

## O ESTADO NOVO E O CINEMA PORTUGUÊS

### “O Pátio das Cantigas”

#### *Estado Novo and Portuguese Cinema*

#### “O Pátio das Cantigas”

SANTOS, Leonor<sup>1</sup>, & RODRIGUES, João Bartolomeu<sup>2</sup>

---

#### Resumo

O presente trabalho pretende concluir de que forma o cinema foi utilizado para a manutenção do imaginário coletivo que Salazar pretendia transformar; como as comédias à portuguesa serviram tanto os ânimos do estado como os ânimos do seu público; e, finalmente, mediante uma análise sobre o *Pátio das Cantigas* (1942), perceber porque é que o filme surge como um elemento fundamental à compreensão da sociedade portuguesa da época.

#### Abstract

The present article aims to conclude how cinema was used to maintain the collective imaginary that Salazar wanted to transform; how Portuguese comedies served both the interests of the state and their audience; and finally, through an analysis of *Pátio das Cantigas* (1942), to understand why the film emerges as a fundamental element in understanding Portuguese society at the time.

**Palavras-chave:** *Estado Novo; Cinema; Comédias à Portuguesa; Pátio das Cantigas (1942).*

**Key-words:** *Estado Novo; Cinema; Portuguese Comedies; Pátio das Cantigas (1942).*

**Data de submissão:** janeiro de 2024 | **Data de publicação:** março de 2024.

---

<sup>1</sup> LEONOR SANTOS – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. PORTUGAL. Email: [leonormargaridalm5@gmail.com](mailto:leonormargaridalm5@gmail.com)

<sup>2</sup> JOÃO BARTOLOMEU RODRIGUES – CECS &UTAD. PORTUGAL. Email: [jbarto@utad.pt](mailto:jbarto@utad.pt)

## INTRODUÇÃO

Dada a nossa a nossa curiosidade acerca do cinema no estado novo, fomentada pelo incentivo paterno, que sempre nos estimulou a ver os filmes da época, decidimos, agora, abordar as mesmas comédias portuguesas, não sob o olhar da simples curiosidade de uma cinéfila, mas sob o olhar atento da pesquisadora que dá os seus primeiros passos nos caminhos da investigação. Agora, significa – precisamente – o momento em que celebramos cinquenta anos do 25 de abril. Como ponto de partida para a nossa investigação elegemos a seguinte: problemática: em que medida o cinema constituía uma arma ideológica do regime salazarista? Como amostra representativa da população a investigar, elegemos como objeto de análise o filme *O Pátio das Cantigas* (1942), tentando apreender os recortes instrumentais que subordinavam a arte ao regime, sempre na perspetiva ideológica da formação do cidadão, estribada numa axiologia, cujos valores eram afinal os pilares em que o regime do Estado Novo assentava as suas bases.

Para uma melhor compreensão do artigo, considera-se necessário fazer uma breve abordagem à ideologia de Salazar. Os regimes fascistas tiveram, em comum, no contexto da sua *política de espírito* e, consequente, propaganda, a característica da criação do mito do Homem Novo. O homem novo é referido como um ser que se deixa invadir plenamente - na vida pública e privada - pelo pensamento do regime instituído, geralmente sobre convicções morais, religiosas e militares.

António de Salazar queria distanciar-se dos discursos políticos dos restantes países totalitários da Europa. Quer-se com isto dizer que, pretendia tornar o seu regime singular e original, assim, no caso português, o Homem deveria interiorizar a *Lição de Salazar: Deus Pátria e Família*, que constituía *A Trilogia da Educação Nacional*. O mito nacional conjugado com o ultranacionalismo populista, tornou-se o mote para muitas produções artísticas do Estado Novo, no sentido em que se espelhavam os valores, a ética, as atitudes do ideal de Homem Novo. A cultura, o sistema ideológico, já integrado na sociedade portuguesa, ao longo dos séculos, era, agora, fortalecido pela organização disciplinar e, acima de tudo, doutrinal do Estado Novo. Assim, Salazar em vez de convergir o seu discurso à propaganda e à clara manipulação ideológica, camuflou o mito em pedagogia comunitária – “*Sempre que abordei este assunto tenho ligado a propaganda à educação política do povo português e lhe tenho atribuído duas funções – informação primeiro; formação política depois*” (Salazar, 1935).

