RICARDO FERNANDES BRAGA

PROPAGANDA E REPRESENTAÇÃO DE UM PAÍS NAS MARGENS DA GUERRA. O *JORNAL PORTUGUÊS* (1938-1951)

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

2005

RICARDO FERNANDES BRAGA

PROPAGANDA E REPRESENTAÇÃO DE UM PAÍS NAS MARGENS DA GUERRA. O *JORNAL PORTUGUÊS* (1938-1951)

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM CULTURA E COMUNICAÇÃO NA VARIANTE DE DOCUMENTÁRIO ORIENTADA PELA PROFª DOUTORA MARIA DA CONCEIÇÃO MEIRELES PEREIRA.

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA
N.º 86788
Data 2005 / 11 / 16

043 M
B795p
ex.2

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

2005

JNDO GERAL
LUP-BIBLIOTECA ()
907043

Agradecimentos

Não será nenhuma originalidade dizer, embora não fique mal referi-lo, que a realização de um projecto de investigação implica sempre a conjugação de um conjunto de factores. Não se tratando de um trabalho de equipa na verdadeira acepção da palavra, a realização de uma dissertação de Mestrado é o resultado de um trabalho dedicado e, na maioria do tempo, solitário do investigador, mas também de inúmeros contributos – uns mais pontuais, outros mais assíduos –, de pessoas com quem me fui cruzando ao longo deste processo. Pessoas com cujo empenho e afectuosidade tive a sorte de poder contar durante os últimos meses. Foram muitas as palavras de motivação, as sugestões e os conselhos avalizados que recebi e que me ajudaram a chegar até aqui.

Não posso deixar de salientar o papel orientador da Profª Doutora Maria da Conceição Meireles Pereira que nos momentos mais problemáticos me encorajou a perseguir os objectivos traçados e a ultrapassar sempre os obstáculos que iam surgindo. Uma orientação exigente que se pautou por uma grande disponibilidade de tempo para acompanhar todas as fases da investigação.

Desejo agradecer ainda o interesse demonstrado pelos professores José Azevedo e Jorge Campos que, desde o início, se disponibilizaram para ajudar e nunca deixaram de ter uma palavra amiga e encorajadora.

Não posso deixar de referir também a colaboração indispensável da Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema para a concretização deste estudo, com particular destaque para a drª. Sandra Moreira no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), a quem agradeço a colaboração e o auxílio prestado para a realização das tarefas de investigação.

Dedico ao meu Pai, um amigo que ficaria orgulhoso,
e à minha Mãe, uma amiga com muita paciência.

Índice

1

1. Introdução 3
1.1. Objecto, fontes e metodologia 3
1.2. O cinema descobre o real 14
1.3. Poder e Guerra: a manipulação das audiências 22

2. Estado Novo, Cultura e Cinema de Propaganda 26
2.1. Da instabilidade ao autoritarismo: a sombra de Salazar 26
2.2. Censura e propaganda: instrumentos da autoridade do Estado 37
2.3. António Ferro, a influência modernista e o afastamento dos paradigmas culturais republicanos 44
2.3.1. SPN/SNI: os mecanismos de doutrinação salazarista 47
2.3.2. A Política do Espírito: tradição e modernidade 51
2.4. O regime e a propaganda cinematográfica 57
2.5. António Lopes Ribeiro: o realizador de referência no cinema de propaganda do Estado Novo 69
2.6. A manipulação do real. O documentário como suporte doutrinário 75

3. O *Jornal Português* como veículo de propaganda cinematográfica 90
3.1. O *Jornal Português* (1938 – 1951) e os noticiários cinematográficos em Portugal 90
3.2. Estrutura e organização do *Jornal Português* 98
3.3. A importância do noticiário cinematográfico na construção da nova realidade 102

4. A guerra e a paz no *Jornal Português* (1938-1951) **145**

4.1. A evocação da paz e da neutralidade portuguesa durante a guerra **145**

4.1.1. Relações internacionais e diplomacia: a política de alianças **151**

4.1.2. Soberania e subsistência: a vivência de uma guerra de que se fala mas que não se vê **164**

4.1.3. Pós-guerra e representação do alinhamento **181**

4.2. A importância dos noticiários cinematográficos nos períodos de conflito **202**

4.3. O cinema em tempo de guerra nos países beligerantes **218**

Conclusão **240**

Anexo **247**

Fontes **264**

Bibliografia **266**

1. Introdução

1.1. Objecto, fontes e metodologia

Com as lentes apontadas para os acontecimentos que têm marcado a história contemporânea nos últimos cento e dez anos, o cinema é, hoje, um dos mais interessantes e realistas arquivos históricos ao dispor da humanidade[1].

Fonte privilegiada de investigação, o cinema testemunhou, ao longo dos anos, os grandes acontecimentos do século XX.

Divulgador e, ao mesmo tempo, resultado do progresso científico, observador dos conflitos bélicos, das alterações políticas e dos movimentos revolucionários onde muitas vezes, foi mais actor que figurante, o cinema tem sido herói e vítima de uma história que, melhor do que ninguém, pode ajudar a contar.

Este projecto de dissertação procura, fundamentalmente, servir-se desse testemunho inigualável do último século que são as imagens e o som contidos nas películas cinematográficas.

Três décadas após o fim de uma ditadura que controlou Portugal por quase meio século, impunha-se saber um pouco mais sobre este período da história contemporânea portuguesa, através do material editado em filme.

Ainda que neste trabalho a história actue como fio condutor dos acontecimentos, o objecto de estudo não é julgado numa perspectiva estritamente histórica. A comunicação – área do conhecimento em que assenta a formação académica do investigador[2] – contribuiu para que se alargassem as bases metodológicas da pesquisa. Os documentos cinematográficos foram observados, não só como documentos históricos, mas também como documentos que, na altura, exerceram uma função informativa, ainda que não imparcial e, como tal, tudo menos jornalística.

Para que não se tornasse numa tarefa impossível de realizar, não só pela quantidade de material cinematográfico existente, como pela duração da época em questão, havia a necessidade de delimitar o objecto de investigação.

Tendo em conta que, pela sua importância como mobilizador de massas, o cinema tinha exercido, a par com a rádio, um papel activo na propagação ideológica,

---

[1] "Entre cinema et Histoire, les interférences sont multiples: par example à la jonction de l'Histoire qui se fait, à celle de l'Histoire comprise comme relation de notre temps, comme explication du devenir de sociétés. En tous ces lieux le cinéma intervient." (FERRO, 1993 : 19)

[2] Merece especial saliência o apelo feito por Luís Reis Torgal à interdisciplinaridade na área da investigação, apelando a que historiadores e jornalistas nunca virem as costas numa atitude de "lamentável auto-suficiência", concluindo que seria bom que pudesse haver uma maior interdisciplinaridade, com a "real colaboração de uns e de outros" (TORGAL, 2001d: 312).

delimitou-se cronologicamente o objecto de estudo à fase que simbolicamente mais contribuiu para essa relação de interactividade entre Estado e sétima arte, em Portugal.

Os anos 30 e 40, que marcaram a instauração e a consolidação do salazarismo, assinalaram também o advento dos primeiros aparelhos repressivos e de manipulação da opinião pública. Para além da polícia política e da censura, Salazar recorre à propaganda organizada. Como ele próprio refere, ao "número de circo", às "campainhas", aos "bombos" e aos "tambores", processos que criticava por serem os mesmos "com que se divulga a mentira", mas que, como fez questão de salientar, lamentavelmente eram necessários para contar a verdade[3]. A sua verdade.

Em 1933, o regime cria, para o efeito, o Secretariado da Propaganda Nacional. O cinema passa a ter um papel destacado entre os meios de doutrinação do salazarismo, muito por culpa de dois homens: António Ferro, director do Secretariado, e António Lopes Ribeiro, um dos mais destacados realizadores de cinema a surgir do Estado Novo[4].

Encontrada a razão cronológica e os principais actores daquele período histórico, era importante enveredar por uma matriz cinematográfica, menos virtual que o cinema de estúdio, e mais próxima da realidade dos factos, como acontece no cinema não-ficcional.

As imagens reais, ainda que definidas pelo ponto de vista do realizador, como no caso do documentário e a característica informativa, ainda que sem qualquer tipo de imparcialidade mas, igualmente realista, dos jornais de actualidades, determinaram a linguagem cinematográfica que seria alvo de investigação.

Quanto à delimitação do tema – *Propaganda e Representação de um País nas Margens da Guerra. O Jornal Português (1938-1951)* – a escolha construiu-se a partir de um conjunto de vectores, alguns deles totalmente imprevisíveis.

Dada a elevada quantidade de documentários realizados entre 1930 e 1950, a maioria apoiados e patrocinados pelo Secretariado da Propaganda Nacional e, a partir de 1944, também pelo Secretariado Nacional da Informação, a área de estudo tornava-se demasiado extensa, além de que nem todos os títulos presentes em fontes bibliográficas como o *Prontuário do Cinema Português (1896-1989)*, de José de Matos-Cruz, existem

---

[3] FERRO, 2003: 123

[4] Lopes Ribeiro faz questão de referir que foi a orgânica do Secretariado das Relações Culturais com o Estrangeiro que serviu de modelo ao Secretariado da Propaganda Nacional. Esta influência resultou, segundo o realizador de uma viagem à União Soviética que realizou juntamente com Ferro (MATOS-CRUZ, 1983: 32).

em arquivo na Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, mais propriamente no ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento).

A realização desta investigação coincidiu, infelizmente, com a deslocalização de uma parte substancial do património documental pertencente ao antigo SPN/SNI. Algum desse material encontrava-se já na Torre do Tombo, mas numa fase de tratamento, enquanto que outra parte dos arquivos do Secretariado tinha dado entrada na Biblioteca Nacional (BN). Neste último caso, nem mesmo os funcionários da BN conheciam o paradeiro de tal documentação, e se, entretanto, tinha, ou não, sido manuseada. Ficava a ideia de que uma desconhecida quantidade de caixotes tinha dado entrada num complexo "monstro" burocrático, onde a qualidade do serviço parecia – e diga-se em abono da verdade, só parecia – estar apenas dependente do pagamento de uma anuidade de 8 euros (cartão de leitor). Nada mais errado. Desta forma, foi impossível aceder ao espólio da instituição responsável pela concretização ideológica do *Jornal Português*.

Apesar de alguns dos documentários mais significativos terem sobrevivido à passagem do tempo e à incúria dos homens, existe, no cinema português, um exemplo categórico da promiscuidade entre cinema e Estado, que se encontra praticamente completo nos arquivos do Museu do Cinema. Trata-se do noticiário cinematográfico *Jornal Português* (1938-1951) que, durante 14 anos, reflectiu a doutrina oficial do regime nas telas dos cinemas portugueses.

O bom estado de conservação em que, uma grande parte das 95 edições[5], se mantêm até hoje, graças ao trabalho de conservação do ANIM, permite que qualquer investigador trate este documento visual e sonoro da história contemporânea como um todo.

Só no que diz respeito ao ANIM, a investigação ultrapassou as 80 horas de visionamento de filmes. Há que dizer, em abono da verdade, que muito do sucesso desta fase de pesquisa se deveu à disponibilidade e empenho dos profissionais daquele arquivo.

A sua distribuição cronológica, englobando a Guerra Civil Espanhola, a Segunda Guerra Mundial e o pós-guerra – momentos fundamentais para a sobrevivência do Estado Novo e do próprio país na primeira metade do século – são, por si só, razões

[5] Destes 95 números alguns estão incompletos e outros não existem nos arquivos do ANIM. Entre aqueles de que não há imagens, estão os números 49, 80 e 82 do *Jornal Português*.

mais do que suficientes para que este estudo aproveite a riqueza documental do *Jornal Português*.

Tratando-se de um Mestrado em Cultura e Comunicação na variante Documentário houve, desde o início, a preocupação de associar ao objecto de estudo aquela que é a característica principal do filme documentário e do próprio noticiário cinematográfico, isto é, a captação do real.

No período em análise, a observação do mundo, tal como ele é, encontrava-se limitada pela visão oficial. Prevalecia a visão do propagandista em detrimento da liberdade criativa do realizador, ou seja, do tratamento criativo da realidade. Os documentários do Estado Novo viviam da encenação da realidade[6].

Para além do material cinematográfico, a investigação apoiou-se em fontes bibliográficas. As obras sobre cinema abarcam temas tão variados como a história da sétima arte, a história do cinema português, ou o documentário. Relativamente ao cinema de propaganda são poucos os trabalhos feitos em Portugal sobre estes temas – a maior parte com fins académicos – e menos ainda aqueles que são publicados.

Se, no que concerne a Portugal, é inevitável destacar uma obra como *O cinema sob o olhar de Salazar*, coordenada por Luís Reis Torgal, já a bibliografia estrangeira é a que melhor retrata o cinema de propaganda e a relação deste com os noticiários cinematográficos. Entre estas referências evidenciam-se livros como: *The power of film propaganda*, de Nicholas Reeves; *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1934*, de Jacqueline Reich e Piero Garofalo; ou *El NO-DO – Catecismo social de una época*, de Saturnino Rodríguez.

Esta dissertação impôs um olhar sobre os factos históricos. Cenários que permitem uma leitura contextualizada das fontes cinematográficas investigadas. Entre a bibliografia escolhida para o efeito destacam-se obras mais generalistas relacionadas com a História de Portugal, mas também publicações relativas à política de propaganda do Estado Novo e às suas principais figuras. A par de estudos publicados sobre o tema houve a preocupação de encontrar elementos argumentativos nas edições da época, nomeadamente nas obras publicadas pelo SPN/SNI.

A compreensão da realidade política portuguesa e da forma como essa circunstância afectou o cinema, obrigou à delimitação daqueles que seriam os episódios e as figuras relevantes para a investigação. O capítulo dois funciona precisamente nesse

[6] MATOS, 2004: 268.

sentido, já que introduz um conjunto de questões relacionadas com a política propagandística do Estado Novo.

Notoriamente autoritário, o regime vivia, como todas as ditaduras, preocupado com a sua durabilidade e dedicado a cultivar a personalidade do líder. Um dos principais mentores desta prática era António Ferro à frente do organismo que dirigia, o Secretariado da Propaganda Nacional. Com uma influência decisiva na política de propaganda, António de Oliveira Salazar é peça fundamental em toda a dinâmica ideológica do regime. Os dois, Salazar e Ferro, delinearam a Política do Espírito e, consequentemente, a propaganda oficial.

Menos conhecido que o cinema de propaganda da Alemanha nazi, da Itália fascista ou da Espanha franquista – numa alusão a outros regimes antidemocráticos da altura – a sétima arte patrocinada pelo Estado Novo português relacionou-se até 1945 com aquelas que eram as cinematografias ideologicamente mais próximas do salazarismo.

À imagem daquilo que já acontecia noutros países, em 1938, o *Jornal Português* surge alicerçado no discurso oficial. Um discurso que é assumido e difundido pela própria narração. A partir da voz *off*, o locutor influencia e direcciona a audiência a fazer uma determinada leitura da realidade. A linguagem e o tom de voz transmitem às imagens uma dimensão propagandística.

A opção pela análise do discurso propagandístico e das suas representações tornou-se uma atitude natural a partir da altura em que ficou claro que a imagem (com uma subjectividade para a qual contribuem a quase inexistência de som directo e a natural deterioração da película) não permitia uma análise tão clarificadora quanto a da própria locução.

Na realidade, tão importante como o som e a imagem transmitidos pelo *Jornal Português* é aquilo que esta revista de actualidades omite na sua visão parcial dos factos. Os eventos que não merecem a atenção das câmaras e dos processos de montagem e edição definidos para aquele noticiário cinematográfico.

Trinta anos após o fim do Estado Novo, continuam a ser muitos os episódios que, tendo marcado Portugal, o regime e as suas gentes, se mantêm arquivados na memória histórica do país. Páginas da vida contemporânea portuguesa que já se encontram disponíveis à investigação mas que, só aos poucos, se vão libertando da poeira dos tempos passados ou, pior ainda, do desinteresse e de alguma desordem dos tempos presentes.

Estas palavras não pretendem ser uma análise enigmática do panorama que se apresenta ao investigador quando este desce ao terreno para indagar, conhecer e transmitir conhecimento; são sobretudo reflexo da realidade desoladora que este País oferece a todos aqueles que, em determinada momento da sua vida, dedicam, seriamente, o seu tempo e empenho à realização de projectos de investigação.

A inexistência de uma base de dados nacional que disponibilize informação relacionada com os projectos de investigação para provas académicas, realizados em Portugal, torna-se um entrave ao trabalho do investigador. A ausência de informação e até de desconhecimento nos meios académicos e cinéfilos da existência de uma tese sobre o *Jornal Português* e o seu papel na propaganda do regime salazarista[7] acabou por ser, num primeiro instante, motivo de preocupação – tanto mais que este projecto de dissertação já se encontrava numa fase avançada da sua concepção – mas, logo de seguida, surgiu como um desafio motivador já que, simultaneamente, legitimava análises e interpretações alternativas. Só em Maio de 2004 é que o estudo realizado por Carmo Piçarra deu entrada na biblioteca da Cinemateca Portuguesa, ainda que com acesso restrito, já que não foi então disponibilizado na base de dados informática daquela instituição.

A presente investigação que, inicialmente, tinha apontado como objecto central do seu estudo o *Jornal Português*, manteve essa filosofia e enriqueceu-a, aprofundando aquele que foi o principal desafio à subsistência do regime e à sua durabilidade: a Segunda Guerra Mundial.

Tornava-se, assim, fundamental compreender como a propaganda oficial tratava o conflito bélico que arrasou a Europa e de que forma se sentiram as suas repercussões no País, mas também como tinha sido abordada a Guerra Civil espanhola e o pós-guerra.

Cerca de 12,8% das notícias incluídas no *Jornal Português*[8] estão relacionadas com assuntos de política externa e dos 15,4% de reportagens que abordam os organismos que apoiaram o Estado Novo uma parte significativa (52,6%)[9], diz respeito à instituição militar. Duas referências fundamentais para que se perceba a posição

---

[7] O trabalho de Carmo Piçarra, com data de 2002, intitula-se *O papel do Jornal Português na Propaganda do Estado Novo*.

[8] Este é o terceiro maior bloco temático depois de *Actos do regime* (20,2%) e *Organismos que apoiaram o Estado Novo* (15,4%).

[9] Das 76 notícias incluídas em *Organismos que apoiaram o Estado Novo*, 40 abordam assuntos relativos às Forças Armadas.

política do regime salazarista não só em tempo de guerra, mas também em tempo de paz.

O "pulsar" dos conflitos bélicos como a Guerra Civil de Espanha ou a Segunda Guerra Mundial fazia-se sempre pelo texto do narrador e nunca através de imagens. O *Jornal Português* jamais passou uma única imagem que mostrasse a violência da guerra[10]. Uma das poucas notícias que mais aproximou o público português das consequências do conflito intitulava-se *A tripulação do vapor holandês "Arensdskerk" torpedeado no Atlântico*[11].

O *Jornal Português* recorria aos assuntos diplomáticos e militares para abordar, ainda que de uma forma indirecta, o que acontecia além-fronteiras. No entanto, também é possível encontrar em notícias de âmbito religioso, cultural ou até desportivo referências às agruras da guerra que serviam para enaltecer os tempos de paz que o país vivia e que resultavam da neutralidade portuguesa.

Apesar de se escudar na sua vocação para o que era nacional, o *Jornal Português* nunca teve uma linha de actuação consistente e coerente, já que tanto recorria a imagens vindas do exterior para noticiar algum acontecimento que envolvesse o regime, nomeadamente em Espanha, como era capaz de exibir uma reportagem proveniente de Itália ou do país vizinho sem qualquer relação directa com Portugal.

Ao contrário do que acontecia com outros noticiários idênticos, como era o caso do espanhol *NO-DO*, o *Jornal Português* não era de exibição obrigatória. Ainda assim, o noticiário patrocinado pelo regime é um excelente objecto de análise quando se trata de perceber a influência da propaganda cinematográfica, não só num meio massificado como o cinema mas, de uma forma mais genérica, na edificação da realidade construída pelo sistema político vigente num período de conflito.

É, precisamente, sobre a guerra, mas muito particularmente sobre a paz, que trata o capítulo central deste estudo. A maneira como o conflito internacional se mantinha afastado dos olhos daqueles que viam o *Jornal Português*, mas igualmente a forma como a paz, fruto da neutralidade portuguesa, se transformava na principal notícia (e trunfo) da guerra, dão a entender algumas das linhas gerais da propaganda do Estado Novo.

No entanto, aquilo que se passava em Portugal correspondia à especificidade do regime que o dominava. "Poucos países fabricaram acerca de si mesmos uma imagem

---

[10] Pelo menos entre o material que existe, hoje, no arquivo do ANIM.
[11] *Jornal Português* nº 13 (1940).

tão idílica como Portugal", diz Eduardo Lourenço, considerando que o antigo regime atingiu nesse domínio "cumes inacessíveis"[12].

Não foi só em Portugal que os noticiários cinematográficos, os documentários e os filmes de ficção (muitos deles misturando ficção com realidade) serviram a propaganda oficial, também noutros países o cinema foi um instrumento de manipulação da opinião pública. Nomes como Leni Riefenstahl, Pare Lorentz, Frank Capra ou John Grierson foram apenas alguns dos que se destacaram atrás das câmaras em prol da propaganda oficial.

No início do século XX, a Primeira Grande Guerra marcava, definitivamente, a união entre cinema e propaganda, mas seria na Segunda Guerra Mundial que esta ligação atingiria um maior requinte. O aparecimento dos regimes fascistas e totalitários, na Itália e na Alemanha, durante os anos 20 e 30, impôs à Europa e ao mundo não só um conflito militar, como também uma batalha propagandística. Uma disputa que se estendeu inevitavelmente à sétima arte.

Nos períodos de guerra, ou em que a luta política é mais activa, a tendência para que o cinema seja usado para fins propagandísticos é maior[13].

Fora da guerra, mas dentro da política autoritária dos regimes fascistas, também o salazarismo se sentiu atraído pela propaganda e, consequentemente, pelo domínio do cinema como emissor da mensagem oficial.

Em Portugal, António Lopes Ribeiro merece um destaque especial. É o responsável por noticiários cinematográficos, documentários e filmes de propaganda para o Estado Novo[14]. Uma polivalência que faz deste realizador uma referência do cinema português. Apesar da sua ligação ao cinema de propaganda, Lopes Ribeiro não foi só um homem ligado à máquina de propaganda do regime, mas também um dos profissionais que mais tentou revolucionar a sétima arte em Portugal.

---

[12] LOURENÇO, 2001: 76.

[13] Uma das referências literárias nesta área, *The Film Studies Dictionary*, conclui que "contemporary cultural theory and ideological analysis has demonstrated that movies, similar to other art forms, are consistently propagandistic to the extent that they reflect and endorse dominant ideology" (BLANDFORD; GRANT; HILLIER, 2001: 189).

[14] *A Revolução de Maio* (1936) foi considerada a primeira longa-metragem de contornos propagandísticos do Estado Novo. Tendo surgido dois anos antes do *Jornal Português*, o filme realizado por Lopes Ribeiro marca, como sublinha Helena Matos, o nascimento do cinema português para a propaganda política, à semelhança do que já acontecia noutros países: "Neste caso já não se trata de um simples documentário como aqueles que até esta data tinham sido feitos sobre as celebrações e momentos marcantes do Estado Novo. (...) Agora, em 1936, tudo quanto o Estado Novo e Salazar fizeram vai passar para a tela." (MATOS, 2004: 153)

A interferência do Estado, através do Secretariado da Propaganda Nacional, na sétima arte pode ser comprovada a partir da observação do *Jornal Português*, da sua estrutura e de um conjunto de tópicos que permitem perceber o teor da mensagem oficial que este transmitia.

O recurso a métodos quantitativos permitiu perceber a maior ou menor incidência dos assuntos tratados pelo *Jornal Português*. Encontraram-se, assim, 13 categorias temáticas[15] de actualidade informativa, numa selecção que resultou da observação meticulosa daquela revista de actualidades.

A necessidade de se fazerem opções que se adaptassem à especificidade do objecto de estudo e ao contexto histórico particular em que o mesmo se encontra inserido fez com que estas escolhas não se escorassem noutras selecções realizadas e aplicadas em investigações semelhantes[16].

As 13 categorias temáticas seleccionadas focam os acontecimentos que melhor reflectem algumas das prioridades da propaganda oficial entre 1938 e 1951, incidindo com particular atenção nas referências directas e indirectas aos conflitos bélicos que marcaram aquele período e que condicionaram a própria realidade política, económica e social em Portugal

Todavia, não é só o *Jornal Português* que ajuda os propagandistas do regime a construir a nova realidade, a par do noticiário cinematográfico também os documentários exerceram o seu papel na manipulação da opinião pública.

O visionamento de sete dos mais significativos documentários realizados nas décadas de 30 e 40, em Portugal, tornou-se fundamental para uma melhor compreensão do *Jornal Português*, tanto mais que estas duas linguagens cinematográficas partilhavam meios técnicos e humanos. Inúmeras vezes, as mesmas imagens eram utilizadas nos dois formatos[17].

---

[15] A escolha recaiu em 13 categorias temáticas (Actos e figuras do regime: comemorações, inaugurações, homenagens e manifestações; Organismos que apoiaram o Estado Novo: Legião Portuguesa, Mocidade Portuguesa, Forças Armadas, SPN/SNI, PSP, GNR, Bombeiros; Educação/Ensino; Economia e desenvolvimento tecnológico; Saúde; Religião; Cultura; Desporto; Política Externa/Relações do regime com o exterior; Política Colonial; O pitoresco, paisagens e costumes nacionais; O pitoresco, paisagens e costumes internacionais; Factos Diversos).

[16] Nomeadamente *O papel do Jornal Português na Propaganda do Estado Novo*, de Carmo Piçarra, ou *No-Do – Catecismo social de una época*, de Saturnino Rodríguez.

[17] Para Helena Matos, o *Jornal Português* era um "repositório cinematográfico que tanto retratava acontecimentos como paisagens ou costumes. A recolha de imagens para posterior integração em documentários é a linha-mestra da propaganda cinematográfica seja no SPN seja também no Ministério das Colónias que, neste ano de 1938, põe em marcha uma missão cinegráfica às colónias" (MATOS, 2004: 268).

A constante recuperação das imagens utilizadas nos documentários da época evidencia, no entender de Heloísa Paulo, a manutenção de uma estrutura permanente no discurso do regime: "A recorrência frequente aos planos filmados em períodos anteriores ao da montagem dos documentários não revela somente uma opção estética ou uma dimensão "económica" do trabalho do cineasta, mas transparece a imutabilidade de um discurso que pouco ou nada se altera no decorrer dos anos."[18]

Contudo, a relação de proximidade entre jornais de actualidades e documentários não se resume só a uma partilha de imagens e de meios técnicos e humanos imposta pela conjuntura politico-económica, como acontecia em Portugal. Muito antes, quando surgiram as primeiras imagens em movimento, nos finais do século XIX, são os acontecimentos do dia-a-dia que chegam à tela. A realidade marcou os primórdios do cinema através de pequenas películas sobre acontecimentos do dia-a-dia, conhecidas como *Actualités*, e consideradas como os primeiros exemplos de filme documentário[19].

The Film Studies Dictionary destaca o facto de, na altura em que o documentário começou a perder terreno para o filme narrativo saído de Hollywood, o registo do real ter ganho um novo alento nas reportagens dos noticiários cinematográficos: "Assuming a subsidiary position within the institution of cinema, documentary survived as newsreels, one of a series of shorts shown before the double bill."[20] *Newsreels* que aquela obra classifica como: "Form of documentary, combining news footage, interviews and dramatic reconstructions that appeared in weekly or biweekly instalments of approximatly tem minutes in theatres preceding the feature films."[21]

Neste trabalho, o noticiário cinematográfico, o documentário e o filme de ficção são considerados filmes de propaganda, isto, sempre que a produção e distribuição

---

[18] PAULO; RAMIRES, 2001: 209. Estes autores referem ainda que: "O trabalho de António Lopes Ribeiro na área do documentarismo apresenta uma reutilização habitual de planos diversos, que se tornam alvo de fácil reconhecimento por parte dos receptores mais atentos. Esta característica pode ser um índice de que o discurso gira em torno de um mesmo eixo argumentativo. Assim sendo, a mensagem não varia de conteúdo, apesar de tentar variações no que respeita à sua apresentação. A permanência de valores ideológicos é traduzida no recurso às imagens já utilizadas, pois a intenção é justamente a de não alteração das imagens oficiais."

[19] BLANDFORD; GRANT; HILLIER, 2001: 7. "Documentary has been central to film history from the beginning. The Actualités, short slices of life by the Lumière Brothers, were, in 1895, not only the first films exhibited to the public, but also the first documentaries." (BLANDFORD; GRANT; HILLIER, 2001: 73)

[20] BLANDFORD; GRANT; HILLIER, 2001: 73-74. Em 1906, o newsreel fez a sua primeira aparição em Leicester, através da exibição de *Day by Day*. Quatro anos mais tarde aparecia, nos Estados Unidos, o Pathé News. A popularidade dos noticiários levou a que estúdios como Universal, Paramount e Fox entrassem no mercado (BLANDFORD; GRANT; HILLIER, 2001: 167).

[21] BLANDFORD; GRANT; HILLIER, 2001: 167.

cinematográfica se faça com o intuito de servir os propósitos ideológicos do Estado Novo[22].

Instrumento de intervenção a partir do momento em que um realizador escolhe o ponto de vista através do qual pretende abordar o tema central da sua obra – seja ou não reflexo das pressões que sobre ele são exercidas por instituições públicas ou privadas –, o documentário pode e deve, em muitos casos, ser considerado um instrumento de propaganda.

O material cinematográfico estudado neste trabalho tem como cenário o Estado Novo e, consequentemente, um contexto político e ideológico específico, relacionado com o autoritarismo.

Porém, a utilização do cinema como arma de manipulação não coube sempre aos regimes antidemocráticos, já que em nome da democracia, a propaganda também se serviu da sétima arte. Essa confluência de sistemas ideológicos divergentes deu-se graças ao enorme poder das imagens em movimento.

Nas primeiras exibições dos filmes Lumière, ainda nos finais do século XIX, a aproximação de um comboio na tela afugentava as pessoas, assustadas com a hipótese da locomotiva sair do ecrã ao seu encontro[23]. O sobressalto causado pelo desconhecido é bem a imagem do poder do novo invento.

Inicialmente, como descoberta científica e, posteriormente, como meio de entretenimento, o cinema não tardou a ser objecto de desejo daqueles que depressa se aperceberam da inegável influência que o cinema poderia vir a ter na transformação das mentalidades.

O ponto que se segue evidencia a história do cinema e as ligações entre a sétima arte, a captação do real e a propaganda. Alianças que remontam à génese das imagens em movimento e que permitem perceber a importância e a vulnerabilidade do meio cinematográfico perante a tentativa de manipulação do de que foi sendo alvo ao longo dos anos.

---

[22] Muito próximo desta interpretação, *The Film Studies Dictionary* considera *Propaganda Film* como: "A film with the intention of persuading viewers to a particular ideology or political cause. Like documentary, propaganda films make truth claims about the world, but they often exceed them in the extent of their wilful or unknowing distortion of fact." (BLANDFORD; GRANT; HILLIER, 2001: 188-189)

[23] O comboio que entra na estação faz parte do filme *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*.

1.2. O cinema descobre o real

Umas vezes de forma acidental, outras por pura coincidência, as descobertas científicas foram, ao longo da história da humanidade, reflexo do entusiasmo e da curiosidade de inventores e cientistas que puseram a vontade persistente de inovar à frente de todas as dificuldades.

Ao longo dos anos, foram muitos os investigadores que, apesar de não terem em mente a projecção de imagens em movimento, contribuíram com as suas descobertas para aproximar a humanidade da mais moderna de todas as artes: o cinema[24].

Um desses nomes que abriu caminho à "sétima arte" – como Ricciotto Canudo definiu o cinema em 1911[25] – foi o médico inglês J. A. Paris que, por volta de 1826, inventou o Taumatropo[26]. Este aparelho ajuda a perceber um fenómeno essencial para a projecção cinematográfica que é designado por persistência da visão.

É, precisamente, a teoria "A Persistência da Visão no Tocante a Objectos Móveis" de Peter Mark Roget que, segundo Arthur Knight, vai permitir um progresso rápido em direcção ao cinema e à projecção de filmes[27]. Uma opinião corroborada por Gérard Betton para quem a origem do cinema está, precisamente, no fenómeno da persistência da imagem retiniana[28].

Aproveitando um contexto favorável de desenvolvimento e progresso tecnológico, personalidades ligadas à ciência e ao espectáculo acabariam por contribuir para a concretização de um dos inventos que marcaria o século da industrialização: o cinematógrafo. Estava-se perante o epílogo de um processo de descoberta científica e o ponto de partida para uma nova era no ramo do entretenimento.

Em 1851, Jules Duboscq lembrou-se de substituir imagens pintadas por fotografias, naquele que ficou a ser conhecido como estereofantascópio ou bioscópio. A partir daqui a fotografia posicionar-se-ia como a arte que serviria de base ao aparecimento de uma outra: a cinematográfica.

---

[24] PARKINSON, 2002: 7.

[25] Ricciotto Canudo (1879-1923) foi o autor do *Manifesto das Sete Artes*. "Canudo acreditava que o cinema devia juntar-se à lista das artes tradicionais atrás da arquitectura, da escultura, da pintura, da poesia, da dança e da música, pelo que lhe colocou o logo tão difundido termo de «sétima arte»." (MONTIEL, 1999: 19)

[26] Tratava-se de um disco com desenhos diferentes pintados em cada uma das duas faces e que, através de um movimento giratório, fundia duas imagens numa só. O Taumatropo baseava-se no princípio da *spinning coin* de Sir John Herschel.

[27] KNIGHT, 1970: 4.

[28] BETTON, s.d.: 7.

Pioneiros das imagens fotográficas em movimento como o fotógrafo inglês Edward Muybridge, o cientista francês Etienne Jules Marey e o astrónomo francês Pierre Jules César Janssen descobriram diferentes formas de transportar para uma série de fotografias a espontaneidade de um determinado momento que o olho humano não conseguia captar[29].

Muybridge decidiu integrar fotografia e electricidade, utilizando nas suas experiências entre 12 e 24 câmaras fotográficas, interruptores eléctricos e mecanismos de relógio. Todos estes elementos estavam ligados por fios que cruzavam paralelamente uma pista de corrida e que, após serem tocados pelas patas de um cavalo em movimento, accionavam os obturadores. As fotografias mostravam cada fase do galope. Desta forma, em 1878, Muybridge conseguiu demonstrar que todas as patas do cavalo se encontravam no ar nas fases mais rápidas da corrida.

Nos Estados Unidos da América, estas e outras experiências valeram a Muybridge o epíteto de «avô do cinema». Segundo Erik Barnouw, "Muybridge había anticipado un aspecto decisivo de la película documental, la capacidad que esta tenía de mostrarnos mundos accesibles, pero por una razón u otra, no percibidos por nosotros."[30]

Inspirado na experiência realizada por Muybridge com cavalos, Marey mostrou-se, igualmente, interessado em registar o movimento, e decidiu pôr em prática uma ideia semelhante mas com aves em voo[31].

Para observar de forma precisa os movimentos mais subtis de objectos de estudo tão díspares como pássaros, insectos, gatos e peixes, Marey fotografava estes animais a uma velocidade superior àquela com que posteriormente projectava as imagens, retardando assim o movimento.

Ainda que a projectar "embrionarios documentales"[32] que apenas duravam três ou quatro segundos, Marey estava a aproximar-se da técnica do filme em movimento.

Tinham nascido os protótipos das modernas máquinas cinematográficas mas, para os seus autores, estes eram, acima de tudo, instrumentos científicos[33].

---

[29] Em 1874, Janssen decidiu registar a passagem do planeta Vénus diante do disco solar. Para documentar este acontecimento raro, o astrónomo construiu um aparelho fotográfico de repetição. Desta forma obtinha-se, automaticamente e com intervalos breves, uma série de imagens, cada uma delas colocada em diferentes segmentos da placa. Ainda que este não fosse o exemplo de uma sequência em movimento era, no entanto, um dos primeiros passos dados nessa direcção.

[30] BARNOUW, 2002: 12.

[31] Marey socorre-se do invento de Janssen, de quem era admirador, e idealiza uma espingarda fotográfica que lhe permitisse seguir o voo de um pássaro e fazer funcionar o disparador em intervalos de apenas fracções de segundo. O prato rotativo da espingarda fotográfica, composto por placas circulares de vidro sensível, guardava uma dúzia de imagens por segundo.

[32] BARNOUW, 2002: 13.

A passagem de testemunho entre os detentores da ciência e os do espectáculo resulta de um processo natural de descoberta e experimentação criativa. " É que, desde 1896, a invenção continuou não como arte de fazer máquinas, mas como arte de se servir delas. Os manipuladores vieram substituir os inventores: tornaram-se criadores"[34], explica Morin.

Apesar de ser visto pelos investigadores como mais um instrumento científico, o cinema tornar-se-ia numa revelação para milhares de pessoas que passavam a assistir a um espectáculo onde, como salienta Arthur Knight, "tudo podia ser visto com as mesmas dimensões da vida e, curiosamente, ainda com maior realidade"[35].

As imagens dos pioneiros do cinema ficaram marcadas pela captação de acontecimentos reais. Desde cedo, a imagem aparece como elemento capaz de documentar manifestações da vida. Em 1895, os irmãos August e Louis Lumière apresentaram pequenos filmes com cenas do quotidiano como *La sortie des usines Lumière* ou cenas de maior intimidade familiar como *Le Déjeuner de bébé*.

Andrew Tudor admite como natural que os temas dos primeiros filmes proviessem do meio físico imediato: Para este autor, o cinema tinha-se desenvolvido a partir da fotografia, e "para os pensadores do século XIX, a realização mais característica da fotografia residia na sua capacidade para reproduzir a realidade."[36]

Com o movimento, como força decisiva da realidade, a fotografia ganha uma dimensão temporal e espacial que não tinha quando se encontrava imobilizada. Para Edgar Morin, o cinematógrafo aumentava duplamente a impressão da realidade da fotografia, na medida em que restituía aos seres e às coisas o seu movimento, e as projectava sobre uma superfície onde as mesmas pareciam autónomas[37]. Mais do que o real, aquilo que as pessoas encontram na projecção de imagens em movimento é a imagem do real.

Enquanto em 1896 a comunicação social francesa augurava um futuro promissor para o novo invento, muito graças ao "*realismo* impecable de las imágenes", o novelista russo Máximo Gorki, como escreve Alejandro Montiel, estava inquieto com "la siniestra *irrealidad* de las películas, su monstruosa falta de color, de sonido, de alma: le

---

[33] Como destaca Edgar Morin, para Muybridge, Marey e Demenÿ, o cinematógrafo, ou os seus imediatos predecessores, eram instrumentos de observação destinados ao estudo dos fenómenos da natureza (MORIN, 1997: 24).
[34] MORIN, 1997: 172.
[35] KNIGHT, 1970: 3.
[36] TUDOR, s. d.: 21.
[37] MORIN, 1997: 31.

horroriza, en suma, la sórdida desnaturalización de la vida que se presenta ante su vista"[38].

Desenvolvidas a partir do kinetoscópio, que Thomas Edison patenteou em 1891, as câmaras dos irmãos Lumière eram mais leves e fáceis de operar que as câmaras criadas pelo inventor americano. Esta era uma das razões que inicialmente fazia com que a câmara de Edison estivesse fixa no estúdio, não saindo para o exterior para examinar o mundo, antes pelo contrário, eram os acontecimentos do mundo exterior que eram levados para diante da câmara.

Foi precisamente esta operacionalidade que permitiu que em pouco tempo o invento dos Lumière viajasse pelo mundo. Sem depender da electricidade como o seu predecessor, capaz de gravar, revelar e projectar o filme, o cinematógrafo saiu ao encontro do mundo exterior, para lá do espaço limitado do estúdio.

"Os primeiros filmes são rodados ao ar livre e não comportam nem encenação nem argumento", salienta Gérard Betton[39]. Hernández Les lembra que, antes de se escreverem argumentos ou guiões, na pré-história do cinema, eram os cineastas que se deslocavam para a rua para filmar, dispondo apenas do "olhar" como único instrumento e não dispondo de outra coisa a não ser a câmara[40].

Edgar Morin classifica de "intuição genial" o facto de Lumière filmar e projectar a vida das pessoas no seu dia-a-dia como se se tratasse de um espectáculo, o que contrariava os primeiros filmes de Edison onde se destacavam cenas de *music-hall* ou combates de boxe. "Lumière percebera que a primeira curiosidade do público iria incidir sobre esse espelho da realidade. Que, antes de mais nada, as pessoas iriam maravilhar-se ao voltarem a ver tudo aquilo que normalmente as não maravilha: as suas casas, as suas caras, o ambiente da sua vida familiar", constata Morin[41]

Com o cinematógrafo, a visão das coisas banais e quotidianas ganhava um outro encanto e exaltação. O prazer da identificação e a necessidade do reconhecimento são, segundo Morin, factores cuja importância Lumière descobre desde as primeiras sessões, chegando mesmo a aconselhar os seus operadores a filmarem as pessoas na rua, ao ponto de lhes pedir que fingissem estar a filmá-las para assim as atrair depois à projecção[42].

---

[38] MONTIEL, 1999: 16.
[39] BETTON, s. d.: 10.
[40] HERNÁNDEZ LES, 2003: 58.
[41] MORIN, 1997: 32.
[42] MORIN, 1997: 116.

O novo invento ajudava a criar no público uma sensação sem precedentes: a possibilidade de se ver aquilo que acontecia em qualquer parte do globo sem que para isso nenhum dos assistentes tivesse de se levantar da cadeira.

Com a comercialização de equipamentos cinematográficos a partir do final de 1897, novas empresas tiveram acesso a um monopólio que até então tinha estado nas mãos dos dois irmãos franceses[43].

Portugal esteve também entre os primeiros países que puderam observar imagens em movimento. O país deve esse feito a Paz dos Reis, um apaixonado das novidades fotográficas que na sua dedicação às artes cinematográficas, manteve-se "fiel aos que seguiam a escola de «filmar o vivo»"[44]. Repetindo temas já filmados pelos irmãos Lumière aos quais juntou aspectos populares e tradicionais da vida portuguesa, Paz dos Reis foi o primeiro cineasta português e o primeiro grande divulgador do cinema em Portugal, tendo sido também o percursor do documentarismo nacional.

A construção de equipamentos de filmagem que fossem portáteis e que possibilitassem trabalhar no terreno – permitindo que as filmagens decorressem em ambiente de reportagem – era a principal preocupação da altura.

A génese do cinema ficou marcada pela captação de temas reais e não fictícios. Erik Barnouw classifica-os como "documentaires, actualités, topicals, películas de interés, educacionales, filmes de expediciones, filmes de viajes o, despues de 1907 travelogues, esto es, películas con descripciones de viajes."[45]

Na Europa, os primeiros catálogos de filmes estavam repletos com *actualités* e *documentaires* curtos, nenhum deles de mais de um minuto de duração e reflectindo todos um "intenso interesse pelo mundo"[46].

O cruzamento do cinema com o real, mais do que dar lugar ao documentário, deu, na opinião de Manuela Penafria, lugar à não-ficção. A possibilidade do cinema e do documentário nascerem na mesma altura não é, para esta autora, uma pura coincidência, pois, enquanto registo de várias actividades humanas, os filmes documentários são "«retalhos da realidade» em que os actores são actores naturais, os

---

[43] "En todo el mundo surgían nuevas empresas. En Estados Unidos, Edison tuvo que competir com Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin Kalem; en Francia estaba la competência de Méliès, Pathé, Gaumont; en Inglaterra, la de Urban, Hepworth, Williamson; en Italia, Ambrósio, Cines, Ítala; en Alemania, Messter; en Dinamarca, Nordisk, en Rusia, Drankov; en la India, Madan; Japón tenía su propia Pathé inspirada en los hermanos franceses pathé, aunque sin relación com esta empresa." (BARNOUW, 2002: 22)

[44] NOBRE, s. d.: 25.

[45] BARNOUW, 2002: 23.

[46] KNIGHT, 1970: 8-9.

seus gestos são gestos espontâneos e o pano de fundo é a paisagem natural que os rodeia". Para Manuela Penafria, o documentário não nasceu com o cinema. "O que nasceu com o cinema foi o princípio de toda a não-ficção: filmar os actores naturais, a espontaneidade do seu gesto e o meio ambiente que os ou nos rodeia. A não-ficção coincide, pois, com a invenção da imagem em movimento", conclui esta autora[47].

Todavia, da mesma forma que o cinema se deixa seduzir inicialmente pelo registo *in loco* dos acontecimentos, também não é menos verdade que rapidamente serve para pôr em prática a criatividade ficcional dos realizadores cinematográficos.

Em *L'Arroseur arrosé* (1895), os irmãos Lumière apresentaram aquele que foi considerado o primeiro filme de ficção[48]. *L'Arroseur* continha a primeira cena cómica a passar num ecrã e era um dos primeiros filmes a denotar a existência de uma linha narrativa[49]. Uma história encenada que se passava num cenário real, um jardim.

No início do século vinte, os filmes eram breves, gravados num único *take* e numa única posição de câmara, cada rolo de película durava entre um e dois minutos. Cinco anos depois atingia já entre cinco e dez minutos. "Era difícil perceber o propósito de filmes (que gradualmente passaram de um para cinco ou mais minutos) cujo único interesse residia em serem um espelho ou reprodução do que, sem a ajuda ou intervenção da câmara, o público poderia presenciar"[50], explica Manuela Penafria.

Os realizadores dos filmes de ficção começavam a utilizar técnicas de montagem que permitiam criar uma maior tensão narrativa na acção cinematográfica. Com a popularidade crescente dos filmes de ficção diminuía o interesse pelos filmes *documentaires* e de actualidades.

A montagem consuma a passagem definitiva do cinematógrafo ao cinema, como defende Edgar Morin. Para este autor, a montagem "introduz o seu ritmo, o seu movimento organizador onde mais não havia que uma sucessão de cenas, de planos, de imagens"[51].

Os ecrãs iam recebendo de uma forma alternada tanto as *actualités* Lumière como o cinema de ficção apoiado em cenários e atracções de palco tão à maneira de Edison.

---

[47] PENAFRIA, 1999: 38
[48] BLANDFORD, GRANT, HILLIER, 2001: 140. "A «espectacularidade» cénica surge, pois, ao mesmo tempo que o cinematógrafo." (MORIN,1997: 69)
[49] PARKINSON, 2002: 10.
[50] PENAFRIA, 1999: 37.
[51] MORIN, 1997: 153.

Com o trabalho de realizadores como George Méliès (1861-1938) e Edwin S. Porter (1870-1941) o público começa a interessar-se, cada vez mais, pelo cinema de ficção. Estes dois cineastas trouxeram inovações à cinematografia ficcional, muito graças ao desenvolvimento da arte da montagem[52], algo que não acontecia no documentário. Alterava-se, assim, toda a natureza da comunicação cinematográfica.

O declínio, tanto em quantidade como em vigor, do cinema documental resulta, segundo Erik Barnouw, da repetida aplicação de fórmulas que já tinham dado garantias de êxito, mas que de um momento para o outro se viam confrontadas com novos processos de criação trazidos pelo cinema de ficção[53].

Edgar Morin considera que foi da oposição entre real e irreal que surgiu, naquela altura, uma originalidade revolucionária. Para este autor, foi Méliès quem provocou a primeira "cisão", já que "em contradição com o universo objectivo, surgiu um universo mágico. O fantástico opôs-se ao documental. Afastando-se e derivando um do outro, fantástico e documental criaram um teclado intermédio, que permite todas as combinações possíveis."[54]

Morin admite que foi da fusão do cinematógrafo Lumière e da *féerie* Méliès que nasceu e se desenvolveu o cinema. Diz este autor que da "mais realista das máquinas, imediatamente surge o fantástico. A irrealidade de Méliès torna-se tão flagrante como a realidade dos irmãos Lumière o foi."[55]

Apesar de Lumière fazer filmes que provinham do meio físico imediato e de Méliès utilizar os monstros, os planetas e as viagens espaciais como novas fontes de ilusão cinematográfica, ambos repartiam a mesma vontade de descobrir a imagem em movimento. "Ceux qui choisirent de filmer la «réalité» avaient la même culture e les mêmes reférences, Lumière et Méliès avaient les mêmes références, ils étaient des produits de la même culture. Lumière a placé sa caméra dans la rue. Méliès au troisième rang de l'orchestre"[56], conclui Guy Gauthier.

---

[52] "O cinema começara na rua – Méliès – filmando e cortando, de novo filmando e cortando, como um jovem que filma o seu aniversário. Nessa acção de filmar e cortar estava implícita a ideia de montagem, a primeira ideia narrativa do cinema." (HERNÁNDEZ LES, 2003: 23)

[53] BARNOUW, 2002: 25.

[54] MORIN, 1997: 183. Edgar Morin evidencia um episódio representativo desta situação: "A 16 de Março de 1902, já o primeiro programa da primeira sala de cinema propriamente dita, o Electric Theater de Los Angeles, abarcava todo o campo compreendido entre o real e o irreal: «Corrida de Touros - O presidente Piaz no México – Gulliver - Viagem à Lua - Reino das Fadas». É a partir daí que os programas passam a apresentar, numa só sessão, actualidades, documentário, desenho animado, filme de ficção."

[55] MORIN, 1997: 70.

[56] GAUTHIER, 2002: 36.

"Mágico do irreal"[57] e considerado por muitos como o pai do filme narrativo[58], Méliès percebeu a diferença entre o tempo que estruturava a acção no ecrã e o tempo real, concebendo uma surpreendente quantidade de efeitos ópticos capaz de expandir os parâmetros da narrativa ficcional.

Segundo Edgar Morin, as originais receitas de Méliès, entre as que se contam a sobreposição, o grande plano, a fusão e o encadeamento, passaram a constituir a retórica elementar e essencial de qualquer filme "Todos os truques de prestidigitação de Méliès se enraízam, com efeito, em técnicas-chave da arte do filme, inclusive (e aí sobretudo) no documentário e nas actualidades", assegura Morin[59].

