

29 | COLEÇÃO DE FILMES PNC

FANTASIA LUSITANA

JOÃO CANIJO



Coleção de Filmes PNC

Iniciativa conjunta das áreas governativas da educação e da cultura, o Plano Nacional de Cinema (PNC) é um programa de literacia para o cinema junto do público escolar, operacionalizado pela Direção-Geral da Educação, pela Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual.

O cinema dá a conhecer novos mundos, contextos e realidades, e permite explorar temas como democracia, inclusão e diversidade. Tendo como referencial curricular base o *Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória*, os dossiês pedagógicos do PNC apoiam o trabalho dos docentes na formação de públicos escolares, permitindo-lhes adquirir os instrumentos básicos de compreensão de obras cinematográficas e audiovisuais, possibilitando a criação do hábito de ver cinema ao longo da vida, e valorizando o cinema enquanto arte junto das comunidades educativas.

Autor

Daniel Ribas é investigador, programador e crítico de cinema. Professor auxiliar da Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa, onde coordena a área de cinema, é doutor em Estudos Culturais, com uma tese sobre João Canijo. Foi membro da Direção Artística do Porto/Post/Doc (2016-2018) e é programador no Curtas Vila do Conde desde 2010. Escreveu e editou vários artigos e livros sobre cinema português e cinema contemporâneo. É colaborador do Público e publicou, entre outros, *Uma Dramaturgia da Violência: os Filmes de João Canijo* (Imprensa de História Contemporânea, 2019) e a coletânea *Um Novo Olhar Sobre o Cinema Português do Século XXI* (Curtas Metragens, CRL, 2020), coeditado com Paulo Cunha.

Índice

- 03 O Filme
- 04 Ficha Técnica
- 05 O Filme em Contexto
- 07 Divisão do Filme
- 08 Questões Cinematográficas
- 11 Análise Fílmica
- 17 O Filme em Diálogo
- 19 A Receção do Filme
- 20 Sugestões Pedagógicas
- 23 Referências

O Filme

“Há uma coisa que percebi ao fazer o filme: o mito da gloriosa História de Portugal está enraizado na cultura portuguesa. (...) E não foi nada disso.” João Canijo (Câmara: 2010a, 10)

O realizador português João Canijo é sobretudo conhecido pelas suas longas-metragens de ficção. No entanto, no final da década de 2000, o produtor João Trábulo (Periferia Filmes) encomendou-lhe um projeto documental “sobre a passagem de refugiados famosos por Lisboa durante a Segunda Guerra” (Canijo in Câmara, 2010: 6), a partir do qual Canijo desenvolveu um documentário de arquivo – ou, mais precisamente, um filme de apropriação – com base em duas fontes principais: primeiro, o *Jornal Português*, um jornal de atualidades produzido pelo regime salazarista (há também, na sequência final, um excerto do *Imagens de Portugal*); e, segundo, imagens em movimento e fotografias de outras fontes, incluindo material amador português e de produções estrangeiras de caráter documental. A este material visual o realizador acrescentou dois níveis sonoros: por um lado, o narrador do jornal de atualidades e a voz de Salazar; por

outro, as vozes que leem testemunhos de três refugiados famosos que passaram por Lisboa em 1940: Alfred Döblin, Erika Mann e Antoine de Saint-Exupéry. O objetivo, nas palavras de Canijo (Câmara: 2010, 6), “tinha mais a ver com uma ideia minha, algo que eu intuía que era verdade: os dois níveis de realidade em Portugal, o mundo em guerra e a fantasia do país neutral, o mito criado por Salazar”.

Fantasia Lusitana opera nessa oposição constante entre imagens e sons de propaganda e fontes audiovisuais que as contradizem. E fá-lo, sobretudo, tendo em conta dois temas centrais do regime salazarista no início dos anos 1940: a pretensa neutralidade de Portugal na Segunda Guerra Mundial e a construção ideológica de uma identidade nacional, baseada em conceitos como tradição, história, família, religião, ordem, autoridade, e uma ilusão sobre a excecionalidade de *ser português*.

Ficha Técnica

Título original: *Fantasia Lusitana*

Realização: João Canijo

País: Portugal

Estreia: 22 de abril de 2010, no Indielisboa

Duração: 67 minutos

Formato e cor: DCP, preto e branco e cor

Argumento: João Canijo

Excertos de textos de: Alfred Döblin, Erika Mann, Antoine de Saint-Exupéry

Pesquisa histórica e consulta de arquivos: Hugo dos Santos

Montagem: João Braz

Som: Pedro Góis

Misturas: François Loubeyre

Produção: Periferia Filmes

Produtor: João Trábulo

Elenco: Hanna Schygulla (voz), Rüdiger Vogler (voz), Christian Patey (voz)

Agradecimento especial: José Gil

SINOPSE

Portugal, início dos anos 1940. O regime ditatorial apregoa a sua neutralidade. Os jornais de atualidades produzidos pela máquina de propaganda salazarista – o *Jornal Português* –, mostram um país idílico, onde a ordem, a religião e o governo zelam pela paz e pela vida quotidiana. Marco dessa época é a celebração do “duplo centenário”, que levará à construção da Exposição do Mundo Português. Ao mesmo tempo, num gesto de contraste, o filme apresenta imagens de outros arquivos que mostram várias regiões de Portugal, nas quais o ambiente é cinzento e triste. A acompanhar esse material, excertos de textos de Alfred Döblin, Erika Mann e Antoine de Saint-Exupéry, refugiados que passaram por Lisboa em 1940 e que testemunham essa realidade dura e deprimente.

O Filme em Contexto

“Quando se vê *Fantasia Lusitana* logo se percebe que Canijo fez sua uma proposta exterior: um olhar sobre uma ‘noite escura’ portuguesa. Imagens de arquivo como um espelho: cai a redoma protectora do passado, as imagens estão próximas, o suficiente para interpelarem o presente. Começa por ser anedótico, mas a meio da viagem somos capazes de nos vergar perante o peso. (...) Sem a ficção e sem pacto com personagens, [Canijo] atira-nos: ‘tomem lá.’” (Câmara: 2010a, 6)

A ÉPOCA

Sendo um filme que utiliza, sobretudo, imagens de arquivo, *Fantasia Lusitana* deve ser observado nas suas duas épocas: a da realização do projeto e a da produção das imagens que o constituem. O filme estreou em 2010, ainda durante uma das crises económicas mais graves de sempre da democracia portuguesa. O final da primeira década do século XXI foi um momento de crescente tensão social e agravamento da situação económica, que culminou com a convocação de eleições antecipadas e um pedido de resgate à *troika* (constituída pela Comissão Europeia, FMI e BCE), em 2011. A deterioração do Estado Social é uma marca destes anos, tendo ficado célebre a expressão de Pedro Passos Coelho, enquanto líder da oposição, que garantia ser necessário cortar nas “gorduras do estado”. O fim da década de 2010 expõe também a fragilidade de um país que vivera, nos anos 1990, um crescimento económico forte, cujo símbolo do regime foi a Expo 98, realizada em Lisboa, uma manifestação cultural, social e urbana que catapultou o orgulho português.