Na verdade, esta perspetiva sobre o regime camuflava a ideia totalitária que o assombrava, para lhe dar um sentido intervencional, isto é, que procura informar em detrimento de formar, para com isso, defender a Nação e a sua comunidade, demonstrando um nacionalismo corporativo, através de uma propaganda praticada em paradigmas serenos e socialmente aceites.

Tendo em vista isto, a “formação política” supunha um sistema pedagógico de como ser patriótico. O Estado Novo, servindo-se de meios simples, mas apelativos, como os panfletos, propunha a renovação, reconstrução e reconquista da ordem espiritual e da essência portuguesa, apelando à religiosidade e ao imaginário tradicional-popular, e, consequentemente, quem decidisse orientar-se por um caminho diferente desta visão da pátria, seria nomeado antinacionalista, e, por isso, inimigo.

Concomitantemente, o presente trabalho pretende concluir de que forma o cinema foi utilizado para a manutenção do imaginário coletivo que Salazar pretendia transformar; como as comédias à portuguesa serviram tanto os ânimos do estado como os ânimos do seu público; e, finalmente, mediante uma análise sobre o *Pátio das Cantigas*, perceber porque é que o filme surge como um elemento fundamental à compreensão da sociedade portuguesa da época.

### ***Cinema, uma ferramenta de persuasão***

O século XX, com a sua inerente revolução tecnológica e o crescimento dos regimes ditatoriais, instrumentalizou, acentuadamente, a propaganda. Com o intuito de explorar as novas ferramentas à persuasão cultural e social, consome-se e difunde-se, uniformemente, a imprensa escrita e radiofónica, assim como se determina o emprego, em grandes escalas, da imagem e do som, nomeadamente por intervenção do cinema e da televisão. A população, rapidamente, aderiu ao fascínio e novidade que envolviam os meios técnico-digitais. Com efeito, o poder e a propaganda política entrecruzaram-se e aliaram-se à imagem, à fotografia, ao som e às letras para transmitir e disseminar a sua ideologia.

Nas décadas de 30 e 40, o espaço cultural, em particular o cinema, rapidamente atingiu um lugar de mérito na propaganda de manutenção dos regimes totalitários. Portugal reconhece as suas vantagens, uma vez que, a 26 de outubro de 1933 é criado o *Secretariado da Propaganda Nacional* (SPN), substituído, mais tarde, em 1945 pelo

***Secretariado Nacional de Informação (SNI).***

O cinema nunca foi compatível com a sensibilidade estética de Salazar, que considerava a sétima arte “*horrivelmente cara*”. Apesar de preferir as formas simples rurais e tradicionais às modernices da vida pública citadina, Salazar compreendeu que, de facto, a imagem em movimento e o som constituíam um meio preponderante e eficaz à difusão do seu pensamento. A sua influência no cinema não foi propriamente direta, mas sim, mediada pela pessoa certa e o organismo certo, através da nomeação para a direção do SPN/ SNI, o seu discípulo António Ferro.

António Ferro, jornalista, escritor e cinéfilo, foi um “*intelectual orgânico... (que) relacion(ou) a sua visão da sociedade e da política com as suas escolhas culturais e estéticas*” (Torgal, 2005, p. 240). Ferro foi uma peça fundamental àquilo que intitulou “*política de espírito*” do regime, dado que legitimou e pôs em prática a cultura nacional a favor da orientação ideológica do regime, compilando os símbolos, costumes, comportamentos e crenças dos portugueses. Para mais, a sua gestão dos vetores político-comunicacionais, nomeadamente ao nível da rádio, do cinema, do teatro, do bailado, das artes plásticas, decorativas e gráficas, da música, da literatura, da imprensa e do turismo, revelou-se, simultaneamente, vanguardista e patriótica, inovadora e tradicional, audaciosa e autoritária.

Do ponto de vista institucional, o cinema não estava totalmente sob o poder do regime. Realmente, as produtoras cinematográficas eram privadas, tendo-se, como exemplo, as produtoras: *Lisboa filme* (1928), *Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas* (SPAC, 1938) e *Tobis Klangfilm* (1932), em 1943, denominada *Tobis Portuguesa*. Todavia, qualquer construção fílmica que se desviasse do programa imagético do regime seria censurada ou interdita pela *Inspeção-Geral de Espetáculos* (1929). Em contrapartida, aqueles filmes, que na perspetiva estética e ética, confirmassem os valores do estado novista eram louvados por via de prémios. Assim, para além do sistema de repressão, que, efetivamente, controlava não só o cinema, mas todas as criações artísticas, não se pode afirmar que houvesse outro meio de controle, ou uma ligação oficial, direta, intrínseca entre a 7ª arte e o estado de Salazar.