Porter podia não se encontrar tão sensibilizado para as questões artísticas, como Méliès, mas fazia uso de uma elevada liberdade criativa. O ex-projeccionista e operador de câmara de Edison realizaou dois filmes que entraram para a história do cinema: *The Life of an American Fireman* e *The Great Train Robbery*, ambos de 1903. No primeiro destes filmes, Porter usa imagens documentais com propósitos ficcionais, procurando através da montagem uma estrutura narrativa que levasse as audiências a associarem mentalmente tudo o que viam sem que para isso se tivessem de cingir à cronologia dos acontecimentos[60].

Para os novos processos de montagem empregues por Porter muito contribuiu a utilização de duas linhas de acção. Ao saltar de um cenário para o outro, Porter mostrava que, pela primeira vez, uma cena filmada não tinha de decorrer na sua totalidade antes que se lhe seguisse uma outra. Jack Ellis admite mesmo que é graças a Porter que, de uma forma simples, mas profunda, o filme assumiu uma nova entidade artística, em vez de se tornar, apenas, numa simples reprodução de uma outra arte[61].

Para aumentar o ritmo e a tensão narrativa, em *The Great Train Robbery*, Porter evoluiu de um processo de edição tradicional para uma montagem de sobreposições.

Apesar de criticar o contraste criado entre o realismo dos exteriores e a pouca naturalidade das cenas gravadas em estúdio, David Parkinson destaca o mérito deste filme, ao referir que "*The Great Train Robbery* established the basic principles of

---

[57] MORIN, 1997: 184.
[58] ELLIS, 1995: 8. Para Jack Ellis, a contribuição dada por Georges Méliès para o filme narrativo é algo de inegável. David Parkinson considera-o o primeiro verdadeiro artista do ecrã (PARKINSON, 2002: 18).
[59] MORIN, 1997: 71.
[60] PARKINSON, 2002: 19.
[61] ELLIS, 1995:11. Desde a sua génese que o cinema se viu muito influenciado pelo teatro. Arthur Knight defende que o teatro do século XIX, apoiado na paixão pelo realismo e na ânsia pelo tamanho, preparou o público, ainda que de uma forma inconsciente, para o cinema, nomeadamente, "frisando o realista e o espectacular" (KNIGHT, 1970: 11).

continuity editing and did much to widen the vocabulary of film's universal language."[62]

1.3. Poder e Guerra: a manipulação das audiências

A proximidade do Cinematógrafo com o poder tornou-se, com o tempo, uma questão complexa, acabando por reflectir aspectos quer positivos quer negativos de uma relação que marcaria o cinema ao longo da história.

Para poderem filmar, os operadores formados pelos Lumière procuraram obter o apoio dos detentores do poder e, nomeadamente, da realeza. Contudo, esta proximidade e o êxito que ela proporcionava escondiam alguns riscos. "Rey, zar, Kaiser, emperador, rajá, todos ya habían desempeñado su parte en el lanzamiento de la maravilla del siglo y con el tiempo se entusiasmaron con la innovación, pues no sólo permitían las filmaciones, sino que esperaban ser objeto de ellas. Esto facilitaba el acceso a las funciones oficiales y favorecía otros permisos, pero los hombres del cinematógrafo tuvieron que pagar un precio por elle. Se convirtieron en agentes de propaganda de los actos reales, en agentes de relaciones públicas imperiales", lembra Erik Barnouw[63].

Ao longo da história, os homens do poder foram-se servindo, fosse qual fosse o regime em vigor, de muitos meios de propaganda. O cinema foi mais um. O poder político adaptava-se à nova linguagem cinematográfica com o intuito de assumir um maior protagonismo.

Nos Estados Unidos, as objectivas da câmara de Albert Smith – co-fundador da Vitagraph – exerceram uma forte atracção sobre o presidente Theodore Roosevelt que, "aun antes de ser presidente, era especialmente amigo de posar ante las cámaras", como destaca Barnouw[64]. Smith pôde filmar Roosevelt quando, em 1898, durante a Guerra Hispano-Americana, este deteve a sua marcha perto de San Juan para que o filmassem.

No final do século XIX, ao aproveitamento realizado pelo poder político das potencialidades do cinematógrafo, como veículo de promoção de ideias e pessoas, acabaria, inevitavelmente, por se juntar o poder militar. À suspeita inicial com que encaravam a câmara, os chefes militares responderam, posteriormente, com alguma cooperação e até um certo agrado por serem filmados. A este propósito, Erik Barnouw descreve um episódio curioso passado durante a Guerra dos Boeres, ocorrido em 1898,

---

[62] PARKINSON, 2002: 20.
[63] BARNOUW, 2002: 25.
[64] BARNOUW, 2002: 26 Barnouw diz, ainda, que, enquanto discursava, Roosevelt recorria a gestos vigorosos, dando a noção de estar à vontade diante das câmaras.

na África do Sul. "Los militares que al principio mostraron sospechas y hostilidad, se hicieron tan cooperativos como la realeza. En la guerra boer, cuando Smith sintió la necesidad de mostrar de cerca a los boers en acción, soldados británicos vistieron uniformes boers para animar unas pocas escaramuzas"[65].

Os operadores de câmara actuavam como repórteres de guerra mas, apesar de procurarem captar a realidade, o filme documental tornava-se alvo de uma crescente manipulação ou impostura. "Logo desde os primeiros anos, a Paixão dos camponeses de *Oberamergau* foi filmada num arranha-céus de Nova Iorque, a batalha naval de Cuba numa banheira, e a guerra dos Boeres num jardim de Brooklyn"[66], adverte Edgar Morin.

Ao ver as imagens que trazia de Cuba relativas à marcha de Roosevelt sobre San Juan, Albert Smith apercebeu-se que o filme não transparecia a emoção épica que a imprensa tinha apregoado, pelo que podia não corresponder às expectativas do público[67]. Para inverter aquela que parecia uma "prosaica caminhada", Smith, juntamente com o seu sócio Stuart Blackton, cria, na mesa de montagem, uma miniatura da batalha ocorrida na Baía de Santiago. Cenas cuja ilusão era criada pelo fumo dos cigarros e por barcos de cartão – que navegavam e se afundavam em águas com poucos centímetros de profundidade –, eram misturadas com imagens autênticas.

O público não deverá ter suspeitado do embuste até porque o filme se tornou num enorme êxito de bilheteira, como relata Barnouw, que encontra, no entanto, uma explicação para que estas reconstituições e imposturas se tornassem num importante registo de êxitos. "En un período en que las noticias semanales se ilustraban desde hacía ya mucho tiempo con grabados «de fotografías» tomadas en el campo, no era probable que el público se interesara demasiado sobre la significación precisa de una «reconstitución». El público estaba acostumbrado a las noticias ilustradas con imágenes que tenían un incierto y remoto vínculo con los hechos mismos. Sencillamente no se pensaba en semejante relación", reconhece Barnouw[68]

A mistura de cenas ficcionadas e de imagens reais foi um dos muitos processos utilizados ao longo da história do cinema. Ainda hoje, este tema continua a levantar algumas questões.

---

[65] BARNOUW, 2002: 27.
[66] MORIN, 1997: 231.
[67] Alejandro Pizarroso Quintero lembra que, durante a Guerra Hispano-Americana de 1898, o estado americano nem precisou de promover uma campanha de propaganda desde Washington, porque "a imprensa livre, como empresas independentes, ávidas de aumentar as suas tiragens e lucros encarregaram-se da tarefa" (QUINTERO, s. d.: 156).
[68] BARNOUW, 2002: 28.

"Pour la majorité des films, le spectateur, familiarisé avec les codes dominants, repère sans trop des problèmes les œuvres «de fiction», sans pouvoir distinguer, sauf dans celles plus anciennes ou quand ont lui livre délibérément certaines clés, de décor de studio du décor naturel. Pour les films «documentaires», il faut un œil exercé, ou une attention sans cesse en éveil, pour pouvoir déceler l'imposture", afirma Guy Gauthier[69].

À imagem daquilo que já tinha acontecido com a "ilusão" criada por Albert Smith para a batalha de Santiago, o início do século XX guardava outros casos semelhantes. Quando os operadores de câmara não se encontravam presentes para captarem imagens de catástrofes, ou outros acontecimentos idênticos, as companhias apostavam na reconstituição e no logro. A competição entre as empresas cinematográficas levava a que estas companhias não quisessem abdicar de mostrar imagens que, na verdade, não possuíam. Os resultados conseguidos eram positivos. O público chegava a aplaudir da mesma maneira, tanto as imagens genuínas do terramoto de São Francisco de 1906, como aquelas que tinham sido criadas através de miniaturas.

A alteração da realidade através da manipulação do tempo e do espaço em que decorriam os eventos filmados convivia com a expectativa das audiências que, em tempo de guerra, demonstravam elevadas doses de patriotismo. Para conseguir sucessos de bilheteira, as companhias cinematográficas viam-se tentadas a enaltecer os valores da nação.

Nos últimos anos de Oitocentos, o cinema começava a ganhar o seu espaço e a provocar uma revolução, não só nos meios de entretenimento e informação, mas também nos meios de persuasão.

No século XX, o invento popularizado pelos irmãos Lumière tornou-se numa verdadeira máquina de criar ilusões e dinheiro, com capacidade para mobilizar milhões de pessoas, um pouco por todo o mundo. Num século em que regimes democráticos e regimes totalitários se enfrentaram em duas grandes guerras, o cinema tornou-se alvo de propaganda militar e política das forças beligerantes.

Já não eram só os jornais, os panfletos, a escultura e a arquitectura a servirem os propósitos propagandísticos, mas também o cinema, particularmente na sua vertente documental, assim como a rádio e a televisão, um pouco mais tarde, a terem um papel preponderante na primeira metade do século.

---

[69] GAUTHIER, 2002: 13.

Resultado dos progressos no mundo da comunicação e de processos de transformação política e social gera-se uma maior actividade propagandística.

A Europa passa por duas grandes guerras que, ao mesmo tempo, foram dois grandes desafios para as dinâmicas propagandísticas dos países envolvidos. Os Estados passam a ser, cada vez mais, objecto da propaganda que a nível político já manipulavam[70], mas que a partir daquela altura passaram a dominar com maior perícia e interesse. Grã-Bretanha e Estados Unidos entre as democracias ocidentais, e a União Soviética, a Itália fascista, a Espanha franquista, a Alemanha hitleriana e até o Portugal salazarista entre os países cujos regimes totalitários ou ditatoriais, promoveram a propaganda estatal em grande escala.

[70] Alejandro Pizarroso Quintero defende que a propaganda política já existe desde que na história da humanidade surgem religiões organizadas e primitivas formas de estado. "Em todo o fenómeno comunicativo em que intervenham estas instituições (religiosas e politicas) há um fundo propagandístico." (QUINTERO, s. d.: 33)

2. Estado Novo, Cultura e Cinema de Propaganda

2.1. Da instabilidade ao autoritarismo: a sombra de Salazar

Definido o objecto de estudo deste trabalho, torna-se inevitável introduzir o contexto político e ideológico que estava em vigor no Portugal dos anos 30 e 40, quando o *Jornal Português* fez a sua aparição como noticiário cinematográfico patrocinado pelo Estado Novo. Importa, por isso, compreender que processos levaram à ascensão de Salazar e da sua "sombra autoritária". Uma face obscura do salazarismo que influenciará os mecanismos de propaganda e manipulação da opinião pública desencadeados pelo regime para controlar, entre outras artes, a do cinema.

Perceber a génese do regime salazarista é entender não só as fracturas políticas que criou, mas também aquelas que aproveitou em seu benefício para se assumir como desígnio de poder de uma facção da sociedade portuguesa.

Fernando Rosas defende que à imagem de outros acontecimentos da história política nacional, também o Estado Novo resultou de uma "sucessão de longas letargias e súbitas roturas"[1], próprias de sociedades incapazes de se reformarem gradualmente e de gerarem processos sustentados de transição.

No entanto, para sustentar a sua longevidade, o Estado Novo socorreu-se de um modelo autoritário, onde a propaganda e a censura ajudaram a eliminar os factores de conflituosidade, salientando, sobretudo "uma nova ordem social simultaneamente pacífica e imutável"[2].

A queda da monarquia, a 5 de Outubro de 1910, ou a queda da I República no dia 28 de Maio de 1926 são exemplos de uma "rotura violenta"[3] que deixa a descoberto a impossibilidade de se encontrarem processos pacíficos para a transição política.

O mal-estar provocado pelo *Ultimatum* britânico, visto como uma humilhação nacional[4]; o crescente desprestígio do rei e da família real, que conduziria ao regicídio; a agitação político-social que se fazia sentir nas grandes cidades; o colapso económico e financeiro em que se via mergulhado o país, ou a instabilidade governativa provocada, não só pelo desmembramento dos partidos rotativos – com o consequente fracasso do rotativismo –, mas também pelo boicote eleitoral das oposições, foram alguns dos factores que levaram à queda da monarquia constitucional.

---

[1] ROSAS, 2004: 78.
[2] PINTO, 1999: 591.
[3] ROSAS, 2004: 78.
[4] Eduardo Lourenço admite que o "ultranacionalismo da impotência" gerado pelo *Ultimatum* serviu para alimentar a ideologia republicana (LOURENÇO, 2001: 31).

Ao esgotar todas as hipóteses para sair da crise em que se encontrava, a monarquia via-se em risco de passar o testemunho da governação a um emergente movimento republicano. Na oposição, o Partido Republicano Português (PRP) era dos mais favorecidos. Aproveitando o nacionalismo antibritânico que percorria o país, o PRP atacava a submissão de D. Carlos face a Inglaterra, situação que considerava estar na origem dos problemas da sociedade portuguesa[5].

A crise de legitimidade em que tinha mergulhado a monarquia culminaria a 5 de Outubro de 1910 com a revolução e a imposição da I República.

Contudo não foi só a monarquia liberal oligárquica que entrou em colapso, também os 16 anos de vida da I República ficaram marcados por uma crise permanente. "Um confronto onde, frequentemente, as armas da crítica deram lugar à crítica das armas", salienta Fernando Rosas, a propósito de um dos mais longos períodos de instabilidade política e social da história portuguesa contemporânea[6].

Surgindo como uma tentativa de regeneração democratizante e moralizadora do regime liberal, o republicanismo, com um forte pendor anticlerical, procurou instaurar uma República laica, assente numa lógica de valores e princípios que cortasse todos os vínculos com os vícios do regime anterior.

Entretanto, o pronunciamento militar de 5 de Dezembro de 1917, que Sidónio Pais levou a cabo, foi um primeiro e premonitório exemplo daquilo que viria a acontecer em 1926. O triunfo sidonista aproveitou, entre outros factores, o descontentamento de uma população amargurada com o resultado da intervenção de Portugal na Grande Guerra. Stanley Payne explica que, "la première manifestation à peu près originale de l'autoritarisme portugais fut sans doute la República Nova »[7].

Miguel António Dias Santos lembra que, à imagem do que "Salazar procurará fazer, o chefe sidonista visava fundar um regime que produzisse os equilíbrios político-ideológicos que garantissem o convívio das "duas direitas", quer as classes conservadoras quer as progressistas"[8].

---

[5] ALÍPIO, 2001: 26.

[6] ROSAS, 2004: 12. Em 16 anos de duração a I República teve 8 chefes de Estado. Destes apenas António José de Almeida cumpriu por inteiro o mandato presidencial. Com governos que não permaneciam, em média, mais de três meses e meio na actividade governativa, com alguns a não excederem sequer o mês e meio, a opinião pública vivia, como refere Joaquim Veríssimo Serrão, "amargurada pelas incertezas do quotidiano e sem esperança de dias melhores" (SERRÃO, s. d., 320).

[7] PAYNE, 1994: 11.

[8] SANTOS, 2001: 13. Com a colagem de muitos dos realistas a soluções autoritárias de direita (como com a República Nova e, posteriormente, com o Estado Novo), Miguel António Dias Santos conclui que, no fundo, Sidónio Pais ambicionava resolver os problemas da nação pela via presidencialista, procurando, ao mesmo tempo, a síntese entre o regime monárquico e o republicano. Para este autor, Sidónio Pais

O novo tipo de ditadura antiliberal que o regime de Sidónio Pais esboçou, "contraditória e incipientemente"[9], acabou por fracassar.

O sidonismo não tinha conseguido unir nem política nem ideologicamente as direitas, numa concertação que era indispensável, não só para tomar o poder, como para mantê-lo. Ao não conseguir conservar unidas em torno de um programa comum as forças que o levaram ao Governo, o sidonismo deixou fugir a direita republicana para o campo oposicionista, numa divisão que se tornaria fatal[10]. Salazar tirará, mais tarde, ilações desta experiência fracassada.

No seio da I República conviveram as direitas autoritárias e antiliberais, que mais tarde alimentarão os ideais antidemocráticos do autoritarismo português. Como refere Fernando Rosas, estas forças, para além de estarem contra o liberalismo e o parlamentarismo, negavam a "herança político-ideológica da Revolução Francesa", eram autoritárias, questionavam o princípio da separação dos poderes e defendiam como fundamento legitimador das novas instituições um "nacionalismo orgânico e corporativo"[11].

Aos poucos, a República foi perdendo força política e militar para realizar as reformas necessárias e sempre adiadas. Acabava assim, ao fim de 45 governos e 29 intentonas revolucionárias[12], a experiência republicana, cuja falência na tentativa de uma regeneração democratizante do liberalismo monárquico abriu caminho a um longo período de autoritarismo antiliberal e antidemocrático.

Nos meios políticos discutia-se a redefinição do papel do Estado. A ideia de um estado forte que conseguisse manter a ordem e que fosse económica e socialmente interveniente correspondia aos anseios das classes dominantes que se encontravam preocupadas com os seus interesses específicos[13]. Por toda a Europa, já no início dos anos 20, tinha amadurecido a ideia de renascimento ligada, essencialmente, a movimentos políticos que defendiam o autoritarismo. Nascia, assim, uma solução de

---

procurava a união, numa plataforma comum, de todos os actores sociais mais descontentes com o liberalismo, como os conservadores rurais e as novas franjas do capitalismo, e "obliterar de vez a questão do regime pela integração dos monárquicos".

[9] ROSAS, 2004: 49.

[10] Na opinião de Miguel António Dias Santos, apesar do sucesso conseguido na aproximação das direitas ao sidonismo inicial, e que se tinha concretizado na participação destas nas eleições e no elenco do aparelho administrativo do país, as ambições presidencialistas do major Sidónio Pais terão tido um efeito negativo nos sectores mais radicais dos apoiantes da monarquia (SANTOS, 2001: 13).

[11] ROSAS, 2004: 26.

[12] ROSAS, 2004: 44. Só entre 1923 e 1926 o país conheceu nove governos (MATOS, 1999: 20).

[13] As elites económicas defendiam a reposição do equilíbrio orçamental e a consequente estabilização do escudo, assim como a protecção dos mercados nacional e colonial. Na prática, proclamavam a implementação de medidas que lhes permitissem sobreviver à forte concorrência estrangeira.

força contra o sistema liberal e democrático. Num extremo da Europa, a Revolução Russa tinha enveredado por impor o poder do Estado; noutro extremo, Benito Mussolini aplicava, em Itália, um autoritarismo de Estado; enquanto que na Alemanha o nazismo escolhia uma via claramente totalitária[14].

A par da ideia de que a instabilidade parlamentar era a razão de todos os males, crescia a teoria de que só um Estado dotado de autonomia e autoridade podia resolver os problemas do país. Com os governos a sucederem-se e os problemas na área das finanças públicas a agudizarem-se aumentava o número dos que ansiavam por um Governo forte, que impusesse uma sociedade corporativista, sob um domínio ditatorial, que acabasse com a indisciplina social, a corrupção, a demagogia, o populismo, em suma, com o estado de anarquia a que se tinha chegado[15].

António de Oliveira Salazar acreditava que a crise política e a crise financeira eram interdependentes. António José Telo explica que Salazar via a crise de autoridade do Estado liberal como reflexo de manifestações de um desajustamento do aparelho central do Estado. Este autor acrescenta que, na opinião de Salazar, a reformulação do aparelho político central do Estado teria de ser feita de cima para baixo, ou seja, a partir do governo. Tendo em conta que só uma obra financeira de austeridade parecia capaz de criar as condições necessárias para uma reformulação das estruturas políticas, e face à grande impopularidade deste tipo de medidas, Salazar via como única solução um governo apoiado numa ditadura imposta pelas Forças Armadas[16].

Em 1926 surgia a antecâmara do Estado Novo: a Ditadura Militar. Um movimento revolucionário que contou com o apoio da direita republicana[17].

É, precisamente, do campo republicano mais conservador que saem homens como Óscar Carmona, Mendes Cabeçadas, Ivens Ferraz ou Vicente de Freitas, figuras

---

[14] LEAL, 1994: 159-158.

[15] MADUREIRA, 2003: 15. O exemplo de Mussolini e o seu desprezo pela democracia tornava-se numa referência para aqueles que se encontravam desiludidos com a República.

[16] TELO, 1998: 45. Contudo, António José Telo admite que a ditadura era uma mera fase transitória, dado que o objectivo último era resolver a crise da autoridade do Estado, através da construção de uma nova base de apoio social e da reformulação das estruturas do poder e da articulação das suas funções. A obra financeira era só um primeiro passo, reconhece este autor.

[17] O 28 de Maio fez, no entanto, emergir a difícil relação entre políticos e militares. Joaquim Veríssimo Serrão fala de duas maneiras diferentes de entender o interesse nacional, aqueles que queriam renovar o sistema republicano e aqueles que queriam acabar com o figurino parlamentarista (SERRÃO, s. d., 324). Nem só de militantes republicanos viveu este movimento. Miguel António Dias Santos constata que também os "neomonárquicos", que "vislumbravam no autoritarismo monárquico a assunção da ordem que o país necessitava", ingressaram nas fileiras do salazarismo, como já tinham feiro relativamente ao sidonismo e à Ditadura Militar (SANTOS, 2001: 12).

que assumiram lugares de liderança na Ditadura Militar, pelo menos até ao início dos anos 30, quando os salazaristas começaram a ter um peso maior no aparelho de Estado.

No início, para além dos apoios reais à Ditadura Militar, houve algum confusionismo à mistura. Alberto Vilaça lembra o facto de alguns "republicanos conservadores, mas algo liberais e não fascizantes, e até outros de concepções mais evoluídas à esquerda." se terem deixado arrastar e iludir por um golpe militar que se dizia "republicano, para um governo de "competências" e contra a ditadura do Partido Democrático"[18].

Assim que Salazar começou a assenhorear-se do poder, limitando ou mesmo eliminando qualquer tipo de oposição interna do regime, começaram também a ser afastados alguns dirigentes republicanos conservadores. Na opinião de Helena Matos, eles vão percebendo progressivamente que há "não apenas ambição de poder, mas também um projecto político por trás daquele ministro que os ofusca".[19]

Em 1928, António de Oliveira Salazar assumia a pasta das Finanças e levava a cabo uma obra financeira que lhe permitiria criar a base social do Estado Novo.

Salazar tinha aprendido com o fracasso sidonista, não deixando que as direitas se dividissem. A gestão dos equilíbrios que viabilizasse um regime autoritário, corporativo, antiparlamentar e anticomunista, era condição central para a sua estabilidade e sobrevivência. Com o aparecimento da União Nacional[20], cujos fundamentos foram lançados em 1930, promoveu-se um compromisso entre interesses dominantes e conservadores que apenas ambicionavam o efectivo exercício do Poder[21].

Em 1932, o número de republicanos que apoiava Oliveira Salazar começava a ser significativo. Arnaldo Madureira destaca o "acordo de Coimbra", por via do qual um conjunto de republicanos da zona Centro do país, maioritariamente maçónicos, aderiu à União Nacional. Este autor reconhece que, com aquela adesão, Salazar reforçou a sua

---

[18] VILAÇA. 2003: 19.
[19] MATOS, 2003: 312.
[20] "Não se tratava de um novo partido político que subordinasse o poder no seu exercício", como faz questão de salientar César de Oliveira, "mas de uma associação cívico-política que dependia do poder político e que servia, no essencial, como sua própria extensão em domínios e áreas onde o próprio poder era insuficiente" (OLIVEIRA, 1992: 27).
[21] Para além da direita republicana conservadora, civil ou militar, o salazarismo atraiu, também, para a União Nacional, uma parte dos quadros políticos ligados ao Integralismo Lusitano, ou por ele formados que, juntamente com antigos sidonistas e a direita católica, tinham dado corpo à direita fascista (MADUREIRA, 2000: 11).

imagem junto da opinião pública, "arrumava a discussão sobre a questão do regime, e neutralizava no interior da sua União a acção dos elementos mais radicais."[22]

Foi Oliveira Salazar quem fez questão de lembrar que a União Nacional foi criada, precisamente, para aglutinar todas as actividades políticas, que se manifestaram dentro da situação[23]. Os que saíram desiludidos engrossaram as fileiras do reviralhismo.

No final de 1933, militares como Vicente de Freitas e Ivens Ferraz, que em 1926 tinham ajudado a instituir a ditadura, com a intenção de regenerarem a república, assumem atitudes de ruptura com o outrora ministro das Finanças de governos que chefiaram.

Tal como eles, com a aprovação da Constituição de 1933, muitos outros militares temiam perder a legitimidade histórica conferida pela participação no golpe militar de 1926.

Ferraz e Freitas tentaram, sem sucesso, readquirir o prestígio e o peso político que tinham antes de Salazar pôr em andamento a sua ambição de poder. Helena Matos admite que a contemporização inicial tida com o antigo ministro das Finanças, subestimando-o por ser um civil, a par de uma obsessão com o seu afastamento, foram fatais para as antigas chefias militares republicanas, enredando-as nos "círculos amargos da conspiração e da intriga"[24].

O sucesso de Salazar na cadeira do poder passa muito pela forma como o antigo professor de Coimbra se servira das chefias militares republicanas, numa primeira fase da sua ascensão. O exemplo maior dessa relação de interesses cabe ao general Carmona. Respeitado pelo republicanismo, quando assumiu o cargo de Chefe de Estado em 1928, Carmona recolheu o apoio dos partidos do centro e da direita republicana. É nessa capacidade que o general tem de servir de intermediário entre os dois regimes que Salazar aposta desde o princípio.

Carmona possuía a confiança das Forças Armadas que mantinham ainda uma estreita ligação à instituição republicana.

---

[22] MADUREIRA, 2000: 11. Para António José Saraiva, mais do que um partido, a União Nacional tinha sido criada na tentativa de resolução de um difícil problema: integrar na vida política nacional a massa monárquica sem "afugentar" os republicanos e retirar ao PRP o monopólio político que oficialmente detinha (SARAIVA, 1998: 10).

[23] FERRO, 2003: 25. Considerando os partidos como entidades facciosas, o chefe do Governo não deixa de referir que os partidos se fizeram para servir clientelas, admitindo, contudo, que com a União Nacional tudo seria diferente: "A União Nacional, como o seu nome indica, para servir a Nação..." (FERRO, 2003: 26)

[24] MATOS, 2003, 312.

Para a história fica o episódio passado com o general Óscar Carmona no quartel de Caçadores 5, em 1934, quando o major do Estado-Maior, Luna de Oliveira enaltece, num discurso inflamado, a figura militar de Carmona, dizendo que nem o Exército admitiria outro chefe, nem nada, nem ninguém, levaria os oficiais a aceitarem outra autoridade que não a de Carmona como chefe supremo da nação e, como tal, do exército. Ideias muito próximas das proferidas, na mesma altura, pelo ministro da Guerra, quando declarou que, para os militares, Carmona era o único chefe, já que só com ele o Exército poderia servir bem a nação[25].

O posicionamento da instituição militar em relação ao regime foi sempre uma das preocupações da ditadura salazarista. Entre 1933 e 1939, as Forças Armadas manifestaram, por variadas vezes e de variadas formas, o seu desentendimento face à personalidade de Salazar mas, como reconhece José Medeiros Ferreira, também não é menos certo que, durante aquele período, as Forças Armadas acabaram sempre por se acomodar nas soluções encontradas pelo Estado Novo[26].

Nesta desconfiança mútua sobressai a crescente proximidade entre os militares e Carmona, numa tentativa de inverter a tendência geral de acumulação do poder político na liderança de Salazar. Por seu lado, o chefe do Governo, temendo insubordinações, não vê com bons olhos que os militares ocupem cargos públicos, recusando-lhes qualquer tipo de legitimidade derivada da própria condição de oficiais das Forças Armadas. Em 1935, a Assembleia Nacional chegaria a discutir e a votar um projecto de lei[27] que proibia as associações secretas. Pretendia-se atingir a maçonaria e os oficiais tidos por mações ou filiados neste tipo de organizações[28]. Um ano mais tarde, a Guerra Civil de Espanha motivaria o endurecimento das posições governamentais perante a instituição militar.

Nos dois anos seguintes ao despoletar do conflito no país vizinho, o presidente do Conselho iniciou a troca das velhas patentes republicanas por oficiais mais jovens e da sua confiança. Arnaldo Madureira recorda que Salazar contava com o apoio de um grupo de jovens oficiais, denominados "Tenentes", e de vários oficiais superiores que

---

[25] MATOS, 2004: 26. Episódio igualmente referido por José Medeiros Ferreira (FERREIRA, 1992: 146-147).

[26] FERREIRA, 1992: 144. Para José Medeiros Ferreira, essa "paz fria" entre Salazar e os militares fazia, de certa maneira, parte do "próprio código genético do salazarismo" (FERREIRA, 1992: 145).

[27] Projecto de lei aprovado a 6 de Abril de 1935 e promulgado como Lei nº 1901 no Diário do Governo de 21 de Maio.

[28] FERREIRA, 1992: 145, 149.

conheceram Salazar em Coimbra e que, "em nome da Pátria, da dignidade e da seriedade, desejavam a mudança"[29].

A forma como lidou com as Forças Armadas, primeiro com um "apoio negociado" e, de seguida, controlando-as politicamente, era o exemplo da forma como Salazar integrava e excluía simultaneamente as várias correntes da direita[30]. Contudo, nos primeiros anos da década de 30, Salazar não se preocupou apenas em controlar as movimentações dos militares republicanos, ele estava inquieto com as acções dos nacional-sindicalistas.

Se os republicanos conservadores, quer aqueles que apoiavam o regime, quer aqueles que se opunham a ele e conspiravam, eram discretos e reservados, já o "alarido" que vem das hostes nacional-sindicalistas levou Salazar a tomar algumas precauções[31].

Rolão Preto personificava a desilusão que percorria aquele movimento extremista em relação à personalidade do ditador. O líder dos "camisas azuis" dava a entender que aquilo que diferenciava Salazar de outros ditadores era o facto dos outros terem conquistado o poder pelas suas próprias mãos, enquanto que Salazar o recebeu das mãos daqueles que o conquistaram realmente, sem que para isso ele tivesse contribuído com o seu esforço[32].

Cauteloso, Salazar tomou medidas para controlar os "camisas azuis". Tendo tolerado inicialmente o movimento nacional-sindicalista, o Estado Novo cedo canalizou aquele tipo de fascismo miliciano para outras instituições destinadas a servir o regime, como eram os casos da Mocidade Portuguesa e da Legião Portuguesa.

Salazar preferia ver todos os movimentos de direita inseridos num partido como a União Nacional, para que pudessem ser mais facilmente dominados. O presidente do Conselho sabia que o entusiasmo da juventude nacional-sindicalista era uma mais-valia que podia jogar a favor do regime, mas sabia também que era um compromisso arriscado. Helena Matos admite que, para o presidente do Conselho, aceitar o apoio dos

---

[29] MADUREIRA, 2000: 10. Arnaldo Madureira destaca que estes apoiantes salazaristas não escondiam a sua aversão ao sistema parlamentar e não viam outro remédio para o país que não fosse o da ditadura.

[30] ROSAS, 2004: 66. O jornalista Fernando Dacosta tem uma opinião semelhante à de Fernando Rosas sobre o chefe do Governo, que expressa na obra *Máscaras de Salazar*: "De instrumento de militares passa a instrumentalizador de militares. Com a Igreja faz o mesmo. (...) Distanciou-se por igual, serviu-se por igual de todos – católicos, ateus, intelectuais, artistas, militares, democratas." (DACOSTA, 1998: 29, 223)

[31] MATOS, 2003: 305.

[32] PRETO, 1933: 4. As palavras de Rolão Preto incluídas na obra *Salazar e a Sua Época. Comentário às Entrevistas do actual Chefe do Governo com o Jornalista António Ferro* levantavam algumas dúvidas quanto à legitimidade da liderança de Oliveira Salazar: "Perfilhou ele o sentido revolucionário das realizações sindicalistas e corporativas de que o Estado se tornaria o centro-motor? (...) Deseja Salazar atrair a si todos aqueles que criaram por seu esforço a actual situação e a tem mantido pelo seu sacrifício de todas as horas? Esperemo-lo!"

nacional-sindicalistas implicava, pelo menos em teoria, como faz questão de frisar a autora, "ficar refém desses jovens tão aguerridos quanto incontroláveis"[33].

Para assegurar a longevidade do regime, Salazar sabia que o sucesso da sua governação não dependia apenas das posições políticas que tomasse em prol do regime, mas igualmente do êxito do modelo económico que implementasse no país.

Na primeira metade da década de 30, Portugal era uma nação dependente e periférica que passava, como outros países europeus da altura, por sérias dificuldades económicas. O país encontrava-se industrialmente atrasado e dependia da agricultura.

As sucessivas crises internacionais do final do século XIX, a que se somaram a Grande Guerra e a Grande Depressão de 1929[34] – propagada à Europa, sobretudo entre 1931 e 1933 –, levaram à imposição de medidas drásticas de intervencionismo estatal na economia e na sociedade. A busca da auto-suficiência, o nacionalismo económico e o proteccionismo tinham encontrado terreno fértil para alastrar.

A inexistência de uma classe média numerosa e próspera, considerada importante para um maior equilíbrio social, colidia com a existência de uma oligarquia minoritária com fortes ligações ao meio rural. A rede de interesses instituída pelos caciques tinha raízes na monarquia constitucional, tinha atravessado a I República e preparava-se para manter a sua continuidade no Estado Novo em organismos como a União Nacional.

A miséria e o analfabetismo elevado existentes no mundo rural, que abrangia a maioria do território, alimentava a ganância de poder e influência do caciquismo.

Admitindo que o seu sucesso à frente do Ministério das Finanças dependeria da disciplina orçamental que implementasse, Salazar tinha garantido uma total liberdade de acção e um controlo sobre os gastos dos outros ministérios, tendo assumido, na prática, o poder necessário para impor o seu programa. Acreditando que a sua competência traria ordem às contas públicas e moralizaria a administração, tinham-lhe depositado toda a confiança e um poder superior ao que era normal nestas situações.

---

[33] MATOS, 2003: 306.

[34] A crise generalizada dos mercados financeiros internacionais, ocorrida em 1929 nos Estados Unidos, foi uma das consequências das perturbações financeiras provocadas pela Primeira Guerra Mundial. O esforço militar dos países envolvidos na guerra levou a um aumento de produção na indústria do armamento e, como consequência, o endividamento para pagamento das despesas militares levou ao aumento da inflação. Pedro Lains lembra que, para além do recurso a empréstimos ao exterior, grande parte dos governos europeus, incluindo o português, financiou o esforço militar através do aumento da dívida pública interna e da massa monetária Mesmo assim, este autor admite que a economia portuguesa esteve relativamente insensível às convulsões trazidas pela depressão internacional que se seguiu ao *crash* de Outubro de 1929 (LAINS, 1999: 32-33 e 38).

A instabilidade e a constante agitação em que o país tinha mergulhado levaram Vicente de Freitas, chefe do Governo, a aceitar as condições do seu ministro das Finanças. "Não lhes passava pela cabeça que o messianismo deste pudesse tomar conta do País", admite Arnaldo Madureira[35].

Salazar tinha o direito de veto sobre qualquer aumento de despesa, uma exigência que, como afirma António José Telo, era bastante anormal e que transformava o ministro das Finanças no verdadeiro centro do poder, ao qual todos os ministros tinham de recorrer[36]. Sendo tratado como uma prioridade do Estado, o problema financeiro tinha imposto uma profunda reorganização política.

O equilíbrio do orçamento, a redução da dívida flutuante interna e externa, assim como a valorização e estabilização do escudo tornaram-se objectivos primordiais de Salazar na pasta das Finanças, mas tornaram-se também trunfos que o mesmo utilizaria para reunir apoios dentro e fora do aparelho governativo, com o intuito de chegar a presidente do Conselho[37]. Luís Farinha reconhece que, mais do que a questão política, era a questão financeira que tinha criado a imagem de "mago das finanças" a Salazar. "Reconhecia-se-lhe a obra de financeiro e de revitalizador da economia do País", acentua este autor[38].

Oliveira Salazar sabia que a impopularidade do programa de austeridade implicava a manutenção de um governo forte que não dependesse das oscilações e da interferência da opinião pública, o que só seria conseguido com a manutenção da Ditadura Militar. Com a implementação de medidas tão austeras, a normalidade constitucional exigida pela maior parte dos republicanos ligados ao 28 de Maio estava cada vez mais longe de se concretizar, provocando clivagens no movimento republicano. Contra Salazar estavam os sectores republicanos mais tradicionais, e, a seu favor, todas as outras tendências do corpo de oficiais. A constatação destes factos leva António José Telo a acreditar que, desde logo, o novo ministro estava ciente que o seu "verdadeiro partido" eram os militares, e que o seu futuro seria decidido pela capacidade de os unir à sua volta. Para este autor, a "grande habilidade" do responsável pela pasta das Finanças foi "dar a entender que o contrário era igualmente verdade", isto é, fazer com que a maioria dos oficiais das Forças Armadas não tardasse a compreender

---

[35] MADUREIRA, 2000: 13.
[36] TELO, 1998: 49
[37] António José Telo recorda que, no geral, as reclamações mais ouvidas nos primeiros anos da Ditadura Militar (1926/1927) pediam a estabilização do escudo e o saneamento financeiro do orçamento do Estado (TELO, 1998: 47).
[38] FARINHA, 1998: 58.

que "o programa de austeridade financeira de Salazar exigia a continuidade da ditadura militar e, logo, do seu poder"[39].

Muitos autores referem o período entre 1928, altura em que assume a pasta das Finanças, e 1932, altura em que assume a presidência do conselho, indigitado por Carmona, como a fase em que Salazar mais recorreu à manipulação política. Durante aqueles quatro anos, a Ditadura Militar era constantemente sacudida por lutas internas, tendo de enfrentar diversas tentativas de golpe de Estado. "Cansada de baixezas, hipocrisias e especulações, muita gente apoiou este homem distante e reservado no contacto, que vinha estabelecer a ordem nas Finanças públicas e moralizar a administração", explica Arnaldo Madureira[40].

O processo de transição da Ditadura Militar para o regime salazarista foi agitado e politicamente complexo. No entanto, como realça César de Oliveira, em Julho de 1930, Oliveira Salazar já contava com o apoio claro das forças militares e com os auspícios de uma Igreja "agora reconciliada com o novo poder político"[41]. Estavam lançadas as traves mestras de um novo regime. António José Telo lembra, no entanto, que, apesar de contar com o apoio das Forças Armadas desde 1929, a aceitação do ministro das Finanças em termos de sociedade era ainda muito restrita[42].

Para levar por diante o seu programa, Salazar podia contar com o suporte das principais chefias militares – a começar pelo general Carmona e pelos principais ministros militares da ditadura – e com a "apatia" do povo português. Uma letargia que, segundo Luís Farinha, resultava de duas décadas de "intensa e desordenada vida político-partidária"[43].

A chegada de Salazar à presidência do Conselho tinha surpreendido algumas das figuras destacadas da ditadura. Não se lhe conheciam ambições políticas. Afinal, "sempre dissera que as suas ambições se limitavam às aulas e ao convívio com os amigos"[44]. Na realidade, Salazar tinha a ambição de conquistar o poder. Uma vontade que terá surpreendido alguns dos seus apoiantes, muitos deles ligados aos movimentos republicanos que tinham contribuído para a concretização da Ditadura Militar.

---

[39] TELO, 1998: 49.
[40] MADUREIRA, 2000: 9.
[41] OLIVEIRA, 1992: 27.
[42] TELO, 1998: 50.
[43] FARINHA, 1998: 57.
[44] MADUREIRA, 2000: 11.

2.2. Censura e propaganda: instrumentos da autoridade do Estado

À imagem daquilo que se passava noutros países europeus de economias igualmente periféricas – como o caso de Espanha ou Itália, nas décadas de 20 e de 30 –, Portugal era mais uma das nações em que a crise do sistema liberal servia de trunfo para aqueles que defendiam, como solução política, o regime autoritário de tipo fascista.

Jorge Ramos do Ó acredita que foi sobretudo o fascismo italiano que inspirou de múltiplas formas o Estado Novo, desde as "manifestações iconográfico-propagandísticas" até à criação das organizações paramilitares e de enquadramento social, como a Legião e a Mocidade Portuguesa[45].

Numa das entrevistas que concedeu a António Ferro nos anos trinta, Salazar destacava o que aproximava e afastava o Estado Novo do fascismo italiano de Mussolini: "A nossa Ditadura aproxima-se, evidentemente, da Ditadura fascista no reforço da autoridade, na guerra declarada a certos princípios da democracia, no seu carácter acentuadamente nacionalista, nas suas preocupações de ordem social." O presidente do Conselho assegurava, contudo, que o Estado Novo era "menos absoluto e não o proclamamos omnipotente"[46].

Em Portugal, Salazar procurava, por um lado, conferir unidade entre as várias direitas da direita política que suportavam o regime e, por outro, tentava mediar os vários interesses das classes dominantes, com quem também contava para se eternizar na cadeira da presidência. O salazarismo assumia-se politica e ideologicamente como um "frentismo das direitas"[47]. A expressão de Fernando Rosas reflecte o facto do presidente do Conselho ter conseguido reunir o essencial das elites e das várias forças de direita em torno de uma plataforma política, ideológica e institucional comum.

Todavia, o regime não só se empenhava em unir as forças ideologicamente mais próximas, como procurava converter, ou mesmo eliminar, aquelas que se encontravam

---

[45] Ó, 1990: 105. No entanto, Maria Conceição Ribeiro encontra diferenças substanciais entre os ditadores dos dois regimes, classificando Salazar como o "ditador de cátedra, o financeiro discreto e ponderado, sem esse sopro heróico da raça, incapaz, por isso, de arrastar as massas em revolucionária marcha, à imagem do *Duce*" (RIBEIRO, 2002: 47).

[46] FERRO, 2003: 49. "Naturellement, quand l'on se réfère au fascisme et à l'autoritarisme au Portugal en termes généraux, on ne veut pas dire le fascisme générique mais le Salazarisme, et le Salazarisme représentait la victoire d'un autoritarisme modéré et Catholique sur celui d'une droite plus radicale ou militariste, ou génériquement fasciste." (PAYNE, 1994 : 13)

[47] ROSAS, 1998: 169. Fernando Rosas caracteriza o salazarismo, na sua marcha para o poder, como um hábil processo de eliminações, integrações e compromissos. Um trajecto que este autor assegura ter sido conduzido com "mão segura e com notável sentido de oportunidade, por entre as curvas e contracurvas da política da ditadura, no quadro mais ou menos caótico e pulverizado do que eram as direitas portuguesas e no emaranhado de interesses contraditórios que dividiam as «forças vivas»". Fernando Rosas não tem dúvidas em admitir que o "supremo sucesso de Salazar consistiria, efectivamente, em fazer das várias direitas uma direita e, dessa forma, permitir-lhes o controlo durável do Estado" (ROSAS, 1998: 142).

desagradadas com o rumo da situação. Luís Farinha reconhece que, se por um lado a implantação do regime salazarista se fez de "compromissos políticos e «conversões» mais ou menos forçadas das elites liberais pré-existentes", por outro, a consolidação do regime só pôde ser assegurada com o recurso à "exclusão forçada de uma geração de republicanos intransigentes e democráticos"[48].

Nascia um Estado centralizado na pessoa do chefe do Governo, por quem passava o peso da governação do país em todas as suas vertentes. O Estado Novo assentava numa ditadura de facto, subordinada à incontestada e indiscutível autoridade arbitral do chefe do Governo.

Avesso ao princípio da divisão de poderes, Salazar conseguiu desvalorizar a função institucional de órgãos formalmente eleitos como a Assembleia Nacional e o próprio Presidente da República. Ao esvaziar de poderes estas duas instituições, o presidente do Conselho passaria a dominar na totalidade uma ditadura que já não era governamental mas dele próprio, tal a quantidade de poderes que detinha.

Para Oliveira Salazar, a constituição de um Governo com uma liderança forte era a resposta do novo regime à tão apregoada crise de autoridade em que o parlamentarismo lançara a I República e que tinha servido de impulso à Ditadura Militar.

Base institucional do regime e sua "primeira e decisiva conquista revolucionária", a Constituição de 1933[49] proporcionou a Salazar as ferramentas necessárias para a consolidação do Estado Novo. Tratava-se de um texto constitucional cuja "hibridez semântica compromissória" é, para Fernando Rosas, o reflexo do compromisso genético do Estado Novo com o republicanismo conservador[50]. De uma República organicamente democrática e representativa com o novo regime passava-se para uma República unitária, corporativa e policial que levava à consagração do seu líder.

O acto eleitoral de 9 de Dezembro de 1934 para a Assembleia Nacional, que a União Nacional venceu sem adversários, plebiscitou e institucionalizou o regime de

---

[48] FARINHA, 2002: 33.

[49] A Constituição foi plebiscitada a 19 de Março de 1933, depois de em 28 de Maio de 1932 ter sido publicado o projecto da nova Constituição.

[50] ROSAS, 2004: 86, 179. Luís Farinha lembra que, apesar de uma poderosa propaganda pró-salazarista, o presidente do Conselho teve dificuldades em passar a Constituição de 1933. Diz este autor que "os seus "jovens apoiantes, integralistas e nacionais-sindicalistas, consideravam desnecessária a constitucionalização do regime e queriam mais: queriam uma revolução", enquanto que "os republicanos liberais, apoiantes do regime, não viam razão para abandonar a organização política democrática que tinha constituído a tradição democrática do País" (FARINHA, 1998: 58).

partido único[51]. 1934 marca, precisamente, um momento de viragem, já que o regime se impunha definitivamente nas instâncias legislativa e executiva.

Corolário lógico de mais uma campanha eleitoral totalmente monopolizada pela propaganda dos valores do Estado Novo, 1935 fica assinalado pela eleição, em Fevereiro, do general Carmona para a Presidência da República; em Maio o Governo liderado por Oliveira Salazar procede, através do Decreto-Lei nº 25 317, à aposentação e à reforma compulsiva funcionários públicos (civis e militares) que se tinham manifestado contrários ao regime; também em Maio a Lei nº 1901, aprovada pela Assembleia Nacional, ilegaliza as sociedades secretas, com destaque para a maçonaria. Igualmente em Maio, a Assembleia Nacional aprova a Lei de Reconstituição Económica (Lei nº 1914), que consistia num plano de investimento público – a executar num período de quinze anos – cujo objectivo primordial era criar as condições necessárias para a regeneração da economia nacional[52].

Para suportar e, consequentemente, eternizar o regime, o salazarismo não esqueceu os instrumentos de repressão tão em voga nos governos autoritários da década de 30. Hagen Schulze considera que ditaduras, como a portuguesa, dominadas pelo *establishment* conservador, ainda que não mexessem nas estruturas fundamentais do Estado tradicional, reforçavam os instrumentos de controlo e repressão com o intuito de imporem, mesmo que recorrendo ao uso da força, a paz social[53].

Foram sonegadas as liberdades fundamentais de expressão, associação/reunião e manifestação. As polícias de informação instituídas pela Ditadura Militar davam lugar a novos órgãos que marcariam até 1974 a atitude repressiva do Estado Novo.

Criada em 1933, a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) – dependente do Ministério do Interior – actuou como braço repressivo do Estado Novo. Considerada por José Medeiros Ferreira como a primeira organização policial propriamente política saída da ditadura salazarista, a PVDE ficou, como realça este autor, com a função de "conseguir a subordinação dos corpos do Estado ao regime do Estado Novo, nomeadamente da instituição militar"[54].

---

[51] "A Constituição tornou o Governo independente da Assembleia Legislativa e, através desta, de todo o corpo eleitoral." (SALAZAR, 191: 63).

[52] NUNES, 1996: 339. "Surgem integrados nas modalidades de apoio a um «gradual» desenvolvimento económico, investimentos em áreas tão díspares como a reforma das Forças Armadas, a construção de infra-estruturas de transportes e de telecomunicações, um plano de electrificação, um plano de irrigação e de abastecimento de água, a construção de edifícios públicos, os planos de urbanização de Lisboa e Porto, a recuperação de monumentos nacionais, o crédito colonial."

[53] SCHULZE, 1997: 280.

[54] FERREIRA, 1992: 150.

Ainda que ao longo dos anos não alterasse a sua natureza, em 1945, a polícia política mudava de nome para PIDE. Mantiveram-se, todavia, os métodos de actuação, o recurso à perseguição, à prisão sem culpa formada e à violação da privacidade, entre outros. Luís Farinha aclara que, apesar de no pós-guerra aparecer com uma "aparente feição de polícia judiciária", tal não impede, no entanto, que a PIDE mantivesse a jurisdição sobre um grande número de estabelecimentos prisionais e a mesma capacidade discricionária de detenção e instrução dos processos[55].

Com a Guerra Civil de Espanha e, posteriormente, com a Segunda Guerra Mundial foram-se tornando quase irrestritos os poderes da polícia política, da mesma forma que a censura prévia via os seus poderes reforçados.

Três anos depois de ter criado a sua própria polícia política, o presidente do Conselho desencadeia o processo de constituição da Mocidade Portuguesa e de uma milícia armada para defesa da ditadura: a Legião Portuguesa. Para Medeiros Ferreira, a Guerra Civil espanhola foi um óptimo pretexto para que Salazar multiplicasse os "instrumentos paramilitares e policiais dentro do quadro do regime civil-salazarista e fora do alcance da instituição militar"[56]. César de Oliveira tem uma opinião semelhante ao reconhecer que o regime "endureceu", tornando-se mais autoritário e repressivo, "seja no domínio da imposição coerciva da vontade e dos interesses do Estado sobre os cidadãos, seja no plano da concretização do controlo da opinião pública, da propaganda e do enquadramento político-militar das populações." [57]

Jorge Ramos do Ó acredita que ao nascimento do autoritarismo português não eram estranhas as atitudes de vinco totalitário, nomeadamente a sua "total predisposição para a construção da verdade através de apertado controlo das formas de comunicação social existentes à época"[58]. Eduardo Lourenço defende mesmo que com a ditadura se estava perante o "regresso maciço da antiga e indiscutível autoridade majestática do Estado, mas sob a forma violenta do *totalitarismo*"[59].

