



Recebido em 09/09/2020

Aceito em 21/09/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34001

DOSSIÊ

Perseguidos pela Nação, exaltados pelo Cinema: o comunismo em *A Revolução de Maio*

Persecuted by the Nation, exalted by cinema:
Communism in *The May Revolution*

Rebecca Ferreira Dias

Mestranda no Instituto Universitário de Lisboa

rebecca96@gmail.com

orcid.org/0000-0002-7053-6025

RESUMO: Este artigo tem como objetivo identificar as representações do comunismo no filme português *A Revolução de Maio*, dirigido por António Lopes Ribeiro - o cineasta do regime - e lançado em 1937. Financiado diretamente pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), em comemoração aos dez anos da revolução de 28 de Maio de 1926, que instaurou a Ditadura Militar, fora um dos dois únicos filmes considerados essencialmente de propaganda produzidos no regime. *A Revolução de Maio* conta a história de César Valente, português e comunista que volta clandestinamente do exílio, a fim de realizar uma Revolução em Portugal. Entretanto, ao encontrar as melhorias realizadas pelo Estado Novo, o protagonista se transforma em adepto do regime e as ideias comunistas são, por fim, derrotadas.

PALAVRAS-CHAVE: Estado Novo Português. Comunismo. António Lopes Ribeiro.

ABSTRACT: This article aims to identify the representations of communism in the Portuguese film *The May Revolution*, directed by António Lopes Ribeiro - the regime cineaste - and dropped in 1937. Directly financed by the National Propaganda Secretary (SPN) in commemoration of ten years of the May 28th, 1926 revolution that established the military dictatorship, the film was one of only two propaganda films produced by the regime. The May Revolution tells the history of Cesar Valente, portuguese and communist, who came back to Portugal clandestinely in order to realize a revolution. Although, when finding improvements made by the New State, the protagonist becomes an adept of the regime and the communist ideas are finally defeated.

KEYWORDS: Portuguese New State. Communism. António Lopes Ribeiro.

Introdução

Walter Benjamin afirma, no ensaio *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que a crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação da recessão da arte são dois lados de um mesmo processo (BENJAMIN, 2012, p.208). Neste contexto, os regimes ditatoriais ascendidos na primeira metade do século XX, da União Soviética à Alemanha Nazista - passando por

Espanha, Itália e Portugal - visaram organizar e controlar as massas. Entretanto, tal organização não buscava alterar a relação de produção e propriedade já estabelecidas, mas sim, garantir a total aderência destas no projeto de poder posto, uma vez que ter as massas em apoio garantiria a estabilidade do Estado. Sendo assim, a arte foi utilizada em abundância como instrumento para a mobilização e controle das massas.

Dentro das artes, o cinema fora um dos mais privilegiados. O fato é que o filme é essencialmente uma criação da coletividade. Ele expressa diretamente a modernidade industrial, cuja redistribuição e organização do tempo gerou as conhecidas “horas de lazer”, que foram cada vez mais gastas nas salas de projeções ao redor do mundo. De acordo com Benjamin:

No cinema, mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas. Desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação. Ao mesmo tempo que essas reações se manifestam, elas se controlam mutuamente. (BENJAMIN, 2012, p.203)

Atrelado a isso, o cinema possui a capacidade de duplicar realidades. Por meio de seu aparato sonoro e imagético, o cinema consegue realizar uma cópia mais fiel da realidade do que qualquer outro tipo de arte. Essa nova possibilidade faz com que se acesse a concepção do cinema como produtor da verdade: uma realidade livre de qualquer manipulação de aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade (BENJAMIN, 2012, p.202). Ou seja, a história através da grande tela branca refere-se aos acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilha do real e do ficcional (ROSENSTONE, 2006, p.140). É a partir disso, que as narrativas cinematográficas serão construídas. Através da tela do cinema, todo um coletivo pode ver sua realidade de forma fantástica, alienando-se, nas palavras de Benjamin (2012, p.194), de sua humanidade nos balcões e nas fábricas, durante seu dia de trabalho.

Em resumo, Furhammar e Isaksson (1976, p.52) afirmam que o cinema é uma indústria de diversão, tão firmemente voltada para a distração e fruição do tempo livre de amplos setores da sociedade, estando eventualmente limitada a desenvolver um mundo imaginário, que tanto modela como é modelado pelos juízos de valores coletivos do público. É necessário, contudo, entender que a realidade criada no cinema não é de fato a qual seus consumidores desejam. Ele representa a mentalidade da camada detentora do meio de produção fílmica, seja esta econômica ou política, que é perpassada de maneira subliminar ou até mesmo direta às massas que o assistem. Ou seja, os filmes refletem e preservam metas imaginadas - no caso aqui abordado, metas políticas - mostrando -as de forma atraente para a sociedade. Isso gera uma estetização da política. As massas, cada vez mais em busca de uma forma de dispersão da realidade em que vivem, encontram na realidade fabricada pela elite o modo de vida que anseiam. Esta última permite que as massas expressem seus descontentamentos e ambições através da narrativa fílmica, mas sem alterar as relações de poder. O filme passa a ser uma estratégia de manipulação das massas a fim de garantir a manutenção do poder de quem o controla.

O uso do cinema como mobilizador da população não é recente. De fato, essa vontade e capacidade surgiu desde o próprio nascimento do filme. Após a Primeira

Guerra Mundial, seu emprego é intensificado. Os novos e velhos Estados e os movimentos nacionais surgidos no pós guerra viram no cinema uma forma de difundir e inculcar suas ideologias entre a população. Desta forma, o cinema via-se cada vez mais sendo utilizado como instrumento de dominação, de imposição hegemônica e de manipulação pelos agentes do poder instituído, ou de grupos sociais a si ligados (BARROS e NÓVOA, 2012, p.64). Visto que o cinema estava cada vez mais se transformando em um veículo de massas, os agentes do pós guerra buscaram promover filmes essencialmente nacionais: filmados em sua própria língua e em seu próprio país, com os ensinamentos do que consideravam ser da cultura nacional.

O Estado Novo Português, assim como sucedeu em outros regimes autoritários na Europa, durante a década de 1930, encontrou no cinema uma forma de transmitir para sua população, largamente iletrada, a ideologia deste novo regime. Assim, o cinema iria ser usado para a construção e solidificação da noção de povo português, dentre outras, como grupo étnico, meio cultural, capacidade civilizatória e como unidade independente no concerto das Nações (Ó, 1999, p.30). Reconhecendo o potencial da arte cinematográfica e sua importância no projeto de estetização da política (Ó, 1999, p.104), o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), sob a direção de António Ferro, cinéfilo assumido, realizou uma série de medidas com o intuito de atrelar o cinema à política governamental. Neste sentido, no final da década de 1930, mais precisamente em 1937, o SPN viria a financiar a produção de um dos dois únicos filmes considerados de propaganda¹ do regime: *A Revolução de Maio*.