Tome-se como interessante, também, que a implementação do cinema sonoro em Portugal foi um resultado da crescente dimensão que o cinema estrangeiro estava a assumir em Portugal. Com receio que a moral da nação caísse num abismo do Outro-extraportuguês, colocou-se na mesa a proposta da Comissão de *Inspeção-Geral de Espetáculos* de financiar um estúdio - *Tobis Portuguesa* para a realização de “*filmes*

*falados em português, (dado que) só portugueses podem urdir e sentir argumentos nacionais, realizando filmes de boa propaganda artística e intelectual*” (Marques 2016, v. 35, p. 22). Neste contexto, em 1932, iniciaram-se as obras do estúdio da *Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm*, na Quinta das Conchas, em Lisboa, montado com vários materiais vindos da Alemanha, precisamente da empresa *Tobis Klangfilm*. Por conseguinte, o estado proporcionou a subscrição de ações pelo público em geral. O custo baixo das ações (50\$00 cada, podendo inclusive ser pagas em cinco prestações mensais), e os vários privilégios inerentes ao pagamento das mesmas - “o direito de visitar as instalações da Companhia, assistindo a filmagens e receções no estúdio” ou “o direito de assistir à anteprimeira exibição de todos os filmes produzidos” (Diário do Governo, 08.06.1932), gerou uma onda de entusiasmo no país, principalmente nos cinéfilos, que se transformaram nos acionista da empresa.

Em Julho de 1932, num comunicado à imprensa, a *Tobis Portuguesa* manifesta os seus propósitos, justificando-os no reconhecimento da: “importância social da cinematografia sonora como meio de educação e de cultura, como instrumento de informação, documentação, propaganda e publicidade”, [aditando que] “move-nos, muito mais do que quaisquer considerações de carácter industrial ou comercial, um pensamento eminentemente patriótico: o de tornar possível a criação duma arte nacional que em muitos aspetos e por muitos títulos pode e deve ter uma vasta influência na vida e no progresso da Nação” (AREAL, 2011, p. 40). O projeto da *Tobis Portuguesa* descreve-se como um sistema que “trabalha (...) para a criação do cinema português, feito em Portugal com elementos portugueses e para exclusiva utilidade nacional” (AREAL, 2011, p. 40).

Embora o cinema não estivesse diretamente coadunado ao regime, os cineastas portugueses empenharam-se em transmitir uma narrativa que se moldasse aos parâmetros elogiados pelos Estado. Constroem-se quadros que representam a difusão da realidade, valores reconhecidos socialmente, e a ideologia salazarista.

Nos filmes de ficção, as personagens do cinema são arquétipos idealizados num mundo fantasiado pelo regime, ocupado por cidadãos que procuram a estabilidade na hierarquia social, ou a paz na simplicidade humana. No cinema prolifera-se o movimento imagético de união nacional, veja-se como exemplo, o filme “*Pupilas do Senhor Reitor*” (1935), de Leitão de Barros, baseado no romance de Júlio Dinis. O filme enaltece o mundo rural, a virtude no trabalho e a conciliação das classes, por conseguinte, a *Inspeção-Geral dos Espetáculos* notificou o “*Pupilas do Senhor Reitor*” como um meio

que “levará os Portugueses dispersos pelo mundo uma bela expressão de arte nacionalista que firmemente os ligará à PÁTRIA comum” (Inspeção Geral dos Espetáculos, *in O século XX Português*, p. 245) Paralelamente, os filmes documentários, ainda que com menor número de adesão, figuram-se como um recurso ao enobrecimento das obras de Salazar, quer no âmbito das obras públicas, mas também, do fomento agrário e militar, disseminando os atos da vida cívica, política e cultural. De forma a corroborar o dito, veja-se como exemplo o documentário “Inauguração do Estádio Nacional” (1944), produzido pela SPAC, onde é divulgado o empenho do regime pelo desporto e os seus jogadores, assim como, a arquitetura do estádio.