---

[55] FARINHA, 2000: 44.

[56] FERREIRA, 1992: 151. Na opinião de Medeiros Ferreira, a Legião, se necessário, poderia ser utilizada contra a instituição militar: "primeiro como força policial, ideológica e de enquadramento das actividades económicas estratégicas; depois como batalhão de combate contra tumultos ou tentativas de golpe de Estado urbano".

[57] OLIVEIRA, 1992: 35. Segundo César de Oliveira, as expressões de "endurecimento" levadas a cabo pelo regime constituíam os principais passos de aproximação do Estado Novo aos modelos fascistas.

[58] Ó, 1999: 33. Anthony Smith defende que, na década de 30, os *mass media* desempenharam um papel vital na sustentação do poder do Estado, particularmente nos estados de partido único, comunistas e fascistas, e na sua capacidade de penetrar a consciência social (SMITH, 1999: 79).

[59] LOURENÇO, 2001: 32.

Já em 1932, Salazar tinha sido bem explícito: "Autoridade e liberdade são dois conceitos incompatíveis... Onde existe uma não pode existir a outra..."[60]

Júlia Leitão de Barros lembra que, no próprio dia de entrada em vigor da nova Constituição, 11 de Abril de 1933, o governo retirou ao Ministério da Guerra o exercício da censura prévia inserindo-a na administração ordinária do Ministério do Interior (Decreto-Lei nº 22 469). Esta autora salienta ainda que, de imediato, foram instituídas comissões de censura que, dois meses mais tarde, seriam centralizadas num único organismo: a Direcção-Geral dos Serviços de Censura (Decreto-lei nº 22 756, de 29 de Junho de 1933)[61]. Esta actividade legislativa dava à censura o rigor e a consagração constitucional de que ela não usufruía durante a monarquia constitucional e a I República[62].

Já durante a Ditadura Militar, a censura limitara a liberdade de expressão dos meios de comunicação social. Se em 1926 era a imprensa a ser visada pela Comissão de Censura – que não só cortava conteúdos informativos como suspendia periódicos –, um ano mais tarde, o aparelho censório alargava-se a todos os espectáculos públicos, nomeadamente ao cinema. Aos poucos, as novas autoridades foram-se tornando mais rígidas na utilização daquele que era um instrumento de "silenciamento" das vozes discordantes que compunham as forças anti-ditatoriais[63].

Júlia Leitão de Barros realça que, mais tarde, em plena Guerra Civil espanhola, os cortes e as apreensões da censura tenderam a alargar o seu âmbito temático, tornando-se num "corrector" de todas as informações susceptíveis de pôr em causa a imagem do país ordeiro e satisfeito consigo mesmo que se pretendia dar de Portugal. "A censura era então a irmã gémea da propaganda", reconhece esta autora[64].

Porém, um Estado fortemente policiado, como o português, não recorria só à censura prévia para impedir a circulação de opiniões distintas daquelas que eram veiculadas oficialmente, também inculcava a auto-censura e o medo na população[65].

---

[60] FERRO, 2003: 34.
[61] BARROS, 2000: 49.
[62] Entre 1821 e 1926, a censura formal, institucionalizada e contínua, desapareceu em Portugal (SARDICA, 2000: 29).
[63] BARROS, 2000: 46. Alberto Vilaça recorda que, mesmo num plano regional como era o caso de Coimbra, o novo regime rapidamente evidenciou o seu carácter clerical e repressivo. Mais do que "proibir música em touradas e fechar o pensamento na «gaiola» da Censura", como sublinha este autor, "ocorreram ao longo dos anos outras formas de repressão, mormente prisões, deportações e violências físicas" (VILAÇA, 2003: 20, 30).
[64] BARROS, 2000: 50.
[65] FARINHA, 2000: 43. Luís Farinha lembra que a "instituição dos designados «delitos políticos e sociais contra a segurança do Estado»" conduziu milhares de homens e mulheres às cadeias privativas da polícia

Em 1938, com a censura prévia à imprensa, à rádio, ao cinema e aos demais espectáculos como uma realidade, Salazar ainda procurava explicar, e fê-lo mais do que uma vez, a existência da censura. O presidente do Conselho voltou a utilizar, a certa altura, as entrevistas que lhe foram feitas por António Ferro para explicar que a censura tinha como objectivos principais impedir as ideias marxistas – o medo do comunismo estava na primeira linha das preocupações do regime – e impedir "a propagação de mentiras e o malefício da calúnia, às vezes irreparável"[66].

A verdade que Salazar defendia era a das suas convicções. "Não pode haver liberdade contra a verdade", disse a António Ferro, defendendo ainda que "não pode haver liberdade contra o interesse comum". Mesmo assim, o presidente do Conselho orgulhava-se de liderar o regime mais brando e tolerante de todos os regimes autoritários da altura, reconhecendo, no entanto, que a censura era, afinal, "o único argumento que os liberais podem manejar contra nós"[67].

Considerando que "não há nada que um homem considere mais sagrado do que o seu pensamento e do que a expressão do seu pensamento", Salazar chega a concordar que a censura é uma instituição "defeituosa", até mesmo "injusta", por estar sujeita ao livre arbítrio dos censores. Chega mesmo a dizer que ele próprio já tinha sido em tempos vítima da censura, confessando a António Ferro que esse episódio o tinha magoado e irritado, levando-o a ter "pensamentos revolucionários"[68]. Porém, advoga a indispensabilidade da censura como sendo necessária para impedir os "ataques pessoais" e os "desmandos de linguagem"[69].

O presidente do Governo advogava que a censura constituía a legítima defesa dos Estados livres, independentes, "contra a grande desorientação do pensamento moderno, a revolução internacional da desordem"[70], como lhe chamou. Este quadro, Salazar pinta-o com as cores do comunismo internacional, o inimigo a abater para o regime: "Contra esse imperialismo ideológico, tão perigoso como qualquer outro, a censura é arma legítima. Todas as medidas de defesa se justificam perante a invasão

---

política. Com a finalidade de prevenir, vigiar e punir, o regime pervertia a independência judicial e permitia os "maiores entorses jurídicos", nomeadamente com a instituição dos tribunais especiais, militares e plenários a seguir à Segunda Guerra Mundial. Esta leitura da realidade autoritária do Estado Novo leva Luís Farinha a admitir que o "espírito inquisitorial como que acordava do fundo dos tempos para desmoronar o império da lei".

[66] FERRO, 2003: 161.
[67] FERRO, 2003: 160.
[68] FERRO, 2003: 32.
[69] FERRO, 2003: 33.
[70] FERRO, 2003: 158.

estrangeira. (...) Ora o Comunismo, na nossa época, é a guerra latente, permanente, a sempre iminente invasão estrangeira."[71]

Oliveira Salazar tinha consagrado, pela via constitucional, um Estado de direito limitado pela lei e pela moral. Recusa a via totalitária que também não agradava à Igreja[72], uma velha aliada do novo regime, abrindo caminho àquilo que Luís Farinha chama uma "«ditadura do chefe do governo», com suporte num regime preventivo, sujeito não à lei mas ao arbítrio da administração militar, policial e até judicial"[73].

O Estado Novo sobreviveu até 1974 apoiado num constante exercício de abuso de poder. Em mais de quatro décadas de violência, Luís Farinha destaca o período de 1940-1945 por ter sido aquele a que correspondeu uma baixa acentuada no número de prisões, "não só em função de alguma tolerância moderada do regime, mas também da decisão de «baixar bandeiras» de certos sectores políticos, designadamente dos republicanos reviralhistas"[74].

Para Moisés de Lemos Martins, o Estado corporativo não foi simplesmente um caso de Polícia e Exército, ainda que os considere com intervenções decisivas, mas sim o resultado de uma série de alianças tácitas. Na opinião deste autor, o corporativismo salazarista actuava como uma "instância de regulação e de arbitragem dos interesses privados", limitando-os e integrando-os sob a "hegemonia do «interesse nacional» e do «bem comum»"[75]. "Por mais escandalosa que a fórmula pareça", diz Eduardo Lourenço, "o corporativismo foi já uma forma «socializante», mas de um socialismo envergonhado e contraditório, cuja coerência histórica orgânica inegável funcionava para tornar viável o inviável capitalismo caseiro"[76].

---

[71] FERRO, 2003: 159.

[72] Pedro Ramos Brandão afirma que, para as elites católicas, ver Portugal a tornar-se um Estado totalitário era algo totalmente indesejado, já que, um regime desse tipo, implicaria que o chefe de Estado tivesse o controlo total de todas as instituições, incluindo a Igreja. Este autor lembra que era uma constante nos discursos de Cerejeira, quer nos públicos quer nas notas pessoais enviadas a Salazar, "o seu receio simultâneo do comunismo, do liberalismo e dos regimes totalitários". Segundo Pedro Ramos Brandão, Cerejeira pretendia que o chefe do Governo, também ele católico, percebesse que tinha a obrigação de evitar em Portugal que o Estado tivesse qualquer tipo de instituição ou actuação política de características totalitárias (BRANDÃO, 2002: 21, 77, 95).

[73] FARINHA, 2000: 42-43. Luís Farinha considera que o salazarismo vivia em constante "tensão totalitária", entre o "proclamado primado do Estado constitucionalizado" e os "ditames de uma política restritiva das liberdades". Um regime que, para se prevenir de sobressaltos, optará, na maior parte das vezes, pela pura e simples supressão da liberdade.

[74] FARINHA, 2000: 46.

[75] MARTINS, 1990: 14-15. Moisés de Lemos Martins tece "cumplicidades imaginárias" do corporativismo salazarista com outros regimes totalitários europeus dos anos 20 e 30: o fascismo italiano, o nazismo alemão, ou Primo de Rivera e Franco em Espanha (MARTINS, 1990: 27).

[76] LOURENÇO, 2001: 33. "O papel impossível que, em países de capitalismo subalterno, como o nosso as grandes empresas não podem assumir sós será assumido por «a Nação», quer dizer, o Estado

O nascimento de um Estado Social e Corporativo deslocava, segundo Jorge Ramos do Ó, o indivíduo da "perigosíssima" área da cidadania para o encerrar em esferas "qualificadas", "fragmentadas" e sobretudo "restritas" da opinião, como era o caso das corporações profissionais ou até mesmo do próprio núcleo familiar[77].

A livre iniciativa carecia de qualquer legitimidade, pelo que os cidadãos estavam impossibilitados de influenciar a realidade política do país.

Instrumento de governação, a censura foi apenas um dos numerosos meios de acção de vigilância e enquadramento político e social que o Estado Novo tinha ao seu alcance.

Foi, precisamente, a partir da Constituição de 1933 que se lançaram alguns organismos corporativos e mecanismos de propaganda e enquadramento político. O Secretariado da Propaganda Nacional (SPN)[78] foi um deles, passando a tutelar as artes, os espectáculos e todas as outras formas de expressão artística. O cinema estava sob a alçada do SPN, com a sétima arte a exercer também a função de promotor e divulgador da obra do novo regime e dos seus valores. O Estado Novo começava a dedicar-se, definitivamente, à formação ideológica, com o intuito de moldar mentalidades.

Luís Farinha destaca o facto de, com o contributo de intelectuais nacionalistas, onde sobressaía António Ferro, a propaganda se ter instituído, através do SPN, como uma das "grandes armas da ditadura"[79].

2.3. António Ferro, a influência modernista e o afastamento dos paradigmas culturais republicanos

As duas primeiras décadas do século XX transmitem, no campo cultural, "uma certa inquietação, mesmo um desvario, bem prenunciador das tempestades que iam desabar sobre a Europa", diz Fernando Guedes. Este autor destaca que naquele período o futurismo é apenas mais um dos "ismos" que se sucedem a um ritmo alucinante[80].

---

salazarista como elemento protector, e em parte dinâmico, da nossa incipiente indústria" (LOURENÇO, 2001: 32).

[77] Ó, 1999: 21.

[78] O SPN – organismo anexo à Presidência do Conselho – foi criado pelo Decreto-lei nº 23 054, publicado no Diário do Governo, nº 218, 1ª Série de 25 de Setembro de 1933.

[79] FARINHA, 1998: 63.

[80] GUEDES, 1997: 8-9. "O futurismo é a rejeição do que existe para permitir a construção afanosa de um mundo novo." A propósito desta explicação, Fernando Guedes lembra que o futurismo vai intervir e influir nas mais variadas áreas artísticas, nomeadamente no cinema, "fê-lo sempre refutando a ideia de uma arte que fosse unicamente para deleite pessoal, sem nenhuma incidência na complexidade da vida. Pelo contrário, via na prática da arte uma fonte de energia capaz de intervir na gestão dos assuntos do

No início do século XX o modernismo europeu tinha rompido com o passado, com o academismo e com a tradição. "São os valores burgueses que estão em causa, e é a liberdade criadora que se assume na sua totalidade", refere Raquel Pereira Henriques, para quem, no caso português, a polémica modernista se manifestou, sobretudo, na literatura[81].

A ligação de António Ferro à arte ficou marcada pelo seu convívio com a geração modernista portuguesa[82]. Um dos expoentes máximos daquele movimento, Mário de Sá-Carneiro, convidou mesmo Ferro a assumir, em 1915, o cargo de editor na revista literária *Orpheu*[83]. Os "jovens do *Orpheu*" surgiam de um meio cosmopolita activo em manifestações culturais[84]. Rui Ramos reconhece que as opiniões "cada vez mais reaccionárias que eram as dos rapazes do *Orpheu*, tal como as de todos os da sua geração, ajudaram o futurismo a confundir-se com a proliferação de grupos da direita monárquica durante a ditadura de Pimenta de Castro"[85].

Com o autoritarismo a emergir da sombra da Primeira Guerra Mundial e da crise do liberalismo nasceram também novos grupos sociais de pressão. "Digamos então que os vanguardistas das primeiras décadas deste século acabam por tornar-se vozes activas na divulgação dos regimes ditatoriais", esclarece Raquel Pereira Henriques, que não se esquece também de salientar que, naquela altura, a ditadura era encarada como

---

mundo civil, de tal forma que nenhum elemento produtivo pudesse permanecer de fora" (GUEDES, 1997: 9-10).

[81] HENRIQUES, 1990: 15. Para enquadrar esta questão, Rui Ramos salienta que o futurismo tinha sido anunciado pelo italiano Filippo Marinetti no início do século XX. Este autor lembra que Marinetti queria "romper as convenções estéticas e morais através de uma glorificação do que lhe parecia mais moderno do que qualquer outra coisa: a tecnologia, o dinamismo e o poder das máquinas". Marinetti demonstrava a "vontade de uma experiência total, superior", afirma Rui Ramos, "justificava a glorificação do que até então fora invariavelmente condenado: a guerra, as perturbações psíquicas, a «perversão» sexual" (RAMOS, 1994: 643).

[82] Naquela altura, o meio cultural vivia no centro de uma discussão que de um lado tinha os tradicionalistas e do outro os modernistas. António Ferro, defendendo que havia que aproveitar os novos, decide-se pelo modernismo. Ao fim de dez anos de Secretariado, António Ferro abdicaria da palavra modernismo, trocando-a por uma outra denominação: o vanguardismo. Mais tarde diria, a propósito do seu percurso, que tinha tido um "passado suspeito de vanguardista iconoclasta, de louco perigoso" (FERRO, 1943: 10).

[83] Raquel Pereira Henriques classifica a revista trimestral de literatura *Orpheu* como a "pedra de toque literária que não se cinge a rigores estéticos precisos, mas que reivindicava a modernidade cosmopolita de carácter sensacionalista, é um projecto sedento de mobilidade e inconformismo" (HENRIQUES, 1990: 16).

[84] RAMOS, 1994: 642. Em 1915, o *Orpheu* era apenas mais uma entre 18 revistas literárias publicadas.

[85] RAMOS, 1994: 645. A este propósito, Ernesto Castro Leal reconhece que António Ferro tinha escolhido o modernismo e o futurismo como atitude política (LEAL, 1994: 37).

movimento modernista dinâmico, "capaz de mobilizar forças sociais, susceptível de operar a revolução cultural desejada"[86].

"Em última instância, o que os modernistas quiseram alterar foram as maneiras de viver", afirma Rui Ramos. Este autor constata a "dimensão moral" dos modernismos, lembrando que, na primeira metade dos anos vinte, em plena República, estavam em confronto duas formas diferentes de viver a modernidade, ambas opostas ao burguesismo do século anterior: "o pluralismo e o totalitarismo"[87].

Ernesto Castro Leal lembra ainda que algumas daquelas figuras que se destacavam no panorama cultural nacional tinham estado unidas pelo sidonismo, esperando uma refundação da República. Goradas as expectativas, mais tarde demonstrariam simpatia para com a Ditadura Militar. Apelava-se ao fim dos partidos políticos e esperava-se uma contrapartida que fosse suficientemente forte para se impor, que acabasse com o "Parlamento Tourada"[88].

Para muitos intelectuais, o parlamentarismo não tinha dado o apoio que os novos artistas ambicionavam. O mal-estar que esta situação causava está bem patente nas palavras que Almada Negreiros pronunciou, em 1933, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, onde assegurou que a palavra mais "desconsiderada, desprestigiada, falida, e posta fora da cena e da vida", em Portugal, naquele momento, era a palavra artista[89].

António Ferro não se esqueceu de lembrar a Salazar, nas entrevistas que lhe fez no início dos anos trinta, a necessidade do regime não cometer os mesmos erros de governos anteriores, esquecendo as novas gerações de artistas: "Em Portugal – triste é dizê-lo – essa Política do Espírito, que já foi seguida por alguns reis e por alguns

---

[86] HENRIQUES, 1990: 25. Luís de Pina lembra que o espírito modernista, a que chama "essa estranha doença do início do século", viria a dividir-se nos pólos opostos do fascismo e do comunismo (PINA, 1983: 1).

[87] RAMOS, 1994: 658. Rui Ramos recorda uma noção em voga nos anos trinta: "o conceito totalitário da existência", isto é, "a ideia de que o indivíduo devia viver totalmente os seus ideais, de que se era um comunista ou um fascista, devia ser comunista e fascista na maneira de vestir, naquilo que lia, na escolha das suas relações pessoais, a todas as horas" (RAMOS, 1994: 665).

[88] Referência utilizada por António Sérgio em carta a Raul Proença onde demonstra simpatia pelo movimento de 28 de Maio (LEAL, 1994: 159). Em 1921, no texto *O Parlamento e os Artistas*, António Ferro já acusava a política portuguesa de estar divorciada da arte, apontando os políticos, com raras excepções, como os maiores inimigos dos artistas. Para António Ferro os políticos viam os artistas com uma suprema indiferença, quando não era mesmo com desprezo, proclamando a indiferença dos homens das artes. Ficava, da parte de António Ferro, a constatação de que os artistas novos não tinham voz no parlamento, ao contrário dos mais consagrados (GUEDES, 1997: 41).

[89] Ó, 1992: 408. Jorge Ramos do Ó recorda as palavras de José de Almada Negreiros retiradas de: *Arte e Artistas*, in "Textos de Intervenção", vol. 6., Estampa, Lisboa, 1972: p. 103 e 126-127.

estadistas portugueses, tem sido abandonada lamentavelmente pelos poderes públicos nestes últimos cinquenta anos"[90].

António Ferro considerava que as artes e as letras eram instrumentos indispensáveis à elevação de um povo e ao esplendor de uma época. Defendia que, da mesma forma que era importante conservar o património artístico, era urgente pensar na "arte viva" como expressão do "nosso momento". Como corolário dessa convicção, chama a atenção para a existência de duas dúzias de rapazes, "cheios de talento e mocidade, que esperam, ansiosamente, para serem úteis ao seu país", e apela a que o Estado se "resolva a olhar por eles"[91].

Numa entrevista que tinha dado, em 1933, ao *Diário de Lisboa* pouco antes de tomar posse como director do SPN, o primeiro director do Secretariado assegurava contar com "os novos ao lado de quem estou sempre", e acreditava ser urgente interessar a "mocidade" na vida do país, vestisse ela uma farda, uma blusa de ganga ou uma capa de estudante[92].

2.3.1. SPN/SNI: os mecanismos de doutrinação salazarista

Desde cedo que o Estado Novo procurou convencer os portugueses de que o regime se preocupava com eles, com a sua felicidade e com o seu bem-estar. Esta era a ideia que Salazar se esforçava por transmitir. Contudo, o chefe do Governo sabia que, à imagem de outros regimes totalitários, seria preciso instalar um aparelho de propaganda e manipulação ideológica que alcançasse toda a sociedade. Tratava-se, nas palavras do presidente do Conselho, de um novo "instrumento de governo" e não de um "instrumento do Governo"[93].

Salazar pretendia amplificar o seu discurso, fazer com que todos os portugueses conhecessem a sua obra. O poder procurava transmitir à população a sua capacidade de realização. "Politicamente só existe o que o público sabe que existe", assegura Salazar,

---

[90] FERRO, 2003: 57. Já em 1921, no texto *O Parlamento e os Artistas*, António Ferro defendia que eram os artistas novos que mais precisavam de ser ajudados e estimulados, e que havia muito a fazer ainda nesse sentido (GUEDES, 1997: 41).

[91] FERRO, 2003: 59.

[92] *Diário de Lisboa* de 11 de Outubro de 1933; entrevista onde o director do SPN expunha o seu plano de acção para dar cumprimento ao recente decreto que tinha criado aquele organismo.

[93] SNI, 1958: 16.

para quem "a ignorância das realidades, dos serviços, dos melhoramentos existentes é causa de descontentamento"[94].

Para o presidente do Conselho, as criticas negativas à sua acção eram apenas palavras que careciam de propaganda para serem desmascaradas, e que resultavam da "falta habitual de informações exactas"[95]. No início da década de 30, Salazar prometia tomar medidas para travar uma batalha "contra o erro, a mentira, a calúnia ou a simples ignorância"[96].

Para Oliveira Salazar, a incompreensão do povo devia-se apenas ao esquecimento da obra feita e da situação em que o país estava antes da sua chegada ao Governo. Uma situação que tentaria superar através da propaganda política. Para o presidente do Conselho, o uso da "verdade" e da "simplicidade" deveriam garantir a adesão popular às políticas adoptadas pelo regime, lembra Luís Cunha[97].

Pouco apologista do contacto directo com a população[98], Salazar considerava, nos primeiros anos da sua governação, que os portugueses eram um "povo de conversadores... inúteis", insinuando que o tempo dedicado a ouvir e a resolver os problemas de terceiros lhe tiraria o tempo necessário para se empenhar a fazer obra[99].

Durante os anos 30 e 40, o intercâmbio entre a esfera política e cultural foi de extrema importância para a manutenção do próprio regime, pelo que o meio político nunca escondeu a vontade de controlar o meio cultural[100].

Importa dizer que as preocupações estatais com as questões ligadas à criação de uma cultura artística de raiz portuguesa não aparecem apenas com a chegada de António de Oliveira Salazar ao poder, ainda que, a partir dessa altura, passasse a haver um efectivo envolvimento estatal nos suportes culturais existentes.

Dominada pela propaganda, por dogmas, ou mesmo por imperativos políticos e ideológicos, a cultura portuguesa estaria agrilhoada ao Estado Novo durante quatro

---

[94] SNI, 1958, 16. "As ideias vivem da sua aparência de verdade. Torna-se por isso imperioso que encarnem. Oliveira Salazar compreendeu essa necessidade: às funções de criador e incansável divulgador da doutrina, aliou a missão de chefe carismático" (Ó, 1999: 24).
[95] FERRO, 2003: 70.
[96] SNI, 1958: 20.
[97] CUNHA, 2001: 68-69.
[98] O jornalista Fernando Dacosta recorda como era público o pavor de Salazar pelos contactos populares, pelas festas e pelas inaugurações. Este autor classifica-os mesmo como "traços fóbicos da sua personalidade" (DACOSTA, 1998: 21).
[99] FERRO, 2003: 59, 60.
[100] Ó, 1999: 18.

décadas. Um período longo, durante o qual o regime pôde impor a sua vontade, fazer com que a sua visão da realidade se estruturasse na própria vida em sociedade[101].

Contudo, a Ditadura Militar também já se tinha debruçado sobre o dispositivo cultural, ao fornecer os primeiros exemplos de um modelo de restauração do universo cultural. A criação simultânea, em Março de 1932, da Academia Nacional de Belas-Artes e do Conselho Superior de Belas-Artes são disso exemplo. Aquelas instituições nasceram já com a preocupação de fomentar a cultura artística nacional. Pedia-se aos académicos que dessem ao que fosse nacional uma maior atenção.

A criação de um organismo que se dedicasse à "conversão organizada dos espíritos"[102], acabaria por acontecer em 1933, por vontade da Presidência do Conselho, com a criação do Secretariado da Propaganda Nacional.

Para dirigir o Secretariado, António de Oliveira Salazar escolheu António Ferro. A escolha tinha recaído num jornalista que, cerca de um ano antes de tomar as rédeas do SPN, tinha começado a publicar no *Diário de Notícias* um conjunto de entrevista com o recentemente nomeado chefe do Governo. Entrevistas que, segundo Fernando Rosas, constituíram o "primeiro manual de propaganda do regime que se implantava e do Chefe que nascia com ele"[103].

As entrevistas que Ferro fez a Salazar no início dos anos trinta para o *Diário de Notícias* e que, posteriormente, foram editadas, juntamente com outros textos, no livro *Salazar, o Homem e a Sua Obra* transformaram, segundo Helena Matos, "o que poderia ter sido uma simples colectânea de entrevistas no manifesto que Salazar, ao contrário de outros líderes, não escreveu", ajudando a construir um retrato de que Salazar "jamais se desgarrará"[104]. Na opinião desta autora, António Ferro foi o homem escolhido para moldar a "alma" que Salazar queria dar ao seu Estado Novo[105]. Uma constatação que não se afasta muito do juízo feito por Fernando Guedes, para quem a contribuição de Ferro para a obra de reconstrução nacional, então em curso, consistia muito simplesmente em "acrescentar a dimensão «alegria» ao ideário do Estado Novo"[106].

---

[101] Ó, 1999: 15. Nas palavras de Jorge Ramos do Ó, Portugal terá assistido à montagem de um inédito desígnio de Poder, em que a ideologia impôs a teatralidade.
[102] Ó, 1992: 396.
[103] FERRO, 2003: XVII.
[104] Na visão do jornalista Fernando Dacosta, uma das realizações mais intrigantes deixadas por Salazar foi a do seu mito. Este autor considera o presidente do Conselho uma personagem de ficção, "odiosa para uns, fascinante para outros, foi-a construindo, deixou-a construir, com vagar e habilidade ao longo de muitos anos (dominou como poucos a técnica da sedução e da propaganda), através de encenações progressivas de sombras e luzes, excessos e despojamentos" (DACOSTA, 1998: 20).
[105] MATOS, 2003: 314-315 e 317.
[106] GUEDES, 1997: 21.

Estadista e jornalista iniciaram uma relação de proximidade e cumplicidade na acção que durou cerca de dezasseis anos, até à saída de Ferro da direcção do Secretariado Nacional da Informação, em 1949. Fernando Guedes considera a ligação entre Salazar e Ferro como tendo sido muito mais importante e produtiva para Portugal do que a de Mussolini com Marinetti para a Itália, isto, apesar do entusiasmo que António Ferro manifestava por esta última[107].

Para Ferro, Salazar era o professor de Portugal[108], a quem o país devia a eternidade[109]. Raquel Pereira Henriques salienta, a este propósito, que, para António Ferro, Oliveira Salazar era o "político por excelência, escritor e homem de Estado, o estadista culto a quem julga dever-se o ressurgimento nacional"[110]

Já durante os anos vinte, António Ferro tinha mostrado a sua admiração pelos fascismos emergentes na Europa, e, muito particularmente, pela figura do chefe.

A empatia pelos regimes totalitários tornou-se mais conhecida do grande público depois das entrevistas que o jornalista realizou com personalidades como Benito Mussolini, Primo de Rivera, D'Annunzio, Mustafa Khemal ou Charles Maurras, algumas das quais foram editadas em 1927 sob o título *Viagem à Volta das Ditaduras*. Nesta obra, em cujo prefácio o comandante Filomeno da Câmara[111] assegurava que a inteligência do então jornalista pairava acima de qualquer facciosismo, António Ferro reconhece ser um "admirador sincero"[112] do fascismo italiano e do seu chefe. Benito Mussolini era "o formidável executor da nova Itália, cabeça de César no corpo de Napoleão."[113] Numa segunda entrevista que realizou em 1926, três anos depois de ter entrevistado o *Duce* pela primeira vez, António Ferro deixou mais elogios: "Mussolini é grande seja qual for a sua grandeza, seja qual for o seu orgulho!"[114]

António Ferro conheceu Gabriele D'Annunzio, por volta de 1920, em Fiume. Fernando Guedes conta que António Ferro, na altura repórter de *O Século*, envia para o seu jornal crónicas "inflamadas de entusiasmo futurista", enaltecendo a quadra de festa

---

[107] GUEDES, 1997: 23.
[108] FERRO, 1943: 12.
[109] Palavras retiradas do discurso pronunciado por António Ferro, em Folgosinho, no dia 7 de Setembro de 1937 (FERRO, 1950: 21).
[110] HENRIQUES, 1990: 39.
[111] António Ferro referia-se ao comandante Filomeno da Câmara como o seu mentor. Conheceram-se em 1918, por intermédio de um amigo comum, o dr. Alberto Osório de Castro.
[112] FERRO, 1927: 69.
[113] FERRO, 1927: 107. Ferro referia-se a Mussolini a propósito da conversa que teve com ele em 1923.
[114] FERRO, 1927: 174.

que ali se vivia em contradição com o "tempo baço, o tempo de descrença, o tempo de apagamento que se vivia então em Portugal e na Europa"[115].

Fernando Guedes recorda que, em 1932, quando entrevista Oliveira Salazar, António Ferro era já um jornalista com provas dadas, "um escritor claramente moderno, «modernista» se se quiser; é um apaixonado pela política enquanto aventura, exaltação e festa; é um homem de acção com as ideias bem caldeadas na cabeça, sabendo muito bem o que, no seu entender, é necessário e útil para a sua Pátria. É também um homem com o culto do chefe, do chefe condutor de homens e de pátrias"[116].

Em 1933, e a propósito de *Viagem à volta das Ditaduras*, António Ferro lançou, no *Prefácio da República Espanhola,* um ataque a certos sectores habitados pela "tradicional intolerância portuguesa" que o consideravam um jornalista simpatizante de certas situações de autoridade: "Não pretendo libertar-me dessa reputação e não quero esconder que simpatizo mais com as ideias quando elas se corporizam, quando essas ideias são homens, do que com as ideias simplistas que não passam do estado embrionário das palavras."[117] "O problema de Ferro", como diz Rui Ramos, "era o das intrigas do meio jornalístico-literário, resultado do seu próprio vedetismo arrivista."[118]

António Ferro não concebia o pensamento sem acção[119]. Já antes se tinha tornado activista das novas manifestações de arte, desdobrando-se em conferências e numa actividade literária proficua.

2.3.2. Política do Espírito: tradição e modernidade

Desde cedo que António Ferro tinha demonstrado vontade de intervir e assumir um papel destacado na nova "Política do Espírito"[120] e, assim, participar na dinâmica interna do país.

Logo em 1932, quando entrevistou o presidente do Conselho, Ferro afirmava que as artes e as letras já no passado se tinham demonstrado instrumentos

---

[115] GUEDES, 1997: 13. "Fiume, porém, é o seu primeiro encontro com a arte feita vida, vida efémera embora, como efémeras seriam muitas das propostas de modernistas e futuristas que ele vinha conhecendo desde 1913, quando Mário de Sá-Carneiro seu colega no liceu Camões, o iniciou nas lides literárias e o ligou ao grupo que ia ficar conhecido por os de *Orpheu*."

[116] GUEDES, 1997: 19.

[117] FERRO, 1933: XX-XXI. "O que me interessa como repórter, como espectador diante da cena do mundo, são os animadores, os homens de acção, os autores com teatro, os criadores da vida, de vida contemporânea."

[118] RAMOS, 1994: 650.

[119] HENRIQUES, 1990: 17.

[120] "A Propaganda era afinal também uma «mentira», para a qual se considerava importante o teatro ou o cinema, bem como a literatura, a dança ou o folclore, no âmbito do que Ferro chamou – utilizando a famosa expressão de Paul Valéry – a «Política do Espírito»" (TORGAL, 2001c: 166).

indispensáveis à "elevação de um povo e ao esplendor duma época", e acreditava que a "falta de elevação e de animação" se deviam atribuir à ausência de uma "inteligente e premeditada Política do Espírito"[121].

António Ferro fez a primeira grande referência ao termo "Política do Espírito" no *Diário de Notícias* do dia 21 de Novembro de 1932, antes ainda de ter sido convidado para o SPN.

Mais tarde, no discurso que pronunciou no dia 21 de Fevereiro de 1935, o director do Secretariado disse acreditar que a Política do Espírito correspondia não só a uma "aspiração definida, legitima dos intelectuais portugueses", mas também a um "desejo vago, imponderável, das próprias classes humildes, incultas que sofrem a nostalgia da beleza sem lhe conhecer as formas"[122].

Ferro reconhecia que o momento que Portugal e o Mundo atravessavam impunha que se estabelecesse e organizasse "o combate contra tudo o que suja o espírito", pelo que, defender a Política do Espírito era combater sistematicamente "tudo o que é feio, grosseiro, bestial, tudo o que é maléfico, doentio, por simples volúpia ou satanismo!" A Política do Espírito era, portanto, aquela que, segundo o director do Secretariado, "procura proteger todos os criadores da Beleza não só estimulando-os a produzir obras de arte mas também preparando-lhes aquela atmosfera moral em que o Espírito seja Espírito."[123]

Apenas há cerca de dois anos à frente do SPN, António Ferro salvaguardava, no entanto, que não via a Política do Espírito, somente, como uma "simples e legítima elaboração de um programa de assistência aos artistas e escritores, um simples e necessário estímulo às realizações materiais da arte, isto é, às corporizações do Espírito"[124].

Raquel Pereira Henriques destaca que António Ferro surgiu como a pessoa capaz de dar ao regime um conteúdo intelectual e de "operar a transposição do espírito para o movimento político português"[125]. Fernando Guedes lembra que os anos que Ferro passou à frente do Secretariado foram de uma campanha ininterrupta de "afã criador, de

---

[121] FERRO, 2003: 57.
[122] FERRO, 1935: 5.
[123] FERRO, 1935: 7-8.
[124] FERRO, 1935: 6. "Ela não consiste, apenas, repetimos, em fomentar o desenvolvimento da literatura, da arte e da ciência, em acarinhar os artistas e os pensadores, fazendo-os viver numa atmosfera em que lhes seja fácil criar. (...) Política do Espírito é aquela que proclama, precisamente, a independência do Espírito, que o liberta da escravidão do materialismo tirânico, insinuante, que pretende constantemente subornã-lo, embriagá-lo."
[125] HENRIQUES, 1990: 36.

verdadeira volúpia pela realização de uma obra, de introdução da alegria e do bom gosto na face austera, do «viver habitualmente» que Salazar destinara para Portugal".

Na inauguração do SPN, o presidente do Conselho deixou um aviso. Salazar não queria que a propaganda do regime se confundisse com a de "serviços idênticos noutros países, dos exaltados nacionalismos que os dominam, dos teatrais efeitos a tirar no tablado internacional" [126], isto é, de estados onde existiam serviços centralizados de propaganda ou até mesmo ministérios exclusivamente vocacionados para fins propagandísticos. No entanto, a defesa de um caminho original não abdicava dos hábitos antidemocráticos e antiliberais de outros aparelhos de propaganda com que Salazar não se queria identificar.

"Tratemos do nosso caso comezinho", apelava o chefe do Governo, numa altura em que António Ferro tomava posse como director do Secretariado[127]. O SPN devia-se debruçar, essencialmente, sobre o que era nacional, "porque tudo o que é nacional lhe há-de interessar", salientava Salazar, para quem o novo organismo estatal tinha como missão elevar o espírito da "gente portuguesa no conhecimento do que realmente é e vale, como grupo étnico, como meio cultural, como força de produção, como capacidade civilizadora, como unidade independente no concerto das nações"[128]. Ainda assim, o líder não escondia a vontade de lutar contra aquilo que considerava ser a ignorância de jornalistas, escritores e políticos estrangeiros. Um desconhecimento que, como faz questão de salientar, não provinha da má fé, mas das "más informações que aqui mesmo lhes dão"[129].

Em 1938, Salazar procura marcar diferenças, encontrar contrastes, entre o dinamismo propagandístico de Portugal e o da "Itália nova" e da "Alemanha nova" que, como lembra Salazar, recorriam aos "discursos inflamados, cortejos, festas, gritando o que já se fez e o que se pensa fazer". Processos com que Hitler e Mussolini recorriam àquilo que o ditador português chamou "número de circo". Um "número difícil e perigoso" que vivia mais das palavras e dos gestos do que propriamente da acção pura e útil. Contudo, o recentemente nomeado chefe do Governo, apesar de achar "lamentável que a verdade precise de tanto barulho para se impor, de tantas campainhas, bombos e tambores, dos mesmos processos, exactamente, com que se divulga a mentira", não se coibiu de referir, na mesma altura, que, em caso de necessidade, esse poderia ser o

---

[126] SNI, 1958: 16.
[127] SNI, 1958: 16.
[128] SNI, 1958: 18.
[129] SNI, 1958: 18.

caminho a seguir para a concretização de uma "propaganda intensa conscientemente organizada"[130].

"Tal como a maioria dos estados conservadores e autoritários, e ao contrário do que acontece nos regimes totalitários como o italiano e o alemão, o Estado Novo não foi particularmente entusiasta da mobilização das massas, excluindo-as mesmo da participação activa na vida política", reconhece, Helena Ângelo Veríssimo[131]. Era a especificidade do caso português que marcava a diferença.

António Ferro não deixava, no entanto, de concordar com a forma como Mussolini apelava à criação de uma arte do "nosso tempo" em oposição ao simples usufruto do velho património, e defendia que a uma nova época devia corresponder uma nova arte[132].

O responsável pela propaganda estatal procurou encontrar uma solução de equilíbrio entre as decisões do poder político e a criatividade dos artistas escolhidos pelo SPN para realizar todo o trabalho de manipulação e recriação das mentalidades.

Preocupado com o desenvolvimento da acção, o novo responsável pela propaganda do Estado Novo sabia que tinha à espera dos seus falhanços "uma torrente de inimizades" e de "más vontades"[133].

Dez anos após o lançamento do SPN, António Ferro lembrava que, apesar de se ter inaugurado com aplausos, o Secretariado vivia já numa atmosfera hostil, "criada pelo nosso incansável espírito de contradição e, sobretudo, pelo inimigo político e literário do «futurista», da pessoa discutidíssima que fora escolhida pelo Governo para dirigir esse novo organismo"[134].

---

[130] FERRO, 2003: 123.

[131] VERRÍSSIMO, 2003: 15. Para Hagen Schulze, os regimes italiano e alemão são os únicos que se podem classificar verdadeiramente de fascistas dado que conheceram uma verdadeira tomada de poder do tipo fascista. Outras ditaduras do período entre guerras, como no caso da portuguesa e da espanhola, são classificadas por Schulze quer como ditaduras militares, quer como regimes civis autoritários, mas não estados fascistas. Segundo este autor, ditaduras como a portuguesa esforçavam-se por desmobilizar as massas e excluí-las de toda a participação na vida pública: Diz este autor que, em vez disso "propunham à população modelos sociais que reforçavam os particularismos e o enclausuramento social, levando a representações comunitárias anteriores à revolução industrial; as ideologias corporativistas gozavam de um favor muito particular" (SCHULZE, 1997: 280).

[132] FERRO, 1949b: 22. Heloísa Paulo enuncia o período de 1934 a 1949 como uma era marcada pelo desenvolvimento cultural, sobretudo, para o sector artístico ligado à ala modernista, "mais caracteristicamente nacionalista, defensora do Estado interveniente" (PAULO, 1996b: 356).

[133] SNI, 1958: 21.

[134] FERRO, 1943: 9. No discurso que pronuncia por ocasião do 10º Aniversário do SPN, António Ferro refere que Salazar "compreendeu, sentiu, para além das minhas atitudes literárias, das minhas coloridas imagens de lápis de cores, a ânsia de realização, de servir, que existia em mim. (...) E foi assim, deste encontro da minha fome de acção, da minha audácia, já então reflectida, com o espírito construtivo, compreensivo e sereno de Salazar, que nasceu o Secretariado da Propaganda Nacional, cujos dez anos se celebram hoje." (FERRO, 1943: 13)

O director do Secretariado assumia-se como uma das primeiras barreiras defensivas do líder. Se fosse preciso, o SPN constituiria, segundo o seu principal responsável, uma "vanguarda sacrificada" para que o Estado Novo se realizasse completamente[135].

"É Ferro quem se expõe", diz Raquel Pereira Henriques, que lembra, no entanto, que a autonomia de que usufruía o Secretariado tinha por detrás, necessariamente, o cunho do chefe do Governo[136].

António Ferro teve de delinear uma política cultural que, invariavelmente, se misturava com os objectivos traçados para a política propagandística do regime.

O Estado Novo vivia entre a proclamação da época em que vivia e as lembranças do passado. Não deixa de ser sintomático, e até um pouco contraditório, pensar que António Ferro, ao mesmo tempo que apelava à modernização dos gostos dos portugueses, procurava na tradição popular e nos costumes seculares elementos que servissem para aperfeiçoar o gosto, segundo ele, "para educar o Português com a sua própria realidade"[137].

O Estado Novo tentava agregar todos os portugueses em torno do seu programa ideológico. Desde o início, o Secretariado e, designadamente o seu director, procurou juntar à sua volta homens das artes. António Ferro chegou mesmo a dizer que, como dirigente da Propaganda Nacional, a acção do Secretariado dentro da Política do Espírito era "trazer para a luz, incorporar na vida activa da Nação todos os seus valores desconhecidos, caluniados ou combatidos"[138].

António Ferro reconheceu que a preferência tinha ido maioritariamente para os escritores e artistas mais novos, dando como principal razão para tal opção, o facto de "aqueles que seguem os caminhos certos, por estradas sem curvas"[139], ou seja, os académicos, já serem olhados com maior simpatia pelos organismos oficiais responsáveis pela cultura nacional. Aceitando que a crítica que lhe era feita tinha fundamento, o director do Secretariado defende-se dizendo que o SPN não era um "organismo conservador, consagrador, académico, nem sequer exclusivamente cultural,

---

[135] SNI, 1958: 21.
[136] HENRIQUES, 1990: 39.
[137] HENRIQUES, 1990: 22. Apesar de tudo, Fernando Guedes acredita que, no seu trabalho à frente do Secretariado, Ferro tinha fundido os ideais futuristas da sua juventude, transformando-os em "acção e vida" (GUEDES, 1997: 29).
[138] FERRO, 1949b: 19. Discursos pronunciados entre 23 de Maio de 1935 e 6 de Maio de 1949 relativos à Política do Espírito e à Arte Moderna Portuguesa.
[139] FERRO, 1943: 18.

mas um instrumento dinâmico, vivo, que procura novos valores, que procura artífices e materiais novos para a construção de obras novas"[140].

Já em 1938, admitindo que a intervenção do Estado nos problemas do espírito era um assunto delicado, Salazar não deixou de questionar os prós e os contras de tal intervenção em conversa com António Ferro. Um aviso à navegação para que se soubesse quem definia verdadeiramente as linhas orientadores da Política do Espírito. "Exemplos alheios provam-nos à saciedade que transformar artistas e escritores em funcionários públicos significa, praticamente, proibi-los de criar. A Arte não é um livro de ponto. (...) Por outro lado a época dos Mecenas já lá vai"[141], destacava o presidente do Conselho.

Ainda que, no discurso inaugural do Secretariado, Salazar refutasse a ideia de que o SPN pudesse vir a ser um meio de promoção e amplificação do elogio governativo, elevando "artificialmente a estatura dos homens que ocupam as posições dominantes do Estado"[142], a verdade é que o novo organismo emergiu como uma "instituição por excelência vinculadora dos restantes braços da administração"[143].

Para Helena Matos, naqueles tempos, os da propaganda e da influência de Ferro, mais do que a Arte a servir o Estado, encontramos o Estado a saber servir-se da Arte[144]. Como acentua Jorge Ramos do Ó, "a função de suporte do poder reclama um comprometimento doutrinário profundo, orgânico"[145].

No final dos anos 40, Raquel Pereira Henriques aponta que o Secretariado se tinha transformando num "organismo equívoco que publicitava tolerância e carinho pela arte moderna, mas que não impedia as intervenções de força e não defendia uma arte que não fosse dogmaticamente nacional"[146]. Iniciara-se uma ruptura de uma parte da comunidade artística com a política cultural de Ferro. Raquel Pereira Henriques acredita que a demissão de António Ferro no final de 1949, início de 1950, tornou claramente visíveis as oposições que sofria por parte do regime[147].

Não deixam, no entanto, de ser sintomáticas as palavras que, cerca uma dezena de anos depois do fim da ditadura, António Lopes Ribeiro dedica a António Ferro, ao

---

[140] FERRO, 1943: 18.
[141] FERRO, 2003: 156.
[142] SNI, 1958: 16.
[143] Ó, 1992: 397.
[144] MATOS, 2003: 317.
[145] Ó, 1992: 411.
[146] HENRIQUES, 1990: 72.
[147] HENRIQUES, 1990: 72-73. António Ferro sai do Secretariado e é nomeado Ministro de Portugal na Suiça.

recordar a primeira vez que foi à televisão para falar do seu antigo amigo: "Penosa estreia foi essa, mas que me permitiu fazer justiça a alguém que já nessa altura muitos procuravam esquecer, fingindo ignorar tudo o que ele fizera em benefício da cultura portuguesa e da sua expansão no estrangeiro, até ao afastamento do seu lugar de director do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo que sucedeu ao honestamente chamado da «Propaganda Nacional»."[148]

Todavia, não foi só com António Ferro que o Secretariado garantiu a sua fidelidade ao regime salazarista.

Nos anos que se seguem passam pela direcção do Secretariado homens como José Manuel da Costa (sucede a Ferro em 1951)[149], Eduardo Brazão, António Eça de Queiroz e César Moreira Baptista. Personalidades que para Jorge Ramos do Ó não eram mais do que "burocratas de carreira ou figuras sem contactos sérios no meio intelectual[150].

2.4. O regime e a propaganda cinematográfica

Em 1917, António Ferro, em plena fase modernista, já reconhecia a capacidade do cinema de educar esteticamente para o bom gosto[151]. A elevação do nível do gosto português foi, precisamente, um dos objectivos traçados por António Ferro para a Política do Espírito quando assumiu o lugar de director do Secretariado.

Para elevar o padrão cultural do povo, a Política do Espírito propôs-se criar uma arte nacionalista que aprimorasse os padrões estéticos da sociedade[152] e que servisse os "inequívocos propósitos da educação do gosto"[153].

Nos anos vinte, e depois de ter visitado Hollywood, António Ferro acreditava que Portugal reunia as condições necessárias para se tornar numa capital do cinema, na

---

[148] MATOS-CRUZ, 1983: 54.
[149] SNI, 1958: 27. No discurso de tomada de posse, José Manuel da Costa explica o que pretende para o SNI: "Dele não deixaremos que saia pensamento, palavra ou acto que negue Deus, os preceitos da Igreja, e as virtudes cristãs; que desfigure a imagem de Portugal confundindo o essencial da civilização e da cultura com o acessório das aparências brilhantes e enganosas; que traia os princípios da Revolução Nacional, deixando algumas vezes de ser, com orgulho e coragem, a primeira trincheira aberta contra o erro, a mentira, a calúnia ou a simples ignorância quer no plano interno, quer no plano internacional."
[150] Na opinião de Jorge Ramos do Ó, da ausência de debate tinham resultado práticas que favoreciam estratégia políticas de sinal contrário que transformaram a demissão de António Ferro em algo natural. Este autor lembra que, duas dezenas de anos depois de ter sido instituída, a Política do Espírito estava "falida" (Ó, 1992: 454).
[151] Ideia expressa por António Ferro na obra *As Grandes Trágicas do Silêncio* (FERRO, 1917).
[152] PAULO, 1996b: 357.
[153] Ó, 1992: 444.

"Califórnia do Velho Mundo"[154]. Justamente quando escreveu *Hollywood, Capital das Imagens*, António Ferro assumiu o seu fascínio pela sétima arte e pela força mobilizadora do cinema.

Em 1932, ao entrevistar Salazar, António Ferro defendeu que a melhor maneira de governar o povo era contentando-o. Uma posição à qual o presidente do Conselho respondeu afirmativamente, sugerindo, na altura, a organização de grandes espectáculos de cinema popular onde o povo se pudesse entreter, com filmes que tivessem, simultaneamente, um papel educativo e de diversão. "Convenceremos assim o povo, pouco a pouco, de que pensamos nele, de que a sua felicidade e o seu bem-estar constituem uma das nossas maiores preocupações", assegurou o chefe do Governo[155].

Para o regime, o cinema era uma importante ferramenta de propaganda, não só pela imagem de modernidade que transmitia, como também por possuir um invulgar poder de atracção[156]. Tratava-se de um meio multifacetado (propagandístico, de entretenimento e informativo) que chegava às massas populares através das salas de cinema espalhadas por todo o país. Salas escuras que, segundo Edgar Morin, transformam o espectador num "sujeito passivo em estado puro", subjugando-o, através de um estado "semi-hipnótico", ao que está a assistir[157].

Num país onde a electrificação estava ainda muito longe de ser suficiente, a proliferação de salas de cinema, não se tornava tarefa fácil. Mesmo assim, em 1926 eram 300 as salas de cinema em actividade. Contudo, a quantidade de salas em actividade durante a era do cinema mudo cairia substancialmente nos anos 30 e, só na década de 1940, é que se voltava a notar índices de crescimento nesta área.

A partir do *Anuário Estatístico* existente nos arquivos do Instituto Nacional de Estatística (INE) foi possível recolher alguma informação sobre o número de salas de cinema que funcionavam em Portugal nos anos 30 e 40[158].

A forma de apuramento dos dados estatísticos variou ao longo dos anos, com os métodos de contagem estatística a serem apresentados de forma distinta nos períodos que vão de 1931[159] a 1939[160] e de 1942 a 1951[161].

