do Mundo Português* foi a apoteose da propaganda estado-novista e o grau máximo da cooperação entre regime e artistas, rapidamente se foi percebendo que, no que toca à vida artística nacional, o certame revelou

13 Tradução livre de: “Thus the spectator identifies less with what is represented, the spectacle itself, than with what stages the spectacle, makes it seen, obliging him to see what it sees” (Baudry, 1974-1975, p. 45).

14 Ver Nicolau (2005, p. 323).

ser um desfecho, e não um ponto de partida: não se voltariam a registar iniciativas de semelhante magnitude e a hegemonia artística do regime lentamente se começaria a desfazer. Hegemonia, aliás, que crescentemente se vinha impondo a custo da liberdade criativa e renovadora das artes, que sobreviviam na dependência das necessidades propagandísticas do regime. Com o fim da censura após o 25 de Abril cairia o último organismo de manutenção deste paradigma.

Para lá da conquista da liberdade de consciência e de criação artística, a Revolução dos Cravos significou a abertura de um apetite por imagens que permitissem refletir sobre o momento histórico que se vivia, bem como sobre os seus significados para uma população libertada de imposições identitárias e pronta a redescobrir-se. A resposta a esta apetência parece ter sido transversal ao mundo artístico português, notando-se, no cinema, motivações politizantes que iam da “consciencialização política e cultural” ao confronto do país com as suas próprias imagens, “devolvendo-lhe uma espécie de genuinidade e visceralidade que o Estado Novo ocultara sob um folclore colorido” (Costa, 2002, p. 9).

João César Monteiro (1939-2003) partilhava estas preocupações, tendo já sentido o sufoco do Estado Novo em 1970, quando um dos seus primeiros filmes (*Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*) sofreu vários cortes impostos pela Censura. Uma nova oportunidade chegaria no ano seguinte ao 25 de Abril, com uma encomenda da RTP para a produção de uma reportagem sobre a chegada dos navios de guerra da NATO a Lisboa – acontecimento aproveitado por Monteiro para a produção de um filme experimental que procurava refletir sobre o resultante momento político e social.

Em inícios de 1975, uma operação da NATO, intitulada *Locked Gate*, levou o porta-aviões americano *uss Saratoga* à foz do Tejo,¹⁵ precisamente o local que tinha visto a grande comemoração das glórias nacionais 35 anos antes. Segundo a narrativa oficial deste episódio, endossada pelo governo português, a operação era um simples exercício de treino já planeado há pelo menos um ano e consentido pelo Estado enquanto parte dos seus compromissos internacionais.¹⁶ Já o Partido Comunista Português emitira, a 4 de fevereiro desse ano,

15 Participaram, ao todo, 22 navios (7 americanos, 6 britânicos, 5 franceses e 2 holandeses) com cerca de 11 000 marinheiros. Ver o documento “1975LISBON00553_b” (NATO Exercise “Locked Gate”), do Bureau of European and Eurasian Affairs dos Estados Unidos, disponível em: https://wikileaks.org/plusd/cables/1975LISBON00553_b.html (consultado em 03-01-2025).

16 Ver, por exemplo, o documento “1975LISBON00638_b” (Portuguese Chiefs of Staff Support “Locked Gate”), do Bureau of European and Eurasian Affairs dos Estados Unidos, disponível em: https://www.wikileaks.org/plusd/cables/1975LISBON00638_b.html (consultado em 30-12-2024).

um comunicado que admitia a inevitabilidade de manobras militares semelhantes, embora denunciasse também o seu carácter “inteiramente inoportuno” e a aparência de constituir um exercício de pressão sobre os desenvolvimentos internos do país.¹⁷ De facto, fora destas tentativas apaziguadoras, houve a sensação de que, em plena Guerra Fria, a chegada da NATO representava uma ameaça direta. Sendo conhecido o envolvimento da Aliança Atlântica, e dos Estados Unidos em particular, no combate violento a movimentos socialistas e anti-imperialistas,¹⁸ temia-se uma semelhante tentativa de derrube da Revolução dos Cravos.¹⁹ Foi neste contexto de absoluta incerteza que João César Monteiro se lançou pelas ruas de Lisboa e arredores em busca de imagens (ou inventando-as, se necessário).

O filme que daqui resultou mantém vestígios de intenções tanto documentárias como militantes, mas jamais se esgota nas convenções destes géneros. Por um lado, a câmara portátil de 16mm não foi utilizada ao serviço de um *cinéma-verité* depurado: é ubíqua a presença de elementos da fantasia, ficção e alegoria; do mesmo modo, o som direto é frequentemente interrompido por sons não-diegéticos. Por outro lado, o filme subverte igualmente a militância: recusa a pureza de um sujeito revolucionário claramente identificado, bem como a apresentação de respostas imediatas para os problemas retratados. De facto, todos os desenvolvimentos do filme partem da questão que lhe dá título: *Que farei eu com esta espada?*

17 Documento “1975LISBON00696_b” (NATO Exercise “Locked Gate”. PCP Warns against Demonstrations»), do Bureau of European and Eurasian Affairs dos Estados Unidos, disponível em: https://www.wikileaks.org/plusd/cables/1975LISBON00696_b.html (consultado em 30-12-2024).