As imagens de arquivo que o filme utiliza são, sobretudo, do período da Segunda Guerra Mundial e centram-se, especialmente, no ano de 1940, uma data decisiva para o Estado Novo, já que, num esforço de construir uma narrativa nacionalista, foi então promovida a celebração do “duplo centenário”: da fundação de Portugal, em 1140, e da restauração da independência, em 1640. Parte decisiva desta celebração é a realização da Exposição do Mundo

Português, que teve lugar entre 23 de junho e 2 de dezembro de 1940, em Lisboa, na zona de Belém, junto ao Mosteiro dos Jerónimos. Estes são anos de grande afirmação da doutrina salazarista e da construção específica de uma identidade nacional.

A dimensão histórica do filme faz uma revisão, no tempo contemporâneo da sua produção e distribuição, de conceitos de identidade nacional e da relação da História de Portugal com as suas construções míticas. Dessa forma, o filme abre um espaço para questionar certas “verdades” sobre a identidade portuguesa e sobre a sua História. Coloca-se, assim, em causa uma certa visão grandiosa e mítica, permitindo uma análise mais complexa das transformações históricas e sociais de um pequeno país imerso na geopolítica internacional.



Fig. 1 *Fantasia Lusitana* fotograma de uma manifestação a Salazar.

O AUTOR

João Canijo é um dos cineastas mais relevantes do cinema português contemporâneo. Nasceu no Porto, em 1957, e estudou História na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Abandonou o curso em 1980 para entrar no cinema, enquanto assistente de realização de autores como Manoel de Oliveira, Wim Wenders, Alain Tanner ou Werner Schroeter (numa altura em que Paulo Branco coproduziu vários cineastas estrangeiros que rodaram em Portugal). Inicia o seu trajeto como realizador em 1987, com *Três Menos Eu*, protagonizado por Rita Blanco. Entre 1990 e 1997, durante um hiato na sua carreira cinematográfica, realizou as séries de televisão *Alentejo Sem Lei* (minissérie em três episódios, 1990), *Cluedo* (1995) e *Sai da Minha Vida* (1996). Desde 1998, com *Sapatos Pretos*, iniciou um percurso que versa sobre aspetos diversos da contemporaneidade portuguesa, até ao seu mais recente filme, *Fátima* (2017), que segue o percurso de várias mulheres numa peregrinação a Fátima. Para além do cinema e da televisão, João Canijo encenou várias peças de teatro de dramaturgos como David Mamet ou Eugene O’Neil.



Fig. 2 Título do filme nos créditos iniciais.

“Como não havia voz off [para contextualizar], foi preciso uma pesquisa mais extensa. Diria que as imagens se tornam personagens, e são personagens controladas pelo poder: a voz de António Lopes Ribeiro, e Salazar a falar ‘por baixo’... Tivemos, por isso, que procurar imagens não controladas [como o material] de um operador de câmara holandês que passou por Lisboa naquela época, e que fez uns planos [do Chiado]”. Hugo dos Santos, Pesquisa Histórica e Consulta de Arquivos (Câmara: 2010b, 8)

A OBRA DO AUTOR

O corpo principal da obra de João Canijo ocupa duas décadas – 1998-2017 –, durante as quais o realizador procurou pesquisar e debater as representações culturais do Portugal contemporâneo, em lugares tão diferentes como a vila industrial de Sines, a aldeia de Codessos, em Trás-os-Montes, um *bidonville* (bairro pobre) na periferia de Paris, ou o Bairro Padre Cruz, nos arredores de Lisboa. O método de produção do realizador é bastante idiossincrático e tem sido apurado nos seus últimos filmes: há uma atenção especial ao trabalho com os atores na construção do argumento, assim como ao contágio desses atores pelo meio envolvente onde os filmes são rodados, chegando a fazer estágios de alguns meses nesses locais. Este método atribui aos filmes uma dimensão documental que atravessa a ficção escrita pelo realizador. Nesse contexto, *Fantasia Lusitana* é um desvio puramente documental, mas que concretiza uma ideia que está presente na obra de Canijo: a sociedade portuguesa está ainda muito exposta à idealização da identidade nacional imposta pelo regime salazarista.

Filmografia Seleccionada:

Ganhar a Vida (2000)

Noite Escura (2004)

Mal Nascida (2007)

Fantasia Lusitana (2010)

Sangue do Meu Sangue (2011)

Fátima (2017)

DIVISÃO DO FILME

01 O MUNDO PORTUGUÊS

[00:00:00] - [00:06:17]

O início do filme introduz-nos ao contexto histórico e habitua-nos ao tom utilizado no *Jornal Português*, um jornal de atualidades que serve de imagem e som em parte substancial da narrativa. São utilizadas imagens que convergem para alguns dos princípios do regime salazarista: os corpos jovens e atléticos da Mocidade Portuguesa; celebrações de acontecimentos históricos; ou paradas militares. O capítulo termina com a sequência da manifestação de apoio a Salazar, mostrando largas centenas de pessoas e mitificando a figura do chefe de estado. A voz de Salazar também inicia a sua assombração das imagens, sempre em *off*, e marca a importância das suas palavras na definição do imaginário português.

02 A GUERRA

[00:06:18] - [00:19:02]

Neste capítulo, o filme utiliza imagens de arquivo captadas na Alemanha, que mostram suásticas nas paredes de prédios ou mensagens contra os judeus. A presença da guerra é apresentada pelo *Jornal Português* através do episódio do *Blitz*, em que se explica, de forma bastante sinistra, pela sua comicidade, como as grandes cidades europeias estavam a ser afetadas pelos bombardeamentos aéreos. A estas imagens brutais, o filme responde, de novo com imagens do *Jornal Português*: um grupo da Mocidade Portuguesa canta alegremente; manobras navais portuguesas, numa simulação de preparação para a guerra; imagens de visitas das potências estrangeiras que estavam em guerra, assinalando essa pretensa neutralidade conquistada pelo regime.

03 OS REFUGIADOS

[00:19:03] - [00:28:37]

Neste capítulo, o filme introduz dois textos, lidos em voz *off*, de dois refugiados que passaram por Lisboa, Alfred Döblin

e Erika Mann. Estas imagens contrastam com a “felicidade” das imagens portuguesas, ao mostrar os refugiados a entrar em Portugal ou as ruas de Lisboa repletas de gente a deambular. Ao mesmo tempo, o contraste acentua-se: às imagens de refugiados, sobrepõem-se as do *Jornal Português*, nomeadamente do episódio da Nau Portugal, da estreia de gala de um filme ou de vedetas internacionais que passaram por Portugal. O capítulo termina com uma sequência significativa de *O Pátio das Cantigas*, na qual vemos uma simulação, em tom cómico, da guerra: o famoso ator Vasco Santana coloca um grupo de crianças dentro de um barco, de forma a mantê-las seguras. O barco chama-se “Salazar”.

04 A EXPOSIÇÃO MUNDO PORTUGUÊS

[00:28:38] - [00:41:53]

Neste capítulo, é introduzida a voz *off* que lê textos de Antoine de Saint-Exupéry. O autor desconstrói o imaginário pacífico de Portugal, ao mesmo tempo que as imagens do *Jornal Português* exibem, com orgulho, a inauguração e os detalhes da Exposição do Mundo Português, realizada em Lisboa por forma a exibir a “autenticidade da identidade portuguesa”. Ainda neste capítulo, vemos uma sequência com imagens da elite lisboeta no Estoril e em Cascais, vivendo um quotidiano de luxo e diversão. O filme contrasta essa realidade com a vida errante dos refugiados nos cafés de Lisboa, na sua melancolia e tristeza.