### *As comédias à portuguesa*

As comédias portuguesas dos anos 30 e 40 parecem introduzir as mesmas temáticas ao nível narratológico, de facto, todas desenrolam-se através de pequenos dramas nas relações interpessoais das personagens, nos amores, nos conflitos e nas peripécias que acabam por ser resolvidas, harmoniosamente, em desenlaces cómicos. Para mais, os cenários são, invariavelmente, os bairros urbanos, muito semelhantes às pequenas aldeias rurais, onde os vizinhos estabelecem relações de companheirismo. Note-se, ainda, que as classes sociais das personagens cumpriam, reiteradamente, o estilo de vida da baixa e média burguesia, que, aliás, são as classes sociais que frequentam os espaços cinematográficos. Efetivamente, as comédias eram coniventes à tradição subversiva da revista teatral, muito apreciada pelo público, visto que ambas encerravam vários risos e sentimentos de (auto)reconhecimento.

Dessarte, dado ao elevado consumo pelas populações urbanas, que enchiam as salas de cinema e teatro, é expectável que as produções cinematográficas se inspirassem nos seus destinatários. Assim, o objetivo seria as personagens confundirem-se com o seu público, para que se pudessem imaginar e rever na criação. No entanto, a ideologia de Salazar não se encontrava completamente ausente desta tentativa de espelhar a sociedade citadina lisboeta. Na verdade, os modelos moralistas e a propaganda do estado eram veiculadas, direta ou indiretamente, à comédia. Mediante a exposição dos comportamentos das personagens- o pobre, mas honrado; o bom pai de família e bom católico; a mãe zelosa; a esposa subalterna e guardadora do lar; a donzela casta, prendada, ideal para casar, construiu-se e projetou-se a afirmação e elogio daqueles que eram considerados os cidadãos exemplares e, de maneira correspondente, condenou-se e ridicularizou-se os seus contraexemplos.

No sentido deste paradigma, o Estado Novo antes de tentar institucionalizar um modo de vida, intenta promover a naturalização da realidade. O povo, em larga medida, já era pobre, fatalista, resignado, inculto, carente de liberdade, pouco dado à mobilidade, respeitador das hierarquias, com poucos ou nenhuns hábitos culturais, rural, simples, pouco instruído, conservador, católico e despreocupado. Desta forma, os cinéfilos não tinham de fazer muito mais do que, meramente, reproduzir a vivência e o imaginário coletivo, os tipos sociais comuns. Numa conjuntura mimética, interessava desenvolver figuras aparentadas ao quotidiano, cuja funcionalidade, mais do que impulsionadores formativos, pudesse contribuir, levemente, para a *política de espírito* pacificadora, onde o divertimento o riso difundido com os chavões nacionais - o fado e festas populares, oferecessem os meios mais eficazes para a conceder.

Tome-se, também, como importante, que a comédia, com as suas raízes teatrais, nos seus vários modelos, era provavelmente o espetáculo privilegiado pelo público lisboeta já desde a segunda metade do século XIX, atravessando todos os regimes políticos do Portugal contemporâneo. Logo, não é de espantar que a *comédia à portuguesa* tenha sido um meio operativo da moral salazarista. Independentemente da sua eficácia, o responsável pelo secretariado da propaganda nacional, não deixou de tecer as suas críticas relativamente a este género. Por sinal, António Ferro chegou a afirmar que as comédias à portuguesa eram “o cancro do cinema português, não precisavam sequer de ser pornografia para serem grosseiros, reles e vulgares” (Ferro, 1950, 34).

### ***Análise cinematográfica: O Pátio das Cantigas (1942)***

**Figura 1 - O Pátio das Cantigas**



**Fonte:** António Lopes Ribeiro, diretor de Pátio das Cantigas, in <https://www.google.com/search?q=ant%C3%B3nio+lopes++ribeiro~cineasta, dezembro de 2023>).

### ***Dados técnicos***

O Pátio das Cantigas, estreado no dia 23 de janeiro de 1942, em Lisboa, com uma duração de 127 minutos, foi produzido pela companhia Tobis Portuguesa e dirigido por António Lopes Ribeiro. O filme tornou-se um dos grandes êxitos da comédia à portuguesa, sendo considerado um cânone do cinema português.