18 Era particularmente vívida a memória do apoio americano ao golpe contra o governo chileno de Salvador Allende, em 1973, que resultou no estabelecimento da ditadura de Augusto Pinochet.

19 Este foi um perigo real que permeou todo o ano de 1975, com destaque para o chamado “Verão Quente”. É de salientar a malograda tentativa de golpe contrarrevolucionário da direita spinolista de 11 de março, bem como as múltiplas solicitações de intervenção externa por parte de Mário Soares, líder do Partido Socialista: enviou um “pedido de socorro” ao governo da República Federal Alemã, que prontamente injetou consideráveis fundos monetários nas campanhas eleitorais do PS e do PPD. Talvez mais escandalosamente ainda, afirmou junto de James Callaghan (ministro dos Negócios Estrangeiros do Reino Unido), em vésperas do episódio do 25 de Novembro, que estaria a ser preparado um “golpe comunista e que era preciso contra-atacar”, ao que recebeu promessas dos serviços secretos britânicos de que seriam enviadas armas para o Norte de Portugal, para onde Soares fugiu, junto com a família, no dia 24. De resto, a CIA apoiou o chamado Movimento Democrático de Libertação de Portugal, organização de extrema-direita responsável por vários atentados bombistas e assassinios. Para mais sobre estes desenvolvimentos, v. Pimentel (2024).

A hora de duração do filme pode ser sensivelmente dividida em três partes com cerca de vinte minutos: uma primeira focada no rio Tejo, no porta-aviões norte-americano e nos marinheiros da NATO; uma segunda que decorre nas zonas ribeirinhas de Lisboa (particularmente, no Cais do Sodré); por fim, uma última parte que retoma elementos anteriores, articulando-os conjuntamente com laivos fantasistas. Dentro deste esquema tripartido é possível propor três níveis de discurso: o domínio militar-político-sexual do imperialismo americano, as massas sublevadas e o vulto do cavaleiro feminino que aparece periodicamente. Pretendemos analisar estes três dispositivos tendo em vista as suas funções narrativas ao longo do filme.

NATO-NOSFERATU

O evento catalisador do filme é, naturalmente, o fundear dos navios da NATO no rio Tejo. As suas dimensões impressionantes, a tripulação fardada e todo o armamento trazido a bordo (desde peças de artilharia a caças e helicópteros) terão sido imagens impactantes à época, e João César Monteiro captou-as escrupulosamente.

A sequência que nos interessa analisar, que cobre sensivelmente os primeiros dez minutos do filme, é precisamente aquela que complexifica a índole “documentária” ou jornalística que João César Monteiro deveria ter conferido ao seu filme, seguindo a encomenda da RTP. Isto é, o cineasta trata as imagens dos navios da NATO de maneira assumidamente tendenciosa, executando uma comparação muito pouco subtil entre a chegada da Aliança Atlântica com os seus navios e a chegada de Nosferatu com o seu caixão pestilento.²⁰ Como funciona o dispositivo NATO-Nosferatu? Ao filmar os navios, Monteiro usa duas técnicas distintas: primeiro, colocando-se num pequeno barco para poder

FIGURA 6

Fotogramas de *Que farei eu com esta espada?*



20 As imagens pontuais de Nosferatu vêm do filme expressionista de Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens* (1922). Murnau era uma referência central para João César Monteiro (Muga, 2015, p. 175) e a personagem titular marca presença frequente nos seus filmes posteriores.

circundar o porta-aviões, oferece-nos planos longos e demorados em torno do volume deste navio, visto de baixo para cima, enfatizando as suas dimensões portentosas; segundo, apresenta planos rápidos com enfoques específicos no armamento das restantes embarcações. O cineasta propõe, assim, um modo específico de ver: um olhar inquieto, incapaz de se decidir pela longitude ou pelo detalhe.

Duas estratégias são utilizadas para conferir um grau de coesão a este olhar: a sonoridade e a alegoria. Por um lado, a mortífera tecnologia de ponta que estes navios representam tem o seu corolário estético não só na imagem quase abstrata que configura (nas linhas horizontais dos canos da artilharia, na multiplicação dos vultos dos caças, na arquitetura ritmada e indecifrável dos flancos do porta-aviões), mas também na sonoplastia escolhida pelo cineasta: sons metálicos ou industriais sucedidos por música atonal, servindo para acentuar a ilegibilidade da imagem e, consequentemente, o terror provocado por esta. Por outro lado, as citações de Nosferatu clarificam um ponto importante: só através da fantasia e da ficção seria possível articular o sentimento provocado pelas imagens captadas. Reparemos na sucessão de planos executada por Monteiro [fig. 6]: transporta-nos do porta-aviões em si, para um modelo de um navio a ser carregado às costas de um homem, terminando com Nosferatu portando o seu caixão. Trata-se de um caminho a percorrer da realidade à ficção, onde o aspeto traumático daquela abre espaço para que esta se estabeleça: por si, a realidade é inarticulável.