05 OS COSTUMES

[00:41:54] - [00:54:16]

O capítulo utiliza uma série de imagens onde são valorizados diversos costumes portugueses, para além de mostrar, nas palavras do regime, as pessoas que degeneraram, tornando-se vagabundos, e que têm de ser salvas. Imagens de uma peregrinação a Fátima acentuam a dimensão religiosa do regime. A contrastar, ouvimos os textos de Mann e Döblin, que relatam

costumes “estranhos” (como cuspir para o chão) e a forma como, em Lisboa, a iluminação noturna é permanente, ao contrário de outras cidades europeias que desligam as luzes à noite para escaparem aos bombardeamentos. Döblin relata o momento em que, ao partir de Lisboa, por via marítima, é ofuscado pelas luzes da Exposição do Mundo Português.

06 O FIM DA GUERRA

[00:54:17] - [01:02:08]

Este capítulo é, essencialmente, marcado pelas imagens do fim da Segunda Guerra Mundial, através de capas de jornais e da sua propagação por Lisboa; e, sobretudo, pela manifestação nacional de agradecimento a Salazar, por Portugal ter escapado à guerra. Ouve-se o discurso do ditador nessa manifestação e o locutor afirma que Portugal teve o seu “Dia S” (em contraste com o “Dia D” do fim da guerra).

07 O CRISTO-REI

[01:02:09] - [01:03:53]

Este último e breve capítulo passa-se já em 1959 e é a única sequência a cores do filme, criada a partir do jornal de atualidades *Imagens de Portugal*. A sequência mostra a inauguração do monumento Cristo-Rei, erigido em cumprimento de um voto feito pelo episcopado português por Portugal ter escapado à guerra, criando uma confusão intencional entre nação e religião.

Questões Cinematográficas

NARRATIVA

Do ponto de vista narrativo, João Canijo desenvolve, em *Fantasia Lusitana*, duas estratégias complementares: por um lado, joga com os contrastes entre imagens, e entre imagens e sons; por outro, apresenta diferentes ângulos sobre a construção cultural que o regime salazarista implementou em Portugal na década de 1940.

No primeiro caso, o filme desenrola-se colocando em evidência o contraste marcado entre a visão de Portugal, dos seus costumes e história, e a visão dos estrangeiros. As imagens propostas pelo *Jornal Português*, que é utilizado como material de arquivo da época e da visão salazarista, acentuam a neutralidade do regime em relação à Segunda Guerra Mundial. Essa neutralidade associa-se a uma construção do aparato bélico do regime, apresentando imagens da Mocidade Portuguesa (da perfeição dos corpos e da sua sincronização); e imagens de duas manifestações nacionais de apoio a Salazar (a primeira, em 1940; a segunda, no final da guerra, em 1945) e de duas peregrinações (a Guimarães, o “berço da nação”, tal como o regime designava a cidade; e a Fátima, lugar religioso que o regime transformou como sinal de providência e legitimidade divina). A construção da imagem idílica do regime é feita através dos noticiários relativos à Exposição do Mundo Português e aos eventos a ela associados; mas também das pequenas notícias da vida da elite lisboeta (veja-se as diversas

imagens recolhidas entre o Estoril e Cascais, tanto na praia como nos grandes jardins da burguesia e nos Casinos). Ainda neste contexto, há outras imagens que valorizam o trabalho e o lado iminente rural que o regime queria valorizar, focando-se nas feiras e nos produtos nacionais que saíam da terra. Do outro lado contrastante, o filme joga tanto ao nível da imagem como do som. Socorrendo-se de arquivos não portugueses, apresenta excertos e fotografias em que se observa um Portugal que não é filtrado pela máquina do regime, sobretudo analisando a vida quotidiana dos refugiados.

A narrativa proposta por este filme de apropriação está assente, assim, numa pluralidade de fontes, que são cruzadas através de uma intrincada montagem e pela forma como essa montagem produz significados. Se, por um lado, o contraste pode ser visto de um ponto de vista mais circunscrito – a divisão em dois polos antagónicos –, por outro, a multiplicação de ângulos de abordagem – sejam eles compostos por imagens feitas pelo regime ou imagens de outras fontes – permite que a suposta “verdade” inscrita nessas imagens seja diluída. De certa forma, encontra-se na narrativa esta ideia de *ilusão* que é característica do cinema e do seu potencial para criar diferentes realidades – opostas, complementares, caóticas – que são sempre uma interpretação da complexidade do real.



Fig. 3 Fotograma de tropas portuguesas.



Fig. 4 Fotograma da aldeia pitoresca na Exposição do Mundo Português.



IMAGEM

As imagens do regime utilizadas no filme estão de acordo com a tipologia de imagens de produção noticiosa à época (os jornais de atualidades). Ressaltam-se alguns pormenores como a utilização de padrões (exercícios da Mocidade Portuguesa), multidões, a centralidade das figuras de poder, repetição de elementos bélicos, imagens da burguesia de Lisboa, ou imagens típicas da “portugalidade” que o regime queria apresentar. É curiosa, por exemplo, a forma como a figura de Salazar aparece na imagem: normalmente em plano contrapicado, sozinho no enquadramento, destacando-o

como figura providencial. Este tipo de plano é montado em sequência imediata aos planos de multidão, numa clara alusão à diferença entre o chefe e o povo.

Em contraste, surgem no filme outras imagens marcadas por um tom muito mais amador, que decorre da notável vibração da câmara e do facto de se retratarem aspetos mais sombrios da realidade portuguesa: ruas repletas de gente a deambular, cafés cheios de pessoas, grupos onde se destacam a pobreza ou a desilusão com a vida precária. Ainda neste

contexto, deve salientar-se igualmente a utilização de elementos de arquivo, nomeadamente documentação de época (passaportes, por exemplo), mas também fotografias. A junção destes elementos – que pelas suas características físicas e pela sua degradação conferem uma aura de autenticidade – permitem mostrar um ângulo menos conhecido deste período.

SOM

Uma das características mais importantes deste filme de arquivo – como em quase todos os filmes que utilizam este tipo de imagens – é a manipulação sonora. Assim, *Fantasia Lusitana* é constituído por três elementos sonoros principais: os sons dos jornais de atualidades; os discursos proclamados por Salazar; e as três vozes que leem os textos de Alfred Döblin, Erika Mann e Antoine de Saint-Exupéry.

A montagem sonora do filme propõe ligações entre estes elementos. Por um lado, o som dos jornais de atualidades – com a voz do narrador (pedagógica e paternalista, indicando claramente o que deve ser visto na imagem) e a música (quase sempre ao estilo da banda militar) – é suavemente ligado à voz de Salazar, que se sobrepõe a esses sons, marcando a sua função de voz de comando (através do recurso à reverberação, a voz torna-se mesmo mitificada). Estes dois elementos – a voz de Salazar e os jornais de atualidades – estão em diálogo constante. Por outro lado, em montagem contrastante, surgem as vozes dos três refugiados, em tom grave, provocando uma sensação de estranheza. Ao emergirem, o som de cena quase desaparece, sendo substituído por um som de máquina de projeção. O contraste sonoro identifica, mais uma vez, o contraste das visões sobre o Portugal da década de 1940.