O seu sucesso deveu-se, significativamente, ao elenco de atores, muito conhecido na época, e às caricatas personagens interpretadas por: Maria José das Neves (Sra. Rosa), Vasco Santana (Narciso Fino), António Silva (Evaristo Droguista), Laura Alves, (Celeste, filha de Evaristo), Barroso Lopes (João Magrinho), Carlos Otero (Alfredo), António Vilar (Carlos Bonito), Maria Paula (Amália), Graça Maria (Susana, irmã de Amália), João Silva (Sr. Heitor), Carlos Alves (Engenhocas), Eliezer Kamenesky (Boris Dunov), Regina Montenegro (Margarida), Armando Machado (Marques), Maria da Graça (Maria da Graça), Ribeirinho (Rufino Fino, filho de Narciso).

O Pátio das Cantigas desenvolve-se sobre o cenário de um bairro lisboeta – O Pátio do Evaristo – e enquadra-se, temporalmente, na época da segunda guerra mundial, mais especificamente na estação dos Santos Populares - Santo António e São João. O género narrativo do guião é o novelístico, onde várias situações do quotidiano lisboeta são apresentadas, sem que seja estritamente necessário um fio condutor entre os episódios. As atrações principais do filme são as relações eufóricas e disfóricas entre as personagens.

### ***As classes sociais***

As condições sociais e económicas das personagens do Pátio das Cantigas estão em consonância com a do seu público, no entanto, isto não significa que o filme faça uma representação completamente real da sociedade citadina de Lisboa. De facto, as comédias à portuguesa esforçam-se por ocultar as realidades mais incómodas do estado-novo. As situações vivenciadas pelos grupos sociais, que também ocupavam o espaço urbano, como os mendigos, os marginais e o proletariado industrial, não eram representadas.

Além disso, o discurso patente no Pátio das Cantigas, é o da *alegria na pobreza* como a melhor expressão de nobreza. O conflito entre pobres e ricos, difunde-se num conflito sentimental e inter-relacional e desaparece quando as classes superiores se integram nas classes inferiores: no seu dia-a-dia - o pátio é habitado por pessoas de diferentes rendimentos, ou através do casamento - Evaristo, dono de uma drogaria, dá a mão da sua filha a João magrinho, o seu funcionário.



Na verdade, mais do que a condenação dos conflitos emocionais, repreende-se o desejo de ascensão social das personagens. Carlos Bonito tenta convencer Amália a viajarem para o Brasil, para tentarem a sua sorte na música, com o argumento que Maria de Graça, rapidamente, ficou bem-sucedida lá. Os seus planos caem por terra quando os seus irmãos recusam-se a dar parte da herança com que eles pretendiam gastar na passagem para o Brasil. Este sonho foi ultrapassado quando Carlos Bonito, foi injustamente acusado de roubar o Sr. Heitor. Depois de um tempo na prisão, Carlos resigna-se ao seu humilde pátio, e a equilíbrio interclassista recompõe-se.

No célebre episódio de Narciso e candeeiro, faz-se, também, apologia à aceitação da hierarquia natural social, no momento em que o mesmo afirma haver muitas pessoas que “julgam que são alguém, sem se lembrarem que há outros que estão muito acima”.

Neste contexto, a afirmação poderia encaixar na personagem de Evaristo, que tenta impor-se relativamente aos restantes habitantes do bairro, isto porque intitula-o como “*Pátio do Evaristo*”. Além disso, enquanto os seus vizinhos alegram-se a dançar com a típica música portuguesa conseguida pela máquina do Engenhocas, Evaristo tenta, sistematicamente, sobrepôr o volume da sua grafonola com a música de ópera italiana. De facto, numa das cenas, Evaristo é ridicularizado pelos demais e, indignado, desabafa com o pátio já vazio - “Fadistas! Só gostam de música reles acompanhada à guitarra! Não sabem apreciar a música clássica, nem a ópera, que é a música mais própria para operário!”. Mas se ninguém ouviu as suas palavras, as mesmas não deixaram de ter resposta nos versos da canção que Amália cantará, pouco depois, - “Há por aí muita gente, que não sente e acredita, que esta canção portuguesa é com certeza a mais bonita(...)”.