Um ano antes, em 1936, no âmbito das comemorações do décimo aniversário da Revolução de 28 de Maio de 1926, António Ferro convidou António Lopes Ribeiro para realizar um filme que, nas palavras do diretor do SPN, exprimisse o espírito do regime (PIÇARRA, 2006, p.109). A escolha do diretor é facilmente justificada. Conhecido como o cineasta do regime, Lopes Ribeiro foi uma figura central do cinema português durante o período de ascensão e consolidação do Estado Novo (VIEIRA, 2011). Na altura da estreia, Lopes Ribeiro viria a explicitar que o filme seria a mais poderosa arma de propaganda estadonovista, por ter diretamente o propósito de servir ao governo de Salazar (RIBEIRO, 1937). Assim, o intuito do filme torna-se visível: transmitir ao espectador a verdadeira - e essencialmente positiva - face do regime.

De acordo com Patrícia Vieira (2011, p. 31), o enredo aborda abertamente um tema político, sendo praticamente o único exemplo de referências explícitas às questões políticas no cinema durante as primeiras décadas do regime. *A Revolução de Maio* narra a história de César Valente, português, comunista, e classificado pelas autoridades como “perigoso” agitador político, que regressa à pátria vindo do exílio político no Báltico para encabeçar uma insurreição contra o então recém estabelecido Estado Novo. A polícia, embora atenta, deixa o opositor circular por Lisboa para assim conseguir descobrir todas as ramificações de uma conspiração política com tentáculos fora das fronteiras

¹ É de consenso geral na historiografia portuguesa que *A Revolução de Maio* (1937) e o *Feitiço do Império* (1940) são considerados os únicos filmes essencialmente de propaganda realizados no Estado Novo devido a intervenção direta do regime em suas produções. Enquanto o primeiro é financiado pelo Secretariado de Propaganda Nacional, o segundo possui financiamento da Agência Geral das Colónias. A ressalva dos documentários produzidos pelo SPN, os demais longas de ficção, como afirma Patrícia Vieira (2011, p.18), foram realizados a partir de companhias privadas e sem uma intervenção direta dos órgãos estatais.

nacionais. No decorrer do filme, fica evidente que o inspetor da polícia encarregado da investigação acredita na capacidade da própria Nação e das realizações do Estado Novo para “despertar” Valente de suas ideias comunistas. Essa predestinação é concretizada. O herói se enamora e converte “milagrosamente” à causa do Estado Novo e às suas concretizações econômicas e sociais.

O caráter propagandístico do filme é explícito, seja pelo uso de imagens documentais atreladas à narrativa ficcional, seja pela caracterização dos personagens, completamente vestidos dos preceitos idealizados do cidadão estadonovista. Entretanto, ao mesmo tempo em que a propaganda junta todos em volta do símbolo da unidade, ela também reconhece a existência do lado opositor (FURHAMMAR e ISAKSSON, 1976, p.187). A partir desta oposição, cria-se o inimigo, o qual a propaganda do regime sempre irá derrotar. Neste sentido, é importante perceber, não apenas a representação realizada de Portugal e do povo português em *A Revolução de Maio*, mas também a concepção feita do que era estranho à “pátria lusa”, do “outro”. Fosse este o estrangeiro que circulava por Portugal ou a difusão em solo nacional de ‘ideias’ ou ‘coisas’ estrangeiras.

Desta forma, o objetivo deste artigo é identificar a representação desse ‘outro’ em *A Revolução de Maio*. Este compreendido, como as ideias comunistas explicitadas indiretamente através dos recursos narrativos e estéticos escolhidos por António Lopes Ribeiro, que caracterizam o inimigo a ser combatido. Paralelamente à isso, Lopes Ribeiro iria se utilizar de elementos visuais característicos do cinema do diretor russo Sergei Eisenstein na montagem de diversas cenas. Neste âmbito, ao mesmo tempo em que será explicitado as artimanhas utilizadas para a criação do inimigo comunista, este artigo buscará identificar as influências da corrente cinematográfica soviética, mais precisamente da estética eisensteiniana na produção do filme português.

Petrogrado em Lisboa: os comunistas invadiram Portugal

A construção da figura do inimigo é um recurso bastante comum no mundo cinematográfico, especialmente quando se trata de propaganda. Segundo Pereira (2003, p.102), valendo-se de ideias e conceitos, sobretudo de construção de uma nação mitificada e de diabolização de tudo o que é classificado como “estrangeiro”, a propaganda transforma-os em imagens, símbolos, mitos e utopias que são transmitidos pela mídia. Furhammar e Isaksson (1976) salientam que sua forma se consiste em três fatores: a apresentação de um ambiente calmo e harmonioso que atrai a simpatia do público, seguido pela interrupção de uma força maléfica exterior, culminando nas tentativas heroicas de derrotá-la. Munido pelos preconceitos já existentes na sociedade, e atrelado às concepções negativas de mal, mentiroso e violento, o inimigo seria, assim, rechaçado pelo público, que ficaria ao lado das harmoniosas, verdadeiras e pacíficas vítimas. Desta forma, a criação de uma ameaça, ou seja, do inimigo, servirá como alavanca para a exaltação do herói e das concepções que este defende no filme, isto é, dos ideais do grupo de poder que o financia.

Em *A Revolução de Maio* o inimigo evocado não é necessariamente uma pessoa física, mas sim, uma ideologia política que combatia o nacionalismo, pilar do Estado

Novo, promovendo o “internacionalismo”: isto é, o comunismo. Patrícia Vieira (2011, p.182) afirma que, de acordo com Salazar, o comunismo seria o movimento revolucionário e expressão de uma política internacional agressiva, o grande inimigo do momento. Desse modo, era necessário contê-lo no interior, a fim de ajudar a ordem externa. Segundo Meneses, a partir de julho de 1936, o medo do contágio revolucionário, vindo da Espanha, inflamou Portugal (MENESES, 2010, p.163). Ademais, a esquerda espanhola demonstrou simpatia pelos exilados portugueses (MENESES, 2010, p. 216), o que contribuiu para o aumento do receio de uma possível invasão comunista no país luso, caso os Republicanos espanhóis vencessem.² Neste sentido, *A Revolução de Maio* seria parte dos esforços do governo para conter as ideias comunistas no território português (VIEIRA, 2011, p.182).

É necessário afirmar, contudo, que em nenhum momento o filme se utiliza explicitamente da palavra comunismo, nem de símbolos políticos ligados diretamente ao regime soviético - as figuras históricas, a foice e o martelo, por exemplo. Como afirma Peter Burke (2006, p.239), o diretor do filme, mesmo permanecendo invisível àqueles que o assistem, molda a experiência cinematográfica. Está preocupado não apenas com uma narrativa fidedigna da realidade, mas também, em contar uma história que tenha forma artística e que possa mobilizar os sentidos dos espectadores (BURKE, 2006, p.239). Seja através do apelo pela simpatia ou pelo ódio, seja pela identificação para com a trama, essa mobilização acontece. Assim, para representar o inimigo escolhido e colocar sua ideologia em patamar inferior ao Estado Novo, Lopes Ribeiro irá se utilizar de uma série de alegorias que possibilitassem ao público tal associação.