---

[154] FERRO, s. d.: 122.
[155] FERRO, 2003: 56.
[156] "As artes visuais e a música tiveram uma importância especial na cristalização de uma imagética nacional autêntica e na sua disseminação por uma audiência mais vasta." (SMITH, 1999: 58)
[157] MORIN, 1997: 118-119. Para Edgar Morin, a sessão de cinema revela características para-hipnóticas (obscuridade, encantação através da imagem, descontracção «confortável», passividade e impotência física) (MORIN, 1997: 177).
[158] Neste trabalho optou-se por uma recolha que não se cingisse apenas a estas duas décadas, mas apanhasse também todos os anos de produção do *Jornal Português*, ou seja, até 1951.

Anos	Salas de cinema em funcionamento
1931	Entre 36 e 47
1932	Entre 35 e 49
1933	Entre 35 e 50
1934	Entre 40 e 49
1935	Entre 36 e 51
1936	Entre 67 e 90
1937	Entre 68 e 91
1938	Entre 72 e 96
1939	Entre 75 e 93
1940[162]	Entre 181 e 208
1941[163]	-
1942	271
1943	346
1944	358
1945	354
1946	361
1947	403
1948	412
1949	431
1950	448
1951	427

Fonte: *Anuário Estatístico* do INE.

[159] Esta pesquisa quantitativa inicia-se em 1931 uma vez que não existem dados referentes ao Cinema no *Anuário Estatístico de 1930.*

[160] Neste período, os dados estatísticos relativos ao número de salas de cinema em funcionamento não apresentam totais nacionais. A opção tomada para a criação desta grelha foi a de encontrar o valor máximo e o valor mínimo de salas de cinema em funcionamento ao longo de todo o ano. Os dois valores dão ainda uma ideia das oscilações ocorridas nesta área de actividade.

[161] Neste período, a informação estatística relacionada com o número de salas de cinema em funcionamento é apresentada em valores anuais totais.

[162] O *Anuário Estatístico de 1940* distribui os dados relativos ao número de cinemas por quatro trimestres. A escolha caiu nos 3º (181 salas) e 4º (208 salas) trimestres, já que dizem respeito aos valores máximos e mínimos de salas de cinema em funcionamento.

[163] O *Anuário Estatístico de 1941* não refere dados estatísticos a propósito do número de salas de cinema em funcionamento.

Uma das conclusões que se pode tirar destes dados é que, ao longo dos anos 40, o número de salas de cinema em funcionamento sofreu um incremento significativo. Um acréscimo que se reflectiu no aumento do número de bilhetes vendidos/espectadores durante a década. As duas datas que balizam o objecto de estudo deste trabalho (1938 e 1951) permitem compreender essa realidade. O *Anuário Estatístico do INE* refere que, em 1938, ano de estreia do *Jornal Português*, se venderam 8.361.717 de bilhetes para sessões de cinema[164], e que, no ano em que o *Jornal Português* terminou, ou seja, 1951, se tinham vendido 20.941.967 bilhetes[165].

Durante os anos 30 e a primeira metade da década seguinte, a relação do regime com os agentes do sector cultural apresentava-se sólida. Salazar percebeu que sem estes meios dificilmente conseguiria impor a sua doutrina.

Ao contrário do livro – que foi também uma grande aposta do Secretariado na política de propaganda do Estado Novo, mas que na prática não alcançava o êxito pretendido num país com uma elevada taxa de analfabetismo –, o cinema constituía um instrumento propagandístico capaz de garantir melhores resultados. A sétima arte possuía uma linguagem que até por um analfabeto podia ser entendida, como refere Manuel de Azevedo, "com a vantagem de ser a primeira e única linguagem efectivamente universal, cujas características constitutivas a tornam o primeiro meio poderoso para a cultura de massas"[166].

Pioneiro da imagem em movimento, Edison já tinha vaticinado que quem controlasse a indústria cinematográfica controlaria o mais poderoso meio de influência sobre o povo.

Destacado realizador de cinema durante o Estado Novo, António Lopes Ribeiro chegou mesmo a apelar, em 1941, ao presidente do Conselho para que compreendesse que "nenhum porta-voz mais forte e mais legítimo que o cinema pode levar a toda a parte a sua lição e o nosso exemplo"[167]. Cinco anos mais tarde, em 1946, António Ferro avisava os menos atentos para o facto de, por estar relacionado com o ócio e o divertimento, nem sempre se reconhecer a importância do cinema, cuja influência era, segundo ele, decisiva para a formação da alma contemporânea: "A sua magia, o seu poder de sedução, a sua força de penetração são incalculáveis. Mais do que a leitura,

---

[164] INE, 1938: 186.
[165] INE, 1951: 139.
[166] AZEVEDO, 1945: 15.
[167] MATOS-CRUZ, 1983: 274.

mais do que a música, mais do que a linguagem radiofónica, a imagem penetra, insinua-se, sem quase se dar por isso, na alma do homem."[168] Uma ideia muito parecida àquela que Ferro tinha escrito, alguns anos antes, no livro *Hollywood, Capital das Imagens*, a propósito da sétima arte. Nessa obra reconhecia que a ilusão do cinema era mais cruel do que a ilusão do teatro, "porque é mais hábil e mais perfeita", e chegava mesmo a admitir que o cinema, "que faz tudo pela calada, ludibria-nos completamente."[169]

Em meados dos anos 30, e no âmbito do SPN, o Cinema Popular Ambulante tinha começado a percorrer o país ao encontro das províncias portuguesas mais isoladas. Todavia, os espectáculos cinematográficos ambulantes demoravam muito tempo a regressar a uma mesma localidade, um facto que condicionava largamente a sua acção doutrinária de divulgação da mensagem política do Estado Novo.

Bem mais tarde, em discurso proferido a 29 de Janeiro de 1948, durante o acto inaugural da exposição *14 Anos de Política do Espírito*, Ferro queixava-se – ainda que dissesse entender as limitações orçamentais com que contava – da falta de meios para levar a cabo o seu programa, "porque só temos um Teatro do Povo e dois Cinemas Ambulantes quando devíamos possuir os suficientes para não voltarmos às mesmas terras apenas de três em três anos"[170].

Em meados dos anos 40, a electrificação do país continuava longe da desejada, os custos dos filmes eram elevados, o mercado brasileiro encontrava-se fechado aos filmes portugueses e faltavam meios técnicos e artísticos no universo cinematográfico nacional.

Entre as preocupações que Manuel de Azevedo transcreve do Relatório da Gerência de 1943 da Associação Industrial Portuguesa, encontrava-se uma reclamação que já tinha estado presente noutros países europeus. Tratava-se da criação de uma escola de cinema em Portugal, à imagem daquilo que já acontecia na França, na Itália, na América do Norte e na própria Espanha[171].

Manuel de Azevedo mostrava-se demolidor ao considerar que o panorama do cinema português era triste, repleto de improvisação e limitado pelo "baixo nível intelectual dos nossos filmes", ao qual se juntava ainda um "baixo nível técnico e

---

[168] FERRO, 1950: 43.
[169] FERRO, s. d.: 97-98.
[170] FERRO, 1948: 16. O Cinema Ambulante – «caravana de imagens» – como António Ferro lhe chamou, dera mais de dois mil espectáculos em onze anos (SNI, 1958: 62).
[171] AZEVEDO, 1945: 32.

formal"[172]. Para este autor, a fundação de uma escola de cinema em Portugal impunha-se o quanto antes.

"Ora do que Portugal precisa não é de dois ou três infalíveis, mas de homens conscientes da sua missão e do seu ofício, capazes de levarem o cinema nacional ao nível próprio de uma actividade nobre e importante como é a chamada Sétima Arte", alertava Manuel de Azevedo, para quem o facto de terem sido enviados bolseiros portugueses para o Centro Cinematográfico de Roma, por intermédio do SNI, acentuava a necessidade de se criar em Portugal o ensino do cinema tanto no que dizia respeito à preparação técnica como artística[173]

Ao longo dos anos 30 e 40, o Secretariado, fosse ele SPN ou SNI, tornou-se não só produtor de filmes, como participou também, nomeadamente pela mão de António Ferro, na elaboração de argumentos cinematográficos.

Todavia, em Portugal não houve concentração dos meios de produção cinematográfica por parte do Estado Novo, já que as companhias e distribuidoras nacionais eram formalmente independentes do Estado.

Há, no entanto, um caso de favorecimento por parte do Estado que mereceu mesmo a criação de um diploma legal. Trata-se da Tobis Portuguesa, que, através do Decreto-Lei 22 966, de 14 de Agosto de 1933, ficou isenta do pagamento de contribuições (predial e industrial), direitos de importação (de maquinaria, aparelhos e materiais necessários ao exercício da industria cinematográfica). Esta legislação reconhecia a capacidade do Estado intervir na indústria cinematográfica, ao obrigar os importadores de filmes estrangeiros a adquirir, na proporção que fosse determinada pelo Governo, filmes sonoros produzidos pelos estúdios nacionais.

Luís Reis Torgal considera que as companhias portuguesas, entre as quais destaca a Tobis, "eram formalmente independentes do poder político"[174].

Se, por um lado, o patrocínio financeiro do Governo ajudava a suportar a indústria, por outro, as empresas do sector estavam tecnicamente apetrechadas para poderem produzir os filmes que desejassem. É por esta ordem de factores que Paulo Jorge Granja defende que, apesar do regime ter desenvolvido uma política de propaganda própria através do documentário cinematográfico, "não se pode dizer que tenha havido em Portugal uma instrumentalização clara do cinema, tal como se

---

[172] AZEVEDO, 1945: 81.
[173] AZEVEDO, 1945: 81.
[174] TORGAL, 1996: 304.

verificou na Alemanha e na Itália"[175]. Este autor admite que, ao afastar-se de uma posição de maior intervenção, o Estado demonstrava que, para além de recear pela rentabilidade do investimento, aquele era também um indício de que o cinema nunca tinha sido considerado um meio de propaganda prioritário[176].

É, no entanto, certo que, com a criação do Secretariado da Propaganda Nacional, o panorama cinematográfico nacional sofreu algumas alterações. A produção de longas-metragens, de documentários e até de um noticiário cinematográfico oficial como o *Jornal Português* mostravam que, à imagem do que se passava noutros países europeus, também em Portugal o cinema não tinha escapado à propaganda estatal. O cinema permitia promover a edificação de uma nova consciência colectiva, sempre sob o poder fiscalizador dos órgãos de propaganda e censura estatal.

Em Portugal, a censura cinematográfica não era uma coisa nova, não se pode considerar uma medida instituída unicamente a partir do Estado Novo. A primeira indicação da existência em Portugal de uma censura cinematográfica data de 1919, é originária da Secretaria de Guerra, e faz alusão a um decreto de 1917 (Dec. Nº 3354, de 10 de Setembro de 1917) [177]. Lauro António menciona que o primeiro decreto que se conhece posterior à instauração da Ditadura Militar, em 1926, e que regulamenta a matéria da censura data de 1927 (Decreto-Lei nº 13 564, de 6 de Maio de 1927, que promulgava várias disposições relativas aos espectáculos e aos divertimentos públicos). No seu artº 133, aquele Decreto-Lei considerava "rigorosamente interdita a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes" [178].

Três anos mais tarde, o Decreto nº 17 046-A, de 28 de Junho de 1929, determinou que os serviços da Inspecção-Geral dos Espectáculos transitassem da Instrução Pública para o Ministério do Interior[179].

Ao longo dos anos, o aperfeiçoamento do aparelho repressivo foi impondo constantes reajustamentos no universo cinematográfico. A Lei 1974, por exemplo, promulgava a 16 de Fevereiro de 1939 as bases da assistência de menores a espectáculos públicos.

---

[175] GRANJA, 2001: 195.
[176] GRANJA, 2001: 195.
[177] ANTÓNIO, 1978: 25.
[178] ANTÓNIO, 1978: 28.
[179] ANTÓNIO, 1978: 30-31.

Ao assumir a intenção de manter uma posição de neutralidade face ao deflagrar da Segunda Guerra Mundial, Portugal ficava ao alcance das poderosas máquinas de propaganda dos dois blocos beligerantes. Júlia Leitão de Barros lembra que entre as medidas que procuraram restringir o âmbito da propaganda beligerante, foi proibido o uso de emblemas, a audição de rádios estrangeiras em locais públicos e a manifestação de simpatias durante a exibição de filmes[180].

Apoiado na censura, o Estado procurou dar uma imagem de coesão interna, impedindo o aparecimento de vozes discordantes que questionassem o posicionamento ideológico do país relativamente ao conflito e pusessem em causa a continuidade do regime. Jorge Ramos do Ó faz alusão ao facto de com o eclodir da Segunda Guerra Mundial o regime ter começado a sentir a necessidade de associar as intervenções repressiva e de construção dos conteúdos dos meios da comunicação social[181].

Face à nova realidade internacional, a 19 de Março de 1940, a presidência do conselho criava o Gabinete de Coordenação dos Serviços de Propaganda e Informação (GCSPI)[182].

A presidência do conselho passou a manter um contacto mais estreito com os vários organismos criados pelo regime, tendo um papel ainda mais activo na direcção da política de propaganda. O GCSPI juntava o director do Secretariado da Propaganda Nacional e dos Serviços de Censura e o presidente da comissão administrativa da Emissora Nacional de Radiodifusão (EN)[183].

Para Raquel Pereira Henriques, o alargamento da acção do Secretariado iniciou-se em 1940 com a Exposição do Mundo Português e com a necessidade que o regime sentiu, a partir daí, de "prolongar o momento actual e ampliar os meios mais eficazes nesse processo de consolidação da hegemonia salazarista"[184].

Em 1944 dava-se a concentração de meios. Através do Decreto-Lei nº 33 545, de 23 de Fevereiro[185], os serviços de censura fundiram-se no departamento chefiado por António Ferro, que em vez de se chamar SPN passava a chamar-se Secretariado Nacional da Informação (SNI).

---

[180] BARROS, 2000: 53.
[181] Ó, 1992: 443.
[182] Instituído pelo Decreto 30 320.
[183] António Ferro passou a acumular, a partir de 1941, a direcção da Emissora Nacional.
[184] HENRIQUES, 1990: 68.
[185] Instituído pelo Decreto-lei 33 545, da presidência do conselho. Para o SNI passaram ainda os serviços de turismo, imprensa, exposições nacionais ou internacionais e os de radiodifusão.

Também em 1944, o Secretariado Nacional da Informação viu alargado o seu organograma com a inclusão da Inspecção-Geral dos Espectáculos (Decreto-Lei 34 133, de 24 de Novembro)[186], a principal ferramenta propagandística do regime passou a ter um poder bastante alargado sobre o funcionamento efectivo do cinema, mas também do teatro e de tantos outros espectáculos públicos. Sob a sua alçada estavam a fiscalização dos espectáculos, a concessão de licenças e vistos a casas e recintos, e os respectivos programas e cartazes. Funções através das quais o Secretariado exercia um forte controlo da actividade artística desenvolvida em pleno Estado Novo.

Do vocabulário institucional desaparecia o léxico propaganda, sendo substituído por informação. Para Jorge Ramos do Ó, esta alteração tinha subjacentes efectivas preocupações de aperfeiçoamento do aparelho, já que "os instrumentos de proibir e dissimular, de separar e unir seriam em definitivo incorporados na instituição que fora vocacionada para estruturar o que designamos como cultura dominante"[187].

Tanto nos anos 30 como nos anos 40, a censura marcou presença nos cinemas nacionais limitando a liberdade artística de filmes portugueses e estrangeiros.

O *Anuário Estatístico* do Instituto Nacional de Estatística, relativo a estas duas décadas, dá a conhecer o número de filmes portugueses e estrangeiros apresentados à censura, na Inspecção-Geral dos Espectáculos.

Para além de referir o número de filmes portugueses apresentados à censura, este projecto de investigação optou por fornecer também os mesmos elementos informativos sobre os filmes norte-americanos.

O cinema americano dominava o mercado nacional nas duas décadas em análise, sendo o país com mais filmes apresentados à censura durante o período estudado (1931-1951[188]).

A obra de Manuel de Azevedo, *Perspectiva do Cinema Português*, editada em 1951, refere que o mercado português, "apesar da sua insignificância, não deixa, porém, de ser aproveitado pela produção estrangeira, especialmente a americana"[189].

---

[186] ANTÓNIO, 1978: 32. A obra editada pelo SNI, *Um Instrumento de Governo – 25 anos de acção, 1933-1958*, refere que só a 1 de Julho de 1947 é que a Inspecção-Geral dos Espectáculos foi definitivamente integrada no SNI (SNI, 1958: 95).

[187] Ó, 1992: 444.

[188] Esta pesquisa quantitativa inicia-se em 1931 uma vez que não existem dados referentes ao Cinema no Anuário Estatístico de 1930.

[189] AZEVEDO, 1951: 34.

Anos[190]	Filmes portugueses apresentados à censura	Filmes americanos apresentados à censura
1931	143	360
1932	142	459
1933	160	519
1934	159	437
1935	188	512
1936	196	528
1937	127	542
1938	91[191]	545[192]
1939	30[193]	555[194]
1940	34[195]	608[196]
1949	55[197]	599[198]
1950	59[199]	675[200]
1951	53[201]	821[202]

Fonte: *Anuário Estatístico* do INE.

Com o pós-guerra, o regime sentiu a necessidade de modificar a sua imagem. Na prática, e como defende Helena Ângelo Veríssimo, no Portugal dos anos 30 e 40, pelo menos até 1944/45, "dificilmente se poderá falar de uma política oficial de informação, mas antes de uma política de propaganda"[203]. Em 1945, é finalmente instituída e

[190] 1938, 1939, 1940, 1949, 1950 e 1951 são os únicos anos em que os dados estatísticos do INE referem o número de filmes apresentados à censura por género cinematográfico. Tendo em conta que este projecto de investigação académica se centra, essencialmente, na análise das actualidades e dos documentários, esses são também os dados escolhidos para servirem de complemento a informação disponível nesta grelha.
[191] 86 são documentários e 3 são actualidades.
[192] 121 são documentários e 58 são actualidades.
[193] 26 são documentários e 1 refere-se a actualidades.
[194] 121 são documentários e 75 são actualidades.
[195] 26 são documentários e 6 são actualidades.
[196] 163 são documentários e 50 são actualidades.
[197] 30 são documentários e 10 são actualidades.
[198] 78 são documentários e 153 são actualidades.
[199] 46 são documentários e 7 são actualidades.
[200] 134 são documentários e 155 são actualidades.
[201] 33 são documentários e 9 são actualidades.
[202] 145 são documentários e 192 são actualidades.
[203] VERÍSSIMO, 2003: 11.

articulada uma Comissão de Censura à passagem de fitas cinematográficas (Decreto-Lei nº 34 560, de 11 de Maio de 1945)[204].

Depois de ter passado por um período de afirmação na década de trinta, em que precisou de consolidar o seu aparelho de propaganda, a verdade é que, com o pós-guerra, o Estado Novo tinha de enfrentar novos desafios conjunturais, tanto no plano interno como no externo.

O estudo feito por Jorge Ramos do Ó, utilizando como fonte o Orçamento Geral do Estado, é sintomático da forma como a conjuntura de guerra perturbou o desempenho do SPN/SNI. Segundo aquela análise, as dotações orçamentais para o Secretariado apenas tinham visto interrompida a sua marcha ascensional durante a Segunda Guerra Mundial, para após 1945 o departamento se ter transformado num autêntico Ministério[205].

Luís de Pina explica que, nos anos quarenta, o regime tinha assumido para o cinema a estratégia do "«deixar fazer» vigiado, sem oportunidade para crítica ou para oposição, com discreta ajuda do Estado e aposta plena na iniciativa privada, segundo a fórmula dos terços, um terço do capitalista, um terço do laboratório, um terço do distribuidor"[206].

O pouco êxito dos filmes feitos em produção directa do Estado – com subsídios na ordem dos 100% – levou António Ferro a "emendar a mão", diz Luís de Pina. Este autor reconhece que apesar da forma cuidada e do eventual interesse dos enredos, "a propaganda directa quase sempre mata", pelo que António Ferro não voltaria a insistir mais na fórmula. "O cinema passou a ter apoios legais do Comissariado do Desemprego e de outros serviços, mas sem a marca da propaganda: a partir de 1944 desaparecia a «propaganda nacional» e surgia a «cultura popular»", explica Luís de Pina[207].

Até à lei de protecção ao cinema nacional e ao afastamento de António Ferro não houve mais produção directa estatal.

Álvaro Garrido lembra que a política cultural cinematográfica do salazarismo assumiu uma maior rigidez com a Lei nº 2 027, de 18 de Fevereiro de 1948, que criava

---

[204] ANTÓNIO, 1978: 32-33.
[205] Ó, 1999: 56.
[206] PINA, 1986: 93.
[207] PINA, 1986: 93.

o Fundo do Cinema Nacional (FCN), um fundo que "orientou e condicionou oficialmente os mecanismos do cinema em Portugal"[208].

Em 1947, António Ferro proclamava num discurso proferido no SNI que todos podiam usufruir por igual da lei de protecção ao cinema nacional – que estava para breve – desde que quisessem "subordinar-se ao seu espírito"[209]. Um espírito que, como refere Torgal, "traduzia fielmente os princípios orientadores que António Ferro e seus pares preconizavam para o cinema nacional"[210].

No interior do SNI, o director do Secretariado encorajava produtores e realizadores de todas as formas de cinema a concorrerem ao novo fundo cinematográfico nacional[211].

António Ferro destacava, contudo, dois tipos de cinema como modelos para a sétima arte feita no país: os filmes históricos, "porque já deram largamente as suas provas e porque tal cinema, se for elevado, nos eleva sempre", e os documentários, desde que se proponham, "com boas garantias, filmar certas obras do nosso renascimento ou aspectos das paisagens, cidades, vilas e monumentos do nosso País, assuntos inéditos ou simplesmente maltratados"[212].

Álvaro Garrido admite que, com a criação do FCN, surgia uma "intenção clara"[213] de condicionamento e protecção do Estado, visando favorecer os filmes representativos do "espírito português", como refere o artigo 11°, alínea c), a propósito da definição do filme português: "Ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universais."[214]

---

[208] GARRIDO, 2001: 276. A lei 2 027 aperfeiçoaria ainda mais o sistema censório com as figuras da "licença de exibição" e do "visto de censura".

[209] TORGAL, 2001b: 73. Palavras retiradas do discurso pronunciado no Secretariado Nacional da Informação, na festa de distribuição dos Prémios de Cinema, em 30 de Dezembro de 1947.

[210] GARRIDO, 2001: 276.

[211] Dez anos depois, o SNI fazia um pequeno balanço sobre a actividade do FCN. "Será bom recordar que importa em mais de 28 mil contos a verba dispendida em subsídios para a produção de filmes de grande e curta metragem, em bolsas de estudo, na criação e instalação da Cinemateca Nacional, em investimentos em acções da Tobis mas não se pode esquecer que o mesmo Fundo possibilitou a produção de 191 filmes de grande e curta metragem e a concepção de 12 bolsas de estudo para utilizar no estrangeiro." (SNI, 1958: 93)

[212] FERRO, 1950: 67. No discurso pronunciado no SNI na festa de distribuição dos prémios de 1944/1945, em 12 de Agosto de 1946, António Ferro classifica os filmes produzidos em Portugal da seguinte forma: filmes regionais ou folclóricos, filmes históricos, filmes policiais, filmes cómicos, documentários (FERRO, 1950: 63).

[213] GARRIDO, 2001: 277.

[214] FERRO, 1950: 118 Só é considerado filme português, para efeito da protecção estabelecida, nesta lei, aquele que obedecer cumulativamente às seguintes condições: a) Ser falado em língua portuguesa; b) Ser produzido em estúdios e laboratórios pertencentes ao Estado ou a empresas portuguesas instaladas em território português.

O próprio artigo 1° da Lei n° 2 027 dá a entender que o FCN surgiu com o fim de "proteger, coordenar e estimular a produção do cinema nacional e tendo em atenção a sua função social e educativa, assim como os seus aspectos artístico e cultural..."[215]

2.5. António Lopes Ribeiro: o realizador de referência no cinema de propaganda do Estado Novo

"Em Portugal, o documentário pode constituir apenas um recurso a que os nossos cineastas se apoiam por razões económicas. E caímos nesta contradição: o cinema português tem-se afirmado artisticamente em documentários, no entanto, não existem no nosso país cultores dedicados desta modalidade da sétima arte, que lá fora revelou personalidades como Ruttman, Joris Ivens, Paul Rotha e muitos outros", referia, em 1945, Manuel de Azevedo[216].

No entanto, e apesar desta constatação efectuada em meados dos anos 40, a década de trinta distingue António Lopes Ribeiro, uma figura na área do documentarismo português que, embora não tenha tido a repercussão internacional dos três nomes referidos por Manuel de Azevedo, foi um dos realizadores portugueses que mais recorreu ao documentário. E, se é verdade que Lopes Ribeiro também realizou filmes de ficção durante o Estado Novo, não é menos verdade que, desde cedo, pôs o documentário e as actualidades cinematográficas ao serviço da propaganda estatal.

O ponto de vista do documentarista deixava de ser estritamente pertença do realizador para passar a fazer parte da perspectiva oficial da instituição propagandística que o patrocinava. Limitava-se, assim, a autonomia criativa do realizador perante o assunto filmado.

Lopes Ribeiro era um daqueles jovens que, segundo Félix Ribeiro, traziam consigo um "sopro renovador, caracterizado por objectivos próprios, ambições diferentes, pontos de vista muito pessoais", e que, segundo este autor, permitiriam uma viragem perfeita na rota do filme nacional[217].

Considerando que Lopes Ribeiro se tinha feito na "acção directa, no entusiasmo criador, na variedade dos actos de intervenção", Luís de Pina equipara o rumo do jovem realizador ao de outros vultos da cultura nacional, como "António Ferro ou Leitão de

---

[215] FERRO, 1950: 115.
[216] AZEVEDO, 1945: 35.
[217] RIBEIRO, 1983: 250.

Barros, um pouco mais velhos, como todos os do «Orpheu», como os que surgiram para o entendimento da cultura no final dos anos 20"[218].

Sendo um "significativo e confesso realizador do salazarismo"[219], Lopes Ribeiro tornou-se numa das figuras mais influentes do cinema produzido durante os anos 30 e 40, seguindo com a câmara de filmar a política do Estado Novo. Luís de Pina é concludente quanto ao envolvimento do realizador com o regime, ao considerar que este se tinha tornado o cineasta oficial, "posição nem sempre cómoda e quase sempre impeditiva de uma autêntica valorização criadora"[220].

Apaixonado pelo cinema desde tenra idade, mas também fascinado pela poesia, pelo teatro e pela música – formas de arte com que tinha contactado desde muito cedo –, António Lopes Ribeiro manteve-se fiel à sua paixão através da criação e participação em revistas e jornais especializados na sétima arte, como o *Kino*, a *Imagem*, o *Cinéfilo* ou o *Animatógrafo*.

No início da segunda metade dos anos vinte, a coincidir como os primeiros passos de António Lopes Ribeiro no cinema, as fitas portuguesas receberam um grande impulso com a aprovação da Lei dos 100 metros[221]. Esta lei tornava obrigatória a exibição de um mínimo de 100 metros de filmes portugueses por cada sessão. Uma medida "única no mundo" que, na opinião de José de Matos-Cruz, constituiu, "sem dúvida, o primeiro grande impulso dado ao cinema nacional, pois formou operadores e documentaristas e fomentou a existência de laboratórios"[222].

Porém, com o aumento quantitativo dos documentários de curta duração, aumentou, também, a produção de qualidade duvidosa. De um desses documentários de 100 metros sairia *Uma Batida em Malpique*, o primeiro filme de 35 mm dirigido por António Lopes Ribeiro[223].

Apesar de inicialmente entusiasmado com a Lei dos 100 metros, em 1937, o realizador mostrou-se descontente com o momento que a indústria cinematográfica estava a atravessar, admitindo não ser sequer possível produzir regularmente nem

---

[218] MATOS-CRUZ, 1983:1.
[219] TORGAL, 2001b: 72.
[220] PINA, 1983: 2.
[221] Decreto-lei nº 13 564, de 6 de Maio de 1927.
[222] MATOS-CRUZ, 1983: 29.
[223] Em entrevista a Luís Jardim do *Diário de Notícias do Funchal*, no dia 19 de Novembro de 1977, António Lopes Ribeiro recorda o seu trajecto inicial na sétima arte: "... porque o primeiro filme que dirigi com a minha inteira responsabilidade foi *Gado Bravo*, em 1934, mas eu já fazia cinema em 1929, e até antes pequenos documentários e outras coisas. A minha actividade propriamente junto do cinema começou como crítico da especialidade na «Sempre Fixe» e, essa, começou em 1926" (MATOS-CRUZ, 1983: 227).

mesmo 100 metros mudos por programa: "No estado actual do comércio cinematográfico em Portugal não é possível ao produtor fazer pagar ao distribuidor, nem ao distribuidor fazer pagar ao exibidor, o preço suficiente para que se apresente ao público, em cada programa estrangeiro, 100 metros de cinema português decente."[224]

Amigo de António Ferro[225], Lopes Ribeiro, apesar de não querer pertencer aos quadros do Secretariado de Propaganda Nacional, cedo se mostrou disponível para contribuir para o esforço propagandístico do regime. Luís Reis Torgal não tem dúvidas, Lopes Ribeiro era "um dos maiores cineastas portugueses e aquele que mais bem estava preparado para trabalhar na Propaganda do Estado Novo".

O também jornalista recorda que Ferro o tinha chamado para chefe da Secção de Cinema e explica por que razão não aceitou: "Recusei, dizendo-lhe que, além de não ter vocação para funcionário público, não estava disposto a desistir da carreira de realizador cinematográfico a que aspirava, obviamente incompatível com tal cargo."[226]

Para muitos autores, António Lopes Ribeiro foi o realizador dos únicos dois filmes que se podem considerar e classificar como de propaganda, por reproduzirem de uma forma directa e assumida a ideologia salazarista: *A Revolução de Maio* (1937)[227] e o *Feitiço do Império* (1940)[228]. Paulo Jorge Granja classifica estes dois filmes como "ficção política de propaganda ao regime e ao império colonial"[229]. Luís Reis Torgal considera-os "filmes sobre o «Presente», ou melhor, sobre a imagem idealizada ou «ideologizada» do Presente"[230].

"Em cerca de sessenta filmes produzidos nos anos trinta e quarenta, as décadas de maior expressão ideológica do Estado Novo, apenas dois se podem assim classificar", pouco mais de três por cento como conclui Luís Reis Torgal[231]. Para este autor, o cinema de propaganda português tinha um sentido ideológico, ao nível do

---

[224] Crónica de António Lopes Ribeiro no *Cine-Jornal* nº 95 de 9 de Agosto de 1937 (MATOS-CRUZ, 1983: 256).

[225] António Lopes Ribeiro iniciou a sua amizade com António Ferro quando, em 1931, convidou o ainda jornalista do *Diário de Notícias* para uma sessão de cinema no S. Luiz, a propósito do filme *Metrópolis*, de Fritz Lang. Lopes Ribeiro recorda que António Ferro aceitou imediatamente e que o encontro dos dois se deu pela primeira vez no Salão Central: "Foi o começo de uma amizade e de uma colaboração permanente", reconhece o realizador e produtor cinematográfico (MATOS-CRUZ, 1983: 40).

[226] MATOS-CRUZ, 1983: 39.

[227] Jorge Afonso e Baltasar Fernandes, pseudónimos usados por António Ferro e António Lopes Ribeiro, assinam o argumento

[228] A cópia existente nos arquivos do ANIM não contém som.

[229] GRANJA, 2002: 30.

[230] TORGAL, 2001c: 166.

[231] TORGAL, 2001b: 72. Este autor assegura que não foram os filmes de propaganda, "reprodutores, directa e assumidamente, de uma ideologia salazarista" que vingaram, algo que, como lembra, também aconteceu na Alemanha nazi e na Itália fascista.

argumento e da estética, assumidamente diferente do cinema de propaganda nazi, fascista ou soviético. Admitindo que, mesmo assim, "essa influência não esteja de todo ausente", Luís Reis Torgal acredita que a propaganda cinematográfica portuguesa está mais próximo de um "nacionalismo tranquilo" do que de "uma ideologia, uma narrativa e uma estética mais enérgicas"[232].

A Revolução de Maio – cuja produção esteve a cargo do SPN – é um dos expoentes máximos do cinema de propaganda realizado durante o regime salazarista, mas é também um dos mais elaborados já que possui a particularidade de juntar ao enredo cinematográfico ficcional imagens de factos reais com uma forte componente documental – estas últimas recolhidas de documentários que tinham sido criados com fins propagandísticos. Imagens documentais através das quais o realizador procurou credibilizar a mensagem propagandística. A ficção confundia-se, desta maneira, com a própria realidade. A mensagem que aparece no início do filme, sob a forma de uma legenda, é suficientemente elucidativa desta convivência subliminar: "As imagens documentárias incluídas neste filme são autênticas reportagens cinematográficas, filmadas sem qualquer artifício de encenação. (Documentos filmados especialmente, fornecidos pelo Secretariado da Propaganda Nacional e pelo Ministério da Agricultura)"[233].

António Lopes Ribeiro reconheceu a capacidade que as imagens tinham de valorizar e justificar a doutrina estatal: "O espectáculo formidável que desfilou perante os aparelhos de filmar de que dispus – as mais lindas paisagens portuguesas, os nossos mais belos trajos, grandes artistas nossos, a obra fundamental do Estado Novo, o nosso Exército, a nossa Marinha, a nossa Esquadra, a nossa Aviação..."[234]

As vistas de Lisboa, Cascais, Sintra e Porto utilizadas em *A Revolução de Maio* davam a ideia um país a viver calma e serenamente o seu dia-a-dia. As obras do Porto de Leixões mostravam que a obra do Estado Novo se estava a realizar, ao mesmo tempo que no Minho a alegria do povo contagiava as romarias. Contudo, o retrato idílico de um país feito à medida da utopia salazarista de paz social não ficava por aqui. As imagens documentais destacavam ainda Barcelos, onde os trabalhadores e as suas corporações celebravam o 1º de Maio, ou Lisboa e Braga, onde se festejava o regime e a sua revolução numa manifestação de propaganda com as presenças de Salazar e

[232] TORGAL, 2001c: 174.
[233] *A Revolução de Maio* (1937).
[234] MATOS-CRUZ, 1981: 13.

Carmona. Precisamente, durante a comemoração dos dez anos da Revolução Nacional, Salazar fala ao povo sobre o movimento revolucionário que deu lugar ao Estado Novo, num discurso onde fez questão de salientar a união e a autoridade como dois dos grandes pilares do regime[235].

Através das imagens de acontecimentos reais, a montagem criava uma redundância entre texto e imagem que visava converter os mais cépticos aos ideais salazaristas. A ilusão provocada pela mistura realidade/ficção ganhava uma dimensão de autenticidade que valorizava a mensagem propagandística. Por tudo isto, não é estranho que Jorge Seabra classifique *A Revolução de Maio* como sendo, sobretudo, um filme de regime, encomendado pelo poder para a sua exclusiva exaltação[236]. A expressão "o primeiro grande filme de exaltação nacionalista" consta, precisamente, no cartaz de promoção de *A Revolução de Maio*.

No centro do enredo – que se desenrolava por altura da celebração dos dez anos da Revolução de 28 de Maio de 1926 – estava a conversão de um revolucionário bolchevista ao regime. O Estado Novo mostrava aqui o seu receio pelo comunismo, tanto mais que a Guerra Civil espanhola era uma realidade demasiado próxima. O conflito do país vizinho não era referido neste filme de uma maneira directa, mas tinha na intriga comunista que atravessa a sua história uma referência quase metafórica.

No fim de *A Revolução de Maio*, a voz de Salazar lança uma certeza: a de que a revolução pode estar em perigo "se houver um germe de desagregação interior" ou "se houver uma nuvem de perigo externo"[237]. Estava feito o apelo à conversão de todo o país e à militância anticomunista. Duas mensagens que serviam na perfeição as intenções do regime na segunda metade dos anos 30. Uma altura em que se adivinhavam tempos difíceis para a Europa e para o Mundo.

O *Feitiço do Império* – filme ficcional de propaganda cuja produção esteve a cargo da Agência-Geral das Colónias/Missão Cinegráfica às Colónias de África – surgiu em ano de comemorações do Duplo Centenário da Fundação da Nacionalidade e da Restauração. 1940 foi ainda a data da Exposição do Mundo Português, pelo que se vivia uma época de glorificação do País, do regime e do Império.

---

[235] As imagens relativas aos festejos do ano X da Revolução Nacional foram retiradas do documentário *Carmona e Salazar – Ídolos do Povo* (1936, SPN).
[236] SEABRA, 2001: 270-271.
[237] *A Revolução de Maio* (1937). Heloísa Paulo salienta o facto de Salazar ser apontado, nesta película, como o "símbolo do próprio regime" (PAULO, 1996a: 265).

O processo de validação da mensagem propagandística volta a ser semelhante. "Estamos afinal, outra vez, perante uma película em que se cruza a ficção com a imagem «real» do regime, através do documentário", constata Luís Reis Torgal[238].

Com *Feitiço do Império* regressa a ideia de conversão aos ideais do regime. Do enredo emerge a sedução de um luso-americano pelo Império colonial português.

Em plena Segunda Guerra Mundial, o Estado Novo defendia os seus territórios além-mar estimulando a sempre difícil emigração dos portugueses para África. Uma vez mais, e um pouco à imagem do que já se tinha passado com *A Revolução de Maio*, a propaganda cinematográfica transmitia, ainda que de forma indirecta, a preocupação do regime com a salvaguarda da sua integridade territorial.

Luís Reis Torgal chama ao tipo de propaganda criada por Lopes Ribeiro a "conversão dos descrentes". Segundo este autor, havia naqueles filmes, como em qualquer acto de propaganda, uma intenção militante, deliberada e pensada de uma forma metódica para fazer a reprodução de uma ideologia[239].

Apesar de ficar conhecido pelas longas-metragens que realizou, António Lopes Ribeiro ficou ainda na história do cinema português por ter dirigido entre 1938 e 1958 dois dos mais importantes jornais de actualidades cinematográficas realizados em Portugal: o *Jornal Português* e o noticiário cinematográfico *Imagens de Portugal* (este apenas no período entre 1953 e 1958). Dois documentos que constituem um arquivo único de imagens dos principais acontecimentos da vida nacional[240]. Os aspectos sociais, políticos, militares, desportivos, culturais e artísticos ali presentes reflectem uma época, mas são também o reflexo de um país feito à imagem do regime que o controlava.

Em 1941, Lopes Ribeiro revendo-se no regime e na "ponderação e inspiração do Chefe", escrevia no *Animatógrafo* – entre agradecimentos a Deus e a Salazar – sobre o tratamento dado pelo cinema à actualidade, reflectindo de uma maneira bastante reveladora relativamente à forma como dirigia os seus jornais cinematográficos e como estes reproduziam a nova realidade salazarista: "O cinema espelho da vida, não podia, no exercício da sua missão essencial, deixar de reflectir, aqui como em toda a parte, o

---

[238] TORGAL, 2001b: 81. Este filme tem fotografia de Isy Goldberger e Manuel Luís Vieira, e realização de António Lopes Ribeiro, que dirigiu tecnicamente a «Missão Cinegráfica à Colónias de África», da Agência Geral das Colónias realizada de Fevereiro a Outubro de 1938.

[239] TORGAL, 1996: 337.

[240] Os jornais de actualidades cinematográficas davam uma grande popularidade aos eventos em curso. O Jornalista Fernando Dacosta reconhece que os documentários de António Lopes Ribeiro eram, precisamente, notáveis nisso (DACOSTA, 1998: 128).

espectáculo humano que o rodeia. E se os laboratórios de Berlim nos remetem paradas e batalhas, os de Londres exemplos de civismo e imagens de ruínas, os de Nova Iorque reflexos multiformes de uma civilização febril que na Europa vai desaparecendo sob um véu de fumo mortífero, os laboratórios de Lisboa lançam para os ecrãs as flores de Guimarães, os pavilhões serenos de Belém, o trabalho dedicado das filigranas e das rendas, cantigas vibrantes como aclamações harmoniosas, como cantigas..."[241]

2.6. A manipulação do real. O documentário como suporte doutrinário

Ao longo da história do cinema e, muito particularmente, em tempo de guerra e convulsões sociais, o documentário constituiu, graças à sua aparência de realidade, um dos géneros cinematográficos preferidos dos responsáveis pela propaganda para difundirem a mensagem oficial. Em Portugal, o cinema documentário também foi alvo das preferências dos propagandistas.

Ao analisar o caso português nas décadas de 30 e 40, Raquel Pereira Henriques chega à conclusão que os múltiplos documentários produzido naquele período (muitos deles realizados por António Lopes Ribeiro) "têm um carácter globalmente informativo, que não esquece, como seria de esperar, um discurso totalitário, orientador das massas"[242].

A Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas[243] é um exemplo claro da forma como o regime trabalhava com a indústria cinematográfica. Para além de ter distribuído o *Jornal Português*[244], a SPAC também foi responsável por uma parte significativa dos documentários realizados durante o Estado Novo, nomeadamente nos anos 30 e 40.

Luís Reis Torgal destaca que, "embora controlada pelo Estado, a produção dos documentários não se centrou, como monopólio, em nenhuma das suas instituições",

---

[241] Ideias expressas por António Lopes Ribeiro no *Animatógrafo* nº 9, de 6 de Janeiro de 1941 (MATOS-CRUZ, 1983: 274).

[242] HENRIQUES, 1990: 62. Reis Torgal refere que o tipo de filmes que, "em princípio, mais interessaria ao regime, sobretudo na primeira fase, até aos anos quarenta ou ao final da Segunda Guerra, ou mesmo mais além, ou seja, o seu período de militância, em prol da ideologia de Salazar e contra as ideologias comunistas e demoliberais, seria o filme de propaganda". Este autor não esquece, no entanto, que, ao nível do cinema de ficção, este tipo de filmes teve uma importância menor, "embora tivesse uma grande relevância ao nível do documentário" (TORGAL, 2001c: 174).

[243] A SPAC tinha como sócios-gerentes Francisco Correia de Matos e a sua irmã Elisa Correia de Matos Lopes Ribeiro, mulher de António Lopes Ribeiro.

[244] Série que Luís Reis Torgal classifica como "documentário cinematográfico" (TORGAL, 2001c: 166, 174).

não surpreendendo que estivesse entregue a uma sociedade como a SPAC, que, "na verdade, representava os interesses políticos do regime em matéria cinematográfica"[245].

Tendo em vista um melhor aproveitamento dos meios humanos e técnicos, os organismos produtores da propaganda oficial utilizaram, inúmeras vezes, o mesmo material cinematográfico para a produção de documentários e jornais de actualidades.

Nas edições especiais do *Jornal Português* era frequente encontrarem-se as mesmas imagens que compunham os documentários de propaganda. Basta ver o caso de *A Manifestação a Carmona e a Salazar pela Paz Portuguesa* (1945, SPAC) realizado por Lopes Ribeiro, com um total 317 metros, e do *Jornal Português* nº 52 (1945, SPAC), um número especial, igualmente com o título *A Manifestação a Carmona e a Salazar pela Paz Portuguesa*, mas apenas com 300 mt. Esta situação tinha-se repetido, por exemplo, com a *Viagem Presidencial aos Açores* (1941, SPN), realizado por Manuel Luís Vieira, com um total de 850 mt., e o *Jornal Português* nº 29 (1941, SPAC), um número especial dedicado à viagem do chefe de Estado aos Açores, com 886 mt., ou seja, mais 36 mt. O documentário *A Morte e a Vida do Engenheiro Duarte Pacheco* (1944, SPAC), realizado por António Lopes Ribeiro, com um total de 296 metros, era outro caso paradigmático desta realidade já que no mesmo ano, o *Jornal Português* nº 43 levava às salas de cinema o número extraordinário com o título *A Morte e a Vida do Engenheiro Duarte Pacheco* (1944, SPAC), com 300 mt.

Estes desdobramentos do material filmado eram habituais, tanto mais que em tempo de guerra a película era uma matéria-prima difícil de encontrar, obrigando a um meticuloso reaproveitamento do material existente.

Na Série Especial das Comemorações Centenárias do *Jornal Português*[246] muitas das reportagens estavam presentes não só no documentário *As Festas do Duplo Centenário* (1940, SPN), mas também no documentário a *A Exposição do Mundo Português* (1941, SPN), ambos realizados por Lopes Ribeiro.

O quadro seguinte dá uma ideia mais precisa da utilização de acontecimentos filmados e usados simultaneamente no documentário *As Festas do Duplo Centenário* e no *Jornal Português*.

---

[245] TORGAL, 2001b:70.

[246] A Série Especial das Comemorações Centenárias do *Jornal Português* fez parte dos números 16 a 24. Os números 21 e 23 encontram-se incompletos nos arquivos do ANIM, pelo que não foi possível encontrar a referência à Série Especial. O nº 24 também contém notícias das comemorações centenárias, apesar de não referir, explicitamente, nenhuma relação com a Série Especial.

As Festas do Duplo Centenário (capítulos)	*Jornal Português*
A embaixada especial do Brasil	Nº 17
O "Te-Deum" da Sé	Nº 17
Sessão inaugural na C.M.L	Nº 17
A caminho de Guimarães	Nº 16
O acto medieval do Porto	Nº 17
A evocação de Sagres	Nº 17
A recepção de embaixadas especiais no Palácio da Ajuda	Nº 18
O acto inaugural da Exposição do Mundo Português	Nº 18
O Te-Deum do Império em Santa Maria de Belém	Nº 19
O Cortejo Histórico do Mundo Português	Nº 20
As marchas populares dos bairros de Lisboa	Nº 19
A exposição distrital de Leiria	Nº 21
A exposição pecuária de Beja	Nº 21
O Brasil nas comemorações centenárias	Nº 22
A inauguração do Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português	Nº 22
A inauguração da estátua de Pedro Álvares Cabral	Nº 23
Um «Garden Party» em Monserrate	Nº 20
A partida de Olegário Mariano	Nº 22
O almoço no Paço de Sintra	Nº 22
A entrega do Palácio Almada	Nº 23 e Nº 24
A romagem ao túmulo de Pedro Álvares Cabral	Nº 23
A despedida da embaixada especial do Brasil	Nº 23

Tanto os documentários como as notícias mais curtas dos noticiários cinematográficos procuravam engrandecer a obra do Estado, divulgando os grandes actos do regime, as manifestações de apoio às suas políticas e aos seus responsáveis, as comemorações oficiais, as actividades militares, as exposições, as obras públicas, de uma maneira geral, todos os eventos que reflectissem a ideia de ressurgimento da nação.

Dedicado a estudar a influência propagandística do *Jornal Português* no cinema e na sociedade portuguesa, este trabalho de investigação debruça-se, igualmente, sobre alguns dos documentários mais representativos do cinema de propaganda do salazarismo. Uma opção lógica se se tiver em conta a existência de uma relação estreita entre actualidades e documentários, às vezes até repetitiva nos conteúdos, como já aqui foi referido, e à qual não terá sido alheia a presença do SPN, da SPAC e de António Lopes Ribeiro, tanto nos documentários de exaltação do regime, como no *Jornal Português*.

Sete obras documentais vão ser, em seguida, objecto de análise neste estudo por se encontrarem no lote daquelas que contêm algumas cenas clássicas deste tipo de cinema[247]. Opinião corroborada por Luís Reis Torgal, para quem obras como: *Exposição Histórica da Ocupação* (1937, Agência Geral das Colónias/Missão Cinegráfica às Colónias), *As Festas do Duplo Centenário* (1940, SPN) e *Inauguração do Estádio Nacional* (1944, SPAC) se destacam "pelas suas qualidades estéticas, pelo significado da propaganda ou pelos acontecimentos neles filmados"[248].

a) Por entre a "impressionante evocação" dos mortos das várias ocupações, como se pode ouvir na narração de António Lopes Ribeiro, a *Exposição Histórica da Ocupação*[249] recorda os feitos militares do exército português na conquista e consolidação do Império colonial. Este era um tema recorrente na construção ideológica com que o regime alimentava as ambições de grandeza – que ele próprio edificava – de uma pequena nação que, perante conjunturas difíceis como a da Segunda Guerra Mundial, se revia na glória de outros tempos. O passado, nomeadamente aquele que recordava a gesta dos Descobrimentos, constituía uma "arma de arremesso ideológico" imprescindível para os propagandistas do Estado Novo.

---

[247] *Exposição Histórica da Ocupação* (1937), *As Festas do Duplo Centenário* (1940), *Inauguração do Estádio Nacional* (1944), *Carmona e Salazar – Ídolos do Povo* (1936), *14 Anos de Política do Espírito* (1948), *Uma Revolução na Paz* (1949) e a *Exposição do Mundo Português* (1941). Os sete filmes visionados são considerados documentários por José de Matos-Cruz, no *Prontuário do Cinema Português 1896-1989* (MATOS_CRUZ, 1989: 81, 86, 91, 93, 95, 99, 102).

[248] TORGAL, 2001b:70.

[249] O material cinematográfico da *Exposição Histórica da Ocupação* (1937) encontra-se incompleto nos arquivos do ANIM.

Para criar um ambiente mais emocional, até mesmo de glorificação, como sublinha a locução de Lopes Ribeiro, são alternadamente recordados alguns versos dos *Lusíadas* ao longo do documentário.

A 27 de Março de 1938, António de Oliveira Salazar publicou uma nota oficiosa sobre as comemorações do Duplo Centenário (oitavo centenário da fundação da nacionalidade e terceiro centenário da restauração da independência), que se realizariam em 1940, admitindo o presidente do Conselho que, desta forma, a modalidade da comemoração "seria a mais potente e orgânica de todas quantas a imaginação dos políticos enxergava", explica Jorge Ramos do Ó[250]. O chefe do Executivo queria ao mesmo tempo afirmar a capacidade realizadora de Portugal e fazer convergir num único objectivo sociedade e administração.

A imagem do País que o Governo queria passar para dentro e para fora de portas levou Salazar a abdicar da ideia de que Portugal era um Estado com parcos recursos, como habitualmente afirmava, para abrir mão da contenção de despesas e do rigor orçamental que o tinham tornado famoso enquanto ministro das Finanças na Ditadura Militar.