JORNAL DE ATUALIDADES

Os jornais de atualidades (“newsreels”, na sua versão em inglês, fazendo menção à ideia de que eram “bobinas” [reels] de “notícias” [news]) são pequenos filmes, de curta duração, que eram exibidos nos cinemas antes do filme de ficção, atração principal que levava os espectadores às salas. Normalmente, tinham uma função puramente informativa, relatando assuntos de interesse geral e notícias recentes. Ao contrário da produção noticiosa atual, estes jornais de atualidades tinham uma produção lenta, normalmente com uma cadência mensal. A partir da Primeira Guerra Mundial, muitos países aproveitaram estes jornais para difundir propaganda, um método amplamente usado pelas ditaduras fascistas que ocuparam a Europa. Ficaram famosos jornais de atualidades como *The March of Time* (1935-1951), *Pathé News* (1910-1956), nos E.U.A.; *Kino-Pravda* (1922-1925), na União Soviética; *Die Deutsche Wochenschau* (1940-1945), na Alemanha nazi; ou *No-Do* (1943-1981), em Espanha.

Em Portugal, os jornais de atualidades foram aproveitados pelo regime salazarista como uma ótima máquina de propaganda. *O Jornal Português*, produzido entre 1938 e 1951, e realizado por António Lopes Ribeiro, foi promovido e financiado pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Sob a liderança de António Ferro, o SPN tinha como uma das suas prioridades a criação de um jornal de atualidades que fosse produzido e exibido com regularidade. Sucedeu a este jornal, o *Imagens de Portugal*, que teve três séries entre 1953 e 1970.

FILME DE APROPRIAÇÃO

Com o advento da digitalização em massa de imagens em movimento, promovidas em geral pelos organismos de preservação nacionais (em Portugal, o ANIM – Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, cumpre esse papel) e com a disponibilização online de centenas de filmes e outras imagens sem direitos de autor, houve um fenómeno de criação de obras a partir de imagens de arquivo. Como assinala Tiago Baptista (2020, 45), “estas obras transformam, pois, o contexto de uso e ressignificam as imagens de arquivo, reconfigurando as relações entre imagem e som para sugerir uma interpretação alternativa do passado”.

Entre outros, Baptista assinala a relevância de filmes que, no cinema português, têm feito esta caminho: *Kuxa Kanema: O Nascimento do Cinema* (Margarida Cardoso, 2003), *Natureza Morta* (Susana de Sousa Dias, 2005), *Linha Vermelha* (José Filipe Costa, 2011), *Redemption* (Miguel Gomes, 2013) e *A Glória de Fazer Cinema em Portugal* (Manuel Mozos, 2015). Apropriando-se destas imagens vindas de diferentes arquivos, os filmes de apropriação promovem um novo olhar sobre o arquivo e sobre os discursos que as imagens constroem sobre o seu tempo. *Fantasia Lusitana* é um exemplo evidente de um filme de apropriação, utilizando imagens produzidas pelo regime salazarista para criticar o discurso produzido e contrastá-lo com outras fontes de arquivo.

Análise Fílmica

UM FOTOGRAMA

[00:50:35]



O fotograma que aqui se apresenta condensa, de certa forma, o contraste que o filme propõe, entre o discurso festivo do regime e o olhar desolado dos refugiados. O fotograma está incluído numa sequência em que Alfred Döblin relata a sua partida de Lisboa, de barco. Para o escritor alemão, foi uma visão noturna de esplendor – as luzes da Exposição do Mundo Português – e de felicidade de um país alheio à guerra terrível que perpassava por toda a Europa. Döblin vê estas luzes com um certo desencanto pela sobrecerência ingénua que elas exibiam.

Se olharmos com atenção para o fotograma, vemos que é uma composição feita propositadamente para

Fantasia Lusitana, utilizando elementos de diferentes jornais de atualidades. Por um lado, observa-se, ao fundo, alguns edifícios da Exposição do Mundo Português, incluindo o Padrão dos Descobrimentos, que se ergue sobre o rio Tejo. É um monumento que pretende exaltar algumas figuras portuguesas que participaram da aventura marítima de Portugal, olhando para um momento relevante da história do país. Sobre essas imagens são sobrepostas imagens de fogo de artifício, exibindo claramente o tom festivo associado à Exposição e a muitas das imagens promovidas pelos jornais de atualidades. Na legenda, a tradução do texto de Döblin acentua a ideia da “luz portuguesa”, que contrastava com o tom noturno da Europa em guerra.

UM PLANO

[00:56:46] - [00:56:58]

Uma das características mais importantes dos jornais de atualidades dos regimes fascistas foi construir uma imagem mitificada do líder, que se assumia como uma pessoa providencial, maior que todos os outros e que conduziria a nação a um futuro glorioso. No caso português, isso aconteceu com a figura de António de Oliveira de Salazar, Presidente do Conselho de Ministros, imagem do poder do regime. Salazar atravessa todo o filme como uma sombra – através da sua voz –, criando uma figura mítica que protege e zela pelos portugueses.

O ditador aparece em alguns dos jornais de atualidades, mas a sua figura de poder é mais marcante quando surge nas duas grandes manifestações nacionais que

Fantasia Lusitana reproduz. No caso deste plano, trata-se da manifestação pela “paz portuguesa”, depois do fim da guerra, em que se encena a estrutura de poder do regime. O número que o *Jornal Português* dedica a este tema fala desta manifestação como o “Dia S” de Portugal, referindo-se ao suposto papel de Salazar em afastar Portugal da guerra.

O plano que aqui vemos é breve – num filme como *Fantasia Lusitana*, sobretudo baseado em montagem, os planos são sempre curtos – mas é significativo para acentuar o contraste entre Salazar e o povo; entre o poder, que manda, e as massas, que obedecem.

1



Neste primeiro enquadramento, o plano mostra-nos uma massa de povo, constituída por rostos anónimos, quase invisíveis. Um cartaz acentua a propaganda do regime: “O Povo da Nazaré saúda Salazar”. Várias bandeiras – algumas de Portugal –, assim como outras tarjas mais ao fundo, criam o efeito de multidão. Vê-se a massa anónima que espera pelo discurso de Salazar.

2



O plano faz um movimento para a esquerda, continuando a exibir a massa de público que constitui esta manifestação. O movimento é importante para dar mais consistência à ideia de multidão que aguarda Salazar. Em particular, este enquadramento observa as pessoas que olham para cima: lá onde está Salazar.

3



O plano faz um movimento de baixo para cima, colocando-se numa posição de contrapicado. Este tipo de ângulo acentua as figuras que estão ao alto: parecem maiores do que são na realidade. Para além disso, o plano estabiliza-se num enquadramento onde vemos uma janela vazia, preparando a entrada de Salazar.