A primeira ilustração pode ser vista assim que somos apresentados pela primeira vez a César Valente, através de uma antiga fotografia de sua ficha criminal. De cabelos longos e “barbicha ridícula”, como afirma um dos policiais, Valente era o estereótipo do comunista. Essa caracterização é facilmente explicável. Furhammar e Isaksson (1976, p.187) afirmam que, no cinema de propaganda, os clichês, cujos estereótipos muitas vezes já vêm pré-definidos pelos mitos existentes acerca de outros grupos, são inevitáveis. No cinema nazista, por exemplo, os comunistas eram frequentemente representados com chapéus pontudos, mão sempre nos bolsos, barbas pontiagudas e sujas gravatas de tipo boêmio. (FURHAMMAR e ISAKSSON, 1976, p.192). Já aqui, os longos cabelos e a barba por fazer, atribuem a César Valente no auge de sua aderência aos ideais “estrangeiros”, o típico aspecto sujo e desleixado que se atrelava aos partidários comunistas.

² O período de 1931 - 1936 marcou a chegada dos anarquistas e dos comunistas no exílio. É válido ressaltar que desde a instauração da ditadura nacional em maio de 1926, a Espanha já vinha recebendo exilados republicanos portugueses. A partir do fracasso das revoltas de Abril e Agosto de 1931, uma nova leva de exilados portugueses chegou a Espanha. Ver: Clímaco (2017).

Imagem 1 - César Valente oito anos antes

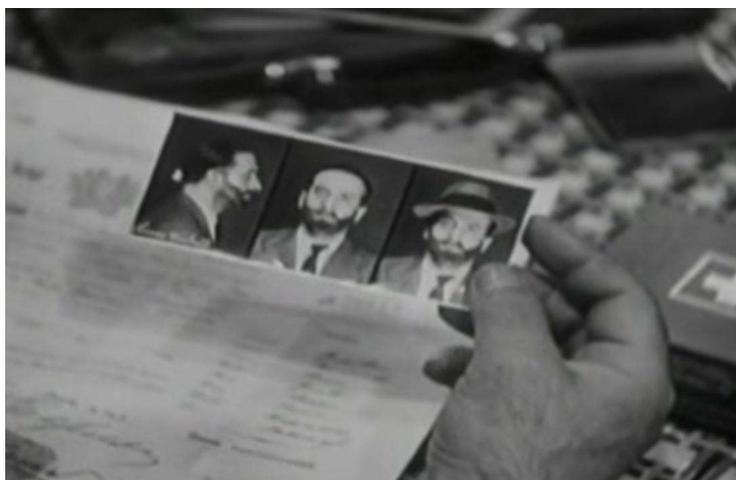


Imagem retirada do filme *A Revolução de Maio*, 1937

A descrição de César, contudo, é logo alterada. Em uma montagem alternada, o personagem aparece no tempo presente de rosto liso e cabelos curtos, em outro barco a observar Lisboa. A descaracterização do personagem pode ser lida como uma forma de despistar a polícia, tal como o Chefe Moreira acredita que o tenha o feito ao analisar anteriormente a velha fotografia. Todavia, podemos levantar outra hipótese para tal mudança. Ao mesmo tempo em que César se depara com a cidade, a canção sobre Lisboa volta a tocar. De acordo com Sá (2003, p.334), se Valente fosse um personagem puramente maléfico, nunca poderia haver essa ligação musical entre a cidade e ele próprio, visto que isso daria uma aura de negatividade à capital, que seria contrária às percepções do regime. A ligação entre o personagem e a cidade poderia se caracterizar como um prenúncio da transformação ocorrida ao longo do filme. Dito isso, talvez possamos pensar que o contraste logo explícito entre as caracterizações do personagem, acompanhados pela volta da música, possa também compor este prenúncio. Mesmo antes de pisar em terra firme, Valente esteticamente já se parece mais um típico cidadão estadonovista do que um revolucionário comunista³.

³ É necessário aqui comentar que por apenas termos a imagem de Valente oito anos antes, não podemos apontar se essas mudanças estéticas ocorreram com os demais comunistas retratados no filme. Estes são representados como os demais cidadãos portugueses que aparecem no filme: ternos alinhados, rostos limpos e cabelos curtos arrumados.

Imagem 2 - César Valente em 1936



Imagem retirada do filme *A Revolução de Maio*, 1937

A roupagem de cidadão estadonovista é aderida quando Valente toma a alcunha de Manuel Fernandes, um simples jornalista. Perseguido pela polícia, após despistá-la no porto, o personagem acaba por conhecer Maria Clara, enfermeira da Maternidade Alfredo da Costa, a principal da cidade, e adepta ao Estado Novo. Tomado pelo cavalheirismo - então qualidade de todo homem decente - Valente leva a moça até sua morada. Como afirmam Furhammar e Isaksson (1976, p.192), o inimigo pode ocasionalmente parecer simpático, podendo ser tomado como um sinal de que eventualmente ele mudaria de lado ou ficaria demonstrando o vilão que ele realmente era. No caso de Valente, essa simpatia, mostrada desde o início do filme, é uma pista da lenta transformação que o personagem iria sofrer. Além disso, pode servir também para fazer com que o público tivesse empatia com o personagem, apoiando assim sua redenção final.

As diferenças de caracterização dos personagens podem também ser observadas se analisarmos o personagem Dimoff, o único revolucionário não-português existente no filme, cuja escolha de seu nome claramente demonstra a presença de uma conotação russa ou da Europa do Leste dos dissidentes políticos. Quando se encontra com Valente, o diálogo é feito inteiramente em russo. Como será descoberto mais a frente, apenas os dois são fluentes em tal língua. Dimoff por ser, provavelmente, sua língua natal. Quanto a César Valente, pode se pressupor que os anos exilados no Báltico o tenha feito aprendê-la.

Ademais, a caracterização de Dimoff se difere dos demais portugueses, incluindo o personagem principal e os outros agitadores. Enquanto os demais vestem roupas escuras, Dimoff usa peças inteiramente brancas. Os cabelos acinzentados são mais rebeldes dos que os feitos à pente e gel. Apesar de aparecer em poucas cenas, quando estas ocorrem, a discrepância estética entre os personagens é visível. Podemos refletir a partir disso que, apesar de compartilhar as mesmas premissas ideológicas, há uma diferença entre a representação dos agitadores e Dimoff. Os primeiros, mesmo sendo ideologicamente contrários ao Estado Novo, por serem portugueses, são representados esteticamente como os demais portugueses que compunham a Nação. Dimoff, uma vez estrangeiro, nunca poderia ser representado da mesma forma.