Esta premissa básica que orienta as restantes liberdades tomadas no filme exige alguma reflexão. Trinh T. Minh-ha permite complexificar a teoria do dispositivo acima exposta através do estudo de casos específicos, nomeadamente do documentário. Analisando os dispositivos que habitualmente o definem (as pretensões à falta de mediação, o som direto, a verossimilhança do olhar conferida pela câmara portátil, a rejeição de qualquer “artifício” que comprometa a imparcialidade), a autora afirma inequivocamente que “não existe tal coisa como um documentário” (Minh-ha, 1991, p. 29): as convenções deste género cinematográfico constituem em si um *corpus* de escolhas e interpretações que derrotam a pretensa neutralidade do filme. O perigo, segundo a autora, reside exatamente na tentativa de esconder estas escolhas, de ocultar a “mão” do cineasta, de querer ver uma perfeita objetividade através da câmara. Os modos artificiais de ofuscar a artificialidade destroem a distância entre a verdade e o significado:

A verdade, mesmo quando “apanhada em fuga”, não se rende nem em nomes nem em planos cinematográficos; e o significado devia ser impedido de ter o seu desfecho naquilo que é dito e mostrado. Verdade e significado: ambos estão sujeitos a ser equiparados. Mas

aquilo que é apresentado como a verdade é habitualmente nada mais que *um* significado. E o que permanece entre o significado de algo e a sua verdade é o intervalo, uma quebra sem a qual o significado seria fixo e a verdade solidificada. (Minh-ha, 1991, p. 30)²¹

Nesta distância, neste “intervalo”, ocorre o cinema. Ao assumir inteiramente o seu comprometimento, Monteiro descobre ser possível mover-se nesse espaço ambíguo, colhendo imagens da abundância de significados que encontra ao situar a sua câmara não nos navios da NATO nem em Nosferatu, mas no intervalo entre ambos: um intervalo que só se manifesta nos polos que o delimitam. Lá, entre a realidade e o significado, reside a alegoria e a percepção de que “a realidade é mais fabulosa, mais enlouquecedora, mais estranhamente manipuladora que a ficção” (Minh-ha, 1991, p. 39)²²: eis a razão para a impossibilidade de articular cinematograficamente a operação *Locked Gate* sem a linguagem da fantasia. Na sucessão de planos entre navio e vampiro, o cineasta parece afirmar que o evento “fantástico” por excelência foi a chegada da NATO ao Tejo (agora, repare-se, inteiramente transformado: do palco das glórias na *Exposição do Mundo Português* a um espaço fantasmagórico), donde parte todo o jogo posterior de associações, comparações e devaneios.

Seguindo o fio condutor do filme, teremos de sair do espaço do rio em direção a terra, onde César Monteiro descobrirá os efeitos da interação entre marinheiros, trabalhadores, prostitutas e camponeses.

A COMUNHÃO MÍTICA COM AS MASSAS

Detendo-se o primeiro terço do filme nas imagens assombrosas da frota de guerra da NATO, a parte seguinte prende-se com os resultados sociais da sua chegada. Vimos Monteiro a equiparar os navios ao caixão de Nosferatu e o filme alemão é novamente convocado a sinalizar a passagem para o próximo momento: de um plano onde vemos ratos a escaparem do caixão passamos para o elemento humano do filme. O segundo terço é, então, especialmente dedicado a uma série de “entrevistas” com os diversos intervenientes sociais da época [fig. 7].

21 Tradução livre de: “Truth, even when «caught on the run,» does not yield itself either in names or in (filmic) frames; and meaning should be prevented from coming to closure at what is said and what is shown. Truth and meaning: the two are likely to be equated with one another. Yet, what is put forth as truth is often nothing more than a meaning. And what persists between the meaning of something and its truth is the interval, a break without which meaning would be fixed and truth congealed”, Minh-ha (1991, p. 30). Ênfase no original.

22 Tradução livre de: “Reality is more fabulous, more maddening, more strangely manipulative than fiction”, Minh-ha (1991, p. 39).