4

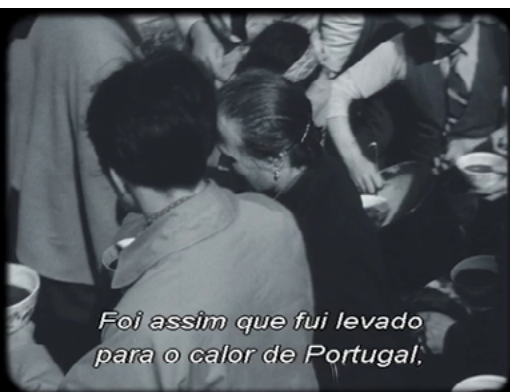


Finalmente, a câmara estabiliza e Salazar chega à janela, saudando a multidão. É nesse momento que ouvimos o som da multidão vibrante a saudar o ditador. A encenação não poderia ser mais eficaz ao acentuar o contraste entre a massa anónima e a presença carismática do líder, que aparece sozinho no enquadramento. Ele é o suposto salvador.

UMA SEQUÊNCIA

[00:20:05] - [00:21:50]

1



2



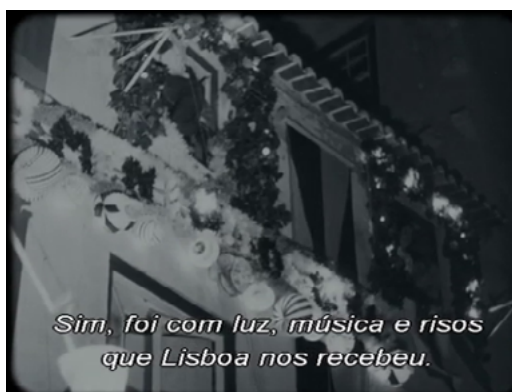
3



4



5



6



No processo narrativo e discursivo de *Fantasia Lusitana*, as sequências vão chocando entre si, permitindo que o espectador depreenda o caráter ilusório das imagens produzidas pela máquina salazarista através do contraste com as imagens de outras fontes e as vozes estrangeiras. Este processo tem variantes: por vezes o choque é subtil, outras vezes mais violento, deixando que o espectador mergulhe numa realidade diferente: uma realidade dura, triste, muitas vezes próxima da sobrevivência mínima. O choque provocado por estas sequências e pelo modelo de montagem seguido no filme é, em si mesmo, um dispositivo muito relevante para entender o argumento de João Canijo face a dois níveis de realidade: o ilusório e o real.

Na narrativa que precede a sequência que analisamos, o filme já nos introduzira ao contraste entre a alegre narrativa portuguesa e o terror da guerra na Europa, sobretudo mostrando imagens da Alemanha nazi e do episódio do Blitz do *Jornal Português*, revelador dessa ambiguidade ilusória da guerra. O filme

também já nos apresentara a forma como o regime impôs uma imagem de neutralidade, propondo-se como uma espécie de oásis da paz.

Neste contexto, a sequência que se expõe é a primeira em que um dos refugiados estrangeiros fala, em primeira pessoa (através da voz de um ator), sobre a sua experiência de refugiado em Portugal: o escritor alemão Alfred Döblin. Nesta sequência, as imagens que se veem, o texto e a sua interpretação sonora são muito relevantes, já que começam a contar uma história de Portugal completamente diferente da enunciada até então.

Por um lado, vemos, pela primeira vez no filme, imagens que não são da propaganda do regime: os fotogramas 1 a 3 exibem um tom mais cinzento e mais realista, mostrando pessoas a comer uma sopa comunitária, no que parece ser um apoio aos refugiados que entram em Portugal. Döblin menciona as diferenças óbvias ao chegar a Portugal – o “calor” e o “mundo

colorido, meridional e pacífico” –, concluindo que “Portugal é um país maravilhoso”. O contraste imediato entre as palavras de Döblin e as imagens são um prenúncio do que se vai ver logo a seguir: imagens de refugiados que chegam a um novo país.

Depois entramos em Lisboa (4 - 7), e a sequência, ainda em imagem em movimento, mostra-nos a cidade em clima de festa (no que deveriam ser as festas da cidade, que mais tarde voltarão, através do jornal de atualidades, ao filme). O fotograma 4 mostra-nos uma varanda enfeitada com elementos festivos (ramagens, balões) e o foco dos fotogramas seguintes está nas luzes que iluminam os pátios e a grande quantidade de pessoas que festeja, bailando. Döblin prossegue a sua descrição animada da chegada a Portugal, notando a multidão e a “luz, música e risos [com] que Lisboa [os] recebeu”. As imagens têm um certo ar amador, pela sua falta de qualidade fotográfica e pela forma algo ingénuo com que enquadra o espaço. Esse lado menos profissional contrasta claramente com os jornais de atualidades e dá ao testemunho de Döblin uma dimensão mais autêntica.

A partir do fotograma 8 e até ao fotograma 14, a estratégia do filme passa para a apresentação de uma série de fotografias, com ligeiros movimentos, mostrando características mais específicas relacionadas com: a chegada de refugiados (8 e 9); e mesas repletas de refugiados a tomarem uma refeição (10 a 14). Estas fotografias demonstram a fragilidade destes homens, mulheres e crianças que chegam a um novo país fugindo da guerra, e exibem, em especial, os rostos apáticos ou desconfiados de uma realidade que ainda desconhecem. Os fotogramas 10 a 14 são particularmente importantes, porque demonstram igualmente a necessidade de apoiar estes refugiados na sua sobrevivência: vemo-los amontoarem-se em grandes salas para tomar uma refeição. A pobreza dos materiais e das roupas acentua a debilidade de toda a situação.

É sobre estas imagens que o discurso de Döblin se transforma com subtileza: depois de descrever a forma alegre com que Lisboa os acolheu, o escritor alemão refere que as luzes e risos com que foram recebidos tiveram um enorme “impacto” nos refugiados. É nesse momento que Döblin verbaliza o grande contraste entre esta Lisboa feliz e os países em guerra, de uma forma bastante direta e, por isso, cruel na relação com as imagens portuguesas: “Não longe daqui, a grande nação Francesa contorcia-se de dor”, “Cidades inteiras mergulhadas na obscuridade da guerra”, “Passava-se fome e aguardavam-se ordens do invasor”, ou “milhões de pessoas aterrorizadas”.

A parte final da sequência (15 a 18) contém um único plano da Rua da Madalena, em Lisboa. É um plano quase claustrofóbico: a multidão concentra-se na rua, enchendo-a, as pessoas caminham de um lado para outro, lentamente. Uma fila de carros ocupa a parte central do plano e da rua, contribuindo para a claustrofobia. É uma imagem em movimento que claramente contrasta com as imagens do *Jornal Português*, pelo seu cinzentismo e pela massa de povo que deambula “anarquicamente” pelas ruas.

É a partir deste ponto de vista que termina o primeiro testemunho de Döblin, com uma análise mais clara e cruel sobre a oposição entre o que se vivia em Portugal (e o que era transmitido pelo órgão noticioso oficial) e a realidade da guerra: “[Em França,] dezenas de milhares de mortos – e aqui, em Lisboa as luzes brilhavam. Desfrutava-se a paz. Mas nós não conseguíamos sentir alegria. Só pensávamos o que deixamos para trás”.

Esta sequência, de facto, apresenta de forma clara o ponto de vista central que João Canijo introduz em *Fantasia Lusitana*, revertendo a propaganda do regime com os testemunhos de estrangeiros que passaram por Portugal em 1940.

7



*as buzinas apitavam alegremente,
as pessoas cantavam.*

8



Que mundo!