Imagem 3 - Marques (esquerda), Dimoff (centro) e César Valente (direita)



Imagem retirada do filme *A Revolução de Maio*, 1937

A interpretação pode ir mais além. Talvez Dimoff seja a representação em carne viva do espectro do comunismo. A roupa inteiramente branca utilizada somente por ele, típica cor dos guias religiosos, pode sinalizar esta possibilidade. Nas cenas em que o grupo aparece reunido, Dimoff está sempre silencioso a acompanhar a discussão. Mais adiante, já na meia hora final, o estrangeiro aparece entoando uma canção em russo enquanto os demais aguardam ansiosos o raiar do dia da revolução. A câmera dá, pela primeira vez, um close em seu rosto. Depois focaliza, também pela primeira vez, nos rostos dos outros participantes enquanto a melodia ainda era entoada, como se o espectro do comunismo estivesse adentrando em suas almas revolucionárias. Neste sentido, Dimoff poderia ter sido representado diferente dos demais, não apenas por ser estrangeiro, mas também por simbolizar o inimigo oculto, isto é, o comunismo.

Outro recurso a ser utilizado no filme é a oposição explícita entre a verdade e a mentira. Ao buscar o apoio da população, os revolucionários concordaram em espalhar boatos, uma vez que “se dissermos só a verdade, estaremos servidos”. Isto é, se eles mostrassem o que realmente acontecia no país, não teriam nenhuma adesão da população. Ou seja, apenas com falsidades é que os comunistas conseguiram virar o povo contra o regime. A ideia de mentira atrelada ao comunismo era comum nos discursos de Salazar. De acordo com Patrícia Vieira (2011, p.33), em contraste com as verdades indiscutíveis do estadonovismo, o comunismo era encarado como uma ‘grande mentira’, incompatível com a espiritualidade da civilização ocidental, e que urgia, portanto, ser combatida. A obra de Lopes Ribeiro funcionaria como uma denúncia dessa falsidade.

O artifício da mentira do comunismo frente a verdade do Estado Novo está explícito na cena a seguir. A fim de coletar dados para embasar os boatos que viriam a ser publicados no jornal clandestino, César Valente se encaminha para o Instituto Nacional de Estatística. Segundo Vieira (2011, p.32), a magnificência da arquitetura do Instituto simboliza o poder e a estabilidade do Estado Novo, enquanto a insignificância da personagem principal no contexto deste cenário revela a futilidade de qualquer tentativa para alterar o sistema político vigente. Em uma sequência de aproximadamente dez minutos, censos sobre moradia, escolas, emprego, entre outros, aparecem na tela. Essas imagens se alternam com uma cena ficcional na qual um dos personagens do filme, o Barata, lê indignado o jornal clandestino feito pelo grupo de Valente, junto a outro homem em um café. Ao ler que o Estado Novo não planta árvores,

o homem exclama enfurecido. Isto é, entretanto, logo desmentido pelos dados que aparecem na tela. Essa jogada, entre a mentira retratada no jornal e a verdade dos censos do Instituto Nacional de Estatística, permanece durante toda a cena. Desta forma, tanto César quanto o público que assiste ao filme, pode perceber que houve progresso no país. Em suma, como afirma Vieira (2011, p.32), a evidência da soberania do Estado Novo desdobra-se em evidência estatística (os dados do Instituto) evidência material (a prosperidade do país) e evidência ideológica, que se prende com as patentes desvantagens do comunismo face ao estadonovismo.

Uma terceira metáfora é encontrada quando Valente e Marques, também revolucionário, partem rumo a Leixões em busca de contingente para a Revolução. Lá encontram-se com Fagulha, um operário de obras do porto de “confiança, da velha guarda, cá dos nossos”. A conversa se encontra transcrita abaixo:

- De maneira que o resultado em si seria mais seguro - afirma Marques - A greve arrebataria de surpresa. Atraindo para Leixões a atenção das autoridades. Se vocês conseguissem dar-se fazer durante mais de 24 horas, os nossos tinham nas mãos o controle do porto. Primeira coisa a fazer é sabotar todas as máquinas, dinamizar os autogramas. A dificuldade vai ser encontrar outros irmãos de tanta confiança como tu.
- Ainda há muitos. Pensam todos como eu. - diz Fagulha.
- Ah sim. Ainda bem.
- Mas o que nós já não mais pensamos é como tu imaginas.
- É? - exclama Marques surpreso.
- Então te julgas que nós continuamos cegos como antes? Como no tempo em que vocês nos metiam na cabeça ideias mais perigosas do que as bombas que nos metiam na mão?
- Mas... - o agitador tenta murmurar.
- Estás muito enganado. Nós agora sabemos, vemos, compreendemos. O Estado não nos promete impossíveis. Não diz que nós somos os donos disto. Mas dá- nos trabalho, regula-nos os salários, constrói escolas para nossos filhos. Garante-nos o sossego e o pão. E nós havíamos de lhe pagar desta maneira? Com greves, com sabotagens, com atentados? Vai te embora e dá-se muito feliz que não tenho feito por denunciar ninguém. Nem mesmo piratas como tu.

O teor ideológico da conversa está claramente exposto. O comunismo com suas greves e a noção de propriedade não passam de um conjunto de promessas descabíveis para a realidade da Nação, ao contrário do corporativismo estadonovista. Este sim garantiria a melhor qualidade de vida da população. O fato de ser um operário, figura chave da luta de classes, a negar se opor ao patrão, é de suma importância para endossar ainda mais tal narrativa. Nem o proletariado, principal ator nas lutas contra a burguesia e o capital, acreditava na eficácia do comunismo. Ao afirmar também que todos pensam como si, Fagulha demonstra o que suspeitamos desde o início, e que vem ficando ainda mais claro: a revolução já nasceu fadada ao fracasso, uma vez que as ideias comunistas não apresentaram nenhuma ameaça de fato para o Estado Novo. Ao mesmo tempo, como denota Sá (2003, p.346), o discurso constituído desculpabiliza todos os que em tempos tinham sido contra o regime, porque estavam condicionados pelas “ideias mais perigosas” que alguns lhes metiam na cabeça. Isso sugere que todos aqueles que quisessem mudar tinham a garantia de que o Estado Novo estava disposto a esquecer esses pecados passados. Desta maneira, é colocado de forma implícita que se César Valente quisesse mudar, o regime o perdoaria.

A cena seguinte se inicia com Marques, César Valente, e outro homem que sabemos depois se chamar Ricardo, sentados em um bar à espera do enviado encarregado do armamento que seria utilizado na revolução. Assim que o homem chega e se senta com os demais, percebemos que é estrangeiro, de nacionalidade espanhola. O espanhol então diz-lhes que as armas atravessaram a fronteira entre Espanha e Portugal, entre a Galiza e o Minho, e estariam perto de Monção. Tal escolha geográfica, bem como a da nacionalidade do segundo estrangeiro a aparecer no filme, e o fato das armas terem vindo da Espanha, é estratégica. O filme foi rodado durante o período da Guerra Civil Espanhola, uma época em que o comunismo era uma ameaça palpável ao regime (VIEIRA, 2011, p.32). Ademais, durante a Primeira República, foi a partir da Galiza que as forças monarquistas atacaram. Este era um local clássico quando dissidentes políticos queriam invadir o país. Nos tempos da Ditadura Militar, a fronteira se tornou um centro ativo de oposição à ditadura portuguesa devido a conveniência das autoridades espanholas frente aos opositores portugueses (CLÍMACO, 2017, p.195). Para além disso, a Espanha era um dos principais locais de residência de exilados políticos portugueses, sobretudo a partir do fracasso da revolta de agosto de 1931 (CLÍMACO, 2017, p.355).