FIGURA 7

Fotogramas de *Que farei eu com esta espada?*

Monteiro abre esta sequência com um panorama noturno do Cais do Sodré ao som de uma canção da ex-prostituta Billie Holiday, intitulada “I cover the waterfront” (cujo duplo sentido, em referência à prostituição endémica naquela zona ribeirinha de Lisboa, não pode deixar de ser notado). A canção norte-americana, que o cineasta indubitavelmente pretendeu contrastar com as cantigas populares portuguesas que ecoam noutros momentos do filme, ajuda a realçar o estrangeirismo da imagem do cenário urbano, configurada numa longa sequência de montras e letreiros onde predominam nomes como “PassPort”, “Hamburg”, “Scandinavia”, “Texas” ou “Europa”. De seguida, Monteiro inicia o notável discurso de uma prostituta que relata as estratégias utilizadas para aliciar os novos clientes estrangeiros.

Se já vimos o cineasta a rejeitar os dispositivos da neutralidade da forma documentária, caímos agora numa primeira tentação de tomar, nesta sequência, os planos focados nos estrangeirismos dos letreiros como uma maneira de implicar que Lisboa e os seus habitantes estariam a ser prostituídos à NATO. Esta é uma leitura, de resto, sugerida pela citação de Nosferatu: tal como o vampiro, no filme de Murnau, mostra um interesse perverso por Ellen, mulher do jovem protagonista Thomas Hutter, também os estrangeiros viriam corromper a pureza moral do país. De facto, a afirmação “It’s my first time here in Portugal” dos marinheiros norte-americanos entrevistados pode também portar um duplo sentido de defloração que não deve ter escapado a Monteiro. No entanto, é precisamente a consciência da artificialidade e subjetividade do seu ponto de vista que permite ao cineasta usar os mesmos dispositivos

cinematográficos de um modo mais ambíguo, salientando tensões ao mesmo tempo que implica semelhanças entre os intervenientes antagónicos.

Esta ambiguidade permeia todas as escolhas cinematográficas subsequentes. A maior parte das “entrevistas” segue a mesma gramática visual: enquanto os entrevistados discursam direta e frontalmente para a câmara, algum elemento portentoso no plano de fundo ou no enquadramento parece trocar das palavras proferidas. Existem contradições cómicas entre a amabilidade dos marinheiros e a ameaça dos navios de guerra à distância no rio; entre os operários desajeitados e as altas chaminés da fábrica a cuspirem fumo; entre o velho comunista alentejano a bracejar e a multidão envolvente que diminui a sua figura. Mais ainda, somos surpreendidos pela forma como os próprios discursos se aproximam em termos formais: embora todos os intervenientes tentem relatar as suas respetivas realidades, todos o fazem numa linguagem confusa e incerta. Os marinheiros mostram ter pouca noção do propósito da sua visita a Portugal (“Democracy? I don’t know!”), responde entusiasticamente um norte-americano, quando questionado se acreditava na democracia) e a classe operária era incapaz de articular um sentido coerente para a Revolução do 25 de Abril (os trabalhadores fabris oscilavam entre noções patriotas, o estatuto pós-colonial português e o estado de subserviência ao imperialismo americano, enquanto que o velho comunista alentejano pontuava qualquer ideia inacabada com exaltações à juventude, aos militares e ao Partido Comunista).

Nesta sequência, a surpreendente voz da coesão vem da prostituta, que mais não tem a relatar do que as perversões que é forçada a praticar no seu trabalho. De facto, é também o seu discurso que nos impede de situar a imoralidade inteiramente no figurativo *Nosferatu*: a prostituta salienta a hipocrisia da moralidade pública portuguesa quando afirma ter prestado serviços a um padre (“religioso na igreja, homem comum na rua”), bem como um episódio caricato envolvendo atos sexuais com um gelado. Para lá da coerência do seu discurso, a relevância desta personagem é conferida através da longa duração dos seus planos, intercalados com relatos de outras figuras. O que parece estar a acontecer nesta sequência, como Raquel Schefer (2014) já apontou, é o estabelecimento de uma equivalência “ontológica e moral” entre “o discurso revolucionário do povo” e o testemunho da prostituta: “É a confluência destas histórias que faz falar o que ainda estava mudo.”²³ Monteiro valoriza a

23 Tradução livre de: “Il y a un glissement de la parole révolutionnaire: une équivalence – ontologique, morale – est tracée entre la parole révolutionnaire du peuple, rigoureusement cadré dans des manifestations et des séquences de témoignage, et la parole fictionnelle du personnage de la prostituée. Plus profondément, c’est la confluence de ces récits qui fait parler ce qui →

prostituta precisamente porque esta caminha na “waterfront”, no espaço ambíguo entre o rio e a cidade, entre os marinheiros da NATO e a população portuguesa, entre o imperialismo e as massas revolucionárias. A prostituta exerce mediações entre os dois “lados” do conflito retratado no filme por saber navegar nas perversões do mundo físico e mental que serve de palco a tal conflito. Como vimos anteriormente, era a aparência fantasmática deste mundo que interessava ao cineasta: nem os marinheiros, inconscientes do propósito da sua missão, nem o povo revolucionário, perdido numa ideologia mal absorvida, teriam acesso aos vícios estruturais em causa. Eis, novamente, o possível sentido dos enquadramentos irónicos para os discursos mencionados acima – em pleno contraste com o simples e puro fundo branco durante o testemunho da prostituta.