Em 1940, Portugal estava a caminhar para um progressivo isolamento político. Para mobilizar o país e ultrapassar a difícil situação social e política criada, o Estado Novo forjou a identidade nacional nas raízes históricas da nação, com o intuito de aumentar o culto patriótico e nacionalista da sociedade portuguesa. Nas palavras de António Lopes Ribeiro, os portugueses tinham sabido encontrar no "Passado glorioso o fundamento do Presente e as directrizes do Futuro"[251].

b) *As Festas do Duplo Centenário* é o filme de um dos mais importantes acontecimentos ideológicos e culturais do Estado Novo. Logo no início, a audiência é levada a relativizar o que vê na tela, através da leitura de uma legenda introdutória: «Este filme resume muito sucintamente alguns aspectos da comemoração do Duplo Centenário da Fundação e da Independência de Portugal, celebrados em 1940. O cinema não consegue dar, de nenhum modo, a grandiosidade que tiveram. Mas era seu dever fixar o que pudesse para que os que estão longe pudessem reviver essas horas únicas da História de Portugal.»

O clima de guerra, de um conflito cujas imagens uma vez mais não apareciam nas produções cinematográficas do SPN, fossem elas documentários ou noticiários

---

[250] Ó, 1992: 428.
[251] MATOS-CRUZ, 1983: 274.

cinematográficos, não era, no entanto, esquecido, até porque valorizava o momento de paz que se vivia em Portugal. Um sentimento que o poder político queria incutir na população, como se podia ler, através da legenda que aparece durante a projecção: «No dia 4 de Junho de 1940, enquanto uma guerra divide e dilacera a Europa e o Mundo, Portugal festejou orgulhosamente, pacificamente, com preces, com vivas e com flores, os oito séculos imortais da sua história.»[252]

As referências ao conflito bélico voltam a estar presentes, mais à frente, através das imagens captadas pelos operadores da SPAC, para o segmento *A recepção das embaixadas especiais no Palácio da Ajuda*[253]. Cerimónia que contou com a presença dos representantes da Grã-Bretanha, do Japão, da Itália, da França, dos EUA, da Espanha, da Alemanha, do Peru e como Núncio Apostólico. A locução é clara quanto ao objectivo da mensagem de exaltação da neutralidade portuguesa: "Mais nenhum país poderia permitir-se hoje a honra de reunir na mesma sala, lado a lado, representantes de nações agora inimigas entre si. Maravilhoso prémio de uma política de verdade, de lealdade e de firmeza que bastaria para imortalizar a figura de Salazar como Ministro dos Negócios Estrangeiros. (...) Todos os portugueses devem orgulhar-se de Salazar e da sua obra ao verem estas imagens únicas que assinalam uma das mais belas vitórias da história diplomática de Portugal."

A par das menções feitas ao sucesso da política externa nacional, a propaganda não esquece uma das suas bandeiras tradicionais: a glorificação do Império português. Entre pouco mais de uma trintena de segmentos que compõem aquela obra, *A Evocação de Sagres*, o *O Te-Deum do Império em Santa Maria de Belém*, ou *O Cortejo Histórico do Mundo Português* são alguns dos que recordam a História de Portugal e, muito particularmente, a gesta dos *Descobrimentos*.

Instalada em Belém, a Exposição Histórica do Mundo Português era, como tinha salientado em 1938 António Ferro, um "balanço do nosso esforço em favor da civilização, «todas as pegadas de Portugal no globo»"[254].

Os eventos patrocinados pelos organismos oficiais possuíam uma filosofia marcadamente propagandística, que apelava aos valores culturais submersos que se

---

[252] Esta legenda aparece também na notícia *Chegada a Guimarães*, do Jornal Português nº 16 (1940) – o primeiro da Série especial das Comemorações Centenárias.
[253] Trata-se de um dos segmentos que constituem este documentário. Os pouco mais de 30 segmentos que o compõem fazem deste documentário uma espécie de noticiário cinematográfico mais prolongado.
[254] FERRO, 2003: 177.

ajustavam à "utopia salazarista"[255]. O Estado tinha-se apropriado, como refere Jorge Ramos do Ó, do património espiritual da Nação, "procurando ainda, ele mesmo, equivaler-se aos grandes empreendimentos colectivos de outras idades históricas através da sua capacidade concretizadora"[256].

Com a Exposição do Mundo Português, houve quem afirmasse que o salazarismo tinha encontrado a sua "própria e original arte"[257]. No segmento *O acto inaugural da Exposição do Mundo Português*, incluído no documentário *As Festas do Duplo Centenário*, António Lopes Ribeiro realça, na sua locução, que se estava perante uma "prova da capacidade realizadora dos artistas portugueses de 1940".

c) Com realização, texto e locução de António Lopes Ribeiro, *A Exposição do Mundo Português* assume ser, pelas palavras de Lopes Ribeiro, simplesmente, "um filme para matar as saudades dos que a viram e para a mostrar aos que não puderam vê-la".

Contudo, o texto da locução é, indiscutivelmente, propagandístico, fazendo a proclamação da obra realizada pelo Estado Novo.

Logo no início a narração presta homenagem ao empenho dos operários, técnicos e artistas portugueses que, durante mais de um ano, "ergueram tenazmente, amorosamente esse prodigioso monumento das nossas virtudes e do nosso préstimo".

Inaugurada por Carmona e Salazar[258] – este último apresentado como o "verdadeiro arquitecto do Portugal de hoje, novo e eterno" –, a Exposição do Mundo Português é considerada como uma "síntese de Portugal no passado e no presente". Lopes Ribeiro lembrava, ainda, que "Portugal não se limita a celebrar o seu passado, orgulha-se do seu presente e prepara o seu futuro".

Todavia, as referências ao passado estão sempre presentes. Como realça Eduardo Lourenço, o "êxito histórico" do regime assentava na "mais grandiosa e sistemática exploração do fervor nacionalista de um povo que precisa dele como de pão para a boca em virtude da distância objectiva que separa a sua mitologia da antiga nação

---

[255] Ó, 1992: 438.

[256] Ó, 1999: 167. O jornalista Fernando Dacosta acredita que Salazar tentou construir uma "nova epopeia com os velhos heróis, e contra heróis, do nosso imaginário tradicional", onde as façanhas dos Descobrimentos e as do Estado Novo pareciam alimentar-se da mesma intencionalidade épica (DACOSTA, 1998: 18).

[257] Ó, 1992: 431.

[258] Em *A Exposição do Mundo Português*, António Lopes Ribeiro recorda o lema de Salazar – «Estudar com dúvida e realizar com fé» – considerando que foi graças ao cumprimento fiel deste lema que Portugal se tornou numa das "mais respeitadas nações do mundo".

gloriosa da sua diminuída realidade presente"[259]. As imagens do monumento do Infante D. Henrique são qualificadas pelo narrador como "autêntico padrão erguido ao império da raça". A evocação do passado volta a aparecer noutras situações, nomeadamente quando a câmara se centra em algumas placas e frases pintadas nos pavilhões da exposição. No Pavilhão de Honra podia-se ler: «Nós demos ao velho mundo novos mundos», enquanto que no Pavilhão da Secção Histórica a inscrição dizia: «Somos pátria e nação há 8 séculos» e uma placa no interior deste pavilhão transmitia a seguinte mensagem: «Quando Portugal nasceu, fundou-se a nação que mais influência teria no mundo». A gesta dos Descobrimentos continha um enorme manancial de grandeza nacional que contribuía para a campanha de auto-glorificação do regime.

As "nossas vastas colónias ultramarinas" não são esquecidas por um locutor que não deixa de exaltar o esforço português na dilatação do Império e da fé durante cinco séculos, com especial ênfase para o "prodigioso incremento" do trabalho feito nas províncias coloniais a partir do Estado Novo (ensino; missões; transportes terrestres, marítimos e aéreos; saúde; vias de comunicação). Porque o momento de conflito internacional que se estava a viver não muito longe das fronteiras nacionais causava preocupação nas elites governativas, a locução de António Lopes Ribeiro não deixa de mencionar a vontade do país de manter a sua soberania ganha por direito próprio ao longo da história: "A Exposição do Mundo Português fechava sob a estátua do Império uno e indivisível, orgulhoso da sua fundação e da sua independência. Glória eterna de Portugal", diz a locução de Lopes Ribeiro.

Um tema parecia ser habitual nos documentários e na propaganda governamental da época: a Segunda Guerra Mundial.

Numa altura em que o resto da Europa se debatia num conflito, a locução de Lopes Ribeiro é bem clara ao referir que "a festa jubilar de Portugal oferecia a todo o mundo o exemplo da nossa disciplina e da paz que soubemos merecer".

Às imagens da construção, na Praça do Império, seguem-se as de planos do exterior e do interior dos pavilhões. Era a concretização, agora real aos olhos do público, de um desafio que o regime tinha lançado ao país e a si mesmo dois anos antes.

---

[259] LOURENÇO, 2001: 34. A História dominou o nacionalismo do Estado Novo, nomeadamente enquanto "agente da memória colectiva, na sua vertente comemorativista e de propaganda" (PINTO, 1999: 590).

Surpreende, no entanto, o desabafo do realizador e locutor, António Lopes Ribeiro quando lamenta não dispor de mais recursos que lhe permitissem traduzir fielmente as "formas, a cor, a alegria e a imponência da exposição de Belém".

d) O documentário *Inauguração do Estádio Nacional* (1944)[260], produzido pela SPAC, e que, segundo Luís Reis Torgal, "parece ser marcado, em alguns aspectos, pela sedução de Leni Riefenstahl e dos seus filmes sobre as Olimpíadas"[261]. Esta opinião é reiterada por Ana Assis Pacheco quando diz que a estética do documentário é "semelhante à do filme *Os Deuses do Estádio*, que a realizadora alemã Leni Riefenstahl fizera em 1938"[262].

As imagens da construção dão lugar às imagens das bancadas vazias e logo de seguida à festa de inauguração com o estádio cheio. Na locução, Lopes Ribeiro refere que aquela era a realização de uma promessa de Salazar aos desportistas portugueses. Mais uma vez, tal como já se tinha passado com o *Exposição do Mundo Português*, os documentários serviam ao regime para mostrar que estava à altura dos reptos que lançava. Esta faceta realizadora foi um dos vectores propagandísticos do Estado Novo.

A execução de uma obra como o Estádio Nacional era de extrema importância para o regime. O salazarismo via na materialização daquele projecto uma oportunidade para demonstrar a sua capacidade de concretização O Estado Novo cumpria, assim, uma promessa anunciada por Salazar em 1933, ano em que, durante um congresso, os clubes desportivos tinham solicitado ao Governo que se edificasse um estádio. Foi nessa ocasião que Salazar prometeu aos desportistas portugueses a construção daquele que viria a ser o Estádio Nacional[263]. Na narração, Lopes Ribeiro fala, precisamente, desse episódio: "O Estádio Nacional, prometido por Salazar aos desportistas portugueses é, hoje, esplêndida, magnífica realidade."

A contribuição, para aquela obra, do engenheiro Duarte Pacheco, como detentor da pasta das Obras Públicas e Comunicações, não é esquecida. António Lopes Ribeiro presta homenagem a Duarte Pacheco, falecido em 1943. Surge no documentário a

---

[260] Imagens de Aquilino Mendes, Manuel Luíz Vieira, Octávio Bobone, Salazar Diniz, António de Sousa, com montagem de Vieira de Sousa.

[261] TORGAL, 2001b:70. Este autor refere-se a *Olympia* (1938).

[262] PACHECO, 2001: 47. Esta autora lembra ainda que, na vertente arquitectónica, o arquitecto Jacobetty Rosa – autor do plano geral do Estádio Nacional – recorreu a uma linguagem clássica muito usada pela arquitectura das ditaduras fascista, nacional-socialista e estalinista: "Foro Mussolini, de Enrico del Debbio, a nova Chancelaria do Reich, de Albert Speer, e a imponente Universidade de Moscovo, nas Colinas de Lenine, serviram-lhe de inspiração."

[263] PACHECO, 2001: 44. João Nuno Coelho e Francisco Pinheiro lembram que, mais tarde, no Congresso de Futebol de 1938, os dirigentes desportivos reconheceram a necessidade da construção de um estádio que tivesse um cariz nacional (COELHO; PINHEIRO, 2002: 326.).

imagem do antigo ministro e uma alusão do locutor à figura do engenheiro e estadista português: "Esta obra monumental, digna de Portugal ressurgido e pacífico deve-se, como tantas outras, à força criadora desse grande e malogrado ministro português que foi o engenheiro Duarte Pacheco."

A imagem da chegada do presidente do Conselho ao estádio, leva António Lopes Ribeiro a classificar Salazar como o "campeão da Pátria, era o atleta número um naquela festa de campeões". O locutor e realizador refere ainda, a propósito da imagem de Carmona a chegar ao novo recinto desportivo, que o chefe de Estado é a "encarnação venerável das virtudes nacionais. Árbitro dos destinos da Nação na competição da história".

Ao longo de todo o documentário fazem-se constantes comparações com o passado: "Todos nos lembramos de quando nos parecia impossível apresentar em Portugal semelhante espectáculo. Quando olhávamos cheios de patriótico ciúme para as imagens dos grandes festivais ginásticos estrangeiros que o cinema trazia até nós", recorda o locutor. Com o desfile da FNAT voltam as referências ao passado, mas agora através da valorização do presente, quando se menciona o "novo e claro lugar da mulher portuguesa na vida nacional": "Já não vivemos, graças a Deus, naquela época em que parecia mal às mulheres portuguesas cuidarem da higiene e da saúde do corpo, não se preparando convenientemente para a sua altíssima função", diz Lopes Ribeiro.

Perante alusões à Mocidade Portuguesa, aos sindicatos corporativos, tinha lugar aquele que era, na voz de Lopes Ribeiro, o momento culminante da festa, ou seja, o agradecimento dos desportistas, "intérpretes do povo português aos chefes da Nação".

Nas palavras que lhe foram dirigidas por um atleta[264], o presidente da República é tratado como "símbolo da Nação ressurgida, modelo de todos os homens bons de Portugal" [265] e figura essencial para a consolidação da revolução, assim como, para a concretização de uma das mais importantes obras do regime: o Estádio Nacional[266].

O discurso dos desportistas dedicado a Salazar fica marcado pela utilização de expressões que induzem à submissão e à dependência do povo português para com o ditador: "Salazar! Devemos-te a esperança! Devemos-te o presente! Mas, a partir de

---

[264] Discurso que se pode ouvir através da gravação de som directo captado pela Companhia Portuguesa de Filmes. Este tipo de registo sonoro só raramente era utilizado, uma singularidade que dá a noção da importância deste acontecimento para a propaganda cinematográfica do regime.

[265] *Inauguração do Estádio Nacional* (1944).

[266] João Nuno Coelho e Francisco Pinheiro explicam que o estádio fora idealizado à semelhança das construções mais representativas do fascismo na Europa, tendo funcionado como um marco para o regime, "simbolizando a sua capacidade de acção e grandeza" (COELHO; PINHEIRO, 2002: 326).

hoje, a nossa dívida tornou-se ainda maior. Devemos-te a certeza! Devemos-te a alegria! Devemos-te o futuro! Em nome de todos nós, em nome de todos aqueles que hão-de vir depois de nós, mais fortes e mais saudáveis, bem-hajas Salazar! Por teres cumprido a tua promessa. Obrigado pelos tempos fora! Obrigado para sempre! Viva Salazar!"

A guerra que destruía a Europa mais uma vez não foi esquecida por Lopes Ribeiro durante a narração, quando considerou que a ovação dedicada a esta nova obra do regime e aos seus mentores era o "prémio espontâneo da Nação aos que tão firmemente nos conduzem através da tormenta da guerra", num Estádio Nacional que era produto da "vitória da paz e da unidade nacionais".

Iniciada em 1938, a construção do Estádio Nacional era de tal modo relevante para o Estado Novo que mesmo tendo sido construída durante a Segunda Guerra Mundial, num período conturbado em que existiram restrições a materiais de construção como o ferro e o cimento, conseguiu ultrapassar as limitações impostas pela situação em que o país vivia e ficar terminada em 1944[267].

e) *Carmona e Salazar – Ídolos do Povo* (1936, SPN) foi produzido nos primeiros anos do Estado Novo, numa altura em que na vizinha Espanha se iniciava uma Guerra Civil.

Realizado pela Secção de Cinema do Secretariado da Propaganda Nacional, o documentário *Carmona e Salazar – Ídolos do Povo*[268] retrata as comemorações dos dez anos da Revolução Nacional, com a presença de Carmona e Salazar nos festejos que tiveram lugar nas cidades de Braga e Guimarães.

Trata-se, segundo Heloísa Paulo, de um tipo de filme que procura reafirmar a imagem de um Estado situado acima da sociedade, "como uma espécie de seu «guardião»"[269].

Uma vez que a cópia existente nos arquivos do ANIM não tem qualquer tipo de som, convém aqui salientar os quadros a negro com frases interpretativas dos factos ocorridos que se podem encontrar ao longo deste documentário passado na "gloriosa

---

[267] PACHECO, 2001: 45. Ana Assis Pacheco chama a atenção para o facto do programa de construção do estádio não ter sofrido grandes alterações, nem com as variações do preço da construção, nem com a limitação do uso de betão armado – problemas que impediram a concretização de outras grandes obras –, uma vez que foi praticamente cumprido, à excepção do hipódromo e das obras fluviais.

[268] Imagens deste documentário podem ser encontradas no filme *A Revolução de Maio* (1937, SPN), de António Lopes Ribeiro.

[269] PAULO, 2001: 113.

cidade de Braga"[270], como: «Presidente da República passa em revista os esquadrões de cavalaria que constituem a sua guarda de honra junto ao Giverno Civil»; «Carmona, Salazar e o Povo no mesmo abraço»; «O imponente cortejo cívico em que tomaram parte todas as câmaras do Distrito de Braga, academias, organismos económicos, escolas, associações desportivas, escutas, sindicatos agrícolas e operários, bombeiros, casas do povo, bandas de música e milhares de filiados na União Nacional, num desfile que demorou perto de duas horas. – SPN»; «A alegria e o vibrante entusiasmo dos operários e a solidariedade de todo o povo eram bem patentes. – SPN»; «Na parada militar em que desfilaram cerca de 5000 mil soldados e marinheiros de todos os contingentes que se encontravam em Braga para tomar parte nas comemorações. – SPN»; «O Sr. Dr. Oliveira Salazar consultou a multidão dizendo "Não desejava ir daqui sem saber quem tem coragem para nos acompanhar"... "Todos" – exclamaram milhares e milhares de vozes num clamor firme e unânime, em que palpitava a vontade e a confiança da nação inteira. – SPN»; «Chegada a Guimarães de Carmona e Salazar são na verdade os ídolos do povo. – SPN».

Mais de uma dezena de anos depois, em pleno pós-guerra, outros dois documentários chegavam às salas de cinema. Um período em que o regime se procurava legitimar internacionalmente aproveitando uma conjuntura externa muito particular que resultava da Guerra Fria.

f) Em 1948, já sob a denominação de Secretariado Nacional da Informação, este organismo produziu o documentário *14 Anos de Política do Espírito. Apontamentos para uma exposição.*

Para além de enumerar "numa síntese expressiva" as actividades do Secretariado, "a que nem sempre se fez justiça", a locução de António Lopes Ribeiro em *14 Anos de Política do Espírito* enaltece a obra do SNI, "desse Portugal novo que se reflecte nas páginas dos álbuns editados pelo Secretariado, espelhos fieis da nossa realidade presente, da verdade portuguesa que os serviços de informação e imprensa põem diante dos olhos de todos".

A ideia de que o Secretariado dava a conhecer tudo o que se passava no país e na política era uma das mensagens fortes deste documentário. Numa frase captada pela câmara podia-se ler as palavras de Salazar: «Estão abertas de par em par as fronteiras da

---

[270] *Carmona e Salazar - Ídolos do Povo* (1936). A totalidade desta legenda é a seguinte: «A gloriosa cidade de Braga estava indicada para o início destes festejos porque foi ali que o General Gomes da Costa ergueu o primeiro brado do "28 de Maio" marchando sobre Lisboa, redimindo Portugal.»

nossa vida pública.» Uma imagem que a locução de Lopes Ribeiro certifica: "Assim o disse Salazar e assim se fez."

Ao longo do tempo, mas muito particularmente nos primeiros quinze anos, o Estado Novo desfrutou de uma série de oportunidades, no interior de Portugal e fora dele, para produzir e divulgar uma imagem própria. A presença do Estado em grandes exposições ou simples feiras e, ainda, em semanas internacionais, era não só uma forma de construir a identidade nacional, mas também uma demonstração da capacidade concretizadora de um regime sempre disposto a fomentar grandes empreendimentos colectivos que mobilizassem a sociedade e transmitissem para o exterior uma ideia de unidade.

Ao longo de todo o documentário recordam-se as áreas de actividade do SPN/SNI, valorizando-se, essencialmente, a preocupação daquele organismo com os aspectos da vida intelectual e cultural portuguesa. Essa era a vontade do chefe do Governo, a directriz dada por Salazar na abertura do SPN, em 1933, quando defendia que o Secretariado se devia preocupar mais com o que dizia respeito ao território nacional, do que com aquilo que se passava no exterior. No entanto, também naquela altura, o presidente do Conselho apelou ao empenho dos propagandistas na forma como transmitiam a realidade portuguesa no estrangeiro.

O director e locutor António Lopes Ribeiro reconhece, em *14 Anos de Política do Espírito*, a importância da presença de Portugal em exposições internacionais e feiras mundiais e, consequentemente, o papel de António Ferro à frente do organismo responsável pela propaganda do regime: "As vozes do secretário nacional levaram a todo o mundo as imagens do nosso País, lembrando o que somos e o que fazemos, a par do que fomos e fizemos. Torna o Portugal de ontem e de hoje conhecido, amado e respeitado a muitos que o ignoravam."

O cinema, como uma das actividades do Secretariado, não foi esquecido. Este era, afinal, um assunto que a locução pretendia ressaltar: "Consciente da sua enorme importância, o Secretariado tem procurado sempre defender e valorizar o cinema nacional. Cinemas ambulantes percorrem todo o país. Produziu um filme de fundo, *A Revolução de Maio*, e mais de 70 documentários. Edita há dez anos o *Jornal Português*, a nossa revista cinematográfica de actualidades. Elaborou a lei de protecção que criou o Fundo Nacional de Cinema..."

Desde o início que a propaganda oficial chamou a si a propriedade da verdade. Neste documentário não falta uma referência a essa ambição. Num pórtico da exposição

podia-se ler uma frase assinada por Salazar: «É preciso ser verdadeiro e é preciso ser justo, direi que não é mesmo possível ser fiel à verdade sem servir a justificação.»

Nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, o regime viu-se obrigado a apostar mais na sua imagem externa. Apesar da propalada neutralidade, Portugal havia ficado conotado com outros regimes de cariz autoritário que tinham sido derrotados no conflito, pelo que também o cinema – até pelo seu carácter universal – passou, a partir dessa altura, a fazer parte dessa estratégia de recuperação internacional da imagem do país aos olhos das nações vencedoras. Estava na altura do Secretariado começar a exportar a imagem que de Portugal o Estado Novo queria dar.

g)Dentro dessa política de restabelecimento da credibilidade internacional, o SNI apresentava, em 1949, o documentário intitulado *Uma Revolução na Paz/Une Révolution dans la Paix*, falado em francês e, mais uma vez, com a realização a cargo de António Lopes Ribeiro.

Não faltam as referências à História de Portugal[271] e às tradições do povo português – alusões habituais nas produções do Secretariado –, dando razão às palavras de Lopes Ribeiro em *14 Anos de Política do Espírito*, ao lembrar que o SNI não esquecia o "culto do passado": "Antes o revigora e propaga."[272]

Seguindo à risca o subtítulo *Quelques images de L'Histoire du Portugal et de sa vie contemporaine*, *Uma Revolução na Paz* não esquece a obra do Estado Novo para mostrar a recuperação do país com Salazar na liderança. A locução de Lopes Ribeiro recorre a todo o tipo de imagens que transmitiam a ideia de um país tranquilo e moderno que pudesse agradar a uma Europa em desenvolvimento, que após a guerra se encontrava a crescer política e economicamente. Para demonstrar que Portugal estava à altura de acompanhar os seus aliados nesse crescimento, *Uma Revolução na Paz* era o "bilhete-postal" ideal para mostrar a evolução económica e social do país.

As imagens deste documentário focam a obra feita pelo Estado Novo nas vias de comunicação, na habitação de qualidade, nos meios de transporte (barcos, aviões,

---

[271] Heloísa Paulo e Alexandre Ramires admite que *Uma Revolução na Paz* oferece uma "visão oficial da história portuguesa" relativamente a alguns dos momentos que o regime considerava mais marcantes, como era o caso da gesta dos Descobrimentos. A título de exemplo, Heloísa Paulo refere a utilização de imagens do filme de ficção *Camões*, de Leitão de Barros: "As cenas do longa-metragem surgem como uma espécie de *flashback* na narrativa, actuando como um referencial para a localização na memória do espectador de dados de um passado contextualizado na versão oficial da história transmitida pelo regime. Desta forma, a «colagem» do discurso assumido como «ficcional» ao documental, coloca-os como «registos» reais, passando a história a ser «documentada», reconstruída a partir do recurso à ficção e de dados elaborados pelo discurso historiográfico que lhe serve de suporte." (PAULO; RAMIRES, 2001: 209-210)

[272] *14 Anos de Política do Espírito* (1948).

eléctricos, comboios), na construção de barragens, na construção de novos hospitais e de novas escolas, mas também as tradições e o artesanato tão evocados pela propaganda oficial no intuito de valorizar a etnografia e o folclore como marcas da identidade nacional[273]. As referências à restauração do património, ao teatro, à música, à rádio, à escultura, à protecção do cinema português e à formação de artistas, a par da aposta feita pela nação no desporto, completam a construção propagandística (fictícia) de um Portugal moderno idílico, sem problemas[274].

Uma Revolução na Paz mostrava um país orgulhoso das suas colónias, da paz e da estabilidade política que assegurava ter atingido, e pelas quais agradecia a Carmona e a Salazar, deixando a ideia de que havia um Governo que governava para que todos vivessem bem.

Segundo Heloísa Paulo, este documentário, realizado no ano em que a oposição tinha tentado concorrer às eleições presidenciais, surgia com o intuito de dar um cunho positivo ao Estado Novo, "ante a crítica oposicionista que, depois de 1945, acusa o regime de «fascista»"[275].

---

[273] "Em suma, a mensagem de *Une révolution dans la paix* é a de um país rural, conservador, tradicionalista e «unido», já que a comunidade é o berço de toda a nação. A ideia de uma imutabilidade da vida aldeã, ela própria símbolo da «pureza» do seu «povo» coexiste com as imagens das mudanças oriundas das "melhorias" urbanas, que não as atingem." (PAULO; RAMIRES, 2001: 214)

[274] Eduardo Lourenço adverte para o facto do regime ter adoptado uma ficção ideológica, sociológica e cultural característica da ficção oficial, apoiada numa "imagem sem controlo nem contradição possível de um país sem problemas, oásis da paz, exemplo das nações, arquétipo da solução ideal que conciliava o capital e o trabalho, a ordem e a autoridade com um desenvolvimento harmonioso da sociedade" (LOURENÇO, 2001: 33).

[275] PAULO, 2001: 113. "A alteração do conteúdo propagandístico do documentário de António Lopes Ribeiro fica por conta da anunciação de uma «transformação» de conteúdo político, a realização de eleições, que «adequaria» a realidade do país às exigências do pós-guerra. Ainda assim, esta última, pela continuidade que anuncia, reforça o discurso da «perenidade» de um regime e da sua proposta ideológica." (PAULO; RAMIRES, 2001: 214)

3. O *Jornal Português* como veículo de propaganda cinematográfica

3.1. O *Jornal Português* (1938-1951) e os noticiários cinematográficos em Portugal

O aparecimento do Serviço Cinematográfico do Exército (S. C. E.), em pleno período da Primeira Grande Guerra, foi um dos episódios que mais marcou a história do cinema oficial e da propaganda em Portugal.

O S. C. E. emergia como um reflexo dos serviços cinematográficos organizados pelos exércitos beligerantes para registarem as operações militares na frente de batalha.

As imagens captadas nas proximidades das trincheiras serviam ao exército não só para avaliar o desempenho das suas tropas em combate, mas também para observar o comportamento do inimigo em acção.

O material cinematográfico recolhido no conflito servia ainda para esclarecer as populações que tinham ficado na retaguarda, na tentativa de as mobilizar e de lhes manter a moral elevada, muito particularmente, a dos familiares dos soldados.

Em Portugal, os Serviços Cinematográficos do Exército, instituídos em 1917[1], estavam dependentes do Ministério da Guerra. Félix Ribeiro não esconde o significado de tal ligação: "Na realidade, pela primeira vez em Portugal e nos recuados tempos de 1917, era reconhecido ao cinema, no âmbito das entidades oficiais, uma importância, uma utilidade realmente necessária, uma valia, enfim, que doravante não mais poderia vir a ser postergada."[2]

Dois anos mais tarde, os S. C. E. lançaram o *Actualidades Portuguesas*, um jornal de actualidades em que mensalmente eram registados os acontecimentos mais relevantes, de carácter militar ou não, ocorridos no país[3].

Félix Ribeiro destaca o facto de, com o aparecimento dos S. C. E., o cinema ter sido reconhecido, pela primeira vez em Portugal, no âmbito das autoridades oficiais, como um meio de grande utilidade e importância: "O cinema acabava por alcançar assim, e nesse peculiar aspecto, que era o de natureza militar e oficial, a sua indiscutível carta de alforria."[4]

---

[1] No final de 1917 estava concluída e era apresentada uma série de documentários como: *Provas Finais dos Alunos da Escola de Guerra*; *Entrega da Bandeira da Cidade de Lisboa ao Cruzador "Vasco da Gama"*; *O Transporte de Tropas para França*; *Escola de Oficiais Milicianos em Queluz*; *Escola de Aviação em Vila Nova da Rainha* (RIBEIRO, 1983: 185).

[2] RIBEIRO, 1983: 186.

[3] Ao contrário de Félix Ribeiro (RIBEIRO, 1983: 186), no *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*, José de Matos-Cruz não classifica o *Actualidades Portuguesas* como jornal de actualidades, mas como um documentário (MATOS-CRUZ, 1989).

[4] RIBEIRO, 1983: 186. A partir de 1938, os S. C. E. passaram a estar à disposição de eventuais clientes particulares, como qualquer entidade industrial privada.

Até 1938, quando aparece o *Jornal Português*, os noticiários cinematográficos recebem, na maioria dos casos, a designação genérica de *Actualidades*. E é, precisamente, com o fim do *Jornal Português*, em 1951, que os Serviços Cinematográficos do Exército voltam a utilizar tal denominação no *Actualidades Militares*.

Para além do *Actualidades Portuguesas*, produzido pelo S. C. E., a partir de 1919, a história do cinema português tem outras referências à génese das actualidades e dos próprios jornais cinematográficos realizados em Portugal, nomeadamente através do material gerado por produtores independentes.

É a resenha do que foram as actualidades produzidas em Portugal, ou com a presença de reportagens relacionadas com o país, que convém fazer nas páginas deste trabalho. Trata-se, acima de tudo, de compreender que caminhos os noticiários cinematográficos percorreram até chegarem ao objecto deste estudo, o *Jornal Português*.

No *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*[5] tem de se recuar até 1910 para se encontrar a primeira utilização do termo actualidades. José de Matos-Cruz lembra que, no ano da implantação da República, a Empresa Cinematográfica Ideal tinha produzido o *Actualidades Várias*, realizado por Júlio Costa. Contudo, Matos-Cruz opta por classificar esta produção como documentário e não como actualidades[6].

Matos-Cruz começa a aplicar a sinalética rp (actualidades) a algumas edições do *Pathé-Jornal*, produzidas em 1910[7] e 1911[8], que incluem notícias filmadas em Portugal. Este autor volta depois a aplicar aquela denominação ao *Jornal do Norte* que surgiu em 1912[9].

---

[5] Por ser o inventário mais completo e sistemático sobre o cinema português, o prontuário é uma fonte privilegiada para este tipo de estudo. Tratando-se de uma edição da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema está garantida a qualidade da informação nele contida, ainda que, como diz a introdução desta obra todas as informações sejam susceptíveis de potencial reavaliação. Fontes da Cinemateca (ANIM) ouvidas para este trabalho reconhecem, todavia, que nem toda a informação abrangida neste prontuário pode ser confirmada, já que muitos dos títulos referidos já não existem ou nem sequer foram descobertas cópias.

[6] MATOS-CRUZ, 1989: 16. Matos-Cruz utiliza, na sinalética com que classifica as obras cinematográficas, o (d) para documentário e o (rp) para actualidades.

[7] MATOS-CRUZ, 1989: 16-17.

[8] MATOS-CRUZ, 1989: 17-18. Em 1910, o primeiro *Pathé-Jornal* foi produzido por Arnaldo Gomes de Souza e Marc Ferrez (Brasil); os restantes dois números foram produzidos pelos franceses Pathé Frères. Em 1911 é referido um número do *Pathé-Jornal* também produzido pelos Pathé Frères.

[9] MATOS-CRUZ, 1989: 18-19.

Primeiro em 1913[10] e depois em 1916[11], Matos-Cruz aponta a existência de uma outra produção francesa, neste caso responsabilidade da Gaumont[12], o *Actualidades* (rp), uma vez mais com notícias filmadas em Portugal. Pelo meio, o *Prontuário* assinala a existência, em 1915[13], do *Olympia Jornal* (rp).

Relativamente a 1917[14], volta a ser mencionado o título *Actualidades Várias* (d) com realização de Ernesto de Albuquerque que, no entanto, não aparece com nenhuma referência à companhia produtora, sendo por isso difícil relacioná-lo com o título lançado em 1910.

Matos-Cruz indica que, em 1918[15], tanto o *Actualidades* (rp), produzido pela Lusitania Film, como o *Jornal do Condes*[16] (rp), com produção Filmes Castello Lopes, fizeram a sua aparição nas telas de cinema.

Para além do *Actualidades Portuguesas* – que continuará também em 1920 sob a alçada do S. C. E. –, o ano de 1919[17] também ficou marcado pela chegada do *Amazónia Jornal* (rp), um produto daquela que, a par da Pathé e da Gaumont, foi uma das produtoras internacionais com maior peso no mercado nacional: a brasileira Amazonia Cine-Film. Neste ano, vê-se ainda nos cinemas o *Cine-Paulista* (rp).

Em 1920[18], o prontuário refere o aparecimento do Publi-Cine (rp). É neste ano que o título *Actualidades Portuguesas* (rp) passa a ser produzido por Raul Lopes Freire[19] que, a partir de 1923[20], produzirá também o *Jornal Central*[21] (rp). Em 1923, os ecrãs recebem de França as *Actualidades Gaumont* (rp). Um ano antes, em 1922[22], tinham recebido do lado de lá do Atlântico o *Brasil-Actualidades* (rp).

---

[10] MATOS-CRUZ, 1989: 19-20.
[11] MATOS-CRUZ, 1989: 22-23.
[12] O prontuário destaca o aparecimento de um outro título da companhia francesa, o *Actualidades Gaumont* (rp), em 1923 (MATOS-CRUZ, 1989: 33).
[13] MATOS-CRUZ, 1989: 21-22.
[14] MATOS-CRUZ, 1989: 24-25.
[15] MATOS-CRUZ, 1989: 25-27.
[16] O *Jornal do Condes* foi produzido ininterruptamente até 1925, num total de 291 números.
[17] MATOS-CRUZ, 1989: 27.
[18] MATOS-CRUZ, 1989: 28-29.
[19] O *Prontuário do Cinema Português* 1896-1989 classifica o título *Actualidades Portuguesas* produzido em 1921 – ano a partir do qual a realização passou parta as mãos Raul Lopes Freire - como actualidades (rp), e a continuação do mesmo título, sob a égide do mesmo realizador, em 1922, 1924 e 1925 como documentário (d) (MATOS-CRUZ, 1989: 29, 31, 36, 39).
[20] MATOS-CRUZ, 1989: 33-36.
[21] O *Jornal Central* foi produzido ininterruptamente até 1928, num total de 231 números.
[22] MATOS-CRUZ, 1989: 31-33.

Segundo Matos-Cruz, em 1924[23], aparece um novo título nos jornais de actualidades, o *Reportagem Portuguesa* (rp)[24]. Nos anos vinte vão aparecendo mais títulos novos.

Se em 1925[25], surge a referência aos *Actualidades da Beira* (d) e *Actualidades do Porto* (d), um ano mais tarde, a novidade chamava-se *Actualidades de Sintra* (rp), com produção assegurada pela Sociedade de Turismo de Sintra e com realização de Artur Costa de Macedo, um nome que viria a estar ligado ao *Jornal Português*.

1926[26] foi ainda o ano do jornal de actualidades *Revista Mundial* (rp) substituir o *Jornal do Condes*. Tratava-se, igualmente, de uma produção da Filmes Castello Lopes.

Com a aprovação da Lei dos 100 metros[27], em 1927, a indústria cinematográfica teve de se adaptar às novas exigências, tendo passado por algumas mudanças que afectaram a produção de actualidades e de curtas-metragens documentais durante os anos 20 e 30.

1927[28] é também o ano em que Matos-Cruz volta a referir o *Actualidades Militares* (d), de novo com produção da Secção Cinematográfica do Exército. Nesta data aparecem ainda o *Cine-Magazine*[29] (rp), o *Filmogramas*[30] (rp), o *Jornal Olympia*[31] e a *Revista Mundial*[32] (rp). Um ano mais tarde, chegaram às salas de cinema o *Actualidades Portuenses* (d) e a *Revista Lisboa Filme*[33] (rp). Para 1929[34], o prontuário assinala como novidade o *Cine-Jornal* (rp), com dois números editados.

As referências à denominação actualidades continuam em 1930[35] com o *Actualidades* (d), e o *Actualidades Agrícolas* (d), este último realizado por Adolfo

---

[23] MATOS-CRUZ, 1989: 36-38.
[24] *Reportagem Portuguesa* edita um número em 1924 e mais oito em 1925.
[25] MATOS-CRUZ, 1989: 39-42.
[26] MATOS-CRUZ, 1989: 42-44.
[27] A Lei dos 100 metros impunha que em todos os espectáculos cinematográficos fosse exibida uma película portuguesa com aquela extensão mínima.
[28] MATOS-CRUZ, 1989: 44-47.
[29] O *Cine-Magazine* produziu-se ainda em 1928.
[30] O *Filmogramas* produziu-se ainda em 1929. A realização estava a cargo de Silvino Santos e a produção de Agesilau de Araújo.
[31] O *Jornal Olympia* produziu-se ainda em 1928.
[32] A *Revista Mundial* produziu-se ainda em 1928 e 1929. A produção da *Revista Mundial* chegou a estar a cargo de grandes companhias portuguesas como a Filmes Castello Lopes (6 números em 1927, 32 em 1928 e 7 em 1929) e a Lisboa Filmes (19 números em 1928 e 21 em 1929). Por produtores mais pequenos como Agesilau de Araújo (2 números em 1928 e 23 em 1929, alguns destes números tiveram a realização de Silvino Santos), ou Artur Costa de Macedo (4 números em 1928 e 1 em 1929). Em 1929, os Serviços Cinematográficos do Exército produziram um número da *Revista Mundial* (nº 550).
[33] A *Revista Lisboa Filme* produziu-se ainda em 1929 e 1932. Tratava-se de uma produção da Lisboa Filmes.
[34] MATOS-CRUZ, 1989: 51-56.
[35] MATOS-CRUZ, 1989: 56-61.

Coelho e produzido através da Campanha da Produção Agrícola. Este é também o ano em que se editam dois números do *Jornal Sus* (rp) e as salas de cinema portuguesas recebem o *Pathé – Jornal Sonoro* (rp), ainda que apenas com um único número.

Em 1931[36], a Filmes Castello Lopes produz o *Actualidades Tauromáticas* (d) e, em 1932[37], o *Actualidades Portuguesas*[38] (d). Carmo Piçarra acredita que o aumento de produção documental patente em 1931 comprova a eficácia da Lei dos 100 metros "na quantidade e sobretudo na metragem dos filmes pelo que as actualidades tendem a desaparecer" [39]. Algo que, segundo a autora, voltaria a ser sentido, mais tarde, no ano da criação do SPN, "um dos anos em que mais curtas metragens documentais se produzem em Portugal é também um daqueles em que menos espaço há para as actualidades, estilhaçadas pelos pequenos filmes com cerca de 100 metros, que as substituem nos programas cinematográficos"[40].

Relativamente a 1932, Matos-Cruz faz referência ao aparecimento de um número do *Águia Jornal* (rp), produzido pela Águia Film, e ao início da série do *Século Cinematográfico* (rp), produzido pela Sociedade Nacional de Tipografia e realizado por Aníbal Contreiras e Eduardo Brazão.

Em 1933, 1934, 1935 e 1936[41], F. Carneiro Mendes produz e realiza de forma ininterrupta o *Actualidades*[42] (rp). Em 1936 surge também um outro *Actualidades* (d), este com produção e realização entregue a Aquilino Mendes – classificado por Matos-Cruz como documentário[43] –, que ainda naquele ano ocupa as mesmas funções no *Actualidades Desportivas*[44] (d).

Em 1937[45] saiu apenas um número da *Revista Portuguesa* (rp), cuja produção da Sociedade Importadora de Filmes/SIF se repetiria com seis números em 1938[46], ano em que começou a ser produzido e exibido o *Jornal Português* (rp).

---

[36] MATOS-CRUZ, 1989: 62-66.
[37] MATOS-CRUZ, 1989: 66-70.
[38] Realizado por Mota da Costa e Aquilino Mendes, o *Actualidades Portuguesas*, levado às salas de cinema pela Filmes Castello Lopes, produzir-se-ia, ininterruptamente, até 1936 e, posteriormente, em 1938. As edições de 1933, 1934, 1935, 1936 e 1938 recebem por parte de Matos-Cruz a denominação actualidades (rp). O *Actualidades Portuguesas*, lançado em 1938, passou a ser produzido e realizado apenas por Aquilino Mendes.
[39] PIÇARRA, 2002, 77.
[40] PIÇARRA, 2002, 78.
[41] MATOS-CRUZ, 1989: 70-85.
[42] O *Actualidades* produzir-se-ia ainda em 1938.
[43] MATOS-CRUZ, 1989: 80.
[44] O *Actualidades Desportivas* produzir-se-ia ainda em 1938.
[45] MATOS-CRUZ, 1989: 85-87.
[46] MATOS-CRUZ, 1989:88-90.

1938 é o ano do "estertor da produção independente nacional de actualidades", como lhe chama Carmo Piçarra, já que, a partir daí, "o público cederá à realidade nacional que lhe é proposta quase exclusivamente pelo jornal da SPAC"[47].

Para Heloísa Paulo, a nova revista de actualidades realizada pela SPAC para o SPN vinha completar o trabalho de divulgação das realizações do Estado. Tratava-se, segundo esta autora, de um noticiário que abordava temas jornalísticos, levando ao público a "imagem oficial dos factos"[48].

A exibição do *Jornal Português* não era obrigatória, ao contrário do que acontecia com outros jornais de actualidades, como era o caso do seu congénere espanhol *NO-DO* (1943-1975)[49].

Apesar de considerar que os melhores filmes portugueses eram documentários, essencialmente por ser o género mais acessível, Manuel de Azevedo mostra-se crítico quanto aos documentários realizados em Portugal no início dos anos quarenta. Considera que o documentário português habitual resume-se a uma "vasta panorâmica de uma vila qualquer, umas ruas pitorescas ou não, um jardim, uma igreja". Na sua opinião, o documentário devia assumir o dever de arte, devia ser simultaneamente útil e belo, algo que já não reconhece ser um dever dos jornais de actualidades, uma vez que se trata de "visões rápidas e sintéticas dos acontecimentos mais importantes e decisivos da semana. Os jornais e a rádio dizem-nos que acontece isto e aquilo. Nas actualidades vemos os acontecimentos sem possibilidade de engano ou parcialidade"[50].

Os primeiros números do *Jornal Português* traziam no genérico de abertura a indicação de que aquela se tratava de uma *Revista Mensal de Actualidades*, ainda que, como refere José de Matos-Cruz[51], o *Jornal Português* fosse quinzenal.

Na verdade, o *Jornal Português* nunca manteve uma periodicidade certa como se exigiria a um noticiário cinematográfico de actualidades. Esta inconstância está bem

---

[47] PIÇARRA, 2002, 78. "O contacto com o exterior será feito através das actualidades das grandes produtoras internacionais, que incluem notícias nacionais abordadas ao gosto do regime e, pontualmente, até 1946, pelo «Cine-Jornal brasileiro», produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda local."

[48] PAULO, 1994: 112.

[49] Ao longo desta investigação não foi possível encontrar qualquer tipo de informação que permita aferir a quantidade de vezes que o *Jornal Português* passava no cinema ou do número de cópias do noticiário que eram postas em circulação. Uma impossibilidade que se prendeu com a indisponibilidade dos arquivos do SPN/SNI (abordada na introdução deste trabalho), ou de qualquer tipo de documentos pertencentes SPAC. No estudo elaborado a propósito do *Jornal Português*, Carmo Piçarra refere que não é conhecida a existência de um eventual arquivo da SPAC que permita aferir como era financiada a produção da revista e a questão da distribuição, nomeadamente o número de cópias e o preço de aluguer para exibição (PIÇARRA, 2002: 86-87).

[50] AZEVEDO, 1941:41-43.

[51] MATOS-CRUZ, 2001: 357.

patente ao longo dos 14 anos de edição, num total de 95 números. Todavia, o *Prontuário do Cinema Português (1896-1989)*, de José de Matos-Cruz, refere ainda a existência, em 1950, de um Jornal Português (Especial) – entre o nº 92 e o nº 93 – sobre o 2º Congresso Internacional das Capitais do Mundo[52].

Ano	Nº de edições do *Jornal Português*
1938	5
1939	7
1940	10
1941	7
1942	6
1943	6
1944	7
1945	6
1946	10
1947	7
1948	9
1949	8
1950	5
1951	2
Total	95

1940 e 1946 são os anos que registam o maior número de edições do *Jornal Português*. Em 1940, a revista de actualidades portuguesa ficou marcada pelas comemorações do Duplo Centenário, tendo produzido uma série especial dedicada àquela celebração. 1946 também foi ano de festejos com a comemoração do vigésimo aniversário da Revolução Nacional que, em 1926, tinha imposto a Ditadura Militar.

Entre as explicações que se podem encontrar para o facto de o *Jornal Português* não sair com a periodicidade esperada está a grande quantidade de trabalho com que a equipa técnica responsável pela edição do jornal se via confrontada.

[52] Este número Especial que Matos-Cruz classifica como documentário (d) não se encontra disponível nos arquivos do ANIM.

Realizador conceituado e próximo do regime, António Lopes Ribeiro não assegurava apenas a direcção artística, a montagem e a redacção das notícias que muitas vezes ele mesmo lia, já que noutras ocasiões respondia às solicitações do SPN, mas mantinha-se, ainda, como produtor e realizador por conta própria.

Um grupo de operadores e directores de fotografia conceituados enfrentavam os mesmos problemas, já que trabalhavam para outras produções do SPN, ao mesmo tempo que faziam o *Jornal Português*. Artur Costa de Macedo, Manuel Luís Vieira, Salazar Diniz ou Octávio Bobone eram nomes habituais nos documentários que chegavam às salas de cinema durante o Estado Novo[53]. O desdobramento da actividade profissional impedia, muitas vezes, que se pudessem dedicar totalmente ao *Jornal Português*, de maneira a garantirem a sua periodicidade.

Para ajudar a superar a indisponibilidade da equipa técnica, já que esta não trabalhava a tempo inteiro na produção do noticiário, e para não perder a actualidade, o *Jornal Português* começou, a partir do número 16, a introduzir um conjunto de edições especiais temáticas[54].

Através da utilização dos mesmos meios técnicos e humanos, o Secretariado produzia, simultaneamente, curtas-metragens documentais e noticiários cinematográficos. A Série Especial das Comemorações Centenárias é um desses exemplos, já que as reportagens feitas para o *Jornal Português* deram um importante contributo para a realização do documentário *As Festas do Duplo Centenário*.

Muitos destes números especiais do *Jornal Português* correspondiam a acontecimentos de maior importância para o regime, sendo, por isso, filmados com mais recursos, nomeadamente com mais do que um operador[55].

Cada número do *Jornal Português* era filmado em 35 mm, a preto e branco, tinha uma duração entre dez a doze minutos – à volta de 300 metros[56] –, ainda que nos números especiais aquela pudesse ser superior. Esta revista de actualidades era uma produção da Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas para o SPN/SNI.

---

[53] A estes quatro nomes juntava-se-lhes no *Jornal Português* Alfredo Cristiano Gomes.

[54] Entre estes casos encontra-se a *Série Especial das Comemorações Centenárias*, o número especial dedicado à *Viagem do Chefe de Estado aos Açores*, ou o número extraordinário sobre *A Morte e a Vida do Engenheiro Duarte Pacheco*.

[55] Veja-se o caso do Número Extraordinário do *Jornal Português A Morte e a Vida do Engenheiro Duarte Pacheco* (nº 43), com imagens a cargo de Octávio Bobone, M. L. Vieira, Salazar Diniz e Costa de Macedo.

[56] Esta metragem equivaleria a uma bobine *standard* de projecção. Optimizava-se, assim, o aproveitamento da película, com os benefícios financeiros daí decorrentes. Em tempo de escassez de película, como aconteceu durante a II Guerra Mundial, toda a fita tinha de ser utilizada de forma racional.

Após o fim do *Jornal Português*, em 1951, o Secretariado Nacional da Informação procederia, a partir de 1953, à produção – juntamente com a Sociedade Portuguesa de Actividades Cinematográficas – de um novo noticiário cinematográfico denominado *Imagens de Portugal*. Segundo o *Prontuário do Cinema Português (1896-1989)*, de José de Matos-Cruz, o *Imagens de Portugal* (rp), que em 1953 editava 22 números, viu-se nas salas de cinema até 1970[57], data do último número (449) da série.

3.2. Estrutura e organização do *Jornal Português*

Ao longo de 14 anos e 95 números, o *Jornal Português* sofreu algumas alterações.

Na apresentação, «SPAC Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas» foi sempre a primeira inscrição a aparecer aos olhos do público, a que se seguia: «Apresenta Jornal Português Nº...».

A inscrição «Visado pela Inspecção dos Espectáculos» fazia, igualmente, parte do genérico de abertura do Jornal Português, ao contrário da referência «Revista Mensal de Actualidades» que apenas apareceu no genérico inicial nos números 2 a 4 e 6 a 11. Já o genérico final era simplesmente marcado por um «Fim» branco numa base negra, com música de fundo, como acontecia com o genérico inaugural. A apresentação das notícias fazia-se através de inter-títulos – cartões com texto que separavam cada uma das reportagens.