### ***Os Lugares***

O *Pátio das Cantigas*, assim como os restantes filmes de comédias portuguesas, desenrola-se no ambiente urbano lisboeta. Tendo em consideração os espaços onde a pequena e média burguesia se movia e trabalhava, verifica-se que a escolha dos cenários fílmicos não é inconsciente. Os espaços representados no *Pátio das Cantigas* são tentativas de proporcionar ao espectador o sentimento de pertença e identificação com a história. Efetivamente, o filme expõe os locais que os frequentadores do cinema percorrem: desde as lojas, as mercearias e à feira. Espaços onde as pessoas convivem, onde colocam a conversa em dia, onde abastecem as suas necessidades e onde fazem o seu *ganha pão*.

Os domicílios das personagens caracterizam-se pelo seu baixo custo. Humildes, o interior das casas é apresentado com poucas e pequenas divisões, mal-iluminadas, modestamente mobiladas e pouco decoradas, apenas com algumas jarras de flores, candeeiros, panos bordados e alguns santos. A casa popular evidencia-se pela típica arquitetura da casa-pátio, com poucos pisos, organizada em volta de uma pequena zona comum a todos os habitantes, e separada da grande cidade por um arco. Desta forma, constata-se que há, na produção do filme, uma tentativa de reproduzir as raízes culturais do povo; de transportar as casas rurais, que se limitam a servir as necessidades básicas, para o ambiente citadino; e de rejeitar as influências estrangeiras, com estilos de edificação mais progressistas. Concomitantemente, o bairro ou o pátio pronuncia-se como uma pequena aldeia onde todos os vizinhos se conhecem e mantêm as suas amizades.

Como já se referiu, no período do Estado Novo sucedeu-se uma “guerra ideológica” entre a cidade e o campo, com vitória nos valores rurais. O discurso e decurso do filme *Pátio das Cantigas* não poderia ignorar esse ideal campestre ou anti citadino. De facto, o filme mostra como a cidade é condutora dos vícios - Narciso Fino é alcoólatra; dos conflitos - Narciso Fino e Evaristo, o droguista, estão em permanente disputa e discussão; da violência e da desordem - nos festejos do Santo António há, no pátio, um grande motim que gera, inclusivamente, feridos. Assim, afere-se que nenhum ambiente urbano consegue substituir a paz e a segurança características da ruralidade.

As ruas da cidade são, também, exibidas como locais perigosos e labirínticos, onde indivíduos estranhos se encontram e desencontram, desorientando-se no meio da multidão anónima. As ruas da cidade raramente se vêem no Pátio das Cantigas, todavia, sabe-se, pelos diálogos entre as personagens, que é nas ruas que o Senhor Heitor é assaltado.

### ***O trabalho***

As relações estabelecidas no meio profissional, nomeadamente entre patrão e empregados sugerem associadas à autoridade e obediência, respetivamente. Veja-se como exemplo, as conversas entre Evaristo e o seu funcionário, João magrinho. Evaristo condena, sistematicamente, a preguiça e a negligência de João, mesmo quando este último não faça nada de errado. Em contrapartida, João nunca protesta ao patrão, o seu comportamento discrepante, nem nalgum momento do filme, se despede. Realmente, estes episódios na drogaria compreendem-se na medida em que o regime elogia o trabalho e a hierarquia das classes, assim, tudo se resolve na ordem natural das coisas em que os

trabalhadores trabalham e os patrões mandam. Para mais, qualquer pensamento revolucionário num filme levaria à consciencialização de direitos e à reivindicação de melhores condições de vida, e estes factos seriam censurados pela *Inspecção-Geral dos Espetáculos*.

Noutro ponto de vista, as relações laborais patentes no filme, nunca ultrapassam o âmbito ou da pequena empresa parentada, como é o caso da mercearia da família Fino, ou a pequena empresa, cujos os empregados são vizinhos do patrão, como se sucede na drogaria do Evaristo. Relativamente, a Evaristo e João, os conflitos que existem entre os dois, é explicado pelo mau feitio do patrão, que “*no fundo é boa pessoa*”, visto que Evaristo, homem da média burguesia, acaba por dar a mão da sua filha a João, homem da baixa burguesia, em casamento. Assim, a superioridade do patrão acaba por se difundir a uma imagem quase paternal, do ser autoritário, mas sustentador, corroborando a trilogia de Salazar - “*Deus, Pátria e Família*”.