A atitude crítica de João César Monteiro porta consigo uma resistência deliberada à criação de uma subjetividade fixa, um dos perigos ideológicos da cinematografia que vimos Baudry e Comolli a salientar. Antes, Monteiro parece aproximar-se novamente de Trinh T. Minh-ha (1991, p. 48):

Uma obra que se reflita em si oferece-se infinitamente como nada mais do que obra... e vazio. O seu olhar é simultaneamente um impulso que provoca a desintegração da obra [...] e uma oferta suprema à sua constituição. Uma oferta através da qual a obra se liberta da tirania do significado e também da onnipresença de um sujeito do significado.²⁴

O cineasta recusa o paternalismo de apresentar à audiência um sujeito acabado: propõe, antes, um olhar que revela as fragilidades inerentes à própria subjetividade, agora revelada como ficção cuidadosamente sustentada por narrativas referentes ao patriotismo, capitalismo, colonialismo e imperialismo. Mais do que a superfície destas narrativas, Monteiro demandava os reflexos fantasmáticos que a linguagem dificilmente conseguia articular. E, afinal, como Benjamin (2017, p. 163) afirmou: “A prostituição abre a possibilidade de uma comunhão mítica com as massas...” É crescentemente na direção do mito, portanto, que se dirigirá o último terço do filme.

→ *était encore muet...*, Schefer (2014). Disponível em: <https://grhed.hypotheses.org/506> (consultado em 25/08/2025).

24 Tradução livre de: “A work that reflects back on itself offers itself infinitely as nothing else but work... and void. Its gaze is at once an impulse that causes the work to fall apart [...] and an ultimate gift to its constitution. A gift, by which the work is freed from the tyranny of meaning as well as from the omnipresence of a subject of meaning”, Minh-ha (1991, p. 48).

A ESPADA

As referências históricas constituem aquele que será, certamente, o dispositivo mais notável do filme de João César Monteiro [fig. 8].

Estas imagens surgem pontualmente ao longo do filme, interrompendo a realidade presente com vultos do passado histórico, antes de se concentrarem com particular intensidade nas partes finais. No final da hora de filme, torna-se claro que tanto as arquiteturas antigas como a figura de Margarida Gil trajada de cavaleiro medieval fazem parte da mesma estratégia de anamnese histórica. Mas estas citações acabam por colocar os entraves mais severos ao trabalho da interpretação. Limitar-se-ia o cineasta a agitar o fantasma das velhas glórias portuguesas contra a recente conjuntura internacional, seguindo praticamente o mesmo receituário ideológico que enformou os propósitos da *Exposição do Mundo Português*? Depois das sequências já analisadas, julgamos ser seguro afirmar que César Monteiro pretendia ir mais longe e a articulação destes planos enigmáticos oferece pistas nesse sentido.

Primeiro, notamos que as arquiteturas históricas nunca surgem isoladamente como elemento principal do plano. Pelo contrário, enquadram sempre outro objeto: um velho canhão é apontado das muralhas do Castelo de São Jorge ao porta-aviões – que noutros momentos do filme é delimitado pelo Cais das Colunas e perspectivado através da Torre de Belém. Este discurso cinematográfico realça a condicionalidade do passado: insuficiente por si, e impossível de compreender em isolamento, é também inutilizável enquanto refúgio do

FIGURA 8

Fotogramas de *Que farei eu com esta espada?*



presente. O velho canhão dificilmente faria moça ao porta-aviões moderno, que seria igualmente incapaz de atracar no Cais das Colunas e pouco teria a temer das capacidades defensivas da Torre de Belém. Pelo contrário, ao usar estes elementos como enquadramento, César Monteiro parece salientar que o momento histórico vivido em Lisboa no ano de 1975 forçava um confronto de visões contraditórias que não deixaria ilesa nenhuma destas. Isto era evidente à época: o discurso dos operários que já tivemos oportunidade de mencionar dava conta de que Portugal, antiga potência colonial, estaria agora sob jugo do imperialismo ocidental. Esta posição contraditória em que o país se encontrava parecia significar que o entendimento da história portuguesa ficaria indelevelmente manchado pelo momento presente. Mas este, por outro lado, só era possível de articular precisamente através dessa mesmíssima e inescapável história. A foz do Tejo, que outrora viu partir as viagens marítimas que desde cedo alimentaram um orgulho nacional, tornava-se agora no ponto de chegada da ameaça externa: um choque extremamente produtivo para reflexões sobre as questões sociais e políticas em causa.