Ao longo de toda a série do *Jornal Português* também os títulos sofreram algumas alterações, demonstrando uma ausência de critérios pré-definidos. Não se pode considerar a vertente noticiosa do *Jornal Português* como sendo de cariz informativo, uma vez que a sua linha editorial assumidamente propagandística lhe retirava a imparcialidade que deve marcar qualquer conteúdo jornalístico. Contudo, também neste noticiário cinematográfico, à imagem dos meios de comunicação social, os títulos procuravam orientar a atenção do receptor[58].

Para Carmo Piçarra, o *Jornal Português* nunca foi um órgão filmado de informação como o seu nome sugeria, mas que foi sempre uma revista cinematográfica de propaganda. Uma afirmação que, segundo esta autora, se encontra amparada na

---

[57] A emissão de televisão em Portugal iniciou-se em 1956. As emissões regulares iniciaram-se em 1957.

[58] No caso da titulação jornalística, Joaquim Letria considera que é possível distinguir funções distintivas de adequação ao conteúdo das notícias e funções destinadas a despertar o interesse (LETRIA, 1999: 23).

definição dada por António Lopes Ribeiro de que o jornalismo não é outra coisa senão uma forma de publicidade[59].

Para aumentar o valor informativo, os títulos do *Jornal Português*, passaram a conter a partir do número 46, com continuidade nos números 47 e 48, mais alguma informação, designadamente sobre a localização geográfica do evento noticiado. No nº 46, *Em S. João da Madeira: Homenagem da População ao Governo*», «*Nas Laranjeiras: Justa Homenagem ao Ministro das Colónias*», no nº 47, ou «*Em Belém: O Novo Embaixador dos EUA entrega as suas credenciais*», no nº 48, são alguns dos exemplos.

A partir do nº 48 esta fórmula seria abandonada e recuperada apenas alguns números mais tarde, ainda que de uma forma irregular.

O *Jornal Português* recorre também a secções temáticas embora, mais uma vez, sem grande critério e de forma irregular. São os casos das secções de «Desporto», que aparece nos números 1, 2 e 3; e de «Figuras do Mês», que aparece nos números 1, 5, 7, 8 e 9. Com o passar do tempo, e a incapacidade de manter uma periodicidade certa, o *Jornal Português* abandona estas secções. Desde cedo, a revista de actualidades deixa transparecer uma estrutura pouco rígida.

A locução tem um papel fundamental na orientação da informação veiculada, em detrimento do som directo. Inicialmente, a locução pertenceu a Augusto Pinto, ainda que o mais famoso locutor daquele noticiário cinematográfico tivesse sido o homem responsável pela sua direcção e montagem: António Lopes Ribeiro[60].

Apesar de muitas vezes ser redundante e repetitiva em relação à imagem, ou mesmo de antecipar o que era mostrado, no sentido de orientar a atenção do espectador, a locução continha vários registos[61]. Na maior parte das vezes era demasiado institucional, ainda que através do desporto, da cultura e de alguns factos diversos esse registo oficial desse lugar a uma linguagem mais descontraída e até coloquial. Nalguns textos abundavam as adjectivações, como por exemplo, a "soberba" Exposição Histórica do Mundo Português[62], mas não faltavam também os textos humorísticos,

---

[59] PIÇARRA, 2002: 126.

[60] "A locução do Jornal Português foi feita primeiro por Augusto Pinto e por Pedro Moutinho depois, a partir de textos de António Lopes Ribeiro (que algumas vezes também foi locutor) a que estes imprimiam sempre um tom oficiante e excessivas vezes um registo humorístico ou demasiado familiar" (PIÇARRA, 2002: 126).

[61] Apesar de se conhecerem os nomes de alguns dos locutores do *Jornal Português*, a inexistência de uma ficha técnica, que acompanhe as películas presentes nos arquivos do ANIM, não permite identificar os locutores de cada um dos números visionados.

[62] *Jornal Português* nº 19 – *A Inauguração da Secção Colonial na Exposição do Mundo Português.*

como num jogo Benfica-Sporting jogado à chuva: "Se as rãs gostassem de jogar futebol tinham ali naquele charco do Lumiar..."; "...um desafio nestas condições, e justo é dizê-lo, só para ser praticado por anfíbios."[63]

Nos eventos com menor peso propagandístico, mais pitorescos e descontraídos, Lopes Ribeiro aproveitava para puxar pelas gargalhadas do público: "Bravo! Este é que é o campeão da tarde. Voa, faz cabriolas, até parece um avião a valer. Mas espera. É um avião a valer. Assim não vale. Tanto pior para a Aviominiatura."[64]

As peripécias dos esquiadores na neve da pista da Torre também propiciaram uma certa ironia na locução: "De equipamento estão todos bem, já na prática. (...) Mas outros, ou lhes faltam pernas, ou lhes sobejam esqui. (...) Não desanimem esquiadores portugueses e lembrem-se do provérbio norueguês: é à força de trambolhões que se fazem os campeões."[65]

Os acontecimentos de grande pendor popular, como as celebrações e as manifestações eram alvo de maior manipulação. Muitos dos factos relatados não chegavam a ser visionados pelo espectador.

Na chegada das esquadras navais estrangeiras ao porto de Lisboa, a narração referia quase sempre a calorosa recepção dada pelo povo aos militares porque, como o locutor explicava, em 1938, no primeiro número do *Jornal Português*, a propósito da chegada da *Home Fleet*, "sabem que são bem-vindos, por isso demandam o porto amigo com serenidade"[66]. As imagens deste tipo de acolhimento popular nem sempre eram visíveis, ou porque não se verificavam ou porque não eram captadas. Contudo, e porque serviam os propósitos propagandísticos do regime, tornaram-se numa atitude recorrente em toda a série que compunha o *Jornal Português*.

A manipulação estava também presente no som. O *Jornal Português* recorria poucas vezes ao som directo, isto é, voz e ambiente captados no local, a não ser nas filmagens de acontecimentos importantes para o regime, como as manifestações a favor do Estado Novo e dos seus líderes. Locução, sons de arquivo e música eram montados em estúdio.

Sem citar as intervenções dos protagonistas, o narrador transformava em discurso indirecto o que era dito pelos intervenientes na notícia. Tratava-se de uma

---

[63] *Jornal Português* nº 6 – *O Desafio de Foot-ball Benfica-Sporting*. A qualidade do som não permite que se perceba a totalidade do texto.
[64] *Jornal Português* nº 20 – *O concurso de Aviominiatura no Jockey Club*.
[65] *Jornal Português* nº 50 – *Escola de esqui na Serra da Estrela*.
[66] *Jornal Português* nº 1 – *A Visita Oficial da "Home Fleet"*.

FACULDADE DE LETRAS
BIBLIOTECA
PORTO

prática seguida noutros noticiários cinematográficos da época que permitia tornar mais concisa a informação veiculada nos poucos minutos disponíveis. Foram poucas as vezes em que o discurso enaltecedor do regime transmitido pelo locutor deu lugar ao som directo dos discursos. Entre os exemplos desta situação de excepção está o discurso de Salazar na reportagem *A manifestação a Carmona e Salazar pela paz portuguesa*, no *Jornal Português* nº 52, com registo directo de som a cargo da Companhia Portuguesa de Filmes.

Entre guerras, nos finais dos anos 20, o cinema sonoro tinha-se tornado uma realidade. Estava-se, como recorda Alejandro Pizarroso Quintero, perante um desenvolvimento tecnológico que recuperava "o mais velho instrumento de persuasão: a voz humana, a palavra"[67]. A partir daqui, o cinema atinge o seu pleno desenvolvimento como fenómeno social e consegue demonstrar a sua eficácia como instrumento de propaganda.

Se antes da guerra eram já uma realidade, com a incorporação do som, o cinema documentário e os noticiários cinematográficos atingem um maior desenvolvimento e eficácia.

Com o som a trazer a voz do narrador como valor acrescentado, as habituais legendas intercalares perdiam a sua hegemonia, uma vez que não transmitiam a informação com o mesmo detalhe e persuasão que a nova realidade sonora.

Nos sistemas democráticos os líderes partidários aproveitavam o cinema sonoro para fazerem chegar ao seu eleitorado a sua imagem e a sua palavra. Quanto às ditaduras, os discursos do líder eram, como faz questão de realçar Alejandro Pizarroso Quintero, "parte essencial dos noticiários, e estes foram um instrumento fundamental no desenvolvimento do culto da personalidade"[68].

Outra maneira de manipular a informação no *Jornal Português* é a constante omissão da data dos eventos. Há, no entanto, uma informação temporal que acompanha a existência do *Jornal Português*, a da Segunda Guerra Mundial. O mesmo se passou com a Guerra Civil de Espanha, ainda que o aparecimento do *Jornal Português*, em 1938, apanhasse já a parte final do conflito.

Ao longo da Segunda Guerra Mundial, nenhum dos números do *Jornal Português* mostrou uma única imagem da disputa. Se, por um lado, é verdade que o *Jornal Português* se preocupava apenas em dar notícia daquilo que acontecia em

[67] QUINTERO, s. d.: 262
[68] QUINTERO: s. d.: 273.

território nacional, não deixa de ser menos verdade que esta preocupação editorial nem sempre foi cumprida, já que o *Jornal Português* fez eco de algumas notícias internacionais enviadas por outros noticiários cinematográficos. Entre estes casos encontram-se as imagens que a companhia italiana LUCE enviou para a reportagem *Chamberlain em Roma*[69]; do espanhol *NO-DO* chegaram as imagens da notícia *Em Sevilha: A feira e a participação portuguesa nas festas*[70]; e da *Fox Movietone* vieram as imagens para *A entrevista de Sevilha*[71], a propósito do encontro entre Franco e Salazar. Estes são apenas alguns dos exemplos.

Até 1943, ano em que, em Espanha, é projectado o primeiro *NO-DO*, o *Jornal Português* recebe imagens vindas do país vizinho que, no entanto, não possuem nenhuma referência a quem as produziu. Estão, entre estes casos, notícias como: *Imagens da Nova Espanha*[72], *Imagens de Espanha. As Festas de Ciudad Rodrigo*[73], *O VII desafio de futebol Espanha-França em Sevilha*[74], *Uma "Tenta" em Saragoça*[75] ou *As Falhas Valencianas*[76].

Normalmente, eram as notícias nacionais que faziam referência à guerra na Europa, ou através da presença de diplomatas estrangeiros, ou da passagem de frotas navais de outros países pelo porto de Lisboa. Contudo, por tratar de um período particularmente importante para o regime e para a sua durabilidade, as questões ligadas à Segunda Guerra Mundial são abordadas no ponto quatro deste trabalho "A Guerra e a Paz no *Jornal Português* (1938-1951)".

3.3. A importância do noticiário cinematográfico na construção da nova realidade

A análise dos conteúdos do *Jornal Português* permite encontrar referências ideológicas da propaganda salazarista. As 496[77] notícias que este noticiário cinematográfico patrocinado pelo Estado produziu, entre 1938 e 1951, reflectem algumas das prioridades da propaganda oficial naquele período.

---

[69] *Jornal Português* nº 6 (1939).
[70] *Jornal Português* nº 48 (1944).
[71] *Jornal Português* nº 31 (1942).
[72] *Jornal Português* nº 1 (1938).
[73] *Jornal Português* nº 32 (1942).
[74] *Jornal Português* nº 32 (1942).
[75] *Jornal Português* nº 33 (1942). Durante a projecção menciona-se que este é um "documento vindo de Espanha".
[76] *Jornal Português* nº 33 (1942).
[77] Este número diz apenas respeito às reportagens presentes nos arquivos do ANIM. Tendo em conta que alguns números do *Jornal Português* se encontram incompletos, é natural que este noticiário cinematográfico tenha produzido mais de 500 reportagens.

A eleição de 13 categorias temáticas é o resultado de muitas horas de observação do *Jornal Português* e de onde se destacam imagens e representações que reflectem as linhas políticas e ideológicas dominantes.

A forte componente propagandística deste noticiário reflecte, essencialmente, algumas das preocupações que o regime tinha com a sua imagem. Um quinto do total das notícias refere actos que promovem o Governo, nomeadamente os eventos e as figuras relacionadas com o Estado Novo. Além disso, uma percentagem igualmente elevada de reportagens enaltece o papel de um conjunto de organismos em que o Governo tinha a sua base de apoio. Organizações militares, paramilitares e policiais, entre outras, que transmitiam um sentimento de ordem e autoridade que estava gravado na informação genética do Estado Novo, na sua organização corporativa.

A influência do aparelho estatal está presente em quase todas as reportagens, mesmo naquelas em que se abordam questões de ordem económica, educativa, cultural, sanitária, desportiva ou até religiosa. A presença de personalidades ligadas ao regime é quase sempre uma constante.

Do visionamento do *Jornal Português* sobressaem três ideias-chave da mensagem propagandística: a estabilidade da situação política, social e económica que o país, supostamente, estaria a viver, e que era acompanhada pela constante exaltação da obra feita pelo Estado; a glorificação dos episódios e das individualidades que ao longo da história de Portugal mais se notabilizaram na defesa dos princípios da soberania nacional e que ajudam à construção dos mitos que suportam ideologicamente os regimes nacionalistas; e a constatação (repetitiva) da importância da neutralidade portuguesa para o ambiente de paz em que o país vivia.

A ideia de que o salazarismo tinha salvo o país da guerra que assolava a Europa, graças à intervenção dos líderes da nação e... da Providência, é das mensagens mais frequentemente transmitida pelo *Jornal Português*, como se vai poder constatar no capítulo quatro deste trabalho.

Até 1945, o *Jornal Português* fica marcado por duas guerras que só refere no texto da locução e das quais não mostra uma única imagem.

Depois do conflito surgem as referências aos investimentos em projectos estruturantes que só eram possíveis, numa primeira fase graças aos negócios de guerra e, posteriormente, aos fundos do Plano Marshall. A industrialização ganha um novo impulso, as vias de comunicação, as barragens e a electrificação do país transmitiam a ideia de uma nação em mudança. Uma transformação que a propaganda do regime

pretendeu reivindicar para o Estado Novo como a concretização de um Portugal mais moderno que, supostamente, se encontrava em condições de acompanhar as restantes sociedades ocidentais. Uma mensagem que agradava a um Governo preocupado com a sua legitimação internacional.

No meio de tudo isto, o *Jornal Português* recorre aos motivos mais pitorescos para enaltecer os valores tradicionais, fazendo-o na defesa de uma visão mais ruralista e bucólica do país, em oposição a uma sociedade urbana mais cosmopolita e informada que, ao longo dos anos, ia tendo um peso demográfico maior.

A tabela que se segue resulta da observação meticulosa do *Jornal Português*.

Categorias temáticas	Percentagem (%)
Actos e figuras do regime: comemorações, inaugurações, homenagens, manifestações	20,2
Organismos que apoiaram o Estado Novo: Legião Portuguesa, Mocidade Portuguesa, Forças Armadas, PSP, GNR, Bombeiros, SPN/SNI	15,4
Política Externa/Relações do regime com o exterior	12,8
Economia e Desenvolvimento Tecnológico	11,4
Factos Diversos	7,4
Cultura	7,2
Religião	6,6
O Pitoresco, Paisagens e Costumes Nacionais	6,2
Desporto	5,4
Educação/Ensino	3,4
Política Colonial	1,8
Saúde	1,2
O Pitoresco, Paisagens e Costumes Internacionais	1
Total	100

Não houve a intenção de sustentar as escolhas realizadas em opções efectuadas por outros trabalhos de investigação que abordem objectos de estudo semelhantes, nomeadamente o estudo do *Jornal Português* realizado por Carmo Piçarra já aqui referido, ou o estudo levado a cabo por Saturnino Rodriguez sobre o noticiário espanhol *NO-DO*, também modelo de referência neste projecto de investigação.

Os actos promovidos pelo regime, onde se incluem as comemorações, as inaugurações, as homenagens e as manifestações, assim como a exaltação das figuras que possuíam um elevado capital de influência no seio do Estado Novo, estão entre os temas mais abordados nas 496 notícias visionadas para esta investigação. Reportagens que o *Jornal Português* incluiu nas suas 95 edições.

Cerca de 20,2% das reportagens destacam os actos levados a cabo pelo Estado Novo e pelos seus responsáveis, assim como questões ligadas à própria política interna.

À imagem do que acontecia noutros estados autoritários, este era mais um noticiário cinematográfico que servia, fundamentalmente, para valorizar a actuação do Estado e das forças que o apoiavam. Jorge Ramos do Ó salienta que, durante o Estado Novo, é o regime que exerce o papel de protagonista, de "herói das manifestações que ele próprio desencadeia"[78].

"Nos tempos oficialmente económicos do mal falecido fascismo", diz Eduardo Lourenço, a propósito da vocação ostentatória da classe política, "o regime organizava em permanência sumptuosos banquetes publicitários (centenários, congressos, celebrações de tudo, canonizações de obscuros bispos de séculos em que Portugal não existia) destinados a comprar as consciências mais delicadas da democracia ocidental"[79].

Logo no primeiro número do *Jornal Português*, a reportagem *A comemoração do 7 de Fevereiro*[80] recorda e celebra a repressão levada a cabo pela Ditadura Militar sobre o movimento ocorrido entre 3 a 7 de Fevereiro de 1927, e que, como realça Fernando Rosas, foi o primeiro e único a constituir uma verdadeira ameaça para a ditadura, pondo termo, definitivamente, à viabilidade das futuras intentonas reviralhistas[81].

---

[78] Ó, 1999: 28.
[79] LOURENÇO, 2001: 134.
[80] *Jornal Português* nº 1 (1938).
[81] ROSAS, 1998: 194 e 196. O rescaldo repressivo levado a cabo pela Ditadura Militar resultou em centenas de prisões entre civis e militares, na dissolução e dispersão das unidades rebeldes, na demissão de funcionários públicos e de oficiais implicados, na suspensão e proibição da imprensa que tivesse

Os actos comemorativos, que são uma constante no *Jornal Português* – ligados, ou não, directamente a acontecimentos promovidos pelo regime –, levavam até às audiências cinéfilas a imagem dos responsáveis políticos da Nação.

Salazar e Carmona eram os nomes mais citados na propaganda oficial. O presidente do Conselho, com pouca apetência para as grandes aparições públicas, como o próprio reconhecia, vai ser dos nomes mais nomeados pela propaganda oficial, a par do Chefe de Estado, e o *Jornal Português* também reflecte essa tendência.

Heloísa Paulo lembra que entre a série *Jornal Português*, iniciado em 1938, e a série que se lhe seguiu, a partir de 1951, intitulada *Imagens de Portugal*, a imagem do presidente do Conselho é focada, na maioria dos casos, "nos momentos mais solenes ou de afirmação do regime, sempre acompanhada por outras imagens, sem possuir documentários exclusivos de feitio personalizado"[82].

Apesar do apoio dado por Carmona à sua manutenção no poder, Salazar esvaziou os poderes constitucionais do presidente após 1933/1934, reduzindo-o ao "estatuto decorativo de um «venerando chefe do Estado»"[83]. Era, precisamente, essa imagem decorativa que sobressaía nas inúmeras notícias sobre inaugurações e comemorações em que o general participou[84].

O ano de 1940 foi particularmente significativo no que concerne a celebrações. Reflexo disso, Carmona e Salazar foram actores principais na Série Especial das Comemorações Centenárias (*Jornal Português* nº 16 até ao nº 24). Mais do que nunca ficava claro que a presença do presidente da República era meramente simbólica, já que se limitava a legitimar, com a sua comparência, os eventos promovidos pelo Estado Novo[85].

---

apoiado o movimento, no consequente agravamento da censura, na ilegalização dos centros políticos directa e indirectamente ligados às forças revoltosas.

[82] PAULO, 1996a: 265.

[83] ROSAS, 1998: 171. Numa outra obra, Fernando Rosas reitera esta afirmação dizendo que Carmona aceitou a redução tácita das suas funções a uma magistratura essencialmente representativa e decorativa (ROSAS, 1992b: 121).

[84] Entre as muitas notícias que no *Jornal Português* referem a acção do presidente da República é possível destacar algumas, a título de exemplo: *Inauguração do parque florestal de Monsanto* (J.P. nº 3, de 1938); *Rosas... Sejam de que mês for. Maravilha é vê-las!* (J.P. nº 9, de 1939); *Uma sessão solene na Câmara Municipal de Lisboa* (J.P. nº 12, de 1939); *Exposição de material de serviço anti-sezonático* (J.P. nº 14, de 1940); *Entrega da espada de honra ao Chefe do Estado* (J.P. nº 40, de 1943); *Nas Laranjeiras Justa homenagem ao ministro das Colónias* (J.P. nº 47, de 1944); *O novo emissor de Castanheira do Ribatejo* (J.P. nº 50, de 1945); *Em Belém As comemorações do aniversário de Macontene* (J.P. nº 61, de 1946); A espada de D. Afonso I no Castelo de S. Jorge (J.P. nº 68, de 1947); *A entrega do bastão de Marechal a S. Exª o Presidente da República* (J.P. nº 69, de 1947); *A entrega à cidade de Lisboa da estátua de D. Afonso I* (J.P. nº 72, de 1948); *Comemorações do 28 de Maio em Lisboa* (J.P. nº 90, de 1950).

[85] A este propósito, da Série Especial das Comemorações Centenárias destacam-se, entre outras, as seguintes notícias: *A caminho de Guimarães* (J.P. nº 16, de 1940); *A passagem em Santo Tirso* (J.P. nº 16,

Carmona chega, porém, a ter um número do *Jornal Português* (nº 29, de 1941) inteiramente dedicado à sua viagem aos Açores. Uma visita que, em tempo de guerra, se prendia com a defesa da soberania nacional de um território que vivia sob o assédio das nações beligerantes.

Todavia, se Carmona era a figura de Estado mais dedicada às inaugurações e às comemorações[86], Salazar era a figura central de todas as homenagens[87], que visavam promover o culto da personalidade do ditador e louvar as directrizes políticas do Estado Novo.

As referências à política interna estavam diluídas na exaltação dos feitos desse "regime do privilégio insolente e do arbítrio puro", como Eduardo Lourenço o classifica[88].

A notícia *As últimas eleições*[89] é um exemplo de como a propaganda oficial se servia dos seus processos de manipulação para criar consensos, ainda que virtuais, para enaltecer a participação eleitoral, considerando-a consequência de um forte apoio popular ao partido único. Tendo sido "largamente concorridas", estas eleições tinham tido um "significado especial", como conclui a narração da notícia, que vai mais longe e dá uma explicação para a sintonia unilateral do eleitorado: "Tiveram um carácter plebiscitário. Os votantes por elas consagraram mais a obra do Estado Novo do que se

---

de 1940); *A chegada a Guimarães* (J.P. nº 16, de 1940); *As comemorações do 28 de Maio* (J.P. nº 17, de 1940); *O Festival da Mocidade Portuguesa* (J.P. nº 17, de 1940); *Uma estreia de Gala* (J.P. nº 17, de 1940); *Na Academia das Ciências* (J.P. nº 17, de 1940); *A recepção das Embaixadas Especiais no Palácio da Ajuda* (J.P. nº 18, de 1940).

[86] Algumas das inaugurações e comemorações que contam com a presença do general Carmona contavam também com a comparência de Salazar, nomeadamente: *Entrega das Insígnias da Ordem do Banho ao Sr. Presidente da República* (J.P. nº 6, de 1939); *O novo bairro da Quinta da Calçada* (J.P. nº 7, de 1939); *12 Anos na Presidência da República* (J.P. nº 15, de 1940); *Inauguração da base aérea nº 2, na OTA* (J.P. nº 15, de 1940); *A sessão inaugural da C.M.L.* (J.P. nº 17, de 1940); *A proclamação do Chefe de Estado* (J.P. nº 31, de 1942); *A homenagem aos heróis da ocupação* (J.P. nº 39, de 1943); *Inauguração da estátua de D. João IV em Vila Viçosa* (J.P. nº 42, de 1944); *Mais um bairro social* (J.P. nº 44, de 1944); *O viaduto de Duarte Pacheco* (J.P. nº 47, de 1944); *A manifestação a Carmona e a Salazar pela paz portuguesa* (J.P. nº 52, de 1945).

[87] Das muitas notícias que focam esta questão no *Jornal Português* é possível destacar alguns exemplos: *Manifestação a Salazar* (J.P. nº 7, de 1939); *Comemorando o sétimo aniversário de Salazar na Presidência do Conselho* (J.P. nº 10, 1939); *As sociedades de recreio e clubes desportivos aclamam Salazar* (J.P. nº 26, de 1941); *O Sr. Presidente do Conselho Doutor "Honoris Causa" da Universidade de Oxford* (J.P. nº 26, de 1941); *Em S. João da Madeira Homenagem da população ao Governo* (J.P. nº 46, de 1944); *As mulheres portuguesas gratas a Salazar* (J.P. nº 73, de 1948); *Homenagem da Universidade de Coimbra ao Senhor Presidente do Conselho* (J.P. nº 77, de 1948); *Manifestação das populações do Ribatejo e Alentejo a Salazar* (J.P. nº 77, de 1948); *Vila Franca de Xira A visita do Sr. Presidente do Conselho às obras da Ponte sobre o Tejo* (J.P. nº 95, de 1951).

[88] LOURENÇO, 2001: 134.

[89] *Jornal Português* nº 5 (1938).

limitaram, como dantes, a sancionar candidaturas de certas individualidades à Assembleia Nacional."[90]

Já relativamente ao acto eleitoral para a Assembleia Nacional realizado em 1945, o *Jornal Português* não faz qualquer referência, nem às forças ligadas ao Governo, nem à oposição que chegou a acreditar que poderia disputar umas eleições tão livres como as que se levavam a cabo nos estados democráticos. Estas disparidades eram naturais no *Jornal Português*. Em 1949, a eleição do marechal Carmona para a Presidência da República só é referida através da reportagem *A posse do Sr. Marechal Carmona*[91]. Contudo, do acto eleitoral de 1949, o *Jornal Português* nunca falou ou mostrou Norton de Matos, candidato apoiado pela generalidade das correntes da oposição ao regime de Oliveira Salazar. Nem mesmo quando este optou por renunciar à sua candidatura.

As personalidades do presente salazarista, misturavam-se na propaganda do regime com as personagens do passado. A notícia *A homenagem aos heróis da ocupação*[92] reflecte essa recorrência aos episódios da história. Factos que exaltam e glorificam o espírito nacionalista. Nesta homenagem realizada pela Agência Geral das Colónias, na Praça do Império, com a presença de Carmona, Salazar, membros do Governo e altas patentes militares, o narrador faz questão de lembrar que "Portugal de agora não esquece os que o serviram no passado, consolidando Portugal eterno, escrevendo páginas gloriosas da história da nossa Pátria".

Os actos do regime que, uma e outra vez, levavam até às audiências cinéfilas a imagem dos responsáveis políticos da Nação, constituíam uma das linhas temáticas mais importantes do *Jornal Português*.

O culto do líder e das figuras que emergem do regime são prioridades da propaganda oficial, enquadrando-se naquela que é a estrutura da maioria dos noticiários cinematográficos dos regimes autoritários.

Igualmente significativo no volume de notícias que compõem o noticiário cinematográfico oficial é a valorização da vertente corporativista do regime, retratada nos organismos que apoiavam o Estado Novo.

Ao longo da sua existência, o *Jornal Português* destacou oito instituições que monopolizaram 15,4% dos assuntos noticiados: as Forças Armadas, a Legião

---

[90] *As últimas eleições* (*Jornal Português* nº 5).
[91] *Jornal Português* nº 84 (1949).
[92] *Jornal Português* nº 39 (1943).

Portuguesa, a Mocidade Portuguesa, a PSP, a GNR, os Bombeiros, a FNAT e o SPN/SNI.

Relativamente às Forças Armadas, que reúnem a maioria das notícias entre os organismos citados (52,6%)[93], este estudo será mais exaustivo no capítulo quatro deste trabalho, onde se analisará a incidência da Guerra Civil espanhola e da Segunda Guerra Mundial no *Jornal Português* e, consequentemente, a forma como esses dois conflitos bélicos foram tratados no noticiário.

Logo a seguir, é o SPN/SNI quem tem mais peso noticioso, a uma distância significativa, da Legião Portuguesa (L.P.) e da Mocidade Portuguesa (M.P.). Só o somatório das notícias que abordam a L.P. e a M.P. se aproxima do número de reportagens dedicadas ao Secretariado.

Por último, aparecem a PSP, a GNR, os Bombeiros e a FNAT, cada uma delas com um número reduzido de notícias.

Uma notícia como *A partida para as colónias de novos contingentes do Exército português*[94] pode ser integrada na Política Colonial do Estado Novo ou, tendo em conta os actores da reportagem, nas notícias relacionadas com os organismos do regime. O mesmo acontece em relação às reportagens que abordam a actividade do SPN/SNI e que podem integrar também temáticas tão variadas como a Cultura ou o Pitoresco, Paisagens e Costumes Nacionais. É disso exemplo, o caso das reportagens que se referem à inauguração de Pousadas[95].

Embora fossem construídas pelo Ministério das Obras Públicas, as Pousadas partiam de um plano previamente elaborado pelo Secretariado, a quem competia também a decoração e a concessão da sua exploração.

Porém, as Pousadas constituíam uma nova orientação para a indústria do turismo, numa altura em que o regime procurava dinamizar e descentralizar a actividade turística retirando-a dos espaços citadinos[96]. Para Raquel Pereira Henriques, as Pousadas operam a diferenciação cidade-campo, e valorizam incondicionalmente este último[97].

---

[93] Equivalendo a 40 das 76 notícias sobre os organismos que apoiaram o Estado Novo.

[94] *Jornal Português* nº 26 (1941).

[95] *O Posto de Turismo do SPN em Vilar Formoso* (J.P. nº 12, de 1939); *Uma estalagem modelo em Óbidos* (J.P. nº 21, de 1940); *A nova Pousada do SPN de Santo António de Sérem* (J.P. nº 34, de 1942); *A Pousada de S. Martinho* (J.P. nº 40, de 1943); *A nova Pousada de S. Braz de Alportel* (J.P. nº 45, de 1944); *Mais uma Pousada de Turismo* (J.P. nº 51, de 1945); *Penhas Douradas A nova Pousada de S. Lourenço* (J.P. nº 75, de 1948).

[96] Decreto nº 31 259, de 9 de Maio de 1941.

[97] HENRIQUES, 1990: 66.

No *Jornal Português* as Pousadas eram, não só o reflexo da intervenção do Secretariado e da política de propaganda do Estado, mas também o efeito de uma política económica que não tinha a pretensão de construir hotéis, "demasiadamente dispendiosos e inoperantes dentro da apatia que o turismo português conhecia"[98]. Por estas e por outras razões, nesta análise aos conteúdos do *Jornal Português*, as reportagens sobre Pousadas surgem incluídas nas questões de ordem económica.

Ascendendo a 11,4% do total de notícias do *Jornal Português*, as alusões à Economia foram especialmente significativas a partir de 1945, numa altura em que o mundo saía de uma guerra e se abriam novas perspectivas de desenvolvimento e crescimento económico e social[99].

Com a Segunda Guerra Mundial tinham aparecido novas oportunidades de negócio que disponibilizavam elevadas quantidades de capitais públicos e privados para a dinamização económica do país[100]. Luís Trindade lembra que foi sensivelmente nesse período que se formaram cerca de seis mil sociedades comerciais, situação que coincidiu com o aumento substancial da tendência de aplicação de capitais da esfera comercial nos negócios da indústria[101].

Apesar da posição de neutralidade mantida por Portugal durante a Segunda Guerra Mundial o país viria a sofrer os efeitos económicos do conflito. A forte dependência da economia nacional relativamente ao comércio europeu, aliada às novas condições e exigências criadas, obrigou o país a adoptar uma verdadeira economia de guerra. Para Maria Fernanda Rollo, aquela situação não impediu e até pode ter contribuído, mesmo que indirectamente, para que um período de guerra tivesse constituído um "espaço de prosperidade relativa e um período de enriquecimento de muitos agentes económicos incluindo o Estado". Esta autora lembra que durante os anos da guerra, Portugal viu aumentar de forma até então desconhecida o saldo da sua balança comercial, "devido sobretudo à exportação de produtos anormalmente valorizados em consequência das necessidades dos países beligerantes."[102].

---

[98] HENRIQUES, 1990: 67. O *Jornal Português* só fez duas referências a hotéis através das suas notícias: *Hotéis de Turismo* (J.P. nº 53, de 1945), *Inauguração do Hotel de Monfortinho* (J.P. nº 76, de 1948).

[99] Fernando Rosas refere que, entre 1930 e 1950, se notou um relativo aumento da população activa industrial (insústrias extractiva e transformadora, transportes e energia), de 21,8% para 27,8% (ROSAS, 2000: 71).

[100] Maria Fernanda Rollo faz alusão ao facto de, no fim da guerra, Portugal dispor de uma reserva excepcional de ouro e divisas no Banco de Portugal, de consideráveis disponibilidades na conta do Tesouro e de registar aumentos substanciais nos depósitos bancários; em suma, de viver numa situação financeira desafogada quer ao nível do Estado, quer ao nível das entidades privadas (ROLLO; 1999: 44).

[101] TRINDADE, 1998: 62.

[102] ROLLO, 1999: 44.

Habituado a suprir através da importação algumas das suas necessidades, o país encetou uma inevitável "ofensiva industrialista"[103] que deixasse menos vulnerável a economia portuguesa do pós-guerra.

Reflexo do rumo político que o Governo tinha traçado para a Nação na área económica, o pós-guerra ficou marcado por duas leis que visavam contribuir para o desenvolvimento industrial do país: a Lei 2002, de 1944, que aprovava o plano de electrificação nacional, e a Lei 2005[104], de 1945, relativa ao plano de fomento e reorganização industrial[105].

Fernando Rosas defende que, em certo sentido, não se pode falar rigorosamente de uma política económica do regime nos anos trinta e quarenta, mas sim em medidas e intervenções económicas avulsas, aparentemente incoerentes, e determinadas por uma política de valorização absoluta da estabilidade, cuja aplicação reduziu a sociedade portuguesa a uma espécie de deserto ou de estagnação industrial[106]. Este autor acredita que se estava perante o primado indiscutível do político sobre o económico, mesmo quando de economia se tratava. "Porque, mesmo quando dela se trata, é a estratégia política do salazarismo para a conservação e durabilidade do regime que define e determina as lógicas economicamente erráticas da actuação do Estado", reconhece Fernando Rosas.

Para concretizar um programa económico vocacionado para a industrialização, o país viu-se obrigado a importar um conjunto de produtos essenciais para o aparelho produtivo nacional. A compra ao exterior de bens de equipamento e matérias-primas industriais e o "tradicional défice português em combustíveis e cereais", reflectir-se-ia negativamente na balança comercial e de pagamentos gerando uma crise que resistia às "terapêuticas e controlos habituais"[107]. A par desta situação, o fim da guerra tinha levado a uma diminuição das exportações e, consequentemente, à descoberta que a

---

[103] ROLLO, 1999: 45.

[104] Fernando Rosas reconhece, no entanto, que apesar de aprovada com várias emendas, será preciso esperar pela passagem de Daniel Barbosa pela pasta da Economia, em 1947/1948, por cerca de 20 meses, para se "ensaiar" um início de execução da Lei 2005. "Depois disso, a lei concebida por Ferreira Dias passará definitivamente à categoria de arquétipos teóricos do industrialismo português", conclui este autor (ROSAS, 2000: 120).

[105] "Decorrente do optimismo voluntarista que impregna a doutrinação industrialista, interessa salientar uma marca comum a estes diplomas: o autoritarismo intervencionista do Estado. Uma modernização industrial idealizada não no quadro fundamental do liberalismo económico, do funcionamento basicamente livre das leis do mercado, mas como expressão da vontade disciplinadora e organizadora do Estado sobre o mercado e os agentes económicos: ele condiciona, autoriza, concessiona, expropria, concentra e financia" (ROSAS, 2000: 92).

[106] ROSAS, 2000: 11-12.

[107] ROLLO, 1999: 46.

prosperidade sentida em Portugal no final da Segunda Guerra Mundial seria mais aparente que real[108]. O conflito que, até então, tinha gerado riqueza, e não fontes permanentes e sustentadas de produção de rendimentos, pertencia ao passado e deixara o país à procura de novos negócios que sustentassem a economia portuguesa.

Ainda nos anos 30, o *Jornal Português* era o reflexo de um país economicamente pouco industrializado, muito dependente da agricultura[109] – no mundo rural emergia a resistência aos "alegados malefícios da sociedade industrial" e em defesa de um "mítico bucolismo agrário" económica e politicamente sujeito aos grandes interesses tradicionais da terra[110] – e do mar, nomeadamente da pesca[111].

Ao longo de todo o noticiário sobressaem as notícias sobre a frota bacalhoeira. Não porque sejam em número elevado, são apenas 9 num total de 496 reportagens, mas porque a actividade dos navios bacalhoeiros espelha uma importante componente da economia nacional e da política social adoptada pelo Estado.

Na sua dissertação de doutoramento em História Económica, editada no livro *O Estado Novo e a Campanha do Bacalhau*, Álvaro Garrido foca não só a "ritualização épica da «campanha do bacalhau»", mas também a importância do "bacalhau político" como instrumento estabilizador da organização social e como eixo da política económica e social do salazarismo[112].

O Estado Novo marcou uma posição intervencionista (intervenção económica e financeira) no sector bacalhoeiro, quer no ciclo produtivo quer no distributivo. Garrido defende, contudo, que, ao contrário de outros domínios da economia nacional – para onde convergiam as pressões de alguns interesses e a vontade arbitral dos poderes

---

[108] ROLLO, 1999: 46.

[109] Algumas das notícias do *Jornal Português* espelham essa componente agrícola do País: *A exposição distrital de Leiria* (J.P. nº 21, de 1940); *A exposição pecuária de Beja* (J.P. nº 21, de 1940); *Aveiro e as suas salinas* – "Se há produtos nacionais que faltam outros prometem largas produções", refere a narração da notícia (J.P. nº 40, de 1943); *Em Palhavã* – Feira de gado (J.P. nº 46, de 1944); *Aveiro Feira-Exposição de Março* (J.P. nº 66, de 1947); *Exposição de Avicultura* (J.P. nº 69, de 1947); *Exposição de Floricultura* (J.P. nº 71, de 1947); *A VI Exposição Nacional de Floricultura* (J.P. nº 72, de 1948).

[110] ROSAS, 2000: 110-111.

[111] *A Exposição Marítima do Norte* (J.P. nº 12, de 1939); *Lançamento do navio hidrográfico D. João de Castro* (J.P. nº 15, de 1940); *Inauguração do porto de Leixões* (J.P. nº 21, de 1940); *O lançamento do «S. Macário»* (J.P. nº 44, de 1944); *No Alfeite O lançamento à água do petroleiro "Sameiro"* (J.P.nº 61, de 1946); *A renovação da marinha marcante* – segundo o locutor, o novo navio Alcobaça é a prova do esforço da Sociedade Geral de Transportes no rejuvenescimento da sua já númerosa frota marcante" (em 1945 se estabelecia o Plano de Renovação da Marinha Marcante). (J.P.nº 78, de 1948); *O lançamento à água do novo petroleiro "S.Mamede"* (J.P. nº 92, de 1950). Fernando Rosas lembra que, no final dos anos 40, a construção naval era uma das "ilhas num oceano industrial" marcado pelo peso das indústrias tradicionais ou das actividades familiares/artesanais (ROSAS, 2000: 74).

[112] GARRIDO, 2004: 15, 234.

públicos –, no caso do bacalhau foi eleito pelo próprio Estado pela importância «estratégica» do sector[113].

A aposta do país neste sector reflectiu-se no aumento da frota, nomeadamente na construção e na aquisição de barcos. Nas 9 notícias que o *Jornal Português* apresenta a propósito da frota bacalhoeira quatro referem-se ao lançamento de novos navios[114].

Dados apurados por Álvaro Garrido permitem dizer que entre 1934 e 1967[115] foram construídos 83 navios para a frota bacalhoeira, 69 dos quais em estaleiros portugueses. Segundo este autor, naquele período, cerca de 70% das construções realizadas em estaleiros de pequena e média dimensão resultaram da execução dos planos estatais de renovação das frotas de pesca[116].

No âmbito das inovações introduzidas na frota portuguesa do bacalhau, Garrido destaca os navios *Bissaya Barreto* e *Comandante Tenreiro*, lançados à água em 1943, como tendo levado ao "advento dos grandes navios-motor de pesca à linha e ao abandono da navegação à vela em parte da frota de «navios em linha»"[117]. A ideia de que a frota nacional se estava a renovar, numa imagem propagandística da modernização do país que o regime ambicionava transmitir, não é omitida pelo *Jornal Português* que, na edição nº 38, faz alusão àquelas duas embarcações através da notícia *Mais dois navios... de paz!*[118]

Dois anos mais tarde, na notícia *Na Gafanha da Nazaré O "bota-abaixo" do arrastão "Inácio Cunha"*[119] fica claro, através da locução do *Jornal Português* que,

---

[113] GARRIDO, 2004: 119. Este autor advoga que o processo de reorganização e fomento do sector bacalhoeiro conduzido pelo Estado Novo não encontra paralelo em qualquer outro país. "Seja pela singular importância do bacalhau no abastecimento, seja pelo património épico que a «grande pesca» permitiria convocar, mobilizando um investimento simbólico capaz de sugerir o «regresso de Portugal ao mar», a «campanha do bacalhau» é um dos fenómenos que melhor tipificam o modo como o regime se foi estruturando na base de um pacto informal com actores sociais muito diversos", explica este autor (GARRIDO, 2004: 134).

[114] *Arrastões para a frota bacalhoeira* (J.P. nº 25, de 1941); *Mais dois navios... de paz!* (J.P. nº 38, de 1943); *Na Gafanha da Nazaré O "bota-abaixo" do arrastão "Inácio Cunha"* (J.P. nº 53, de 1945); *Gafanha O lançamento de dois novos arrastões* (J.P. nº 75, de 1948).

[115] Álvaro Garrido chama a atenção para o facto da campanha do bacalhau ter sido edificada por Salazar e com ele ter soçobrado. Este autor baliza 1934 e 1967 como o início e o termo de um período durante o qual o sector do bacalhau registou um crescimento inédito e se ligou "profundamente" com o sistema político (GARRIDO, 2004: 15).

[116] GARRIDO, 2004: 140. "Sendo a construção naval um dos sectores mais concentrados das «indústrias de base» durante a década de trinta, o Estado evita hostilizar essa tendência, mas prossegue uma política de tipo diferente: através da «campanha do bacalhau» procura viabilizar a sobrevivência e o crescimento dos pequenos estaleiros de construção naval e favorece ainda a criação de outros, de média dimensão, cujo labor acompanhará de forma quase simétrica a cadência dos planos estatais de renovação das frotas do bacalhau e do arrasto." (GARRIDO, 2004: 140)

[117] GARRIDO, 2004: 281.

[118] *Jornal Português* nº 38 (1943).

[119] *Jornal Português* nº 53 (1945).

com a construção de mais um barco, o governo português apostava na pesca do bacalhau "em benefício da economia nacional". Já na reportagem *Gafanha O lançamento de dois novos arrastões*[120] a narração destaca, essencialmente, os mares gelados da Gronelândia como destino do *Condestável* e do *Coimbra*[121].

O total de navios que se dedicam à pesca do bacalhau quase duplica entre 1934 e 1967. Uma evolução da frota bacalhoeira constante mas irregular[122]. Álvaro Garrido dá um exemplo significativo deste crescimento ao referir que entre 1948 e 1949 houve um acréscimo de 9 embarcações no activo, resultado do programa de ampliação estatal da frota de 1942. Marcava-se, assim, uma época de consolidação na campanha do bacalhau[123].

O discurso ideológico do regime atribuía ao Estado Novo o ressurgimento económico do país. Nos anos trinta, a frota portuguesa era de tal forma "paupérrima" que, como sublinha Luís Trindade, não garantia mais de "20% do comércio marítimo por portos nacionais, sendo quase toda esta navegação de cabotagem ou de ligação com as colónias"[124]. No início dos anos trinta, o bacalhau pescado por navios portugueses não chegava para dois meses de consumo[125]. Contudo, pela mesma altura, a pesca

---

[120] *Jornal Português* nº 75 (1948).

[121] As reportagens *Na Gafanha da Nazaré O "bota-abaixo" do arrastão "Inácio Cunha"* e *Gafanha O lançamento de dois novos arrastões* dizem respeito a um dos estaleiros mais importantes do país. Álvaro Garrido lembra, precisamente, que os estaleiros Mónica, na Gafanha da Nazaré, concelho de Ílhavo, estavam ligados a uma verdadeira "dinastia de artesãos de construção naval de embarcações em madeira de grande porte". Este autor menciona ainda uma tríade de estaleiros (Estaleiros Navais de Viana do Castelo; Estaleiros Navais do Mondego, na Figueira da Foz; Estaleiros de São Jacinto, em Aveiro) que se criou no termo da Segunda Guerra Mundial impulsionada pelo planos estatais de ampliação das frotas de pesca (GARRIDO, 2004; 140).

[122] Álvaro Garrido explica que as taxas de crescimento médio por quinquénio são quase sempre positivas, com as mais altas a situarem-se em 1934-1938 (8,4%) e 1944-1948 (4,1%). O número bastante significativo de navios construídos para a frota bacalhoeira num e noutro período constitui a confirmação do interesse estatal em acelerar o ritmo da campanha. Só em 1944-1948 foram construídos 25 navios. Um ciclo acentuado de crescimento da construção de navios bacalhoeiros que este autor atribui às políticas de estabilidade económica do ministro Daniel Barbosa (1947-1948), graças à abundância de divisas para importar – nos primeiros anos do pós-guerra – e a uma política económica favorável às importações de bens de consumo e de equipamento. Só no quinquénio de 1944-1948, 30, 8% das construções de navios são estrangeiras (GARRIDO, 2004, 273-274).

[123] GARRIDO, 2004: 272.

[124] TRINDADE, 1998: 60. Este autor recorda que o comércio com as possessões africanas beneficiava, desde 1930, de uma bonificação de 60% para os produtos coloniais. Um valor que a Segunda Guerra Mundial tinha inflacionado muito, dando oportunidade ao *import-export* de se reerguer após a crise dos anos trinta.

[125] GARRIDO, 2004: 78. No que concerne ao grau de auto-aprovisionamento do mercado do bacalhau, António Garrido quantifica como andando à volta dos 10% no quadriénio 1930-1933. A título de comparação, este autor enuncia mais alguns números relativos à campanha do bacalhau que permitem aferir da evolução do sector. Em 1943, Portugal produziu 63% das necessidades do consumo. Daí para a frente, o grau de auto-aprovisionamento transpõe esse limite, à excepção de 1947 e 1948 em que a percentagem da provisão nacional se situa um pouco abaixo dos 60%. De 1949 a 1967 a produção nacional oscilaria entre os 70 e os 80% do consumo (GARRIDO, 2004: 143-144).

portuguesa passava a fazer-se não só na Terra Nova mas também nos mares da Gronelândia, numa medida que permitiria a recuperação da tonelagem da pesca desembarcada pelos veleiros da frota portuguesa.

Para além de evocar o ressurgimento económico e a eficácia do modelo de enquadramento social das gentes do mar, os planos de ampliação e renovação das frotas promovidos pelo Estado eram apresentados como sinal da recuperação de uma grandeza perdida.

A campanha do bacalhau dava ao regime a oportunidade de promover uma celebração ideológica de reencontro com o mar que representava glórias passadas, recorrendo, para isso, a ritualizações estéticas e simbólicas. Álvaro Garrido considera a "espectacular" bênção dos bacalhoeiros como a expressão mais tangível de uma celebração cíclica através da qual o Estado Novo assinalava todos os anos "o reencontro da Nação com o mar numa homenagem «nacional» aos pescadores de bacalhau"[126].

1936 é o ano em que se realiza pela primeira vez a "majestosa bênção dos bacalhoeiros", um "ritual épico" que, como salienta Garrido, "procura celebrar toda a obra de «ressurgimento da grande pesca» promovida pelo Estado Novo" [127]. Este autor constata, no entanto, que só em 1937 e 1938 a bênção procurou ser "verdadeiramente arrebatadora". Uma sumptuosidade que marcaria os contornos da celebração para os anos seguintes (a bênção realizar-se-á sempre até 1974), numa encenação e coreografia meticulosamente programadas pelo próprio Estado[128].

Álvaro Garrido refere o esmero e a grandiosidade da celebração religiosa que, em 1938, foi presidida pelo cardeal Cerejeira. Precisamente a edição nº 3 do *Jornal Português* retrata esse episódio na notícia *Bênção dos barcos bacalhoeiros portugueses*[129].

Este autor vê o ritual de celebração da bênção como uma co-habitação entre as "tensões fascistas da direita radical" e as "pulsões conservadoras de uma Igreja pouco interessada numa mobilização fascista capaz de lhe ameaçar a liderança simbólica e

---

[126] GARRIDO, 2004: 234. Álvaro Garrido reconhece que se tratava de uma sugestão ideológica da qual a reabilitação das pescas e a solução do problema alimentar da nação constituíam sinais maiores (GARRIDO, 2004: 12).

[127] GARRIDO, 2004: 236-237. Pela primeira vez, a partida dos barcos para a pesca do bacalhau tinha engalanado o Tejo num majestoso desfile da esquadra de navios de guerra, acompanhados pelo cruzador alemão *Nurnberg*, entre o Cais do Sodré e a Junqueira. A proximidade com o Mosteiro dos Jerónimos e a praia de onde largara Vasco da Gama criava um cenário grandioso, cujo misticismo e simbolismo provocava um conjunto de sugestões ideológicas que seriam aproveitadas pelo regime e pela sua máquina propagandística.

[128] GARRIDO, 2004: 238.

[129] *Jornal Português* nº 5 (1938).

institucional destes rituais de exaltação do «ressurgimento nacional»"[130]. O aparato cénico criado pelo Estado Novo envolvia a população num verdadeiro ritual de revivificação da História[131].

A representação épica da campanha do bacalhau misturava o ritual profano e o sagrado numa bênção que reunia a Igreja, as autoridades civis (ligadas ao aparelho de Estado) e militares (Marinha), a organização corporativa das pescas e as organizações milicianas do regime.