9



*Nunca esqueceremos o impacto
que isto teve em nós.*

10



*Não longe daqui, a grande nação
Francesa contorcia-se de dor.*

11



*Cidades inteiras mergulhadas
na obscuridade da guerra.*

12



*Passava-se fome
e aguardavam-se ordens do invasor.*

13



Sofria-se e estava-se prostrado.

14



milhões de pessoas aterrorizadas,

15



*dezenas de milhares de mortos – e
aqui, em Lisboa as luzes brilhavam.*

16



Desfrutava-se a paz.

17



*Mas nós não conseguimos
sentir alegria.*

18



*Só pensávamos no
que deixámos para trás.*

Resumidamente...

A sequência demonstra a importância de uma visão exterior para caracterizar o momento histórico português durante a Segunda Guerra Mundial. O testemunho de Alfred Döblin, em alemão, evidencia a oposição criada através da montagem: de facto, a vivacidade das imagens e o entusiasmo do narrador do jornal de atualidades português inventam um imaginário ilusório que pretende mascarar uma dura realidade. Esta sequência é também particularmente relevante porque coloca em primeiro plano as imagens escondidas de uma Lisboa acinzentada, triste e claustrofóbica, que contrastam com a luz e a alegria das imagens oficiais portuguesas.

Fantasia Lusitana mostra aqui, com mais veemência, esta ideia expressa no título: que, de facto, o regime impôs uma fantasia que pretendia construir uma verdadeira identidade “lusitana”, empenhando-se na edificação de uma narrativa histórica de grandiosidade e de excecionalidade da identidade portuguesa. Para além disso, acentua outra marca importante deste filme: a neutralidade na guerra enquanto construção. Se, por um lado, essa neutralidade não foi escolha nacional, por outro, esta encenação era moralmente criticável em oposição a uma guerra terrível.

SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

A Segunda Guerra Mundial foi um conflito mundial que durou entre 1939 e 1945. Esteve organizada em duas grandes forças: os Aliados (que incluíam, entre outros, a Inglaterra, França e Estados Unidos da América) e o Eixo (composto, entre outros, pela Alemanha, Itália e Japão). A guerra foi terrível e terá provocado entre 50 e 70 milhões de mortos, incluindo o Holocausto (genocídio de seis milhões de judeus executados pela Alemanha Nazi) e a utilização de bombas nucleares americanas em Hiroshima e Nagasaki, no Japão. Um dos momentos mais importantes para o fim do conflito foi o Dia D, com a invasão da Normandia pelos Aliados em 6 de junho de 1944. A Segunda Guerra Mundial terminaria a 2 de setembro de 1945, com a rendição final do Japão.

IDENTIDADE NACIONAL

O conceito de Estado-nação apareceu na Europa entre o final do século XVIII e o princípio do século XIX. Um dos seus grandes pilares foi a identidade nacional, isto é, a ideia de que se um povo pertence a determinado estado-nação tem uma identidade nacional específica, espelhada em conceitos como raça, língua comum e cultura histórica ancestral. O Estado Novo, em Portugal, utilizou a ideia de identidade nacional para construir um imaginário específico do país. Nas últimas décadas, criticou-se a “identidade nacional”, sobretudo por ser fundada em mitos históricos e tradições inventadas. Hoje em dia, a identidade nacional pode ser substituída por uma ideia de comunidade nacional, onde cada cidadão – que pode ter origens, línguas e culturas diversas – tem os mesmos direitos e deveres.

O Filme em Diálogo

OUTROS FILMES I OUTRAS ARTES

Sendo um filme feito com imagens de arquivo, *Fantasia Lusitana* convoca muitas imagens e sons de outros contextos. Um desses exemplos mais evidentes é a utilização de uma sequência de *O Pátio das Cantigas* (Ribeirinho 1942). O filme é uma das mais conhecidas “comédias à portuguesa”, que serviram, durante muitos anos, para normalizar um certo estilo de vida pacato, sobretudo centrado em bairros populares de Lisboa. Estas comédias apresentavam narrativas ambientadas nas grandes cidades, cujos conflitos (sempre muito ligeiros) eram resolvidos pela pequena comunidade de bairro, como acontece no “pátio” deste filme.

A sequência do filme utilizada por João Canijo interessa-nos em particular, sobretudo por duas razões: por um lado, a partir de uma rixa no bairro, há várias cenas que simulam, caricaturalmente, imagens de guerra (uma personagem veste-se de enfermeiro; outras três personagens colocam tampas de tachos na cabeça, fingindo serem militares). No entanto, o elemento mais relevante da sequência acontece quando Vasco Santana – um dos mais importantes e populares atores das “comédias à portuguesa” – leva um conjunto de crianças para as proteger da rixa. Vasco Santana coloca as crianças dentro da réplica de um barco e a câmara faz um movimento para trás, revelando o nome do barco: Salazar. A mensagem é clara: o ditador defende Portugal da guerra.

Um outro momento no filme estabelece uma relação direta com a época, utilizando a capa de *O Século Ilustrado*, um suplemento do jornal *O Século*, publicado entre 1933 e 1989. Na capa que o filme apresenta, vemos, através de um movimento de câmara que vai da parte de cima da revista até à parte inferior, uma ligação improvável e chocante entre a imagem de uma modelo em pose veraneante e a indicação de que, no interior da revista, haverá informações sobre o “Bombardeamento de Londres”. Através desta capa, revela-se o entendimento português da sua realidade e da “outra” realidade da Europa.



Fig. 6 Fotografia de um excerto de *O Pátio das Cantigas*.



Figs. 7 e 8 Fotografias da revista *O Século Ilustrado*.

DOCUMENTÁRIO: SUSANA DE SOUSA DIAS

Na senda dos filmes de apropriação feitos com material de arquivo do período salazarista, o documentário 48 (2010), de Susana de Sousa Dias, é um dos exemplos mais evidentes da reapreciação do período. 48 (o título remete para a duração da ditadura salazarista em Portugal) utiliza fotografias de detidos pela PIDE, a polícia política do regime, contrastando com os testemunhos em *off* desses resistentes. Ao descontextualizar aquelas imagens – feitas para efeitos de documentação – e ao dar voz às práticas de tortura, a realizadora recentra o olhar para o regime e para as suas práticas violentas, contrariando esta visão idílica que o regime propunha.



Fig. 9 Cartaz de *Fantasia Lusitana*.

Este cartaz utiliza uma única imagem: um casal sentado na praia, proveniente de *Fantasia Lusitana* e da propaganda salazarista. A imagem é significativa no contexto da narrativa do próprio filme: ela aparece numa secção dedicada ao entretenimento. O casal desfruta de uma atividade de lazer num contexto onde a guerra dominava as preocupações da Europa. O tom cinzento das roupas e a expressão passiva do casal mostra-nos essa contradição latente entre a imagem, o seu contexto histórico e a construção idílica da identidade nacional.

Por outro lado, o cartaz tem um design gráfico característico, ao ostentar uma moldura à volta da foto e um o tipo de letra específico usado no título, que assim pretendem aproximar-se da estética utilizada nos jornais de atualidades, sobretudo quando apresentavam intertítulos com texto. Esta confusão intencional entre *Fantasia Lusitana* e as atualidades é construída de modo a evidenciar a fórmula estilística do filme, que utiliza as imagens de propaganda contra elas próprias.



Fig. 10 Fotograma de 48.