Deste modo, o segundo elemento histórico, o cavaleiro feminino, dá corpo à questão central do filme. O dispositivo cinematográfico que o enquadra reforça o seu carácter feérico, incerto e contraditório: Margarida Gil surge sempre isolada no plano e nunca se apresenta frontalmente, mas sempre de costas ou em perfil, como se fosse uma figura demasiado traumática para ser vista na sua totalidade. Entre todos os principais intervenientes do filme, é a única personagem que não fala diretamente para a câmara nem reconhece a sua presença. De facto, as únicas palavras que profere são: “Que farei eu com esta espada?” No seguimento desta questão, um grupo de camponeses completa o poema de Pessoa: “Ergueste-a, e fez-se.” Noutra sequência posterior, Monteiro efetua um novo paralelo entre o cavaleiro e o povo com uma simples sucessão de imagens do trabalho manual: primeiro, um camponês é visto a ceifar, depois vemos um operário a martelar e logo de seguida focamo-nos em Margarida Gil empunhando a espada.

A sequência destes planos estabelece um eixo direto entre foice, martelo e espada. Monteiro parece querer identificar no cavaleiro a imagem mítica de um “povo” – mas a visão incompleta que temos desta figura indica simultaneamente que o “povo” ainda estava por cumprir. De facto, ao inverter o género do “pai” fundador do país, D. Afonso Henriques, o cineasta afirma a impossibilidade de cair confortavelmente num passado fixo, pressentindo a transfiguração deste face ao presente. O “pai” de uns não equivale à “mãe” dos outros: aqueles que, retratados neste filme, tradicionalmente não são considerados protagonistas históricos – camponeses, operários, pescadores, prostitutas e imigrantes racializados. E se abrimos este capítulo com uma epígrafe do

cineasta afirmando que o fascismo nos arrancou do “cordão umbilical da nossa própria história”, Trinh T. Minh-ha acrescentaria que a hibridez cultural significa uma “busca pelo jardim da nossa mãe” associada à “consciência de valores de raiz” e de “sensibilidades minoritárias”...

... Consequentemente, de uma solidariedade com o Terceiro Mundo e, por extensão, da necessidade de novas alianças. Inevitavelmente, o passo para trás é também um passo em frente. O desejo multidimensional de ser/estar aqui e ali implica uma capacidade mais radical de ir e voltar entre fronteiras, e de atravessar lealdades étnicas enquanto se assume um legado específico e contingente. (Minh-ha, 1991, p. 159)²⁵

Creemos que o cavaleiro medieval transformado no género feminino incorpora silenciosamente esta possibilidade. Demonstra que o salto para o passado, agora “sob o céu livre da história” (Benjamin, 2010, p. 18), não tem necessariamente de resultar na lapidificação e justificação do presente, podendo abrir vias para dismantelar a continuidade histórica. Neste filme, tal possibilidade existe apenas no espaço para lá da enunciação racional, para lá da simbologia da linguagem, no silêncio da mulher-cavaleiro, propositadamente separada dos homens e da sua temporalidade²⁶ – há que reparar, por exemplo, no plano em que a espada do cavaleiro “corta” perpendicularmente a linha do horizonte do rio Tejo. Afinal, como Trinh T. Minh-ha afirmou, há que situar a mulher “do lado da negatividade (Kristeva) e de trabalhar com «subtons» (Irigaray)” nas tentativas de abalar os presentes sistemas de valores. E “o silêncio enquanto vontade de não dizer ou vontade de des-dizer, por si toda uma linguagem, mal foi explorado...” (Minh-ha, 1991, p. 151).²⁷

25 Tradução livre de: “The hyphenated condition certainly does not limit itself to a duality between two cultural heritages. It leads, on the one hand, to an active «search of our mother’s garden» (Alice Walker) – the consciousness of «root values» or of a certain Asianness – and on the other hand, to a heightened awareness of other «minority» sensitivities, hence of a Third World solidarity, and by extension, of the necessity for new alliances. Unavoidably, the step backward is constantly also a step forward. The multidimensional desire to be both here(s) and there(s) implies a more radical ability to shuttle between frontiers and to cut across ethnic allegiances while assuming a specific and contingent legacy”, Minh-ha (1991, p. 159).

26 Hugo Muga afirma que, em João César Monteiro, é precisamente a figura da mulher que costuma desempenhar um papel de mediação entre a realidade a fantasia: «As mulheres dos filmes de JCM (vivem) num país diferente dos homens», habitando «não só um espaço físico exclusivo delas (...) mas também um espaço mental próprio, um espaço de transição entre o mundo dos homens e o mundo das águas e dos espelhos, entre o mundo exterior e o mundo interior» (Muga, 2015, p. 192).