Perante os medos e as angústias infundidas pelo mar, a hierarquia católica assumia, através do amparo e da assistência religiosa, um papel de destaque no cerimonial[132]. Uma notoriedade que a Igreja repartia com a postura paternalista do Estado. Álvaro Garrido lembra que, em parceria com a Igreja Católica, é o Estado quem procura oferecer uma resposta segura ao permanente apelo do sagrado sentido pelas gentes do mar, quem institucionaliza a assistência religiosa e quem enquadra a vivência religiosa dos homens[133].

---

[130] GARRIDO, 2004: 238. Alguns organismos próximos do regime integravam os cortejos náuticos (Legião e da Mocidade). Considerando as cerimónias uma "insólita combinação de saudações à romana com a sobriedade da celebração religiosa", as bênçãos de 1937 e 1938 sugerem, a Álvaro Garrido, uma espécie de "catolicismo fascizado."

[131] Considerando que, muitas vezes, "tradições" que parecem e chegam mesmo a ser encaradas como antigas são bastante recentes, quando não são inventadas, Eric Hobsbawm e Terence Ranger analisam numa perspectiva de "tradição inventada" tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo, às vezes apenas em poucos anos, e que se estabeleceram com enorme rapidez. Por "tradição inventada" dizem que se entende um "conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado." Hobsbawm e Ranger admitem que toda a tradição inventada utiliza, na medida do possível, a história como legitimadora das acções e como cimento da coesão grupal. Dizem, contudo, que "na medida em que há referência a um passado histórico as tradições «inventadas» caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, eles são reacções a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem o seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. (...) Consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas por imposição da repetição" (HOBSBAWM; RANGER, 1997: 9-10 e 12, 21).

[132] À Igreja interessaria, segundo Álvaro Garrido, "tutelar a assistência religiosa aos pescadores; reforçar os seus laços com o Estado e com a organização corporativa das pescas; prevenir que o património e a vivência espiritual das gentes do mar se dessem excessivamente a práticas pagãs" (GARRIDO, 2004: 240).

[133] GARRIDO, 2004: 239.

Ainda que pelos títulos sobressaia a vertente da fé[134], as reportagens relacionadas com a frota bacalhoeira mencionam aquele que o regime considerava um dos alicerces da economia nacional: o bacalhau[135].

O "fiel amigo" e a sardinha tornaram-se nos grandes eixos da política de pescas do Estado Novo e em mercadorias com um enorme peso nas actividades de exportação e importação.

Todavia, e no caso específico do bacalhau, tanto a campanha do bacalhau como a bênção dos bacalhoeiros foram, isso sim, excelentes mercadorias de uma propaganda que, através da representação simbólica do ressurgimento da grande pesca, se viu "tão povoada de imagens estilizadas de um historicismo nacionalista e conservador como de recursos estéticos fascistas", assegura Álvaro Garrido[136].

No pós-guerra, o *Jornal Português* dá conta do lançamento de várias indústrias de base e de grandes obras hidroeléctricas.

Esta aposta na industrialização resulta de uma conjuntura de guerra em que a propalada neutralidade do País face ao conflito internacional proporcionou à burguesia industrial e comercial portuguesa novas e amplas oportunidades económicas.

Os negócios de guerra tinham permitido a acumulação de capital público e privado. Portugal contava com um "conjunto impressionante de circunstâncias favoráveis", diz Fernando Rosas, para que fosse o Estado a assumir as rédeas do processo de expansão económica que devia assentar na industrialização do país[137].

A primeira notícia sobre a inauguração de uma estrutura industrial aparece perto do fim da guerra, em 1944, sob o título *A nova fábrica de gás da Matinha*[138]. As referências à indústria só voltam a aparecer em 1946 quando o *Jornal Português* nº 56

---

[134] *Bênção do barcos bacalhoeiros portugueses* (J.P. nº 3, de 1938); *Bênção do barcos bacalhoeiros portugueses* (J.P. nº 15, de 1940); *A bênção da frota bacalhoeira* (J.P. nº 39, de 1943); *Bênção dos bacalhoeiros* (J.P. nº 67, de 1947); *A bênção da frota bacalhoeira* (J.P. nº 77, de 1948).

[135] "Com efeito, de 1934 a 1967 o bacalhau reforça notoriamente a sua importância no rendimento global da pesca desembarcada no continente" (GARRIDO, 2004: 300).

[136] GARRIDO, 2004: 249.

[137] ROSAS, 1998: 311. "O papel impossível que, em países de capitalismo subalterno, como o nosso as grandes empresas não podem assumir só será assumido por «a Nação», quer dizer, o Estado salazarista como elemento protector, e em parte dinâmico, da nossa incipiente indústria" (LOURENÇO, 2001: 32).

[138] *Jornal Português* nº 44 (1944).

exibe a notícia *Economia Nacional. Uma nova e importante indústria portuguesa*[139]. Até 1951 vai aumentando a quantidade de reportagens dedicadas à indústria[140].

Todavia, a inovação industrial não evoluíra por convicção política, mas sim por uma questão de imposição estrutural. Quem o diz é Fernando Rosas, para quem Salazar e os salazaristas nunca procuraram genuinamente adaptar o regime às "novas circunstâncias", designadamente durante o conflito mundial e o pós-guerra[141].

Perante a premência das necessidades criadas, o regime vê-se obrigado a demonstrar alguma cedência aos industrialistas – transformando em política oficial algumas das concepções estratégicas que este sector reclamava –, que viam nas oportunidades criadas pela Segunda Guerra Mundial[142] o momento de romperem com o equilíbrio precário dos anos trinta, em que a agricultura pautava e paralisava a vida industrial.

Para Eduardo Lourenço, o salazarismo foi o preço elevado que uma nação agrária desfasada do sistema ocidental teve de pagar para ascender ao nível de nação em vias de industrialização[143].

O Estado Novo pretendia garantir, através do intervencionismo e do proteccionismo estatal, a ausência de risco e de concorrência, assegurando ainda a inexistência de pressões reivindicativas. Com fortes apoios do capital financeiro em formação, definia-se e começava-se a executar uma estratégia de mudança alicerçada na industrialização. A Lei de Nacionalização de Capitais (nº 1994, de 1943) apelava, precisamente, ao investimento industrial no mercado metropolitano, criando condições para a mobilização dos capitais nacionais – acumulados durante a guerra – em pontos estratégicos da economia portuguesa.

Em 1944, a Lei 2002 aprovava o plano de electrificação nacional que constituía um indispensável pilar de apoio da estratégia de desenvolvimento industrial. Esta lei

---

[139] *Jornal Português* nº 56 (1946). A propósito da inauguração, em Lousada, da primeira fábrica de pneus (Mabor), o narrador da notícia sublinha que desde 1934 que se lutava pela concretização desta ideia, "dificultada pelo período de guerra que atravessámos".

[140] *A indústria do linho* (J.P. nº 74, de 1948); *Entroncamento Inauguração de uma fábrica de sumos de fruta* (J.P. nº 75, de 1948); *Barreiro 51 empregados e operários da C.U.F. condecorados com a ordem do mérito industrial* (J.P. nº 81, de 1949); *A Feira das Indústrias Portuguesas* (J.P. nº 91, de 1950).

[141] ROSAS, 2000: 12. Fernando Rosas reconhece que o regime tinha como único objectivo a sua manutenção, mesmo à custa de ter de o modernizar, e de apostar no fomento industrial, na melhoria de infra-estruturas ou na reforma educacional.

[142] Para Fernando Rosas, a prosperidade de guerra, quer por virtude das dificuldades de importação de equipamentos quer pelo peso da sua componente especulativa, foi, em grande medida, "uma prosperidade sem modernização (seja na indústria seja na agricultura), que vulnerabilizará seriamente a economia do País no pós-guerra" (ROSAS, 1998: 312).

[143] LOURENÇO, 2001: 33.

representava a base real de electrificação do país, permitindo a implementação de novas indústrias. Ficava definida a rede eléctrica nacional e um conjunto de instalações que a integravam e que diziam respeito à produção, ao transporte e à distribuição de energia.

Em 1945 (ano em que começou a circular a primeira locomotiva fabricada em Portugal nas Oficinas Gerais da CP) traçaram-se as bases gerais do plano de substituição de todas as concessões de linhas férreas por uma única concessão das linhas do Estado, ficando a cargo dessa concessionária iniciar a electrificação da rede.

Em 1947 nascia a Companhia Portuguesa de Electricidade, com o intuito de estabelecer e explorar as grandes linhas de transporte e as subestações.

Todavia, se, em 1942, o *Jornal Português* tinha feito a sua primeira referência à CP e às infra-estruturas ferroviárias na reportagem *Uma obra importante da CP no Setil*[144], é só em 1948 que o *Jornal Português* volta a noticiar a actividade dos Caminhos de Ferro Portugueses[145]. A partir daqui o número de reportagens sobre os transportes ferroviários cresce exponencialmente[146].

Com a conjuntura internacional a inverter o sentido do comércio externo português, e com a substituição operada pelo presidente do Conselho na pasta da Economia, ao trocar Daniel Barbosa por Castro Fernandes, Luís Trindade admite que, em 1948, as esperanças do industrialismo alimentadas durante a guerra saíam defraudadas pelo recuo de Salazar, "que substitui um industrialista por um homem que atribuía à agricultura a «unidade moral» do País". Para este autor, os projectos optimistas do imediato pós-guerra, a iniciativa privada e o comércio livre ficavam agora reféns da "última ofensiva dos interesses mais retrógrados do regime."[147]

Maria Fernanda Rollo faz alusão ao facto de, no final dos anos quarenta, o Plano Marshall[148] ter contribuído significativamente para a estabilização da situação financeira

---

[144] *Jornal Português* nº 30 (1942).

[145] *O novo serviço de automotoras Casa Branca-Vila Viçosa* (*Jornal Português* nº 75).

[146] *Os circuitos turísticos da CP* (J.P. nº 76, de 1948); *Novo material ferroviário para a CP* (J.P. nº 79, de 1948); *Melhoramentos ferroviários O novo ramal de Celorico da Beira a Arco de Baulhe* (J.P. nº 83, de 1949); *A via dupla da linha de Sintra* (J.P. nº 83, de 1949).

[147] TRINDADE, 1998: 63. "Em vinte anos, o Estado de que os interesses económicos careciam alterava-se profundamente: o autoritarismo intervencionista que os interesses das grandes burguesias comercial e industrial tudo fizeram para instaurar em meados da década de vinte era agora, no momento das grandes oportunidades abertas pelo segundo pós-guerra, um entrave na evolução dos seus negócios."

[148] Em 1947, Portugal participa na Conferência Económica, em Paris, declarando que prescindia de qualquer espécie de ajuda financeira externa. Contudo, o agravamento da situação financeira e cambial do país levou a uma mudança de atitude por parte do Governo e, em 1948, Portugal solicitava a adesão ao Plano Marshall. Também em 1948, Portugal tornava-se num dos 16 membros fundadores da Organização Europeia de Cooperação Económica (OECE), organismo criado com o objectivo de elaborar e coordenar os planos de reconstrução dos países membros, através da distribuição da ajuda financeira do Plano Marshall. Para Álvaro Garrido, a quebra das exportações e a utilização de reservas cambiais acumuladas

nacional, incrementando mecanismos que permitiram debelar o défice da balança de pagamentos, e tendo concorrido para o arranque do processo de industrialização. Esta autora lembra também que o auxílio económico proporcionado pelo Plano Marshall permitiu o início ou o prosseguimento da construção das barragens produtoras de energia eléctrica[149].

Pedro Aires Oliveira destaca que os mais de 54 milhões de dólares entregues a Portugal, ao abrigo do Plano Marshall, foram uma ajuda não só para que se ultrapassassem as dificuldades financeiras imediatas, mas também para o arranque do processo de industrialização e para o financiamento de obras públicas de grande envergadura, como era o caso das vias de comunicação e das barragens[150].

Fernando Rosas lembra que, no entanto, isto acontecia a um ritmo pautado pelo regresso ao rigor orçamental e pelas "frequentes advertências contra a «ameaça materialista» e em defesa do primado da «espiritualidade», regularmente repetidas por Salazar, que só com relutância aceita as cedências à modernização industrial."

"O esforço industrializante, nesse final dos anos 40, vai repousar, sobretudo, no início da construção das barragens previstas no plano de electrificação nacional", explica Fernando Rosas[151]. Este empenho transformador também chega às reportagens do *Jornal Português* e, por consequência, às salas de cinema.

Apesar de aparecerem mais como actos do regime e de exaltação da figura de Salazar e do Estado Novo, as novas barragens portuguesas dão uma imagem de envolvimento do regime com a modernização do país.

Em *A inauguração da barragem Salazar*[152], o *Jornal Português* nº 85 mostra a cerimónia inaugural de uma obra que, na opinião do locutor, vai contribuir para o apetrechamento do país na área da hidráulica agrícola. Dois anos mais tarde, no penúltimo número do *Jornal Português*, a notícia *A inauguração da barragem de Castelo do Bode*[153] voltava a deixar na tela a sublimação dos "dois chefes da Revolução Nacional"[154], em detrimento da importância económica deste tipo de infra-estruturas. Contudo, mais do que uma bandeira propagandística, a barragem de Castelo de Bode

---

durante a guerra, por volta de 1947, colocaram o Governo perante a necessidade de debelar uma crise de pagamentos internacionais, situação que, na opinião deste autor, explica porque Salazar viria a aceitar a ajuda do Plano Marshall, anteriormente recusada pelo regime (GARRIDO, 2004: 344).

[149] ROLLO, 1999: 49.

[150] OLIVEIRA, 2001: 34.

[151] ROSAS, 1998: 358.

[152] *Jornal Português* nº 85 (1949).

[153] *Jornal Português* nº 94 (1951).

[154] *A inauguração da barragem de Castelo do Bode* (*Jornal Português* nº 94).

era, isso sim, uma das peças essenciais na estrutura onde iria assentar o ressurgimento económico português[155].

À imagem do que acontecia em muitos outros casos, estas duas notícias podiam ser enquadradas em duas áreas temáticas diferentes. Eram não só actos do regime, mas, igualmente, duas obras importantes para a economia nacional. Uma vez mais, e seguindo uma estrutura coerente, este estudo optou por considerar que, mais do que meros motivos propagandísticos as Barragens – como já o tinham sido as Pousadas e a Campanha do Bacalhau – eram, isso sim, fundamentais para a política económica do Estado.

As notícias sobre Factos Diversos, 7,4% da totalidade, pertencem ao quinto maior grupo de notícias incluídas no *Jornal Português*. Trata-se de um conjunto de reportagens sobre acontecimentos variados, mas que não se enquadram em nenhuma das temáticas eleitas[156]. Por essa razão, e uma vez que a sua diversidade não permite a análise de assuntos concretos, optou-se unicamente por fazer menção deste grupo multiforme em vez de se proceder a uma análise pontual das peças que o compõem. Reportagens distintas que, apesar de não possuírem uma forte componente de exaltação das figuras e dos organismos estatais, transmitem ideias caras à propaganda do regime, que na maioria dos casos enaltecem a normalidade e a ordem, e representam um suposto clima de paz social.

O *Jornal Português* repercute também a forte ligação, muitas vezes, até dependência, dos eventos culturais e dos artistas nacionais a organismos de propaganda como o SPN/SNI. A grande maioria dos eventos culturais acompanhados pelo *Jornal Português* tem na sua génese o Secretariado. Nesta revista de actualidades as notícias relacionadas com Cultura representam 7,2% do total.

---

[155] ROSAS, 2000: 134. As grandes obras de aproveitamento hidroeléctrico permitiam o lançamento das modernas indústrias químicas, siderúrgicas e metalomecânicas.

[156] As reportagens que se seguem constituem apenas alguns dos exemplos, de um total de 38 notícias, incluídos no tema Factos Diversos: *Uma Exposição de Cães* (J. P. nº 4, de 1938); *As obras em S. Bento* (J. P. nº 5, de 1938); *Rosas... Sejam em que mês for. Maravilha é vê-las* (J. P. nº 9, de 1939); *O Naufrágio do "Melissa"* (J. P. nº 12, de 1939); *O Salvamento do Cabo Sardão* (J. P. nº 12, de 1939); *Um Fenómeno Geológico* (J. P. nº 14, de 1940); *As obras do Castelo de S. Jorge* (J. P. nº 14, de 1940); *Os trabalhos de reflutuação da draga "Alenquer"* (J. P. nº 15, de 1940); *Um Concurso de Aviominiatura no Jockey Club* (J. P. nº 20, de 1940); *O Desencalhe do "Hadiotis"* (J. P. nº 27, de 1941); *Um Pavilhão de Chá na Serra de Monsanto* (J. P. nº 33, de 1942); *O Jardim Zoológico em Lisboa* (J. P. nº 37, de 1943); *O Concurso de Cavaleiros e Equipagens no Estoril* (J. P. nº 39, de 1943); *O grande roseiral de Lisboa está em flor!* (J. P. 45, de 1944)

Logo no *Jornal Português* nº 3 a notícia *Distribuição dos Prémios Literários de 1937*[157] fazia referência a uma iniciativa do SPN em que o locutor destaca a presença de Salazar. Todas as oportunidades eram aproveitadas para glorificar a figura do líder e as suas acções políticas. Os prémios incluíam-se na Política do Espírito adoptada pelo Secretariado na sua actividade de dinamizador de uma cultura do regime. Em 1935, António Ferro referia que, com a criação dos prémios, "não quisemos estimular, como é fácil agora deduzir, o satanismo literário, a política da matéria, que já condenámos, mas a política do espírito, que já definimos".[158]

As cerimónias de entrega de prémios outorgados pelo Secretariado apareceriam ainda mais três vezes ao longo das 95 edições do *Jornal Português* nas notícias: *A Festa dos Prémios Literários*[159]; *Cinema. A entrega dos Prémios Cinematográficos do S.N.I.*[160]; *A distribuição dos Prémios de Cinema*[161].

O patrocínio do Secretariado esteve sempre patente nas mais variadas actividades artísticas, exercendo, assim, um controlo apertado sobre a elite cultural e a sua produção.

O cinema, um importante instrumento de manipulação da opinião pública, a par da rádio e da imprensa (a televisão só aparece em Portugal em 1957), era uma das áreas abrangidas[162]. Na reportagem *Cinematografia Nacional*[163], a propósito dos bastidores da película de propaganda *Feitiço do Império*, o narrador do *Jornal Português* afirma que "este filme visa, como se calcula, uma finalidade altamente pedagógica e patriótica, pois se destina à longa expansão por toda a parte onde os portugueses vivam e possam por ele ser informados das riquezas e belezas sedutoras, como nenhumas, das terras de Portugal de além-mar". Uma narração que destaca ainda a importância deste filme para o cinema nacional: "Procura-se, igualmente, com o Feitiço do Império, mais uma vez provar que a indústria cinematográfica portuguesa, sendo embora a quantidade do seu trabalho ainda reduzida, vai adquirindo com a sua qualidade uma categoria superior, que não atinge as expressões de perfeição dos grandes centros produtores universais, já

---

[157] *Jornal Português* nº 3 (1938).
[158] FERRO, 1935: 18.
[159] *Jornal Português* nº 7 (1939).
[160] *Jornal Português* nº 61 (1946).
[161] *Jornal Português* nº 73 (1948).
[162] *Visitantes Ilustres* (J.P. nº 1, de 1938); *Estreia de Gala* (J.P. nº 17, de 1940); *Um grande filme histórico espanhol* (J.P. nº 45, de 1944); *Um torneio medieval para o filme "Inês de Castro"* (J.P. nº 46, de 1944); *No Terreiro do Paço O contrato colectivo da distribuição de filmes* (J.P. nº 48, de 1944); *A estreia de gala do filme "Camões"* (J.P. nº 63, de 1946).
[163] *Jornal Português* nº 8 (1939).

ultrapassa neste particular, justo é dizê-lo e louvá-lo, aquelas de países mais ricos em recursos e número de habitantes e, portanto, com mais possibilidades e maiores vantagens na exploração comercial desta indústria."

As exposições e espectáculos musicais apresentados no *Jornal Português* contavam, na sua grande maioria, com o patrocínio do Secretariado[164]. Também algumas iniciativas culturais em que o Secretariado participava fora das fronteiras portuguesas chegaram a ser mostradas graças à cedência de imagens de outros noticiários cinematográficos, com especial incidência para o *NO-DO* espanhol. A reportagem *A exposição de Arte Popular em Madrid*[165] é exemplificativa dessa prática e recebe uma locução particularmente clarificadora quanto ao objectivo deste tipo de viagens, quando o narrador admite que aquela jornada tinha prestado um bom serviço à propaganda da arte, da cultura e da Política do Espírito de Portugal. Outro caso similar surge de imagens captadas pelo *NO-DO* e intitula-se *Em Sevilha. A feira e a participação portuguesa nas festas*[166]. Qualquer uma destas duas reportagens reflecte as apostas da propaganda oficial na cultura popular.

Daniel Melo reconhece que a intenção de António Ferro e do Secretariado era ensaiar no exterior o programa político-cultural da Política do Espírito, não só para que pudesse ser concretizado internamente, com sucesso, mas também além-fronteiras. É neste último caso que, segundo este autor, os artefactos ditos tradicionais representavam a matéria-prima de uma concepção eminentemente visual de exposição, "garantindo um lugar singular no meio em que eram apreciados, dado que não só os espaços de inserção tinham objectivos distintos (norma geral, o aspecto central das exposições internacionais era a mostra da nova tecnologia, dos inventos, da capacidade industrial das nações, etc.), como o público, de estratos sociais mais favorecidos, era facilmente sensibilizado pela exibição de aspectos desconhecidos, que assim ganhavam uma auréola de novidade."[167]

---

[164] *Pedro de Freitas Branco* (J.P. nº 5, de 1938); *A actividade do Museu de Arte Antiga* (J.P. nº 8, de 1939); *A Orquestra Filarmónica de Berlim em Lisboa* (J.P. nº 32, de 1942); *Uma exposição de pintura* (J.P. nº 35, de 1942); *Récita de Gala em S. Carlos* (J.P. nº 36, de 1943); *A exposição do livro italiano* (J.P. nº 37, de 1943); *A exposição de arte espanhola* (J.P. nº 42, de 1944); *Em Belém Museu dos Coches* (J.P. nº 46, de 1944); *Na S. N. Belas Artes Exposição do livro espanhol* (J.P. nº 64, de 1946); *Uma exposição na Sociedade de Geografia de Lisboa* (J.P. nº 74, de 1948); *Museu de Arte Popular* (J.P. nº 79, de 1948);, *Museu Provincial de José Malhoa* (J.P. nº 92, de 1950).

[165] *Jornal Português* nº 39 (1943).

[166] *Jornal Português* nº 48 (1944).

[167] MELO, 2001: 213.

Incluídas na vertente cultural estão as reportagens que dizem respeito à passagem por Portugal de artistas internacionais, naquele que é um sintoma da situação política internacional. Durante a Segunda Guerra Mundial este vai e vem das figuras do espectáculo vai sofrer um aumento, pelo facto de Portugal ser considerado um Estado neutral. O país servia, por isso, de porta de entrada para o velho continente, já que, naquela altura, a Europa estava transformada num campo de batalha. As câmaras do *Jornal Português* vão captar a agitação causada pela presença de tantas vedetas do espectáculo, entre 1939 e 1942[168].

Num Estado onde a maioria da população era católica, a Religião era um dos assuntos mais referidos pelo noticiário cinematográfico produzido pela SPAC, correspondendo a 6,6% das reportagens contidas nos 95 números do *Jornal Português*.

Notícias relativas a outras temáticas já aqui abordadas, como é o caso da bênção dos barcos bacalhoeiros ou de algumas cerimónias e inaugurações (bairros sociais, parques infantis ou tantas outras obras públicas) ficavam marcadas pela presença da Igreja Católica e da sua hierarquia. A proximidade do Estado com a instituição religiosa era uma realidade social que, inevitavelmente, o *Jornal Português* acaba por tornar visível.

Antes de chegar ao Governo o presidente do Conselho tinha sido fundador do Centro Católico Português e militante do CADC[169]. Apesar das suas raízes católicas, o líder do executivo fazia questão de defender a autonomia do regime face à Igreja.

António Rafael Amaro salienta que foi graças ao trabalho realizado por homens como Salazar no Centro Católico Português e no CADC que a Igreja subiu ao poder. Este autor refere que sem o esforço de organização e de formação de elites católicas como o CADC, porventura a Igreja Católica não teria estado, imediatamente após os acontecimentos de 28 de Maio de 1926, "tão à altura das exigências políticas que se seguiram."[170]

---

[168] *Annabella e Tyrone Power* (J.P.nº 11, de 1939); *As vedetas do cinema em Lisboa* (J.P. nº 12, de 1939); *Vedetas do cinema em Lisboa* (J.P. nº 13, de 1940); *Lawrence Olivier e Vivien Leigh* (J.P. nº 25, de 1941); *Josephine Baker* (J.P. nº 25, de 1941); *O actor Luís Jouvet em Lisboa* (J.P. nº 27, de 1941); *Lillian Harvey em Lisboa* (J.P. nº 28, de 1941); *Danielle Darrieux em Santarém* (J.P. nº 34, de 1942).

[169] A única notícia sobre o CADC aparece no último *Jornal Português* (nº 95, de 1951) e tem como título *Coimbra. As Bodas de Ouro do CADC (Centro Académico de Democracia Cristã)*. Trata-se de uma reportagem onde se refere que o Papa ofereceu ao CADC a bênção apostólica. O cenário onde se passa a acção da notícia é um Te-Deum presidido pelo cardeal patriarca de Lisboa.

[170] AMARO, 2000: 112. Depois de 1926, mas, sobretudo, após 1933, o CADC acabava por se integrar na ortodoxia do "nacional-catolicismo" português do qual foi, aliás, como destaca João Paulo Avelãs Nunes, uma das principais fontes inspiradoras. O mesmo autor lembra ainda que, em 1934, a Igreja abdicava do seu braço político, o Centro Católico Português, aceitando ao mesmo tempo restringir a intervenção

Com a Concordata entre o Estado português e a Santa Sé e o Acordo Missionário de 1940, Salazar sabia que, não só mantinha o princípio legal da separação do Estado e das igrejas, mas que consagrava também uma política de efectiva subordinação da Igreja católica ao regime. Apesar da enorme influência católica na instauração e consolidação do Estado Novo, para Manuel Braga da Cruz não se pode concluir que o salazarismo, mesmo que tenha assumido desde o início uma orientação ideológica dominantemente católica, tenha sido um "regime confessional"[171]. Este autor lembra que a Igreja era chamada a funcionar como o "instrumento legitimador por excelência do regime e como a instituição privilegiada do enquadramento das massas nos valores fundamentais por ele definidos"[172].

Maria Inácia Rezola recolhe as opiniões de dois autores que divergem da posição de Manuel Braga da Cruz: É o caso de Frei Bento Domingos, que se mostra convencido quanto ao facto de ter existido no Estado Novo um nacional-catolicismo, com a Igreja preocupada em salvaguardar a sua liberdade de culto e de ensino; e o caso de António Matos Ferreira, igualmente defensor da tese do nacional-catolicismo, ao admitir que, a partir de 1940, se tinha aberto uma nova fase do catolicismo português, com a Igreja a subordinar a política ao social e ao religioso[173].

A verdade é que o novo regime era visto com bons olhos por parte da Igreja, que em plena I República tinha vivido em confronto com os poderes políticos, num clima de autêntica "guerra religiosa" [174], uma situação que marcaria os primeiros anos do regime republicano[175]. Um dos pontos altos desse desentendimento ocorreu a 20 de Abril de

---

política organizada dos católicos portugueses às actividades promovidas pelo Estado corporativo e pela União Nacional (NUNES, 2000: 129).

[171] CRUZ, 1999: 11. "Pelo contrário, o Estado Novo recusou as várias tentativas de confessionalização do Estado, bem como a introdução do nome de Deus na Constituição (várias vezes tentada), conviveu com a liberdade religiosa, e admitiu como chefe de Estado e como presidente da Assembleia Nacional figuras laicas e até maçónicas" (CRUZ, 1999: 12).

[172] CRUZ, 1992: 218.

[173] REZOLA, 1999: 53-54. Para esta constatação, Maria Inácia Rezola recorre a duas obras: DOMINGUES, Bento, *A Religião dos Portugueses*, Porto-Lisboa, Figueirinhas, 1986, p. 137; FERREIRA, António Matos, «*II La Peninsule Ibérique*» in Histoire du Christianisme, vol. 12, *Guerres mondiales et totalitarismes (1914-1958)*, dir de J. M. Mayer, Ch. Petri, A Vauchez e M. Vennard, Paris, Desdée/Fayard, 1990, p. 409.

[174] MOURA, 2004: 32. Uma guerra que se travou em várias frentes: nas sessões de propaganda, nas festas cívicas, na escola, no regime civil, nos obstáculos levantados ao culto católico, nas associações cultuais (MOURA, 2004: 494).

[175] SARDICA, 1999: 44. "à medida que o caudal republicano (em termos ideológicos, políticos e sociais) engrossava na sociedade portuguesa, tornavam-se (cada vez mais) visíveis os sentimentos anticlericais deste movimento" (AMARO, 2000: 71).

1911, data em que foi aprovada a Lei de Separação do Estado e das Igrejas[176]. Segundo José Miguel Sardica, não ficam dúvidas de que se tratava, na prática, não de uma lei de "separação" entre a Igreja e o Estado, mas, sim, de uma lei de "integração" ou de "submissão" da Igreja em face do Estado[177].

Maria Lúcia de Brito Moura caracteriza o 5 de Outubro como o despoletar de uma nova realidade. Esta autora considera que o "radicalismo republicano" não se satisfazia apenas coma criação de uma sociedade regida por um Estado laico – com a prática religiosa entregue à esfera privada –, mas tinha como objectivo primordial "converter e reformar as consciências"[178].

José Miguel Sardica sublinha que, para diversos sectores católicos, a lei de separação era uma "intolerável intromissão do poder civil na esfera religiosa, para além de revelar um claríssimo intuito afrontoso e persecutório"[179].

Na opinião de Fernando Rosas, esta hostilidade, "para além de tudo o que a laicização do Estado pudesse exigir", relativamente aos sentimentos e crenças religiosas da grande maioria da população, terá sido uma fatal para a República[180]. António Rafael Amaro concorda com esta convicção ao assumir que, deliberadamente ou não, "a verdade é que a República, ao agir deste modo, estreitou, consideravelmente, a sua base social de apoio"[181]. Este autor considera que a estratégia republicana pôs do mesmo lado da barricada todos os que não partilhavam dos ideais republicanos, acabando por fazer mais pela unidade da Igreja do que os inúmeros apelos realizados pela hierarquia católica nesse sentido. A abertura da questão religiosa tinha contribuindo, decisivamente, para a unidade e revitalização das organizações católicas, com especial destaque para os movimentos laicais e, entre estes, o CADC de Coimbra.[182]

Assumidamente católico, Salazar demonstrou desde cedo vontade em não criar qualquer tipo de conflito com a Igreja. Arnaldo Madureira recorda o facto de Salazar pedir a Vicente de Feitas que, em troca da sua colaboração governativa, o colocasse

---

[176] SARDICA, 1999: 44. José Miguel Sardica explica que, implantada a República, e sob a batuta de Afonso Costa – titular da pasta da Justiça no Governo Provisório de 1910-1911 –, a orientação anticlerical e laicista do seu credo verteu-se imediatamente num "frenesim legislativo".

[177] SARDICA, 1999: 44-45.

[178] MOURA, 2004: 493. Para Maria Lúcia de Brito Moura, o laicismo republicano não se tranquilizava com um tipo de separação que mantivesse as igrejas livres num Estado livre, optando por intervir nas consciências, "no propósito de extirpar todas as raízes que alimentavam as suas crenças religiosas" (MOURA, 2004: 494).

[179] SARDICA, 1999: 45.

[180] ROSAS, 2002: 39. Fernando Rosas considera que, Para a República, esta foi uma "ofensiva dramaticamente absurda e suicidária".

[181] AMARO, 2000: 72.

[182] AMARO, 2000: 75.

num ministério onde não tivesse de adoptar qualquer medida que violasse os direitos concedidos, por leis ou governos anteriores, aos católicos. Confirma-se, assim, diz Arnaldo Madureira, "o que toda a gente sabia: ele tinha a Igreja Católica ao seu lado"[183].

O Cardeal Cerejeira, amigo de longa data de Salazar, desde o tempo do CADC de Coimbra[184], fazia questão de lembrar, em cartas que enviava ao Presidente do Conselho, a contribuição dada pela Igreja Católica para a chegada de Salazar ao poder. Pedro Ramos Brandão faz mais do que uma alusão a este "apoio explícito e implícito" das elites católicas, da hierarquia da Igreja e, muito especialmente, do próprio Cardeal Patriarca. A partir de textos de Cerejeira, Pedro Ramos Brandão conclui que a ida de Salazar para Chefe do Governo era de certa maneira um investimento da própria Igreja[185].

Opinião contrária tem Barradas de Oliveira ao assegurar que, apesar da amizade, o Cardeal Cerejeira nunca tentou exercer qualquer influência sobre o seu amigo quando este se encontrava na chefia do Governo[186]. O mesmo autor defende mesmo que ninguém como Salazar tinha sabido separar a Igreja do Estado[187].

Através das entrevistas que concedeu ao jornalista António Ferro no *Diário de Notícias*, Salazar pretendeu dar a entender o seu distanciamento com a Igreja. Na primeira destas conversas, a 23 de Novembro de 1932, explica como "um simples professor de Finanças" cedeu às constantes insistências, durante a ditadura, de civis como Duarte Pacheco[188] ou de militares como o general Sinel de Cordes e o

---

[183] MADUREIRA, 2000: 10.

[184] Oliveira Salazar e Gonçalves Cerejeira também participaram no *Imparcial*, órgão de informação do Centro Académico de Democracia Cristã de Coimbra. No CADC e no *Imparcial* o movimento católico defendia uma relativa independência em relação a outros movimentos conservadores (monárquico e integralista), passando uma mensagem mais abrangente e não fazendo depender da questão do regime o essencial das suas propostas. António Rafael Amaro admite que, desta forma, foi possível ao movimento católico trabalhar mais facilmente na construção de uma alternativa política que, em certa medida, deu os seus frutos no "caldo ideológico que serviu de suporte à edificação do Estado Novo" (AMARO, 2000: 68).

[185] BRANDÃO, 2002: 45. Arnaldo Madureira assegura que, para além de contar com praticamente todas as formações políticas e sociais, a "hora da ressurreição da Pátria" também contou com a Igreja. Segundo este autor, a instituição católica esteve de alma e coração com os revoltosos. "Quando no dia seguinte estes se dividiram ela soube estar com os que defendiam melhor as suas reivindicações", conclui (MADUREIRA, 2003: 15).

[186] OLIVEIRA, 1998: 55. "Salazar era de uma extrema susceptibilidade na defesa dos direitos e das prerrogativas do poder civil. Não aceitava intromissões, nem admitia que tal pudesse acontecer. Quando vieram ambos para Lisboa, não se visitavam normalmente. Era como se estivessem de relações cortadas. Só se reuniam em discreta festa de família, no Dia de Natal."

[187] OLIVEIRA, 1998: 76.

[188] Segundo o jornalista Fernando Dacosta, uma estranha sensação de desconforto envolvia Salazar sempre que enfrentava Duarte Pacheco. Afinal, tinha sido o seu ministro das Obras Pública que, a pedido

comandante Filomeno da Câmara para que assumisse a pasta das Finanças, e não outras como faz questão de salientar: "Como vê, os católicos foram sempre estranhos à minha carreira política, a estas sucessivas viagens de ida e volta..."[189]

Reconhecendo, sem se perturbar, como constata António Ferro, que foi um dos fundadores do Centro Católico, Salazar admite que só exerceu essa função porque sentiu a necessidade de colocar a Igreja, "como sinto hoje a necessidade de colocar a Nação, fora da preocupação do regime". Continuando esta reflexão, o presidente do Conselho explica que a União Nacional criou-se, precisamente, para destruir o espírito de partido ou de facção que pudesse existir[190]. Uma mensagem que envia aos "católicos que desejarem colaborar com o seu patriotismo na vida política da Nação sabem, portanto, qual o melhor caminho a seguir."[191]

Questionado quanto ao facto de se insinuar que teriam sido os católicos quem o teria levado ao Poder, Salazar responde com "secura", como escreve Ferro: "Essa é inteiramente falsa. Os católicos foram absolutamente estranhos à minha entrada no Governo, como têm sido absolutamente estranhos a todos os meus actos políticos" [192]. Salazar admite como provável que essa "confusão" parta das afinidades e das relações de amizade que tinha com alguns católicos de prestígio, numa clara alusão à sua proximidade com o cardeal patriarca.

Em Coimbra, Salazar e Cerejeira estreitaram não só a intimidade e a amizade, como encontraram também uma grande confluência de ideais políticos e religiosos.

O papel delineador das almas e dos comportamentos entregue à Igreja tornou-se, precisamente, numa das ideias estruturantes do discurso da propaganda.

Ao longo das 95 edições do *Jornal Português*, a presença da Igreja Católica é constante na grande maioria dos números do noticiário cinematográfico[193], seja através

---

de Vicente de Freitas, se tinha deslocado a Coimbra para lhe oferecer a pasta das Finanças (DACOSTA, 1998: 120). A propósito deste episódio, Barradas de Oliveira assegura que Duarte Pacheco levava uma exigência: ou Salazar aceitava a oferta do general José Vicente de Freitas ou os militares entregavam outra vez o poder aos políticos (OLIVEIRA, 1998: 61).

[189] FERRO, 2003: 25.

[190] Mais à frente nesta entrevista Salazar assume que a União Nacional nunca será um partido porque tem uma aspiração mais alta: "organizar a Nação" (FERRO, 2003: 27).

[191] FERRO, 2003: 23-24.

[192] FERRO, 2003: 24.

[193] Entre alguns dos exemplos dessa realidade estão as seguintes notícias: *A chegada a Roma de Sua Eminência o Cardeal Patriarca* (J.P. nº 7, de 1939); *A procissão do Senhor dos Passos da Graça* (J.P. nº 14, de 1940); *O funeral do Bispo do Porto* (J.P. nº 31, de 1942); *A Semana Santa em Braga* (J.P. nº 31, de 1942); *Peregrinação operária a Fátima* (J.P. nº 42, de 1944); *O 8º centenário da reintegração da diocese* (J.P. nº 48, de 1944); *Em Alcântara A partida de Sua Eminência o Cardeal Legado para a viagem às colónias* (J.P. nº 48, de 1944); *O santuário de Covadonga "Altar-Mor de Espanha"* (J.P. nº 53, de 1945); *Visitantes ilustres O Cardeal Spellman* (J.P. nº 55, de 1945); *O novo cardeal português* (J.P. nº 55, de

de notícias de cariz puramente religioso, seja noutro tipo de reportagens, aparecendo de uma forma mais camuflada e acabando, igualmente, por atingir o subconsciente popular. Neste último caso, são variadas as situações que podem ser classificadas como actos do regime e que, para além de contarem com a presença de Salazar e Carmona, contavam também com a comparência do cardeal Cerejeira[194]. Tal acontecia em notícias como: *A visita do Chefe do Estado às províncias portuguesas d'além-mar*[195], *A reabertura da Assembleia Nacional*[196] ou *A viagem do Chefe do Estado ás terras portuguesas de África*[197], entre outras[198].

A presença constante da Igreja nos actos públicos do Estado transforma-a num "parceiro omnipresente"[199].

Com o intuito de enaltecer a acção de evangelização e colonização portuguesa, a Exposição do Mundo Português tornar-se-ia na "mais alta expressão"[200] do progressivo entendimento e colaboração que, desde 1926, vinha sendo uma realidade crescente na relação entre o Estado e a Igreja. A Série Especial das Comemorações Centenárias do Jornal Português espelha essa proximidade através de notícias como *O "TE DEUM da Sé"*[201]; *O acto medieval do Porto*[202]; *A comemoração da batalha de Ourique*[203]; *O acto inaugural da Exposição do Mundo Português*[204]; *O Te-Deum do Império em Santa Maria de Belém*[205] (segundo o narrador, o Te-Deum do Império era a "mais sumptuosa

---

1946); *Fátima 1946 A visita de S. Em^a o Legado Pontifício* (J.P. nº 58, de 1946); Ma Portela de Sacavém O Cardeal Masella regressa a Roma (J.P. nº 60, de 1946); *No Aeroporto da Portela A partida de S. E. o cardeal patriarca para o Brasil* (J.P. nº 61, de 1946); *Em Coimbra As Festas da Rainha Santa* (J.P. nº 61, de 1946); *O regresso ao Brasil de S. E. o cardeal patriarca* (J.P. nº 63, de 1946); *Peregrinação internacional a Fátima* (J.P. nº 67, de 1947); *Solene Te-Deum na Sé Patriarcal* (J.P. nº 68, de 1946); *Bênção de Lisboa* (J.P. nº 71, de 1947); *Guimarães Reabertura ao culto da Basílica da Senhora da Oliveira* (J.P. nº 72, de 1948); *O encerramento das comemorações centenárias de Lisboa* (J.P. nº 72, de 1948); *Porto A recepção à imagem de N^a S^a de Fátima* (J.P. nº 75, de 1948); *A Peregrinação Luso-Paulista a Fátima* (J.P. nº 76, de 1948); *As relíquias de S. João de Deus* (J.P. nº 93, de 1950); *Coimbra As bodas de ouro do CADC (Centro Académico de Democracia Cristã)* (J.P. nº 95, de 1951).

[194] Sobre o papel do cardeal Cerejeira, Pedro Ramos Brandão refere que aquele que foi durante largos anos o cardeal-patriarca de Lisboa foi um dos "principais instrumentos ou meios" que a Igreja Católica utilizou para pressionar o chefe do Governo do Estado Novo, António de Oliveira Salazar (BRANDÃO, 2002: 92).

[195] *Jornal Português* nº 4 (1938).

[196] *Jornal Português* nº 6 (1939).

[197] *Jornal Português* nº 10 (1939).

[198] *Os novos painéis da Assembleia Nacional* (*Jornal Português* nº 45).

[199] BRANDÃO, 2002: 88. Segundo Pedro Ramos Brandão, Cerejeira justificava a omnipresença da Igreja com a teoria do papel social daquela instituição e a sua missão dentro da própria sociedade.

[200] CRUZ, 1992: 207.

[201] *Jornal Português* nº 17 (1940).

[202] *Jornal Português* nº 17 (1940) Contou com a presença do bispo do Porto.

[203] *Jornal Português* nº 17 (1940) Contou com a presença do bispo de Beja.

[204] *Jornal Português* nº 18 (1940).

[205] *Jornal Português* nº 19 (1940).

cerimónia do programa das comemorações do duplo centenário") ou *O dia da Santa Padroeira*[206].

Mesmo quando as temáticas não eram religiosas, ou não estava presente um membro da hierarquia da Igreja Católica, algumas notícias do *Jornal Português* continham expressões religiosas. Em *Uma colónia balnear Infantil*[207] diz-se que as crianças tiveram uma refeição abundante depois de "rezarem cristãmente"[208]. Já na reportagem *As comemorações do XX Aniversário da Revolução Nacional – Braga*[209] o locutor faz questão de referir que, durante a missa solene, o arcebispo-primaz tinha exaltado toda a obra do governo da nação ao serviço dos grandes princípios e das grandes virtudes cristãs.

Nas notícias mais directamente relacionadas com temas religiosos – em maior número no *Jornal Português* a partir do fim da Segunda Guerra Mundial – a linguagem-tipo realça os "actos demonstrativos da sincera religiosidade do povo português"[210]. Uma devoção que, na segunda metade dos anos quarenta, o *Jornal Português* mais relacionou com Fátima, "a mais vigorosa consagração das tradições eminentemente cristãs heróicas da raça humana"[211]. Ainda sobre a importância da Cova da Iria para os "corações deste povo cristão"[212], o locutor da notícia *As cerimónias de coroação de N^a Sr^a de Fátima*[213] glorifica o santuário dizendo que "Fátima, mais do que uma legenda de fé, simboliza a eternidade da cristianíssima alma portuguesa"[214], um lugar santo onde o povo português "afirma o seu destino de nação missionária, e ajoelha em acção de graças pela protecção que a Providência tão generosamente lhe concedeu"[215].

Já nos últimos anos da Primeira Guerra Mundial, o fenómeno de Fátima tinha servido, segundo José Miguel Sardica, como "sinal escatológico da ressurreição da pátria", numa altura em que o "clima apocalíptico da guerra" se fazia sentir[216]. A este propósito, João Paulo Avelãs Nunes reconhece que após a Grande Guerra e, pelo

---

[206] *Jornal Português* nº 24 (1941).
[207] *Jornal Português* nº 41 (1943).
[208] *Uma colónia balnear infantil* (*Jornal Português* nº 41).
[209] *Jornal Português* nº 59 (1946).
[210] *Vila Viçosa Festas da Padroeira de Portugal* (*Jornal Português* nº 56).
[211] *As cerimónias de coroação de N. Sr^a de Fátima* (*Jornal Português* nº 58).
[212] *As cerimónias de coroação de N. Sr^a de Fátima* (*Jornal Português* nº 58).
[213] *Jornal Português* nº 58 (1946).
[214] *As cerimónias de coroação de N. Sr^a de Fátima* (*Jornal Português* nº 58).
[215] *As cerimónias de coroação de N. Sr^a de Fátima* (*Jornal Português* nº 58).
[216] SARDICA, 1999: 48. José Miguel Sardica realça que já nos últimos anos da República o fenómeno de Fátima foi o que mais contribuiu para o revivalismo católico: Diz este autor que, ultrapassada a natural circunspecção inicial, rapidamente os católicos perceberam o "potencial revitalizador das aparições de Fátima, não apenas como um simples foco localizado de ressurgência religiosa, mas como algo intelectualmente inovador" (SARDICA, 1999: 48).

menos, até à institucionalização do Estado Novo, o papel desempenhado pelo "fenómeno Fátima" foi fundamental, quer no processo de "reconquista cristã" da sociedade portuguesa liderado pela Igreja Católica, quer na progressiva afirmação do Estado Novo[217].

Não deixa, no entanto, de ser surpreendente o incremento de notícias de teor religioso após 1945, uma vez que, como reconhece Manuel Braga da Cruz, o pós-guerra determina o início de uma fase de maior tensão entre as instituições política e religiosa, tanto a nível interno como externo, nomeadamente com o Vaticano[218].

Para evidenciar as tensões no interior da própria Igreja após 1945, Maria Inácia Rezola recorre às opiniões de Gabriel de Jesus Pita, para quem, em 1945, a hierarquia católica portuguesa tinha perdido conscientemente a oportunidade histórica de se demarcar do regime político autoritário e conservador do Estado Novo, e de o ajudar a evoluir rumo à democracia. Para Gabriel Pita, isto só aconteceu porque a Igreja vivia condicionada pela protecção oficial e institucional do Estado[219].

O forte envolvimento do Estado, através do SPN/SNI, numa parte substancial dos acontecimentos relatados pelo *Jornal Português* tinha como intuito a valorização do tradicionalismo e da ruralidade. Dois alicerces do equilíbrio social, que estão bem patentes nas notícias que tratam do Pitoresco, Paisagens e Costumes Nacionais[220], cerca de 6,2% das reportagens incluídas no *Jornal Português*.

---

[217] NUNES, 2000: 174.

[218] CRUZ, 1992: 203. Este afastamento culminará com a aberta dissidência de algumas figuras do episcopado, destacando-se os casos do bispo da Beira e do bispo do Porto.

[219] REZOLA, 1999: 56. Para esta constatação, Maria Inácia Rezola recorre ao estudo: PITA, Gabriel de Jesus, *A Igreja Católica perante o Nacionalismo Português do Estado Novo: a revista Lúmen*, 1937-1945. Tese de mestrado em História Contemporânes, Univ. de Lisboa, 1995, 2 vols.

[220] Destro desta temática, estão também os hábitos e as tradições populares e seculares, numa mistura de profano e religioso, sendo possível encontrar notícias tão diversas como: *A nossa terra* (J.P. nº 1, de 1938); *O Carnaval de 1938* (J.P. nº 2, de 1938); *O enterro do Carnaval em Loures* (J.P. nº 2, de 1938); *O Carnaval na Serra da Estrela* (J.P. nº 7, de 1939); *O cortejo folclórico de Aveiro* (J.P. nº 9, de 1939); *A nossa terra Vila do Conde e o 4º centenário da sua Igreja Matriz* (J.P. nº 10, de 1939); *Ranchos regionais "Os Esticadinhos"* (J.P. nº 11, de 1939); *As festas de Gualdim Pais na cidade de Tomar* (J.P. nº 19, de 1940); *As marchas populares dos bairros de Lisboa* (J.P. nº 19, de 1940); *A festa do colete encarnado* (J.P. nº 28, de 1941); *Algarve em flor* (J.P. nº 37, de 1943); *A Vila do Seixal em festa* (J.P. nº 38, de 1943); *Em Vila do Conde O IV Centenário dos Paços do Concelho* (J.P. nº 46, de 1944); *Amendoeiras floridas em Riba-Côa* (J.P. nº 50, de 1945); *Escola de esqui na Serra da Estrela* (J.P. nº 50, de 1945); *Festa anual de Monsanto* (J.P. nº 53, de 1945); *Portugal Pitoresco A apanha do moliço* (J.P. nº 63, de 1946); *Guimarães As festas Gualterianas* (J.P. nº 63, de 1946); *A festa das fogaceiras em Vila da Feira* (J.P. nº 74, de 1948); *Algarve florido* (J.P. nº 74, de 1948); *O Carnaval de Loulé* (J.P. nº 74, de 1948); Viana do castelo A festa do traje (J.P. nº 79, de 1948); *A feira da Golegã* (J.P. nº 81, de 1949); *A festa dos tabuleiros em Tomar* (J.P. nº 91, de 1950); *Riba D'Ave em festa* (J.P. nº 91, de 1950).

Na tentativa de incutir um conjunto de valores baseados na tradição e na religião, o Estado Novo apostava na arte popular como algo de genuinamente nacional que constituísse um porta-estandarte do regime.

"A arte moderna já não é ruptura", destaca Raquel Pereira Henriques, recordando que foi, sobretudo, o culto pelas tradições populares ligadas à família, ao catolicismo e ao apego pela terra pobre, que o Estado pretendeu difundir e inculcar no todo social, sempre com o intuito de legitimar o presente, conferindo-lhe credibilidade e garantias de eternização[221].