FICÇÃO: ORSON WELLES

Um dos filmes mais importantes da história do cinema é *Citizen Kane/O Mundo a Seus Pés* (1941), a primeira obra de Orson Welles, que conta a história da vida complexa de Charles Foster Kane, um magnata da indústria e dos média. No início do filme, Welles utiliza um dispositivo bastante singular para resumir a vida de Kane: um jornal de atualidades – o “News on the March”, num trocadilho com o oficial *The March of Time*. Na verdade, com este dispositivo, o realizador tenta enganar os espectadores, que julgam estar a ver um jornal de atualidades verdadeiro.



Fig. 11 Fotograma de *O Mundo a Seus Pés*.

A Recepção do Filme

“Um filme todo feito de colagens de colagens de documentários do Estado Novo, embora com a inteligente intromissão de uma textualidade exterior, que os recontextualiza de modo contemporâneo, poderá possuir limites evidentes, mas o resultado é estimulante (...). Por isso, *Fantasia Lusitana* ultrapassa a soma das suas partes constituintes e traça um dos olhares mais negros sobre o ‘fascismo português’ e, sem sombra de demagogia, mostra como os anos 40, neste ‘jardim à beira mar plantado’, podem funcionar enquanto chave para entender a nossa presente ‘apagada e vil tristeza’.” Torres: 2010, 45

“A ironia, de resto, é essencial [no filme]. *Fantasia Lusitana* trabalha inconscientes colectivos. À sua maneira, é um filme de montagem de atracções. A sua dialéctica trabalha entre o passado e o presente. Todas as imagens que vemos, os discursos que ouvimos, foram retirados dos escombros. Têm hoje 70 anos.” Ferreira: 2010

“O trabalho de Canijo com o material que pesquisou nos arquivos é sobretudo uma bela operação de compilação, com o mérito de agir sobre os documentos – em grande maioria, documentos ‘oficiais’, produzidos para filmes de actualidades (...) – de maneira subtil, sem os forçar e sem os caricaturar. Porque, na verdade, já lá estava tudo: se o filme de Canijo tem um discurso sobre a neutralidade, suas razões e virtudes, esse discurso constrói-se a partir dos discursos da época, das justificações oficiais e providenciais, das loas a Carmona e a Salazar, da construção da ideia de uma neutralidade ‘merecida’ (expressão que a locução de época refere insistentemente) que faz da II Guerra um castigo que outros povos, menos ‘merecedores’, não souberam evitar. Tudo isso está lá, na origem, mais aquilo que sempre espanta nos noticiários e actualidades portuguesas do tempo da guerra: a indiferença

descomprometida, a alegria esforçada, a entropia isolacionista, a fantasia (lusitana) da predestinação.” Oliveira: 2010, 43

“Com *Fantasia Lusitana*, (...) continuamos em sentido descendente, rumo aos abismos mais serôdios, cobertos de viscosidades, musgos e bolores do Portugal fascista, ao tempo da Segunda Guerra Mundial. Entalado lá no fundo, entre os interesses ingleses e a simpatia nazi, engalanava-se, “pobrete, mas alegrete”, e se dizia, nas entoações untuosas dos locutores da época, festivo, luminoso e abençoadamente neutral. Aliás, em *Mal Nascida* [filme anterior do realizador, de 2007], João Canijo já tinha colocado em epígrafe ao título a frase do filósofo José Gil: ‘Pior do que a ausência de forma é a arrogância de se julgar forma’. E na sua nota de intenções pessoal colocara a frase de um taxista português que enaltecia a gastronomia nacional e despeitava das estrangeiras: ‘Veja lá, que eles nem sabem o que é um caldo Knorr’. Portanto, este documentário que se intrometeu de forma um pouco acidental na filmografia do realizador, acaba por se cruzar num mesmo ponto.” Carvalho: 2010



Fig. 12 Fotograma a cores da inauguração do Cristo-Rei.

Sugestões Pedagógicas

ANTES DA PROJEÇÃO

EXERCÍCIO 1

Discutir a identidade portuguesa

O professor dinamiza um momento prévio de reflexão com os alunos, tendo como ponto de partida um conjunto de exemplos: uma lista de objetos, costumes, rituais, imagens que remetam para a ideia de identidade nacional. O debate pode ter como referência os seguintes tópicos:

- O que faz de nós portugueses?
- Quais são as ideias fundamentais relacionadas com o “ser português”?

APRENDIZAGENS

Compreender que a identidade nacional é uma construção e que, na verdade, as pessoas que vivem em Portugal são muito diferentes entre elas. Isso também ajudará a compreender a ideologia que o filme revela.

EXERCÍCIO 2

Discutir o período da ditadura portuguesa

Solicitar previamente que realizem uma pequena pesquisa e recolha de informação acerca dos seguintes conceitos: ditadura, Estado Novo, figuras e símbolos do Estado Novo. Na sala de aula, conversar com eles sobre a informação recolhida, de forma a contextualizar a época do filme e a identificar sumariamente as características de uma ditadura fascista.

APRENDIZAGENS

Preparar, em contexto histórico, a época onde se passa o filme.

EXERCÍCIO 3

Discutir a Segunda Guerra Mundial

A partir de uma seleção prévia, o professor mostra aos alunos dois ou três trailers sobre a temática da Segunda Guerra Mundial. Tendo como referência a análise dos trailers, em conjunto com os alunos, propõe-se a identificação e uma análise breve de grandes acontecimentos que marcaram o período da Segunda Guerra Mundial.

APRENDIZAGENS

Compreender o período histórico da Segunda Guerra Mundial. Perceber a importância de um trailer para a identificação de elementos de contexto de um determinado filme.

EXERCÍCIO 4

Análise do trailer

A partir do trailer do filme, refletir com os alunos sobre o tipo de imagens visionadas, e se todas elas são semelhantes nas emoções que transmitem (tristes, alegres, cinzentas, luminosas). Perguntar de que forma a música e a voz *off* colocados no trailer afetam a percepção que temos das imagens.

Trailer: <https://vimeo.com/19126189>

APRENDIZAGENS

Compreender o processo de análise da imagem; compreender a forma como a música e a voz *off* determinam a forma como percebemos as imagens.

DEPOIS DA PROJEÇÃO

EXERCÍCIO 1

Análise do *Jornal Português*

Visionar um episódio do *Jornal Português* (DVD editado pela Cinemateca Portuguesa) ou de *Imagens de Portugal* (Cinemateca Digital, ver webgrafia). Depois, propor um conjunto de tarefas aos alunos:

- Anotar os diferentes elementos que fazem parte de um jornal de atualidades e tentar perceber quais são os elementos de propaganda.
- Analisar com os alunos a voz *off* e as suas consequências na leitura das imagens, em estreita relação com as tarefas realizadas antes da projeção (exercícios 1 e 4).
- Extrair conclusões sobre o tipo de imagens que associamos à identidade portuguesa.

APRENDIZAGENS

Compreender a forma como as imagens e os sons podem manipular a nossa perceção da narrativa e, por consequência, da verdade histórica.

EXERCÍCIO 2

Lançar o debate sobre as oposições presentes no filme

A partir de uma escolha prévia (eventualmente feita pelo próprio professor ou pelos alunos, sob orientação do professor), comparar imagens distintas – entre o *Jornal Português* e outras fontes – e fazer uma análise entre duas imagens que sejam opostas nos seus sentidos. Analisar a voz *off* dos refugiados em relação com as imagens. Que tipo de oposições se podem perceber?