27 Tradução livre de: «On the other hand, we understand the necessity to place women on the side of negativity (Kristeva) and to work in undertones” (Irigaray) in our attempts at →

Apresentar respostas mais exatas entraria em contradição com a essência de *Que farei eu com esta espada?* – o próprio filme é uma questão. Ao descortinar as estruturas simbólicas e ideológicas que enformam a linguagem (tanto a do cinema como a dos intervenientes retratados por este, como já vimos Comolli a apontar), João César Monteiro apresenta-se nos antípodas do espírito da *Exposição do Mundo Português*. No seu filme, a “linguagem do silêncio” anuncia aberturas à reflexão e entrega-se numa imagem complexa a uma sociedade em vias de nascimento que, ao procurar resolvê-la, resolve-se também a si.

CONCLUSÃO

Nas décadas que separam as *Comemorações Centenárias* de *Que farei eu com esta espada?* notou-se uma radical mudança nas relações artísticas e intelectuais com a imagem histórica. Ao comparar estes dois objetos, este artigo procurou demonstrar a forma como os diferentes discursos visuais utilizados podem tornar este tipo de imagem num meio para conferir legitimidade a determinados aparatos ideológicos, mas também numa poderosa lente de análise que permite escrutinar e expor as contradições internas de tais aparatos. Ao afiar o gume da “espada” que serve de símbolo máximo no seu filme – “a lâmina cortante da tradução e da negociação” que permite “vislumbrar histórias nacionais antinacionalistas do «povo»” (Bhabha, 1995, p. 209) – João César Monteiro demonstrou a possibilidade de usar imagens medievalizantes como ferramentas críticas.

Investigações posteriores serão fundamentais para aprofundar a multiplicidade de questões que este artigo deixou por resolver. Cremos que seria produtivo, por exemplo, examinar mais de perto a especificidade da imagem histórica em João César Monteiro, que no seguimento do filme em apreço se lançou pela ruralidade portuguesa para produzir dois filmes de fantasia medievalizante (*Veredas*, em 1977, e *Silvestre*, em 1981). Articulando estes filmes em conjunto, seria possível analisar a forma como o cineasta colocou a “origem” medieval do país em contradição com a sua história colonial posterior, já que “desde essa idade de ouro a cultura portuguesa entrou em recessão”, resultando num “povo desencontrado depois de ter encontrado outros povos” (Muga, 2015, pp. 209-211). Nesse sentido, seria igualmente importante aproximar o cinema das restantes artes visuais e investigar estes “regressos” às origens como

→ undermining patriarchal systems of values. Silence is so commonly set in opposition with speech. Silence as a will not to say or a will to unsay, a language of its own, has barely been explored.» (Minh-ha, 1991, p. 151)

um movimento transversal ao mundo artístico português à época: há que lembrar, por exemplo, que Ernesto de Sousa, de visita à pequena aldeia de Vilarinho da Furna em finais dos anos 70, também deu conta que “não se pode ser moderno sem descobrir as origens”.²⁸ Nestas tentativas de redefinição do povo português seriam úteis os contributos de perspectivas pós-coloniais e feministas: duas problemáticas que, de resto, enformam todos os desenvolvimentos de *Que farei eu com esta espada?* – cuja fortuna crítica também mereceria um olhar historiográfico mais cuidado, no sentido de descobrir como foram recebidas as propostas cesarianas na sociedade portuguesa à época. Por último, um enfoque iconográfico permitiria abordar explicitamente a profunda simbologia em causa, examinando as continuidades e mutações de elementos específicos (como a espada, o cavaleiro, a mulher, o Tejo ou o navio) no imaginário social e artístico português ao longo do tempo.

Terminando as comemorações dos 50 anos da Revolução numa era tão dominada por questões de identidade e diversidade cultural, a meio do recrudescimento de políticas fascizantes frequentemente inclinadas a apropriações do imaginário medieval (por vezes com resultados trágicos e obscenos), as reflexões apresentadas na cinematografia cesariana mostram-se particularmente atuais e relevantes. João César Monteiro demonstra uma via para disputar o terreno das imagens do passado que, de outro modo, seriam (e foram) arregimentadas nas fileiras de marcha do fascismo.