Em fevereiro de 1936, as forças de esquerda que constituíam a Frente Popular Espanhola, regressaram ao poder. Segundo Filipe Ribeiro de Meneses (2010, p.216), apesar da ameaça de uma invasão comunista não ser imediata, não era certo que a República vizinha fosse capaz de conter as forças revolucionárias no seu seio. O medo de uma possível invasão aumentava e o governo português acreditava existirem relações entre o governo espanhol e o Partido Comunista em Portugal (MENESES, 2010, p.221). Não era estranho pensar na existência de contrabando de armas entre espanhóis e dissidentes políticos portugueses. Anos antes, em 1931, Azanã, então ministro da Guerra espanhol, teria cedido armamento para os exilados portugueses com o intuito de promover a derrubada da ditadura militar (CLÍMACO, 2017, p.196). Essa relação entre os republicanos espanhóis e os exilados portugueses, para o governo estadonovista, possuía o intuito de minar a independência portuguesa a fim de fazer de Espanha e Portugal uma entidade política socialista - comunista (MENESES, 2010, p.221). Os medos do regime diante da possibilidade de uma parceria internacional são transformados em verdade no filme. O fato de as armas virem das mãos da Espanha revolucionária em *A Revolução de Maio*, confirma, assim, para o público que o assiste, a existência de uma relação próxima entre os opositores políticos dos dois lados. Pretendia-se que o espectador visse a revolução promovida pelo grupo de César Valente como uma tentativa conjunta de transformar Espanha e Portugal em estados comunistas, uma vez que, ao mesmo tempo em que preparavam a revolução no país lusitano, as terras espanholas já vivenciavam a onda violenta entre republicanos e os nacionalistas.

A última representação do comunismo presente no filme aparece na manhã da Revolução quando Valente é escolhido para içar uma bandeira vermelha - clara alusão a flâmula da União Soviética - em um dos pontos mais altos de Lisboa, como sinal do início desta. Minutos depois de sua saída da tipografia, a polícia chega e invade o local. Não há resistência. Como já explícito desde o início do filme, e agora finalizado, esta revolução nunca fora uma verdadeira ameaça. Ou seja, as ideias comunistas não

abalaram as estruturas vigentes do governo. Baseado em mentiras sobre o governo, a tentativa de movimento não tem a adesão da população. A polícia, desde o momento em que interceptara as conversas radiofônicas, na primeira parte do filme, tem tudo sobre controle. Os revolucionários, então, são levados presos. Contaminados por ideias estrangeiras contrárias ao regime, cegos pelas necessidades individuais de cada um, munidos pelo sentimento de violência e por não demonstrarem em nenhum momento algum sinal de arrependimento, terão nenhuma chance de redenção. Assim, a polícia atende aos desejos de Salazar⁴, mostrando a todos que o mal, neste caso, o comunismo, não iria ser tolerado pelo regime.

Alheio ao fato de que a revolução já fora contida antes mesmo de começar, César Valente ruma a seu destino. Chefe Moreira o segue. Está aqui presente a chance de César em ser absolvido pelo Estado Novo. Até este momento, César provara ser, nas palavras de Salazar, um espírito, porventura cheio de sinceridade e, certamente, também cheio de ilusões, que busca os meios de realizar a paz e a justiça entre os homens (SALAZAR apud VIEIRA, 2011, p.182). Sua redenção, contudo, dependeria dele cumprir ou não sua parte na revolução. César, entretanto, como já visto, não é o mesmo homem que visualizava Lisboa nas águas do Tejo, meses antes. Alcança o ponto combinado. Ao mesmo tempo, o encarregado de içar a bandeira nacional surge. César não o detém. A bandeira é içada, enquanto uma música forte toca em forma crescente à medida que a bandeira sobe. Chega-se ao ponto mais alto: a música e a bandeira. César, emocionado, retira seu chapéu em saudação. O chefe Moreira encara a cena com um sorriso. Está ali a confirmação de que fora perdoado pelo regime.

Entretanto, ele não é mais César Valente. Ao correr atrás de Maria Clara, seu par romântico, o ex-agitador lhe diz: “[...] eu já não sou o mesmo homem. Vou continuar a chamar-me Manuel. O César morreu.” A morte simbólica do nome marca por, fim o desaparecimento completo da figura do comunismo frente à vitória do Estado Novo.

Desta maneira, ao defender a lealdade e os portugueses acima de tudo, independentemente de suas posições políticas, César demonstrou ser um daqueles homens idealistas, que procuraram fazer o bem em nome da humanidade, os que se encontram afastados do caminho certo (VIEIRA, 2011, p.12). Desta forma, César em nenhum momento fora o vilão que se redimiou. Ele sequer pôde ter sido, em algum momento, considerado vilão. O comunismo, é o grande inimigo mostrado no filme. De forma tentadora, seduz o idealista com seu manifesto. Estes ideais, entretanto, são logo quebrados pela ideologia do Estado Novo, muito mais estruturada e vigente.

Sergei Eisenstein lidera A Revolução de Maio

Ao mesmo tempo em que o comunismo foi abordado como inimigo imaginário a ser derrotado pelas forças do Estado Novo, ele pode ser visto também no âmbito estético da obra. Esta relação para com o filme, todavia, é totalmente diferente da vista no

⁴ Esta alusão advém do discurso de Salazar denominado *Balanço* onde afirma que há ainda, e sobretudo, os agentes activos e interessados encarregados de manter, geralmente por conta e ordem de estrangeiros, o fogo sagrado da anarquia. Estes, perfeitamente conscientes do mal, não podem contar nem com tolerância para seus ideais nem com liberdade para sua ação. (SALAZAR apud VIEIRA, 2011, p. 182)

enredo. *A Revolução de Maio* possui uma série de influências das principais correntes cinematográficas internacionais da época. Segundo Maria do Carmo Piçarra, para a realização do filme, Lopes Ribeiro se inspirou no filme propagandístico italiano *Camicia Nera*, de Giovacchino Forzano, em que, numa antecipação ao neorealismo, se usaram atores pouco conhecidos para criar o efeito de realidade (PIÇARRA, 2006, p. 93). O filme foi realizado em 1933 pelo Instituto Luce, para comemorar o décimo aniversário do regime fascista italiano, assim como se sucedera com *A Revolução de Maio*. Através da propaganda, o filme buscava mostrar em detalhes os sacrifícios italianos durante a Primeira Guerra Mundial, e a transformação que Mussolini fez na Itália Rural. Certos elementos presentes na obra de Forzano podem ser identificados facilmente na produção portuguesa, seja pelo fato de ambos serem comemorativos, seja pelo uso da imagem do líder, seja pelo caráter didático ao se utilizarem de números e gráficos para provar os avanços de cada regime (ROVAI, 2018, p.230).