### ***O Episódio do Santo António***

O episódio das festas de Santo António é marcado por uma pequena rixa entre Narciso Fino e Evaristo que se transforma numa refrega entre os habitantes do pátio. O lance fílmico, com contornos claramente políticos, tenciona representar uma paródia da segunda guerra mundial, com todos os seus elementos militares - a violência física entre as personagens, a cadeia, representada pelo aprisionamento de Evaristo numa gaiola, os *feridos* conduzidos à enfermeira da *Cruz Vermelha*, simulada por Rufino Fino, os tiros simulados pelas bombinhas de pólvora seca e as rolhas das garrafas de espumante.

No meio da confusão, Narciso Fino procura proteger as crianças, os *refugiados da guerra*, e é sob este contexto que o filme ganha proporções, notoriamente, propagandísticas. Em virtude da apologia de Salazar, Narciso encaminha as crianças para uma carroça nomeada com o nome do ditador, alegando-lhes *para ali ficarem sossegadas, pois naquele lugar, não lhes acontecerá nada*.

Portugal, desde o início da grande guerra, foi apresentado como um porto de abrigo, ou um proliferador da paz, graças à ação de Salazar. Esta cena, na festa popular, tanto coopera com a ideologia de neutralidade relativamente ao confronto como cessa qualquer receio que poderia provir do mesmo, visto que, no filme, é retirado ao conflito, a sua carga dramática a partir de sequências de cómicos de situação e de linguagem.

### ***O casamento e a mulher***

O *Pátio das Cantigas*, reflete, de forma concomitante, a moral relativamente ao casamento, ao namoro e ao papel da mulher na sociedade e na família. Isto porque, a família tradicional portuguesa era compreendida como um meio de garantir a estabilidade social. Com uma análise sobre o enredo fílmico, afere-se que todas as personagens ou ainda não têm idade para casar, ou são celibatárias ou viúvas e, no final, chegarão todas a enamorar-se, à exceção de Evaristo, o anti-herói do *Pátio das Cantigas*. Desta forma, à autonomia e à liberdade do indivíduo sobrepõe-se como um ponto fulcral contrair matrimónio, e estabelecer um agregado familiar. Melhor dito, o casamento é visto como uma força capaz até de extinguir vícios e curar doenças, veja-se o exemplo de Narciso Fino que depois de casar com a Sra. Rosa, repreende todos os que se embriaguem (a sua antiga fatalidade) e alude às gentes do bairro a beberem antes leite.

Outro aspeto curioso no *Pátio das Cantigas*, é que não se encontra nenhuma figura masculina a desempenhar as tarefas domésticas, ao invés, as mulheres são encarregadas desse trabalho. Esta semblante feminina é, também, corroborada pela *Mocidade Portuguesa Feminina* que defendia: “Não é grave que uma mulher não saiba traçar o projeto de uma ponte, gerir uma empresa defender uma causa nos tribunais - escreveu alguém; mas é gravíssimo que não esteja em condições de cuidar de uma criança ou governar uma casa” (Torgal, 2001, p. 225).

### **Conclusão**

*O cinema, espelho da vida, não podia no exercício da sua missão fundamental deixar de refletir, aqui como em toda a parte, o espetáculo humano que o rodeia.*  
(Ribeiro in Torgal, 2001, p. 231).

Apesar de não se poder apontar uma direta coadunação entre o estado novo e o cinema, em particular, as comédias à portuguesa; também, não se pode argumentar com toda a certeza que os valores do regime salazaristas não estavam vinculados aos filmes. As comédias portuguesas não constituíram um género muito acarinhado pelo órgão que tutelava a produção cinematográfica. No entanto, a sua eficácia foi excecional aos níveis da produção de mecanismos e figuras redundantes que representassem o sistema de ordem social e os apoiantes do regime, a pequena e média burguesia, assim como, ao nível comercial e económico, dada ao elevado número de adesão.

Se, como se viu, os filmes de propaganda pretendiam a conversão ou formatação do Homem, já as comédias tencionavam uma integração, ou melhor, reintegração das pessoas no estado. De facto, nas entrelinhas do discurso alegre, da irreverência e da boa disposição, que se analisou no *Pátio das Cantigas*, está, na verdade, uma profunda apologia à ideologia e ao conformismo social. Por sua vez, esse conformismo é aceite, ou até desejado, pelos seus espectadores, pois os mesmos reafirmam a sua continuidade na ordem social estabelecida, pela qual se reconhecem.