28 Cit. em Faria Artur, “Vilarinho das Furnas: a memória do «slide»”, *Diário de Notícias*, 20 de outubro de 1979.

BIBLIOGRAFIA

- ACCIAIUOLI, M. (1991), *Os Anos 40 em Portugal: o País, o Regime e as Artes. “Restauração” e “Celebração”*. Tese de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- ADORNO, T. (2020), “Reconciliation under duress” in AAVV, *Aesthetics and Politics*, Londres, Verso, pp. 165-195.
- BADIOU, A. (2016), “Twenty-four notes on the uses of the word ‘people’”, in A. Allen (ed.), *What is a People?*, Nova Iorque, Columbia University Press, pp. 21-31.
- BAUDRY, J.-L. (1974-1975), “Ideological effects of the basic cinematographic apparatus”. *Film Quarterly*, 28 (2), pp. 39-47.
- BENJAMIN, W. (2017 [1940]), “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica” in J. Barrento (ed.), *Walter Benjamin: A Modernidade*, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 207-241.
- BENJAMIN, W. (2017 [1938]), “Charles Baudelaire. Um poeta na época do capitalismo avançado” in J. Barrento (ed.), *Walter Benjamin: A Modernidade*, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 9-187.
- BENJAMIN, W. (2010 [1942]), “Sobre o conceito da história” in J. Barrento (ed.), *Walter Benjamin: O Anjo da História*, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 9-20.
- BHABHA, H. K. (1995), “Cultural diversity and cultural differences” in B. Ashcroft, B. Griffiths, H. Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres, Routledge, pp. 206-209.
- CAMPOS, A. de (1939), “1140-1640-1940”. *Revista dos Centenários*, 1, pp. 9-12.
- CARVALHO, M. V. (2012), “Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de ‘povo’ na música tradicional”. *Nova Síntese*, 7, pp. 157-166.
- COMOLLI, J.-L. (1980), “Machines of the visible” in T. Lauretis e S. Heath (eds.), *The Cinematic Apparatus*, Nova Iorque, St. Martin’s Press, pp. 121-143.
- COSTA, J. F. (2002), *O Cinema ao Poder! A Revolução do 25 de Abril e as políticas de cinema entre 1974-1976. Os grupos, instituições, experiências e projectos*, Lisboa, Hugim.
- DIAS, F. R. (2015), “A crítica de arte portuguesa na ‘década do silêncio’ (estudos para a história da crítica de arte na década de 1950)”. *Convocarte*, 1, pp. 270-282.
- FERRO, A. (1939), “Carta aberta aos portugueses de 1940”. *Revista dos Centenários*, 1, pp. 19-24.
- FERRO, A. (2007 [1933]), *Entrevistas a Salazar*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.
- FERRO, A. (1932), “Falta um realizador”. *Diário de Notícias*, 14 de maio.
- FERRO, A. (1950), *Teatro e Cinema (1936-1949)*, Lisboa, Edições SNI.
- FRANÇA, J.-A. (2009), *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Livros Horizonte.
- JAMESON, F. (1997), *As Sementes do Tempo*, São Paulo, Editora Ática.
- LUKÁCS, G. (2023), *History and Class Consciousness*, Londres, Verso.
- MACEDO, J. de. (1940), “A história na Exposição de Belém”. *O Diabo*, 325, pp. 1-6.
- MARTINS, P. (2016), *History, Nation and Politics: the Middle Ages in Modern Portugal (1890-1947)*. Tese de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- MIGUÉLEZ, A. (2016) “Riding across time and space: a case study of the political uses of medieval images in Portugal during the Estado Novo”. *Visual Resources*, 32 (1-2), pp. 124-144.
- MINH-HA, T. (1991), *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, Londres, Routledge.
- MUGA, H. (2015), *O Imaginário na Obra Cinematográfica de João César Monteiro*. Tese de Doutoramento, Porto, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Fernando Pessoa.

- NICOLAU, J. (2005), *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- OSBORNE, P. (1995), *The Politics of Time*, Londres, Verso.
- PARENTE, A., DE CARVALHO, V. (2008), “Cinema as *dispositif*: Between Cinema and Contemporary Art. *Cinémas*, 19 (1), pp. 37–55.
- PIMENTEL, I. F. (2024), *Do 25 de Abril de 1974 ao 25 de Novembro de 1975*, Lisboa, Temas e Debates.
- RIBEIRO, C. (2014), *Imagens e Representações de Portugal. António Ferro e a Elaboração Identitária da Nação*. Tese de Doutoramento, Porto, Faculdade de Letras, Universidade do Porto.
- SCHEFER, R. (2014), “Que farei eu com esta espada? de João César Monteiro (1975) Triturer, digérer et chier la réalité”. *GHRED (Groupe de Recherche en Histoire et Esthétique du Cinéma Documentaire)*. Disponível em: <https://grhed.hypotheses.org/506>
- TRINDADE, L. (2020), “Dar espetáculo: a cultura em Portugal no século xx”. In F. Rosas et al., *O Século xx Português*, Lisboa, Tinta da China, pp. 293–355.

Recebido a 14-01-2025. Aceite para publicação a 05-05-2026.

COSTA, G. (2026), “‘Que farei eu com esta espada?’ Imagens da temporalidade histórica entre o Estado Novo e o cinema militante de João César Monteiro”. *Análise Social*, 260, LXI (3.º), e39914. <https://doi.org/10.31447/39914>.

Gonçalo Costa » goncaloalmcosta@gmail.com » Instituto de História da Arte – FCSH-UNL » Colégio Almada Negreiros – Universidade Nova de Lisboa, Campus de Campolide — 1099-032 Lisboa, Portugal » <https://orcid.org/0009-0006-5539-9735>.