APRENDIZAGENS

Perceber a manipulação da narrativa fílmica, mas também a tentativa de choque histórico que o realizador pretende com o filme.

EXERCÍCIO 3

Discutir a questão dos refugiados

A partir dos testemunhos dos refugiados de *Fantasia Lusitana*, fazer uma comparação com os atuais movimentos migratórios, utilizando notícias (RTP Play) ou outras fontes que falem sobre a migração atual. Discutir com os alunos a existência destes movimentos migratórios. Utilizar sequências do filme *Lisboetas* (Sérgio Tréfaut, 2006) para abordar a integração dos refugiados no tempo contemporâneo em Portugal.

APRENDIZAGENS

Discutir assuntos da atualidade com um filme de arquivo, possibilitando uma análise diacrónica entre tempos diferentes, mas que produzem o mesmo tipo de problemas.

EXERCÍCIO 4

Visita de Estudo à Exposição do Mundo Português

O que sobra da Exposição do Mundo Português, que é tão retratado no filme? Anotar os diferentes elementos da Exposição que o filme revela e fazer uma visita de estudo que inicie no Padrão dos Descobrimentos. Esta visita de estudo pode estimular um exercício de fotografia que compare a atualidade com o filme.

APRENDIZAGENS

Perceber que a transformação histórica é também uma transformação urbana. Compreender que certos monumentos escondem uma história e uma invenção da identidade nacional (o Padrão dos Descobrimentos).

APRENDIZAGENS

Compreender o modo de funcionamento dos jornais de atualidades e a forma de contar uma história através de notícias e diferentes tipos de imagens; compreender o modelo de controlo do Estado Novo e o movimento de oposição ao regime.

EXERCÍCIO 5

Fazer um filme de apropriação

A partir das imagens do *Jornal Português* ou das imensas imagens de arquivo que estão disponíveis online (ver Webgrafia), e da explicação prévia do conceito de filme de apropriação aos alunos, sugerir-lhes a produção de pequenos filmes (com recurso eventual a telemóveis) que criem uma nova narrativa através da montagem.

APRENDIZAGENS

Compreender o processo de construção de um filme e aplicar ferramentas para o fazer. Estimular a pesquisa de imagens de arquivo que possam estabelecer significados entre si.

EXERCÍCIO 6

Relação com outros filmes

Propor aos alunos:

- Visionar o excerto "News on the March", incluído no filme *O Mundo a Seus Pés*, e comparar elementos presentes neste excerto com os jornais de atualidades visionados em *Fantasia Lusitana*.
- Visionar um excerto de *48*, de Susana de Sousa Dias, e analisar com os alunos os as práticas de violência que o regime impôs.

EXERCÍCIO 7

Ouvir de novo a música final do filme: "Lisboa não seja francesa", cantada por Amália Rodrigues. Analisar a letra da música e comparar com a propaganda dos jornais de atualidades.

APRENDIZAGENS

A letra de uma música também manifesta os discursos subtis sobre a identidade. Compreender, através da música, o tipo de estereótipo que revela.

EXERCÍCIO 8

A partir da sequência a cores que surge no final do filme, promover um momento de debate sobre a intencionalidade do realizador, sugerindo uma ligação entre aquele passado e o nosso presente, e dessa forma mostrando como os valores do Estado Novo perduram ainda na sociedade portuguesa contemporânea.

APRENDIZAGENS

Compreender e discutir decisões estéticas e as suas implicações sobre o discurso do filme.

Referências

IMAGENS

Figs. 1-4, 6-8, 10 e 12: *Fantasia Lusitana*, © Midas Filmes, 2010.

Fig. 5: Fotografia com os créditos do jornal de atualidades *The March of Time*, <https://www.nyhistory.org/time-inc's-archive>

Fig. 9. Cartaz do filme *Fantasia Lusitana*, http://www.midas-filmes.pt/uploads/posters/333770e27_484016250111.jpg

Fig. 11: Fotograma de *O Mundo a Seus Pés*, © Costa do Castelo, 2008.

FILMOGRAFIA

Dias, Susana de Sousa (2005). *Natureza Morta*.

Dias, Susana de Sousa (2010). 48.

Ribeirinho (1942). *O Pátio das Cantigas*.

Vários (1938-1951). *Jornal Português*.

Welles, Orson (1941). *Citizen Kane*/ *O Mundo a Seus Pés*.

BIBLIOGRAFIA

Baptista, Tiago (2020). "Arquivo, Criação e Reescrita Permanente da História: Sobre Alguns Filmes de Apropriação Portugueses Recentes". in D.

Ribas & P. Cunha (Eds.), *Um Novo Olhar Sobre o Cinema Português do Século XXI*. Vila do Conde: Curtas Metragens, CRL.

Câmara, Vasco (2010a, 23 de abril). "João Canijo: «Acho que isto não tem cura»". *Público - Ípsilon*, 6–11.

Câmara, Vasco (2010b, 23 de abril). "A angústia do pesquisador perante os arquivos portugueses". *Público - Ípsilon*, 6–11.

Carvalho, Ana Margarida de. (2010). Encontro imediático com João Canijo: *Fantasia Lusitana*. Visão. <https://visao.sapo.pt/atualidade/cultura/2010-04-22-encontro-imediatico-com-joao-canijo-fantasia-lusitana-o-males-sem-remedio-parte-2f556164/>

Cinemateca Portuguesa (2015). *Jornal Português* [Brochura da edição DVD]. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Ferreira, Francisco. (2010). Salazar como você nunca o ouviu. *Expresso*. https://expresso.pt/dossies/dossiest_cultura/Postal_indieLisboa2010/salazar-como-voce-nunca-o-ouviu=f578162

Oliveira, Luís Miguel (2010, 30 de abril). A guerra de um país só. *Público - Ípsilon*, 42–44.

Piçarra, Maria do Carmo (2006). *Salazar vai ao cinema: o jornal português de actualidades filmadas*. Coimbra: MinervaCoimbra.

Ribas, Daniel (2019). *Uma dramaturgia da violência: os filmes de João Canijo*. Lisboa: Imprensa de História Contemporânea.

Ribas, Daniel (2014). *Fantasia Lusitana*, de João Canijo. In C. O. Ferreira (Ed.), *O Cinema Português Através dos Seus Filmes* (2.a, pp. 275–283). Lisboa: Edições 70.

Torgal, Luís Reis (Ed.). (2000). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Torres, Mário Jorge. (2010, 7 de maio). *Fantasia Lusitana*. *Público - Ípsilon*, 45.

DISCOGRAFIA

Rodrigues, Amália. (2018) *Lá Vai Lisboa* (1945 - 1960). Golden Century Music.

WEBGRAFIA

British Pathé Historical Collection: <https://www.britishpathe.com>

Cinamateca Digital. <http://www.cinamateca.pt/Cinamateca-Digital.aspx>

Internet Archive. <https://archive.org/>

Kino Pradva. <https://vertov.filmmuseum.at>

FANTASIA LUSITANA / JOÃO CANIJO



Design e Paginação Luísa Lino
Revisão de Texto Marta Lisboa
PNC 2022