Entretanto, o diretor italiano não foi o único que inspirou Lopes Ribeiro. É possível observar através de algumas cenas de *A Revolução de Maio*, semelhanças com a estética fílmica soviética, sobretudo do cineasta Sergei Eisenstein (1898-1948). Esta afirmação é justificada. Em fato, Lopes Ribeiro expressava publicamente - ou pelo menos assim o era até o final da década de 1930 (PIÇARRA, 2006, p.119) - sua admiração pelo cinema soviético. Isso poderia ser visto através das suas publicações na revista *Animatógrafo*, na qual utilizava a indústria cinematográfica soviética como exemplo a ser seguido pelos portugueses na fomentação do cinema nacional.

Assim, no artigo intitulado *Filmes de Propaganda*, publicado no *Animatógrafo*, em 24 de abril de 1933, Lopes Ribeiro afirma que o cinema, sobretudo o de propaganda, é o único que pode influenciar multidões. O exemplo que dá para explicitar tal caráter do cinema é a União Soviética:

Os modelos de gênero vêm-nos todos do Oriente ou da URSS, que teve a inteligência de consagrar toda a sua indústria cinematográfica à propaganda. Daí resultou, não monotonia, mas uma unidade que a tornou efetiva e a impôs. Propagando as suas doutrinas, os russos ensinaram-me a fazer cinema, e do melhor. Assim, sim. Filmes de propaganda política [...] fazem-se com 'realidades cinematográficas'; com estilo e com inteligência. (RIBEIRO, 1933)

A passagem acima reafirma o grau de influência que o cinema soviético tem sobre Lopes Ribeiro, particularmente após a viagem que realiza em 1929. Junto com Leitão de Barros, outro renomado cineasta do período, Lopes Ribeiro iria viajar por grande parte da Europa. O intuito da viagem era aprofundar seu conhecimento sobre o cinema. Em Paris, Lopes Ribeiro conhece o distribuidor H. da Costa, com o qual segue para Berlim. É apresentado a Fritz Lang, importante cineasta austríaco (PIÇARRA, 2006, p.104). De lá, rumo sozinho à União Soviética onde conhece diversos cineastas da época entre os quais Sergei Eisenstein. Durante a estadia, Lopes Ribeiro encontrava-se frequentemente com o diretor soviético, seja para acompanhar nas visitas aos estúdios da *Sovkino* e da *Mejrabpom*, seja para comemorações mais íntimas, como o caso do aniversário do cineasta português (RIBEIRO, p.32).

Neste âmbito, é correto afirmar que os internacionais de Lopes Ribeiro, independentemente de posição política, foram imprescindíveis em sua formação cinematográfica. Apesar de a partir dos anos de 1940 se distanciar dessa posição, Lopes

Ribeiro ainda evocará sua simpatia pelo cinema soviético. Isso pode ser visto, sobretudo, no filme que Ribeiro dirigirá, em 1937 - e o qual está sendo aqui abordado - intitulado *A Revolução de Maio*. Através da análise de algumas cenas escolhidas do filme, é possível ver as homenagens que Lopes Ribeiro fez ao diretor soviético Sergei Eisenstein. Ironicamente – ou não – Lopes Ribeiro o homenageia em um filme político totalmente contrário aos ideais do cineasta soviético. O que nos leva a pensar na separação que Lopes Ribeiro realiza entre o pensamento político dos cineastas e a sua arte. O diretor português, uma vez defensor de um cinema não apenas como meio de propaganda, mas também como campo artístico, consegue admirar e exaltar a arte de Eisenstein, independentemente de sua posição política.

Com o intuito de explicitar este tributo realizado por Lopes Ribeiro à Eisenstein, escolhi comparar, neste artigo, *A Revolução de Maio*, com dois filmes do cineasta soviético: *Encouraçado Potemkin*, de 1925, e *Outubro*, estreado em janeiro de 1928. O primeiro filme retrata a revolta de marinheiros de um navio de guerra czarista em 1905 contra a tirania de seus superiores, em um prenúncio da Revolução Russa de 1917. Já *Outubro*, tem o objetivo de recriar uma série de acontecimentos em Petrogrado, na Rússia, desde o fim da monarquia, em fevereiro de 1917, até o fim do governo provisório e a vitória do bolchevismo, em novembro do mesmo ano.

A primeira homenagem ocorre no início do filme. O prelúdio de *A Revolução de Maio* é marcado por uma cena de guerrilha, que se referia a tentativa fictícia de golpe dado pelos comunistas, oito anos antes do filme, quando César Valente fora preso. A cena é composta por soldados e escopetas. Tal imagem é deveras parecida com as cenas de guerra em *Outubro* (SÁ, 2003, p.333), e também em *Encouraçado Potemkin*, ambos de Eisenstein. Nos três filmes, a câmera focaliza em primeiro plano nas armas bélicas existentes no confronto: escopetas, metralhadoras, tanques. No caso de *A Revolução de Maio*, o enfoque nas armas ocorre para demonstrar o embate entre os rebeldes e o governo, esse tendo armamentos mais avançados que os contrários a si. O mesmo se sucede em *Outubro*, na tomada do Palácio de Inverno pelos bolcheviques. Em um segundo momento, o enfoque nas armas de *A Revolução de Maio* é atrelada à morte. Por causa de uma luta infundada, os revoltosos comunistas e suas armas causaram mortes de inocentes. Já em *Outubro* e *Encouraçado Potemkin*, seria a violência das forças czaristas, explicitadas através do uso das armas, que geram as mortes evocadas nos filmes, tal como a famosa cena da escadaria de Odessa em *Encouraçado Potemkin*. O apelo pela violência se inicia assim, através da representação do armamento.

Imagem 4 - Revolução bolchevique em *Outubro*



Imagem retirada de SÁ, 2013, p.333

Imagem 5 - Tentativa de revolução comunista em *A Revolução de Maio*



Imagem retirada de SÁ, 2013, p.333

Imagem 6 - Repressão czarista em *Encouraçado Potemkin*



Imagem retirada do filme *Encouraçado Potemkin*, 1926.

Essa mesma estética é repetida quando César vislumbra como sucederia a nova revolução. Acrescenta-se, agora, rápidas montagens de planos alternando a guerra, o grito de uma mulher e um corpo morto no chão. De acordo com Mauro Luiz Rovai (2018, p.226), a montagem faz citação direta ao *O encouraçado Potemkin*, com direito,

inclusive, ao som do grito que culmina no primeiro plano muito aproximado do rosto de uma mulher desesperada (o foco da câmera avança em direção ao objeto de destaque).