Embora os filmes apresentem alguns conflitos, os mesmos não são de origem social nem política, mas emocional, isto é, fazem parte da própria psique da personagem e acabam por contribuir para o cómico. A satisfação de se ver reiterado aquilo em que se acredita, ao mesmo tempo em que se assiste ao triunfo das personagens com a qual se identificam, fazem com que o espectador, se emocione e se identifique com filme, constatando-se que, de facto, o cinema movia as pessoas ideologicamente. Guedes de Amorim, um jornalista que nasceu e viveu durante o século XX, descreve uma imagem caricatural, do modo como a classe vivia o cinema. O quadro da sociedade era desenhado com gentes vibrantes e eufóricas: “ (os) *pares de operários e costureiras que, muito agarradinhos, copiavam as cenas mais ternas da película que estão vendo*”, para mais os cenários eram muitas vezes acompanhados por “*gritos, assobios, sussurros*” (Amorim in Rosa 2020, p. 102).

Para finalizar, não se reuniu grandes obstáculos na elaboração do artigo e respetivo PowerPoint, dado que o professor forneceu uma lista de livros e teses para uma melhor orientação laboral e disponibilizou-se para qualquer dúvida que pudesse surgir. Além disto, considerou-se o artigo interessante para uma melhor compreensão do estado novo, assim como os filmes que protagonizaram esta época.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Adiga, A. (2009). *O tigre branco* (2ª ed.). Lisboa: Presença.
- Almeida, C. M., Ferreira, A. M., & Costa, C. M. (2010). Aeroportos e turismo residencial: Do conhecimento às estratégias. *Revista Turismo & Desenvolvimento*, 13/14(2), 473–484.
- Areal, L. (2011). *Cinema português – Um país imaginado. Vol. I: Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70.
- Areal, L. (2011). *Cinema português – Um país imaginado. Vol. II*. Lisboa: Edições 70.
- Barreto, A. (2004, setembro 14). A falta de enfermeiros. *Público*, p. 5.
- Bryant, P. (1999). *Biodiversity and conservation*. Disponível em <http://darwin.bio.uci.edu/~sustain/bio65/Titlpage.htm>
- Carlson, W. R. (1977). *Dialectic and rhetoric in Pierre Bayle* (Tese de doutoramento não publicada). Yale University, USA.
- Ferro, A. (1950). *Teatro e cinema*. Lisboa: SNI.
- Hoyt, K. B. (1988). The changing workforce: A review of projections from 1986 to 2000. *The Career Development Quarterly*, 37, 31–38.
- Hughes, D., & Galinsky, E. (1988). Balancing work and family lives: Research and corporate applications. In A. E. Gottfried & A. W. Gottfried (Eds.), *Maternal employment and children's development* (pp. 233–268). New York: Plenum.
- Maia, E. (2012). Alguns equívocos sobre a matemática: Uma conversa informal. *Exedra*, 6, 11–28. Disponível em <http://www.exedrajournal.com/docs/N6/01-Edu.pdf>
- Marques, B. (2016). Um sonho cor-de-rosa. *Cultura* [Online], 35. <https://doi.org/10.4000/cultura.2626>
- Melo, D. (2001). *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Imprensa de Ciências Sociais.
- Miller, S. (2000). Introduction to manufacturing simulation. In *Proceedings of the 2000 Winter Simulation Conference* (pp. 63–66). Disponível em <http://www.informssim.org/wsc00papers/011.PDF>
- Nicol, D. M., & Liu, X. (1997). The dark side of risk (what your mother never told you about time warp). In *Proceedings of the 11th Workshop on Parallel and Distributed*

*Simulation*, Lockenhaus, Austria, 10–13 June 1997 (pp. 188–195). Los Alamitos, CA: IEEE Computer Society.

Rafael, A. (1909–1911). *Historia de España y de la civilización española* (2ª ed., Vols. 1–4). Barcelona: Juan Gili.

Ribeiro, F. (Diretor). (1942). *O pátio das cantigas* [Filme]. Portugal: Produções António Lopes Ribeiro.

Rosas, F. (2020). *O século XX português*. Tinta da China.

Torgal, L. (Coord.). (2001). *O cinema sob olhar de Salazar*. Temas e Debates: Círculo de Leitores.

Watson, M. W. (1994). Vector autoregressions and cointegration. In R. F. Engle & D. L. McFadden (Eds.), *Handbook of econometrics* (Vol. 4, Chap. 47, pp. 2843–2915). Amsterdam: Elsevier.