Ambas as cenas demonstram o uso por Lopes Ribeiro do recurso cinematográfico pelo qual o cinema soviético da época foi conhecido e aclamado: a montagem. A carência de material filmico em oposição a necessidade de produção em larga escala, em meados dos anos 1920, fez com que os cineastas russos se debruçassem sobre fragmentos de filmes antes descartados ou que não possuíam continuidade. Surge-se, então, a montagem, resultando, como afirma Furhammar e Isaksson (1976, p.16), na compreensão de que o corte de cenas e a justaposição de duas imagens poderia criar significados inesperados, que não existiam aparadas ou separadamente. Desta forma, o cineasta poderia criar a realidade propicia, através da combinação das imagens escolhidas, com o intuito de causar o efeito psicológico desejado. Em outras palavras:

As teorias russas sobre a montagem partilham as proposições subjacentes aos filmes de propaganda: de que através da manipulação da imagem cinematográfica da realidade é possível também se manipular os conceitos do espectador sobre a realidade - isto é, os conceitos sobre os quais fundamenta suas atitudes e ações. (FURHAMMAR e ISAKSSON, 1976, p.145)

À vista disso, é correto afirmar que Sergei Eisenstein possui um papel central no surgimento da teoria da montagem. De acordo com Jorge Leitão Ramos (apud CANELAS,2010, p.8), apesar de não ter sido o inventor, Eisenstein foi, seguramente, um de seus principais teóricos e, com certeza, aquele que a utilizou mais largamente em seus filmes. Dentre as diversas definições de montagem, que teoriza ao longo da vida, a que mais pode ser encaixada na análise proposta neste artigo é a *montagem de atrações*. De acordo com esta concepção, as mudanças de planos ocorridas durante o filme deveriam ser violentas, com o intuito de causar choque ao telespectador. Ou seja, como afirma Gosciola (apud CANELAS,2010, p.9), a imposição de um novo elemento em choque direto com outro na sucessão de planos, provocaria impactos no espectador, choques emocionais, de forma a levá-lo a perceber, para além das imagens e sons, o lado ideológico do que é apresentado. Isso nos remete às cenas analisadas acima. As montagens existentes em *Outubro* e *Encouraçado Potemkin*, salienta Wagner Perez Morales Jr. (1996, p.2), buscam despertar no espectador uma nova consciência, em fato, revolucionária. O apelo à violência das armas, em contraponto com a morte e a destruição em *A Revolução de Maio*, apesar de seguir o mesmo caminho estético, possui direção oposta: a questão aqui não é incentivar uma revolução comunista, mas sim, combatê-la.

O enfoque em corpo que aparece no filme português, também está presente nos de Eisenstein. Em *Encouraçado Potemkin*, assim como em *A Revolução de Maio*, a câmera focaliza o momento do personagem ser baleado e cair no chão. Por um momento, os espectadores têm a sensação de terem sido baleados junto ao personagem (GILLESPIE, 2005, p. 41). Esse é um dos exemplos dentro do conceito de montagem de atrações de Eisenstein. Para o diretor, a ação de um ator em cena provoca nos espectadores uma contração muscular equivalente, mas em escala reduzida (ÁDAMS,2014, p.4). É por isso que a violência da atração, neste caso, a morte, pode provocar impacto sensorial sobre o espectador: quanto mais violentas as atrações de um espetáculo, mais fortes as contrações musculares provocadas nos espectadores,

atingindo, por conseguinte, seu emocional (OLIVEIRA apud ÁDAMS, 2014, p.4) De acordo com Vanessa Teixeira de Oliveira, o ato de morrer não é representado ‘dramaticamente’, mas fisicamente, e com todos os adereços necessários para simbolizar essa morte. Há uma ruptura total com qualquer projeto de cena ilusionista (OLIVEIRA apud ÁDAMS, 2014, p.4). Assim, ao enfatizar o corpo desfalecido no chão, Eisenstein deixa a violência ainda mais vívida, impactando diretamente o espectador (GILLESPIE, 2005, p.44).

Imagem 7 - Corpos em *A Revolução de Maio*



Imagem retirada do filme *A Revolução de Maio*, 1937.

Imagem 8 - Corpos em *Outubro*



Imagem retirada do filme *Outubro*, 1928.

Imagem 9 - Corpo em *Encouraçado Potemkin*



Imagem retirada do filme *Encouraçado Potemkin*, 1926.

Há, ainda, mais um momento em que *A Revolução de Maio* se assemelha à *Encouraçado Potemkin*. Em ambos os filmes, o ápice da identificação nacional é posta através da figura da bandeira. A escolha de tal elemento é passível de entendimento: expressão de uma identidade coletiva, a bandeira é, desde muito, o mais importante símbolo identitário de qualquer país do mundo. Em *Encouraçado Potemkin*, uma bandeira vermelha no mastro mais alto do encouraçado (GILLESPIE, 2005, p.39). Ao chegar no topo, tanto os marinheiros rebelados quanto a multidão de Odessa saúdam a bandeira revolucionária. Esta cena demonstra que a população estava unida em prol da causa revolucionária e contrária a violência e o descaso do Czarismo. O uso do vermelho como cor da bandeira, e a unificação da população de Odessa em apoio ao encouraçado, se torna um prenúncio à Revolução Russa de 1917, demonstrando que esta irá ter o total apoio e identificação da população russa. No caso de *A Revolução de Maio*, César escolhe não içar a bandeira vermelha que tinha em mãos. Em seu lugar, a bandeira portuguesa sobe esplendorosa. Emocionado, o personagem retira seu chapéu e a saúda. Esse reconhecimento, frente ao símbolo nacional, marca a redenção de César Valente e seu, agora, total apoio à causa do Estado Novo.

Imagem 10 - Saudação à bandeira em *A Revolução de Maio*



Imagem retirada do filme *A Revolução de Maio*, 1937.

Imagem 11 - Saudação à bandeira em *Encouraçado Potemkin*



Imagem retirada do filme *Encouraçado Potemkin*, 1926.

Seja no filme português, seja nos filmes soviéticos, os elementos visuais utilizados possuíam o intuito de fazer o espectador se identificar com o evento retratado. A grande diferença entre os filmes é que, enquanto em *Encouraçado Potemkin* a população se une à causa revolucionária, e em *Outubro* se mostraria vitoriosa quando os bolcheviques assumiram o poder, as duas tentativas de revolução comunista em *A Revolução de Maio* são fracassadas. Apesar disso, no quesito estético, são inegáveis as semelhanças entre Lopes Ribeiro e Eisenstein.

Conclusão: entre o anticomunismo da narrativa e a celebração da estética soviética

Como visto ao longo do artigo, *A Revolução de Maio* não mede esforços para criar um inimigo, neste caso, o comunismo. É válido ressaltar que Portugal se encontrava rodeada pelo receio de uma possível invasão comunista vinda da Espanha revolucionária. O filme, então, faria parte dos esforços do governo para conter as ideias contrárias ao regime no país. Neste sentido, fica fácil compreender a escolha de tal vilão que viria a ser facilmente derrotado pelo Estado Novo. Para que isso fosse possível, para além do recurso narrativo, o filme contaria com uma série de representações que colocariam o comunismo em patamar inferior aos ideais da nação portuguesa. A propaganda anticomunista estaria assim consolidada.

Ademais, o filme seria exibido fora de Portugal nos anos que sucederam sua estreia, em 1937. A propaganda nacional e anticomunista seria levada à Exposição Internacional de Paris naquele mesmo ano. Já em 1938, o filme passaria por diversas salas de cinema brasileiras, como, por exemplo, as do Rio de Janeiro entre os meses março e novembro⁵. O intuito de exportar um filme de propaganda como este era claramente para divulgar os preceitos do Estado Novo ao mundo, cujas qualidades poderiam se tornar realidade a partir da evocação da imagem narrada. Ao passo que o

⁵ Esta afirmação advém do levantamento das edições dos jornais carioca *Correio da Manhã* e *Diário de Notícias* realizado por mim no âmbito da realização da Tese de Conclusão de Curso de História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro em julho de 2019. Sobre o Rio de Janeiro, o levantamento das fontes demonstram que o filme foi exibido em um total de 23 cinemas englobando as regiões do Centro da Cidade, bairros da Zona Sul e Zona Norte do Rio, Niterói e Petrópolis.

regime se promove através dos filmes, ele também delinea o que é contrário à si, seu inimigo. Este pode ser, não apenas caracterizado como um opositor interno, mas como, também, um inimigo comum à comunidade internacional. Nesse período, ele é considerado uma ameaça, não apenas em Portugal, mas também nos estados liberais e no fascismo⁶. Ter um inimigo internacional comum à quase todos, faz com que a parcela não portuguesa também se identifique com o filme. Assim, a ideologia do Estado Novo, a quem o comunismo não causa nenhuma ameaça, poderia se perpetuar de forma positiva pelo globo.

Entretanto, ao mesmo tempo em que se destrói o inimigo comunista em *A Revolução de Maio*, Lopes Ribeiro permite-se homenagear o diretor soviético Sergei Eisenstein. Temos assim, um filme de propaganda anticomunista, exibido internacionalmente, e que homenageia, ao mesmo tempo, um comunista. Isso denota o que é muito comum no meio artístico da época, e até mesmo atualmente: a separação entre o autor e a obra. Quantos países europeus, sobretudo o Nazismo na Alemanha e a Itália fascista - e até mesmo Portugal - adotaram a estética cinematográfica hollywoodiana em seus cinemas nacionais, enquanto oprimiam tanto a ideologia, quanto os filmes estadunidenses?⁷ Ao mesmo tempo, o sucesso de *Encouraçado Potemkin*, na Alemanha de Weimar, em 1926 iria, de acordo com Furhammar e Isaksson (1976, p.29), abrir caminho para novas tendências do cinema alemão nos anos seguintes.

No mesmo sentido, não importa para Lopes Ribeiro se a posição política de Eisenstein for contrária - e como foi visto, inimiga - mas sim, a revolução estética que este produz no cinema. E, talvez - deixando claro o exercício de especulação aqui feito - o cinema fora o único assunto em que conversaram quando se conheceram, já tendo a União Soviética formada, e Portugal estando em uma Ditadura Militar. Ademais, os constantes elogios à indústria cinematográfica soviética em seus apontamentos no *Animatógrafo*, bem como a clemência para os portugueses ao utilizarem como modelo, endossam a simpatia explícita e pública de Lopes Ribeiro. Isso demonstra, por fim, que quando se trata de cinema enquanto arte, não há realmente fronteiras para apreciá-lo.

Referências

ÁDAMS, Marcelo. *Eisenstein: do teatro ao cinema, busca pela teatralidade*. Cena em Movimento, Rio Grande do Sul: Ppgac/ufrgs, n. 4, 2014.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasilienses, 2012.

⁶ O Brasil, por exemplo, vivenciava uma onda anticomunista que havia se intensificado após a insurreição de 1935 e se tornado um dos pilares do Estado Novo que viria a seguir. De acordo com Carneiro (2016, p.120), as narrativas e imagens anticomunistas contribuíram para inibir qualquer manifestação de dissenso, sendo interpretadas como necessárias para garantir a ordem e a fidelidade do povo brasileiro.

⁷ Após a I Guerra Mundial, os filmes hollywoodianos dominaram o mercado europeu. Apesar de suas proibições ou da negação à estética estadunidense em regimes tal qual o Nazi-fascismo, o fato é que os filmes nacionais que fizeram sucesso dentro dos territórios europeus não foram os de propaganda mas sim as comédias *à la* Hollywood. Ver: Forbes e Street (2000).

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CANELAS, Carlos. *Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética*. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação da Universidade da Beira do Interior. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>. Último acesso à 01/09/2020.

CARNEIRO, Maria Luiza T. Colecionando heróis e inimigos: álbuns, panfletos e manuais de propaganda durante o governo Vargas (1930 - 1945). In: PENA - RODRÍGUEZ, Alberto; PAULO, Heloisa. *A cultura do poder: a propaganda nos estados autoritários*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016. p. 115-145.

CLÍMACO, Cristina. *Republicanos, anarquistas e comunistas no exílio (1927-1936)*. Lisboa: Editora Colibri, 2017.

EISENSTEIN, Sergei. *Encouraçado Potemkin*. União Soviética, 1926. 74 min.

_____. *Outubro*. União Soviética, 1928. 102 min.

FORBES, Jill; STREET, Sarah. *European Cinema: an introduction*. Hampshire: Palgrave, 2000.

FURHAMMAR, Leif. ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GILLESPIE, David. *Early soviet cinema: innovation, ideology and propaganda*. London: Wallflower Press, 2005.

MENESES, Filipe R.de. *Salazar, uma biografia política*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2009.

MORALES, Wagner P. Jr. *A montagem do construtivismo de Eisenstein e Vertov. Logos: comunicação e diversidade*, Rio de Janeiro: UERJ, 1996. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/13177/10095>. Último acesso à 01/09/2020

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. *Cinema - História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a "Política do Espírito" (1933-1949)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

PEREIRA, W. P. *Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo*. História: Questões & Debates, Curitiba: Editora UFPR, n. 38, 2003. p. 101-131.

PIÇARRA, Maria do Carmo. *Salazar vai ao Cinema: O Jornal português de actualidades filmadas*. Coimbra: Coleção e Comunicação. 2006. 216p.

RIBEIRO, António Lopes. *A Revolução de Maio*. Lisboa, 1937. 138 min.

_____. *Filmes de Propaganda*. Animatógrafo, I Série, nº04, 24 de abril de 1933.

_____. Autobiografia. In: MATOS-CRUZ, José de. *António Lopes Ribeiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.

____. Four Cardinal Points of A Revolução de Maio. In: *Film Manifestos and Global Cinema Culture: A Critical Anthology*. University of California Press; 1 edition.2014

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes. Os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra,2015.

ROVAL, Mauro Luiz. *Glossa sociológica sobre o filme A Revolução de Maio*. Revista Brasileira de Sociologia, vol 06, n. 13, Mai-Ago/2018

SÁ, Sérgio M.L. da C.B. *Triunfos e contradições da vontade: para uma releitura de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros no contexto do cinema de propaganda*. Tese (Doutorado) Universidade de Lisboa, 2013.

TORGAL, Luís Reis. *O cinema sob o olhar de Salazar*.Temas e Debates, Currículo de Leitores, 2011. p. 92 - 108.

VIEIRA, Patrícia. *Cinema no Estado Novo: a encenação do regime*. Lisboa: Editora Colibri, 2011.