A arte moderna portuguesa impulsionada pelo Secretariado apresentava o território nacional como "um espaço física e socialmente campestre, onde a paz, a beleza bucólica, a serenidade e o tradicionalismo não permitem a intromissão cosmopolita e o desenvolvimento técnico"[222], constata Raquel Pereira Henriques. Na opinião desta autora, o salazarismo recorria à dicotomia cidade-campo para sublinhar o seu tom paternalista e profundamente conservador[223].

A sociedade portuguesa dos anos trinta era largamente dominada pelo mundo rural[224]. Vivia-se um nacionalismo de contornos regionalistas, povoado pela etnografia local, que valorizava acima de tudo o campo em detrimento da cidade.

Com as Pousadas como representação desse ideal campestre, o Secretariado, com a ajuda do Ministério das Obras Públicas, materializou todos os valores estéticos e ideológicos preconizados pelo regime. As Pousadas são, não só a simbiose da arquitectura nacionalista influenciada pela casa tipicamente portuguesa[225], mas também, uma nova orientação para a indústria hoteleira que aparecia, assim, menos concentrada nos espaços citadinos.

Enquanto o folclore e as feiras de artesanato expunham a criatividade da cultura popular[226], Monsanto era eleita a aldeia mais portuguesa de Portugal num concurso promovido pelo SPN. Ficava claro que o Secretariado se dedicava a promover e a

---

[221] HENRIQUES, 1990: 54.
[222] HENRIQUES, 1990: 77.
[223] HENRIQUES, 1990: 53.
[224] ROSAS, 1998: 27. Em 1930, cerca de 80% da população portuguesa vivia fora dos centros urbanos, ou seja, dos aglomerados com 5000 ou mais habitantes, os quais não ultrapassavam o número de 63 no continente e nas ilhas (ROSAS, 1998: 28).
[225] João Leal admite que o concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal e o Centro Regional na Exposição do Mundo Português de 1940 podem ser vistos como as expressões mais conhecidas de um processo, entretanto mais vasto, de "emblematização folclorista" da habitação popular portuguesa. Este autor destaca ainda que estas duas iniciativas exploravam a casa como símbolo da nacionalidade (LEAL, 2000: 122).
[226] João Leal lembra que, durante o Estado Novo, a cultura popular continua a ser vista como sinónimo da arte popular (LEAL, 2000: 49).

valorizar a interioridade e os valores que emergiam do povo como qualidades a serem seguidas pela nação. Acima de tudo, a escolha tinha de corresponder ao modelo de tradicionalismo e ancestralidade que imperava no SPN. O concurso visava distinguir a aldeia que de forma mais perfeita tinha conservado os traços de uma suposta pureza ancestral, diz Luís Cunha, para quem aquele evento pretendia comprometer o povo num projecto de sociedade onde os valores tidos por perenes desempenhavam o papel fundamental de lhe definir os costumes[227].

Daniel Melo faz questão de salientar que o Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal associou o regime com o seu modelo eleito de cultura popular, baseado numa certa concepção de tradição nacional, o que significava, "não só a vinculação voluntária das populações a um referencial simbólico de prestígio, como a sua adesão ao modelo oficial e a sanção indirecta de uma partilha identitária"[228].

Através do *Jornal Português* chegaram aos cinemas reportagens cinematográficas como *A nossa terra. A Aldeia mais Portuguesa de Portugal*[229] ou *Monsanto recebe o «Galo de Prata»*[230]. Estas duas reportagens eram apenas duas das notícias que tinham na sua génese actividades patrocinadas pelo SPN. Já na segunda metade dos anos 40, o SNI foi referido directamente em reportagens como *Trajos regionais de Viana do Castelo*[231]; *Porto Maio Florido*[232]; *Porto O desfile das "Mordomas" de Vila Franca do Lima*[233].

O regime legitimava um modelo de sociedade ruralista e tradicionalista que se encontrava apoiado numa interpretação muito particular daquilo que era a cultura popular.

A arte procurou idealizar as formas tradicionais da vida rural, fabricando a realidade de um país preso a convenções estáveis[234]. Até o cinema vai recorrer ao pitoresco, o tal "excesso da cantiguinha e do bailarico" que António Ferro está longe de

---

[227] CUNHA, 2001: 31, 35. Para este autor, este exemplo de austeridade, perenidade e tradição punha-se mais no plano do simbólico do que do quotidiano (CUNHA, 2001: 32).
[228] MELO, 2001: 208.
[229] *Jornal Português* nº 5 (1938). Heloísa Paulo reconhece que esta notícia foi a primeira actividade para divulgar o empreendimento do SPN. Segundo esta autora, a propaganda oficial procurava "despertar o público das aldeias para a visão pela qual estas são retratadas pela ideologia oficial, "trazer" esta mesma visão para o meio urbano (PAULO, 1994b: 112).
[230] *Jornal Português* nº 9 (1939).
[231] *Jornal Português* nº 51 (1945).
[232] *Jornal Português* nº 67 (1947).
[233] *Jornal Português* nº 78 (1948).
[234] Ó, 1999: 188. Para Jorge Ramos do Ó, "a força, a simplicidade ou ingenuidade das criações da arte popular passaram a ser sobrevalorizadas não já em si mesmas mas enquanto tema e medida criativa". Este autor acredita que as realizações do Secretariado passaram a existir nesta articulação e que não havia maneira de trabalhar fora desse contexto.

considerar inútil e prejudicial, chegando mesmo a considera-lo benéfico e útil, um "óptimo elemento de propaganda"[235].

Na reportagem *Inauguração do Centro Regional. Síntese da vida portuguesa*[236] pode-se ouvir que o Centro Regional, criado através de uma ideia de António Ferro, para além de representar cada uma das províncias, "contém simbólica e efectivamente Portugal inteiro".

As imagens do Centro Regional que surgiram no noticiário cinematográfico oficial, a propósito da Exposição do Mundo Português, são tratadas não apenas como mais uma simples valorização dos hábitos tradicionais do país, mas como actos do regime e do seu aparelho de propaganda que apelam à ordem, à disciplina, e à unidade da nação em torno de uma verdade apresentada como irrefutável. Uma opinião corroborada por Luís Cunha que admite o facto de na Exposição do Mundo Português existir uma "estética da ordem, um poder que mostra o exemplo e afirma verdades incontestadas para impor uma disciplina que conduza a nação ao seu futuro"[237]. Este autor relaciona o Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal com a construção de "verdades indiscutíveis" ideologicamente alinhadas com o regime. Reconhece ainda que um tal evento não serviu apenas para "vitoriar os chefes", mas sobretudo para mostrar quem detém o poder, isto é, "a legitimidade de enunciar verdades, neste caso concreto, de mostrar o que é «típico», «popular», «nacional»"[238].

Heloísa Paulo defende que a experiência do Centro Regional continuava o projecto de divulgação de uma imagem oficial da cultura popular que teve entre outros episódios a Exposição de Arte Popular Portuguesa de 1936 e o Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal. Para esta autora, todas aqueles eventos vão fornecer "mais subsídios e força" à concretização da ideia de um Museu de Arte Popular[239]. Museu inaugurado por Carmona em 1948, com o intuito de "contribuir para o melhor conhecimento das belezas da nossa terra" como refere o locutor da notícia *Museu de Arte Popular*[240].

---

[235] FERRO, 1950: 51. Ideias retiradas de um discurso pronunciado no SNI, na festa de distribuição dos Prémios de 1944 e 1945, em 12 de Agosto de 1946.
[236] *Jornal Português* nº 19 (1940).
[237] CUNHA, 2001: 93.
[238] CUNHA, 2001: 39.
[239] PAULO, 1994b: 114. Esta autora reconhece que a justificação para a necessidade do Museu assentava no valor etnográfico, folclórico e propagandístico da ideia do "popular" como representação máxima de uma dada noção de "nacionalidade" (PAULO, 1994b: 118).
[240] *Jornal Português* nº 79 (1948).

Nas comemorações centenárias, o Estado Novo empenhou-se em recuperar e evocar um passado que deveria ser exemplar e servir de referência à nação e às suas gentes.

Luís Cunha acredita que, através da sua galeria de santos e heróis, a Exposição do Mundo Português ora enaltecia, ora destinava ao esquecimento personalidades ligadas à História de Portugal. Clarificava-se o entendimento do passado, orientava-se o presente e perspectivava-se o futuro fortemente inspirado na história[241].

Eduardo Lourenço destaca o facto de Salazar, conhecedor desse povo de que se proclamava "guia sábio e sereno", ter sido dos poucos homens de Estado que souberam utilizar as realidades sociológicas do mundo rural com tão funda perspicácia. Para este autor, o presidente do Conselho conhecia a "ancestral condição humilde, a inata ou histórica paciência diante da adversidade, a infinita resignação, a inexpugnável credulidade" do povo que governava[242].

Eduardo Lourenço vai mais longe no domínio da percepção sociológica do líder, salientando que Salazar conhecia "a espessura, a autêntica paixão *nacional* desse mesmo povo e sob ele fundou, mais que sobre o tardio terror e a polícia, o seu longo reino, cultivando e impondo como ideal cultural uma exaltação mistificada do nosso passado ou do nosso presente, comemorando bispos anónimos de Bragas lusitanas ou vitórias caseiras de hóquei em patins."[243]

Sendo o *Jornal Português* um noticiário cinematográfico maioritariamente dedicado aos acontecimentos nacionais, são poucas as reportagens sobre eventos ocorridos noutros países. Ainda assim, cerca de 1% de todas as notícias do *Jornal Português*, enquadram-se perfeitamente num tema como o *Pitoresco, Paisagens e Costumes Internacionais*. Neste caso, a maior parte das reportagens vem do território espanhol[244].

---

[241] CUNHA, 2001: 65. Luís Cunha vê a Exposição do Mundo Português como um exercício mental em que a história aparecia como ilustração de algumas das vivências que o regime pretendia implantar no corpo social. Não duvida que, à memória do acontecimento histórico, feita de datas e personagens, se tenha associado um "paradigma interpretativo que transforma cada fragmento do passado e cada herói num ensinamento para a construção do presente e projecção do futuro". Para Luís Cunha, a Exposição do Mundo Português configurava, de algum modo, essa "sociedade projectada no futuro mas que não perde nunca as suas amarras do passado" (CUNHA, 2001: 65).

[242] LOURENÇO, 2001: 59.

[243] LOURENÇO, 2001: 59.

[244] *Imagens da nova Espanha* (J.P. nº1, de 1938); *Imagens de Espanha As festas de Ciudad Rodrigo* (J.P nº 32, de 1942); *Uma "Tenta" em Saragoça* (J.P. nº 33, de 1942); *As "Falhas" Valencianas* (J.P. nº 33, de 1942); *Festas da Primavera em Múrcia* (J.P. nº 51, de 1945).

Apesar de não estarem directamente ligados com a política, as reportagens sobre Desporto eram, no entanto, excelentes suportes propagandísticos[245], tanto mais que eram recebidas pela audiência com maior descontracção, já que os eventos desportivos provocavam nas pessoas uma menor resistência às mensagens que veiculavam.

Desporto popular, o futebol providencia – graças àquilo a que João Nuno Coelho chama de "condição supostamente apolítica" –, um meio discursivamente construído como neutro ou puro politicamente, pleno, portanto, de "potencial simbólico e uma enorme eficácia discursiva e ideológica"[246]. Este autor não esquece que foi no século XX, com particular ênfase no período entre as duas guerras, que mais fortemente se levou a cabo o "movimento de nacionalização das massas", tendo o futebol e o desporto em geral um papel importante neste processo[247].

No caso dos acontecimentos desportivos, 5,4% de todas as notícias do *Jornal Português*, o noticiário tenta, à imagem daquilo que já tinha pretendido fazer com o suplemento *Figuras do Mês*[248], criar um espaço específico dentro do jornal. Inicialmente, o suplemento *Desporto* aparece logo no *Jornal Português* nº 1 com a notícia *O XIV Portugal Espanha de Foot-Ball*[249] e *O "Goal" da vitória*[250].

---

[245] A propósito do futebol, João Nuno Coelho destaca a importância dos êxitos desportivos para líderes como Benito Mussolini, nomeadamente depois da selecção italiana se ter sagrado campeã mundial em 1934 e 1938. Este autor sublinha que para os fascistas, o sucesso no futebol, e no desporto em geral, era uma das melhores fontes de propaganda política (COELHO; PINHEIRO, 2002: 30).

[246] COELHO, 2001: 204. "What has made sport so uniquely effective a medium for inculcating national feelings, at all events for males, is the ease with wich even the least political or public individuals can identify with the nation as symbilized by young persons esccelling at what pratically every man wants, or at one time, in life has wanted, to be good at. The imagined community of millions seems more real as a team of eleven named people. The individual, even the one who only cheers, becomes a symbol of his nation himself" (HOBSBAWM, 1990: 143).

[247] COELHO, 2001: 40. "Between the wars sport as a mass spectacle was transformed into the unending succession of gladiatorial contests between persons and teams symbolizing state-nations, wich is today part of global life. (...) Between the wars, however, international sport became, as George Orwell soon recognized, an expression of national struggle, and sportsmen representing their nation or state, primary expressions of their imagined communities" (HOBSBAWM, 1990: 142-143).

[248] O *Jornal Português* nº 1 iniciou um suplemento intitulado *Figuras do Mês* – neste número destacam-se personalidades como Duarte Pacheco e o Brigadeiro Monteiro de Barros –,com periodicidade incerta, acabando por desaparecer. Teve alguma assiduidade até ao J.P. nº 9 e só volta a aparecer no sumário do J.P. nº 27, com a reportagem *A homenagem dos municípios ao Sr. Ministro das Obras Públicas* e *O actor Luís Jouvet em Lisboa*. O suplemento *Figuras do Mês* não mencionava só nomes notáveis nacionais, nem todos necessariamente ligados ao regime, mas também internacionais.

[249] *Jornal Português* nº 1 (1938). O jogo decorreu no dia 30 de Janeiro de 1938, nas Salésias. Vitória portuguesa, pela diferença mínima, frente a uma improvisada selecção espanhola "franquista", num jogo que não contou para os registos da FIFA, dado que a equipa espanhola representava apenas uma das facções envolvidas na Guerra Civil. A rivalidade futebolística entre os dois países já era antiga. A selecção realizou o seu primeiro confronto internacional a 18 de Dezembro de 1921, na cidade de Madrid, frente à Espanha, com o colectivo nacional a perder por 3-1. Os primeiros quatro jogos da selecção saldaram-se por outras tantas derrotas e só em 1925 os portugueses venceram o primeiro encontro internacional, ao derrotarem, em Lisboa, a Itália por 2-1. Em Janeiro de 1928, Portugal conseguiu, pela primeira vez, evitar a derrota com a equipa espanhola (2-2, no Lumiar), pelo que o entusiasmo popular

Neste jogo entre vizinhos ibéricos ficaria para a história a polémica atitude contestatária de três jogadores do Belenenses (Mariano Amaro, José Simões e Artur Quaresma), afrontando o regime salazarista. Amaro e Simões fecharam o punho durante a habitual saudação fascista que tinha lugar antes do início do encontro, e Quaresma não esboçou qualquer movimento. Um episódio que não foi referido na reportagem do *Jornal Português* nº 1.

Os dois números seguintes do *Jornal Português* apresentavam a mesma denominação, mas agora no plural. Sob a designação *Desportos*, exibiram-se as reportagens: *Ciclismo*[251], a propósito do circuito de preparação promovido pelo jornal *O Século* e *Automobilismo*[252], sobre a II Rampa do Gradil ganha por Manoel de Oliveira, e *Prova de Marcha*[253].

O título que introduzia a secção desportiva não mais voltaria a ser utilizado. O desporto passaria a chegar ao ecrã de cinema de forma avulsa em reportagens como *O desafio de "Foot-Ball". "RAF"-Exército Português*[254]; *Futebol. O VII encontro Portugal-França*[255]; *No Estádio Nacional. A chegada dos corredores da XI Volta a Portugal em Bicicleta*[256]; *O I "Rallye" Internacional de Lisboa*[257]; *Porto. Inauguração de um posto náutico do Clube Fluvial Portuense*[258].

A utilização do fenómeno desportivo não era só uma realidade em Portugal. João Nuno Coelho reconhece que a propaganda das ditaduras italiana, brasileira ou argentina também utilizaram o futebol para seu próprio benefício. Afinal, como refere este autor, o futebol evidencia e acentua os sentimentos patrióticos dos adeptos: "Basta-nos saber que todos aqueles a quem o futebol diz algo são um pouco mais nacionalistas quando a selecção nacional de futebol se encontra em competição."[259]

---

pela equipa nacional aumentou ainda mais. No entanto, a 11 de Março de 1934, Portugal sofreria uma copiosa derrota por 9-0 frente à vizinha Espanha.

[250] *Jornal Português* nº 1 (1938).

[251] *Jornal Português* nº 2 (1938).

[252] *Jornal Português* nº 2 (1938).

[253] *Jornal Português* nº 3 (1938).

[254] *Jornal Português* nº 55 (1946).

[255] *Jornal Português* nº 57 (1946).

[256] *Jornal Português* nº 61 (1946).

[257] *Jornal Português* nº 67 (1947).

[258] *Jornal Português* nº 81 (1949).

[259] COELHO, 2001, 36. "Um jogo de futebol permite cumprir o principal objectivo do nacionalismo banal: afirmar e celebrar a diferença de valores e características nacionais, e se possível a sua superioridade através de sucessos e vitórias desportivas. Talvez por isso, o futebol é construído discursivamente como uma «guerra por outros meios», entre homens e entre nações" (COELHO, 2001: 118).

Na década de 30, a instabilidade social generalizada em que vivia o país influenciou negativamente o desenvolvimento da actividade da selecção nacional de futebol, quer no que se refere à realização de partidas internacionais[260], quer naquilo que dizia respeito os aspectos organizativos e desportivos do futebol português[261].

A 28 de Novembro de 1937, em plena Guerra Civil espanhola, Espanha e Portugal encontraram-se em Vigo, num ambiente de grande pompa nacionalista. Perante a presença dos dois ditadores peninsulares, a selecção lusa bateu o colectivo do país vizinho que se encontrava privado de alguns atletas devido à guerra.[262]

Durante os primeiros anos da década de 40, o número de contactos internacionais a nível de selecções de futebol conheceu um decréscimo, com Portugal a disputar poucos encontros por causa da guerra que assolava a Europa. O futebol apenas continuou a ser praticado regularmente nos países que não foram atingidos directamente pelo conflito. Tanto em selecções como em clubes[263], os contactos foram diminutos entre 1939 e 1945, pelo que Portugal acabava por jogar com outros países neutrais, como a Suiça e a Espanha, e mesmo assim só até 1942"[264]. Todavia, a Selecção efectuou mais jogos do que na década anterior[265].

Na realidade, nesse período, o *Jornal Português* – ainda que ao longo da sua história não noticiasse todos os jogos da Selecção, referindo apenas alguns – emitiu somente duas reportagens relativas aos jogos da Selecção Nacional: *O XIII desafio entre Portugal-Espanha*[266] e *O IV desafio Portugal-Suiça*[267].

A 26 de Janeiro de 1947, a Selecção portuguesa bate finalmete a do país vizinho num jogo oficial, por 4-1, no Jamor – após 26 anos e 16 encontros oficiais disputados entre as duas equipas[268]. Esse momento de *revanche* futebolística ficou impresso em

---

[260] COELHO, 2001: 94. Este autor recorda que, nos anos 30, a equipa de Portugal apenas jogou dezoito partidas em dez anos, tendo perdido mais de metade destes jogos (10) e apenas vencido por seis vezes.
[261] A época de 1934-35 marca o aparecimento do campeonato como competição por pontos.
[262] COELHO; PINHEIRO, 2002: 280. "Com esta vitória (2-1), parecia finalmente ultrapassado o «trauma» espanhol da Selecção Nacional. O problema é que, posteriormente, este encontro não seria reconhecido pela FIFA, equivalendo isto a dizer que, afinal de contas, o jogo não valeu, a não ser como uma forma de reconhecimento e de apoio do Estado português a Franco."
[263] A participação de clubes da Madeira na Taça de Portugal foi interrompida durante a Segunda Guerra Mundial (NUNES; VALÉRIO, 2001: 22).
[264] COELHO, 2001: 95. João Nuno Coelho lembra que, só em 1945, voltaram os jogos da selecção, depois do interregno provocado pela Segunda Guerra Mundial, naquela altura com mais uma derrota e um empate com a selecção espanhola.
[265] Na década de 40, e em termos globais, a equipa portuguesa realizou 24 partidas, somando 7 vitórias, 6 empates e 11 derrotas" (COELHO: PINHEIRO, 2002: 311).
[266] *Jornal Português* nº 24 (1941). O jogo acabou com um empate a duas bolas.
[267] *Jornal Português* nº 30 (1942). O jogo acabou com uma vitória de Portugal (3-0).
[268] COELHO, 2001: 102. Este autor destaca ainda que, em Maio de 1947, Portugal conseguia uma outra vitória marcante, a primeira fora de casa, frente à Irlanda.

celulóide através da notícia *Futebol no Estádio Nacional. O XIX Portugal-Espanha*[269], com o narrador a proferir uma frase que demonstra a importância daquela vitória para a afirmação da identidade nacional: "Portugal-Espanha o jogo que já vencemos."[270] Este tipo de discurso caracteriza-se por unir emissor e receptor numa pertença colectiva, em prol da ideia de importância suprema da nação. Segundo João Nuno Coelho, a utilização de expressões como "vencemos" fazem da selecção nacional um "motivo privilegiado para um metadiscurso de unidade nacional"[271]. A ligação do indivíduo ou indivíduos à sua nação parte também deste sentimento de identificação e partilha. Timothy Baycroft defende que é quando os indivíduos sentem que pertencem a uma nação e se identificam com as suas características, considerando-se inequivocamente como seus membros, que se abre o caminho ao nacionalismo e aos movimentos nacionalistas[272].

Não deixa de ser curioso verificar que após o XIX Portugal-Espanha, a Selecção portuguesa não voltaria mais aos noticiários do *Jornal Português*. Ou seja, entre 1947 e 1951, a equipa das quinas desaparecia do noticiário cinematográfico patrocinado pela propaganda oficial.

A goleada sofrida no primeiro jogo que a Selecção Nacional realizou com a selecção inglesa (0-10) – a maior derrota de toda a história da equipa nacional portuguesa –, no Estádio do Jamor, em 1947, e os péssimos resultados nas eliminatórias para o Campeonato do Mundo de Futebol de 1950, nomeadamente contra a Espanha, foram mal recebidas pela comunicação social da altura, tendo sido consideradas como "«vergonhosas» e «humilhantes»"[273]. É provável que, dado o mau momento da "turma das quinas", as derrotas não fossem de grande interesse para a máquina propagandística do regime, interessada apenas em noticiar acontecimentos que elevassem a moral e o patriotismo da população[274].

Não deixa também de ser surpreendente que uma actividade desportiva em que a Selecção Nacional era tão bem sucedida como o Hóquei em Patins, ainda que, só em 1947, Portugal iniciasse o seu périplo vitorioso com o triunfo no Campeonato do

---

[269] *Jornal Português* nº 65 (1947).
[270] *Futebol no Estádio Nacional O XIX Portugal-Espanha* (*Jornal Português* nº 65).
[271] COELHO, 2001: 102-103. "A representação do país, neste caso jogando futebol, surge como uma das mais importantes formas de patriotismo. Da mesma forma, também o público, a grande massa dos adeptos, parece ter a obrigação de apoiar a equipa nacional. Assim se estabelece uma obrigação que abrange a totalidade dos cidadãos nacionais e que mais uma vez os junta «no mesmo barco»: a obrigação moral de se ser patriota e de se praticar o patriotismo, jogando ou apoiando" (COELHO, 2001: 114).
[272] BAYCROFT, 2000: 10.
[273] COELHO, 2001: 105.
[274] De 15 de Maio de 1949 a 22 de Novembro de 1953 disputaram-se 13 jogos sem uma única vitória (a pior sequência de sempre) da Selecção Nacional (NUNES; VALÉRIO, 2001: 24).

Mundo e no Campeonato da Europa, tivesse sido omitida pelo *Jornal Português*. A verdade é que, ao longo da sua actividade, aquela revista de actualidades não emitiu uma única reportagem de Hóquei em Patins, modalidade que, naquela altura, elevava a auto-estima dos portugueses e podia ser aproveitada pela propaganda estatal[275].

Em épocas difíceis, como a que Portugal atravessou durante o conflito internacional, os responsáveis pela propaganda do Estado Novo aproveitaram para tirar partido do entretenimento provocado por assuntos mais ligeiros, que afastassem a população da realidade da guerra. Ainda assim, das 48 edições (do nº 6 ao nº 54) do *Jornal Português* produzidas entre 1939 e 1945, período em que decorreu o conflito internacional, e das cerca de 300 notícias visionadas (alguns noticiários encontram-se incompletos nos arquivos do ANIM) só cerca de 15 notícias mencionam temáticas desportivas[276] enquanto que 22 estão dedicadas a assuntos culturais.

Com menor eco no *Jornal Português* que as notícias de pendor desportivo ou cultural estão as notícias que abordam assuntos com forte repercussão social como o *Ensino/Educação*, com 3,4% de todas as notícias, e a *Saúde*, com 1,2%.

Logo no segundo número do *Jornal Português* surge a alusão a uma obra de educação infantil[277], ao mesmo tempo que, na notícia seguinte, *Os estudantes de Coimbra em Lisboa*[278], se destaca a chegada a Lisboa de 1000 estudantes de Coimbra para assistirem ao desafio Benfica-Académica e para tomarem parte de um sarau de beneficência no Coliseu dos Recreios.

Em *A Queima das Fitas em Coimbra*[279], os estudantes de Coimbra voltam a ser os actores principais de uma notícia em que aparecem, uma vez mais, não no seu meio educativo, mas em actividades colaterais.

---

[275] Convém dizer, uma vez mais – num gesto que deve ser alargado a todo o noticiário estudado para este trabalho –, que pelo menos nas imagens que existem nos arquivos do ANIM este assunto não aparece.

[276] *O desafio de Foot-Ball Benfica-Sporting* (J.P.nº 6, de 1939); *A disputa do "Prémio Grande" no Concurso Hípico de Lisboa* (J.P. Nº 10, de 1939); *Estádio Nacional* (J.P. nº 14, de 1940), *O encontro de atletismo Benfica-Espanha* (J.P. nº 21, de 1940); *O XIII desafio entre Portugal-Espanha* (J.P. nº 24, de 1941); *A inauguração do novo campo do Benfica* (J.P. nº 30, de 1942); *O IV desafio Portugal-Suiça* (J.P. nº 30, de 1942); *O VII desafio de futebol Espanha-França em Sevilha* (J.P. nº 32, de 1942); *Um festival de natação Luso-Francês* (J.P. nº 33, de 1942); *Renovação do pugilismo em Portugal* (J.P. nº 34, de 1942); *O desafio que decidiu o Campeonato de Lisboa* (J.P. nº 35, de 1942); *As Jornadas de Propaganda Desportiva* - este título serve de introdução a duas reportagens: *Remo* e *Hipismo* (J.P. nº 38, de 1943); *O XXXIII Concurso Hípico de Lisboa* (J.P. nº 47, de 1944); *O desafio Sporting-Aviacion* (J.P. nº 50, de 1945).

[277] *O 55º aniversário de A Voz do Operário* (*Jornal Português* nº 2).

[278] *Jornal Português* nº 2 (1938).

[279] *Jornal Português* nº 27 (1941). É a primeira e única vez em que a Queima das Fitas de Coimbra é noticiada no *Jornal Português*.

Nas questões académicas ressaltam ainda outras três notícias na programação do *Jornal Português*: *Estudantes espanhóis em Portugal*[280], *Aeromodelismo no Instituto Superior Técnico*[281] e *Engenharia Aeronáutica*[282].

A notícia *O novo liceu Filipa de Lencastre*[283] é uma das reportagens que, a par de *Em Castelo Branco. O novo liceu de Nuno Álvares*[284] e *Novas escolas da CML*[285], menciona, de uma forma mais directa, a questão do investimento no ensino. No entanto, o enfoque dado à notícia *O novo liceu Filipa de Lencastre* pelo *Jornal Português* centra-se no facto deste liceu, para além de ser só para mulheres, ser uma obra do engenheiro Duarte Pacheco, figura destacada do Estado Novo.

No caso do ensino liceal, a abertura de novos liceus assinala, segundo António Nóvoa, que, apesar de se ter verificado um esforço assinalável de construção de novos edifícios, este aumento acabou por não se repercutir num crescimento significativo da rede escolar pública. Para fundamentar esta afirmação, aquele autor lembra que o número de liceus passou de 37 em 1930 para 43 em 1960[286].

A propósito da edificação de infra-estruturas educativas, António Nóvoa sublinha que, na sequência do Plano dos Centenários (1941), o esforço posto na construção de escolas primárias, de novos edifícios para os liceus e escolas técnicas, assim como na renovação das cidades universitárias, representou um dos investimentos mais importantes do Estado Novo em matéria educativa[287].

Entre as reportagens que podem ser incluídas nas temáticas educativas, uma parte expressiva é dedicada ao ensino infantil[288].

Até ao fim da Segunda Guerra Mundial, a escola nacionalista assentou numa componente de doutrinação moral e ideológica, para, a partir do pós-guerra, o sistema

---

[280] *Jornal Português* nº 45 (1944).
[281] *Jornal Português* nº 66 (1947).
[282] *Jornal Português* nº 84 (1949).
[283] *Jornal Português* nº 5 (1938).
[284] *Jornal Português* nº 60 (1946).
[285] *Jornal Português* nº 78 (1948).
[286] NÓVOA, 1992: 486.
[287] NÓVOA, 1992: 469.
[288] A educação infantil está presente no Jornal Português através das notícias: *O 55º aniversário de A Voz do Operário* (J.P. nº 2, de 1938); *Uma festa infantil em Almada* (J.P. nº 4, de 1938); *Outro parque infantil* (J.P. nº 5, de 1938); *Aniversário da Voz do Operário* (J.P. nº 7, de 1939); *Uma colónia balnear infantil* (J.P. nº 41, de 1943); *Uma festa no dispensário de Benfica* (J.P. nº 50, de 1945); Na Parede As novas instalações da colónia balnear infantil de "O Século" (J.P. nº 61, de 1946); *Mais um parque infantil* (J.P. nº 81, de 1949); *Uma modelar colónia infantil de férias* (J.P. nº 92, de 1950). António Nóvoa destaca o facto de, em 1937, o Decreto-lei nº 28 081, de 9 de Outubro, ter posto fim à "tímida experiência de implantação de uma rede de ensino infantil oficial, remetendo para a Obra das Mães pela Educação Nacional e para a iniciativa privada a resolução do problema" (NÓVOA, 1992: 479).

educativo passar a responder às realidades sociais e económicas emergentes. A necessidade de formar recursos humanos qualificados prevalecia[289].

Já a primeira notícia directamente relacionada com questões de Saúde – categoria temática com poucas referências no *Jornal Português* – só surgiu neste noticiário em 1946, sob o título *Na Parede Inauguração dum novo Hospital*[290].

Até 1951, ano em que é apresentado o último *Jornal Português*, só foram exibidas mais cinco notícias relacionadas com esta matéria. Foram elas: *Inauguração do Sanatório de D. Manuel II*[291]; *Inauguração do Hospital-colónia de Rovisco Pais*[292]; *Instituto de Oncologia* (o locutor realça que "o nosso País marca destacada posição na luta contra o terrível flagelo do cancro")[293]; *Inauguração de vários melhoramentos no HospitalJúlio de Matos*[294]; *A inauguração do Centro de Radiomicrofotografia e Radiografia de Saúde escolar de Lisboa*[295].

As notícias que abordam a Política Colonial perfazem apenas 1,8% do conjunto de reportagens incluídas.

Entre 1938 e 1951[296] não são muitas as alusões às colónias ultramarinas no *Jornal Português*. Todavia, e apesar do reduzido número, as reportagens relativas às questões coloniais estavam, na sua maioria, centradas em Lisboa e nas principais figuras políticas do regime, não nos territórios ultramarinos ou nas suas gentes[297].

Com a instabilidade causada pelo despoletar da Segunda Guerra Mundial, aumentou a cobiça das potências internacionais pelos territórios portugueses de além-mar. Para a metrópole esse era não só um risco para a integridade geográfica do império, levando à desagregação de uma das bandeiras propagandísticas do salazarismo, mas também para a situação económica da nação.

---

[289] NÓVOA, 1992: 458 e 460-461.
[290] *Jornal Português* nº 64 (1946).
[291] *Jornal Português* nº 71 (1947).
[292] *Jornal Português* nº 71 (1947).
[293] *Jornal Português* nº 79 (1948).
[294] *Jornal Português* nº 81 (1949).
[295] *Jornal Português* nº 89 (1950).
[296] Em 1951 as colónias portuguesas passam a designar-se províncias, por revisão da Constituição, e o Ministérios das Colónias passava a chamar-se Ministério do Ultramar.
[297] *A visita do Chefe do Estado às províncias portuguesas d'além-mar* (J.P. nº 4, de 1938); *Figuras do Mês* – referindo o facto de Júlio Caiola ter sido empossado Agente-Geral das Colónias (J.P. nº 7, de 1939); *A viagem do Chefe do Estado às terras portugueses de África* (J.P. nº 10, de 1939); *O regresso da segunda viagem do Chefe do Estado às colónias portuguesas* (J.P. nº 11, de 1939); *O regresso a Lisboa do Sr. Ministro das Colónias* (J.P. nº 37, de 1943).

Durante a Segunda Guerra Mundial, as relações comerciais entre a metrópole e as colónias sofreram um incremento. O Ultramar tornava-se num dos principais parceiros da economia portuguesa.

Segundo Rui Ferreira da Silva, com a conjuntura da guerra, o Estado Novo viu-se obrigado a recorrer às potencialidades do império colonial, apostando claramente nas políticas de integração económica, nacionalização e ocupação efectiva dos territórios com população branca[298].

Às imagens da partida de personalidades destacadas do espectro político nacional para as colónias, num sinal de preocupação do Estado Novo pela situação das suas províncias, juntavam-se as imagens dos contingentes militares que partiam com o mesmo destino. Esta deslocação de tropas está bem patente na notícia *A partida para as colónias de novos contingentes do Exército português*[299], onde se fala do reforço dos efectivos militares do Império.

A par de tudo isto, a 17 de Dezembro de 1941, Timor foi ocupado pelas forças aliadas, Austrália e Países Baixos, e pelo Japão, no dia 20 de Fevereiro de 1941[300]. Contudo, só após o fim da Segunda Guerra Mundial, é que apareceram no *Jornal Português* alusões a Timor. Duas reportagens de 1946 mencionavam a chegada de navios a Lisboa provenientes daquele território: *A chegada a Lisboa dos repatriados de Timor*[301] e *Chegou o "Quanza" de regresso de Timor*[302].

No que diz respeito às questões coloniais, e à forma como as mesmas foram tratadas no *Jornal Português*, uma notícia como *A visita do Governador do Congo Belga a Angola*[303] distingue-se das demais. Os territórios coloniais deixam de ser algo longínquo que nunca aparece em nenhuma reportagem do *Jornal Português* a não ser como destino do chefe de Estado. Angola aparecia pela primeira vez neste noticiário cinematográfico quando apenas faltavam quatro números para o fim da série.

Perante o desfile das tropas indígenas e um espectáculo desportivo no Estádio de Luanda, o Governador do Congo Belga "não escondeu a sua admiração pelo que Angola tão eloquentemente mostrava possuir na sua caminhada para o futuro", assegura o

---

[298] SILVA, 1992: 377.
[299] *Jornal Português* nº26 (1941).
[300] António Barbedo de Magalhães faz questão de salientar que a maior parte da população ajudou os comandos australianos e alguns portugueses a resistir à ocupação japonesa. Para este autor, essa resistência viria a custar um preço elevadíssimo, com cerca de sessenta a setenta mil mortos timorenses entre 1942 e 1945 (MAGALHÃES, 2001: 23).
[301] *Jornal Português* nº55 (1946).
[302] *Jornal Português* nº57 (1946).
[303] *Jornal Português* nº 91 (1950).

locutor, de cujas palavras se retira ainda que aquela era uma visita de cortesia entre "nações que servem em terras de África os mesmos ideais da civilização ocidental"[304].

[304] *A visita do Governador do Congo Belga a Angola* (J. P. nº 91).

4. A guerra e a paz no *Jornal Português* (1938-1951)

4.1. A evocação da paz e da neutralidade portuguesa durante a guerra

O cinema realizado em Portugal, com especial ênfase para os documentários e os noticiários cinematográficos, encontrava-se limitado pela censura e pela actividade propagandística de organismos estatais.

Pese embora todas estas limitações, a sétima arte é, como objecto de estudo, um meio exemplar para a compreensão dos factos históricos. Mesmo aquilo que passa na peneira da censura, ou simplesmente pertence à mensagem veiculada pela propaganda oficial, proporciona dados precisos (e preciosos) sobre uma determinada época. No caso português, os anos 30 e 40 – período de consolidação tecnológica do cinema, nomeadamente com o aparecimento do som[1] – representam uma das etapas mais sensíveis e significativas da história contemporânea do país: por um lado, o desenvolvimento de um aparelho propagandístico estatal que servia os desejos manipuladores do regime autoritário e antidemocrático que dava os primeiros passos na sua consolidação política, económica e social; por outro, o eclodir de dois conflitos bélicos que, ainda que indirectamente, puseram em risco a soberania da nação e o regime que a controlava.

O *Jornal Português* é o único noticiário cinematográfico (oficial) realizado em Portugal que atravessa dois períodos conflituosos da história mundial: 1936-1939 e 1939-1945. Duas guerras que se dão em pleno Estado Novo e que testam o salazarismo e a sua política externa logo nos primeiros anos da ditadura.

Com o eclodir da Guerra Civil de Espanha e da Segunda Guerra Mundial, o regime atravessou tempos de crise. A ruptura dos equilíbrios económicos, sociais e políticos construídos nos anos 30 pelo salazarismo, levou o Estado Novo a encarar seriamente o risco de ser derrubado. Os alicerces ideológicos do regime abanaram perigosamente.

Primeiro em Espanha e, depois, em toda a Europa, as guerras foram, de facto, um dos factores externos mais importantes e decisivos que o Estado Novo teve de enfrentar. A política externa passava a ter um peso que nunca tivera entre 1926 e 1936. Tornara-se mesmo num factor decisivo para a sobrevivência do regime, com Salazar, em 1935, a tecer as primeiras orientações sobre política externa[2].

---

[1] *A Severa* (1931), de Leitão de Barros, foi o primeiro filme sonoro português.
[2] OLIVEIRA, 1992: 76.

Em 1937, a presidir ao Conselho de Ministros e a acumular com as pastas das Finanças, da Guerra[3] e dos Negócios Estrangeiros, Salazar levava a cabo uma profunda reforma da instituição militar[4]. Isto, numa altura em que do outro lado da fronteira decorria uma Guerra Civil que provocava apreensão nas elites governativas do Estado Novo[5].

José Medeiros Ferreira chama a atenção para o facto de apenas o Exército e a Força Aérea terem sido contemplados com as leis de 1937, numa reforma que é reconhecida como "uma das maiores na senda da subalternização das Forças Armadas ao poder político do Estado Novo"[6]. Tratava-se, afinal, de uma legislação que, para além de reforçar a subordinação do poder militar ao poder político, tinha em vista a eliminação das Forças Armadas de quadros militares desafectos ao Estado Novo.

Porém, as preocupações do regime não se centravam apenas na manutenção interna da situação vigente. A conjuntura externa também causava grande apreensão no poder político.

Em Outubro de 1936, o Estado Novo já tinha cortado relações com as autoridades republicanas, nada mais, nada menos, do que um governo reconhecido pela comunidade internacional, e começava a coordenar as suas posições de política externa com Roma e Berlim numa indisfarçável cumplicidade diplomática que se alargaria a outros âmbitos, nomeadamente os logísticos e militares[7], ainda que neste último caso sem a participação directa no conflito das Forças Armadas Portuguesas.

---

[3] Salazar tomou posse como Ministro da Guerra em 1936.

[4] Durante anos Salazar recusar-se-á a abrir os "cordões à bolsa" do Ministério das Finanças para permitir a modernização e o rearmamento da instituição militar. José Medeiros Ferreira admite que não deixa de ser significativo o facto desse estrangulamento financeiro acontecer numa altura em que os ministros das pastas da Guerra e da Marinha eram militares. Segundo este autor, havia a convicção de que existia uma certa tensão entre Salazar e as Forças Armadas (FERREIRA, 1992: 155).

[5] Alguns anos antes, em 1933, o líder dos nacional-sindicalistas, Rolão Preto, já criticara o estado em que se encontravam as Forças Armadas nacionais, mostrando-se apreensivo com a situação: "Está causando o alarme dos bons portugueses a pobreza do nosso exército diante do vulcão temeroso que é a Espanha nossa vizinha." (PRETO, 1933: 6)

[6] FERREIRA, 1992: 158. Salazar e o subsecretário do Estado da Guerra, Fernando Santos Costa, empenham-se na reorganização do Exército. Da colaboração entre ambos resultaria a Lei 1960 e 1961, de 1 de Setembro de 1937, que permite a reestruturação do Exército e o recrutamento militar. César de Oliveira lembra que a reorganização do Exército permitiu a Santos Costa fazer alterações em todas as estruturas militares, "afectar aos comandos homens de confiança e só promover a oficiais generais aqueles que obtivessem aprovação do Conselho de Ministros" (OLIVEIRA, 1992: 38).

[7] OLIVEIRA, 1999: 48-49. Pedro Aires de Oliveira lembra que até quase ao fim do conflito, a maioria dos estados membros da Sociedade das Nações reconhecia a legitimidade do governo republicano. Este autor defende ainda que o *timing* escolhido por Salazar para o corte de relações não fora aleatório, já que, dois dias antes, as tropas do general Mola haviam tomado o famoso nó de Navalcarnero, nas proximidades de Madrid, e a queda da República parecia estar iminente.

Portugal demonstrava uma posição dúbia, e até algumas vezes tendenciosa, relativamente ao conflito espanhol. As manobras dilatórias de Salazar, face às diligências franco-britânicas nas primeiras semanas do conflito para que Portugal aderisse ao Acordo de Não-Intervenção, vão servir os objectivos de guerra dos nacionalistas, tornando-se mesmo imprescindíveis para a consolidação militar da facção dirigida por Franco[8].

Prudente nas alianças que fazia, o presidente do Conselho sabia que as atitudes que tomasse poderiam decidir a continuidade do regime durante e após o fim dos conflitos bélicos.

Relativamente à Guerra Civil espanhola, Salazar acabaria por proclamar que Portugal não interviria, assinando, para o efeito, o Acordo de Não-Intervenção na Guerra Civil de Espanha.

Porém, interessado em ver o comunismo e o internacionalismo longe das fronteiras do Império, o presidente do Conselho tinha visto na Espanha de Franco um aliado importante para barrar essas fobias[9]. O Estado Novo assumia "a sua posição política e moral contra o comunismo"[10].

O próprio cinema era a imagem desta proximidade assumida internamente e recusada externamente. Na Europa, para além dos estúdios de Berlim, os sublevados recorriam também aos estúdios de Lisboa para produzirem os seus filmes de propaganda. Emeterio Diez Puertas analisa a relação de proximidade cinematográfica entre franquismo e salazarismo na obra *Historia Social del Cine en España*[11]. Este autor diz que o Secretariado da Propaganda Nacional introduziu imagens e comentários pró-franquistas em muitas das suas produções. Entre os exemplos daquela prática, Puertas lembra o documentário *Comícios Anti-Comunistas* (1936), o noticiário *Jornal Português*, ou até adaptações de documentários estrangeiros como *Visões da Guerra de Espanha*, *Imagens da Guerra de Espanha* ou *A Guerra Civil de Espanha*[12].

---

[8] Esta é uma opinião defendida tanto por Pedro Aires Oliveira (OLIVEIRA, 1999: 45) como por Manuel Loff (LOFF, 1999: 56).

[9] Para Manuel Loff, os regeneracionismos autoritários que se apoderaram do poder em Portugal e em Espanha faziam globalmente parte de uma mesma conjuntura, a do triunfo dos movimentos reaccionais, tendencialmente fascistas, na Europa nacionalista e anti-bolchevique do período de entre-guerras. A fase de implantação e consolidação das duas ditaduras coincidiu com uma das conjunturas de debate ideológico mais intenso e conflituoso deste século, a década de trinta, num período particularmente marcado pela Guerra Civil de Espanha (LOFF, 1999: 54, 55).

[10] SALAZAR, 2002: 120. Nota oficiosa de 29 de Janeiro de 1937.

[11] DIEZ PUERTAS, 2003.

[12] DIEZ PUERTAS, 2002: 305-306.

Em Portugal, o cinema nacionalista espanhol recebeu a contribuição da Lisboa Filmes, que se relacionava com empresas alemãs, nomeadamente a Tobis portuguesa e a UFA. A Lisboa Filmes servia-se do seu laboratório para revelar, montar e sonorizar as imagens recebidas de Espanha[13].

Entre 1937 e 1938, chegou à Lisboa Filmes a maior parte do material filmado em Espanha pela indústria e pelas instituições franquistas. Todavia, como relata Puertas, "las deudas acumuladas por Falange e CIFESA, además del vuelco hacia Alemania promovido por el DNC (*Departamento Nacional de Cinematografia*) [14], cierran esta colaboración"[15].

Nos meses que antecederam a Segunda Guerra Mundial, Salazar procuraria demarcar o Estado Novo dos "nacionalismos agressivos e expansionistas" [16] a que o regime estava inevitavelmente ligado após a contribuição que tinha dado para a derrota dos republicanos espanhóis.

Uma posição colaboracionista que já vinha de trás. A proclamação da República espanhola, em 1931 (numa altura em que, em plena Ditadura, Salazar ascendia rapidamente na hierarquia do poder em Portugal), tinha imposto um período difícil nas relações entre os dois países. Uma situação que se voltava a repetir com a vitória da coligação Frente Popular nas eleições legislativas de Fevereiro de 1936 e que interrompia o processo de normalização das relações luso-espanholas.

Venerando Matos acredita que depois da demissão de Primo de Rivera, em 1930, só a vitória de Franco na guerra civil voltou a aproximar as duas nações[17].

Salazar sabia, no entanto, que a Guerra Civil espanhola era só o preâmbulo de um conflito ainda mais vasto que, em pouco tempo, se estenderia ao resto do mundo

Com o fim da Guerra Civil de Espanha apareciam novas preocupações na diplomacia salazarista. Salazar procurava evitar, como reconhece Fernando Rosas, que a Espanha franquista se alinhasse com os países do Eixo, "de tal forma era claro que daí

---

[13] "CIFESA, por su parte, adquiere las imágenes que el operador José Nunes das Neves rueda sobre la muerte de Sanjurjo y su entierro en Estoril. Con ellas confecciona el documental El entierro del general Sanjurjo (1936). A continuación, la empresa envía a Portugal a Eduardo García Maroto para que en Lisboa Films se ocupe del revelado, montaje y sincronización de las imágenes que sus operadores ruedan en España." (DIEZ PUERTAS, 2002: 306)

[14] Criado em 1938, só a 25 de Fevereiro de 1940 o DNC vê publicada a sua esfera de competência. (DIEZ PUERTAS, 2002: 278)

[15] DIEZ PUERTAS, 2002: 306.

[16] OLIVEIRA, 1992: 38.

[17] MATOS, 1999: 27.

resultaria uma agressão e ocupação hispano-alemã do território metropolitano português"[18].

Através das suas fronteiras, Portugal tinha favorecido os nacionalistas espanhóis, mas sabia que aos "efeitos subversivos"[19] da acção governativa da Frente Popular sucedia, com a vitória de Franco, o perigo do iberismo anexionista da falange ligado aos partidários das velhas ambições a favor da união ibérica. Este risco fazia com que em Portugal surgisse uma crescente preocupação com a integridade territorial. O fortalecimento das Forças Armadas era, por isso, uma prioridade do Estado português.

Nas vésperas da Guerra Civil de Espanha, o Governo português já tinha fracassado por inúmeras vezes quando tentava obter cooperação britânica no rearmamento das suas Forças Armadas. Na opinião de António Louçã, a Grã-Bretanha encarava de forma displicente os fornecimentos a fazer a um Exército de "escasso valor militar" a um "aliado menor". Este autor recorda que a crescente frustração com os fornecimentos britânicos levou a que o Exército começasse a pensar em procurar material para o seu reequipamento noutras paragens, assumindo, assim, uma maior independência em relação à velha aliada. A Alemanha era uma das hipóteses mais prováveis[20].

Com a capitulação francesa abriam-se novas perspectivas ao comércio com a Alemanha nazi. Restabelecidas as ligações terrestres, estava-se perante um novo fôlego nas trocas comerciais entre os dois países. António Louçã faz alusão à existência de sectores militares favoráveis a esse comércio, bem representados na cúpula do regime por um "convicto germanófilo": Santos Costa. Segundo este autor, o material de guerra constituía uma componente importante das exportações alemãs para Portugal[21]. Na direcção contrária era o volfrâmio português que, a partir de 1941, se tornava vital para a economia de guerra germânica.

Enquanto lá fora a guerra se fazia entre estados democráticos e estados totalitários, cá dentro, o despoletar das hostilidades na Europa garantia ao salazarismo uma trégua interna, pelo menos até meados de 1943. José Medeiros Ferreira reconhece

---

[18] ROSAS, 1998: 263. Uma posição corroborada por Manuel Loff. Este autor refere a estratégia salazarista de separar Franco da influência alemã, através da conquista do *caudillo* e do seu governo para uma neutralidade que colocasse a Península fora da guerra. Lisboa sentia-se ameaçada por poder vir a ter na Espanha uma aliada do *Reich* (LOFF, 1999: 58).

[19] OLIVEIRA, 1999: 43.

[20] LOUÇÃ; 1999: 18. Tradicional fornecedora de Portugal nas rubricas de material de guerra, a Inglaterra seria claramente ultrapassada, em 1936, pela Alemanha até quase ao fim da Segunda Guerra Mundial (LOUÇÃ, 1999: 16).

[21] LOUÇÃ, 1999: 24.

que a "melindrosa conjuntura internacional", provocada pela Segunda Guerra Mundial, levou, "sobretudo na primeira fase do conflito", a uma maior subordinação das Forças Armadas e dos seus oficiais ao regime político salazarista[22].

Após complexas e prolongadas negociações, o presidente do Conselho conseguiria assinar, em 1939, o Tratado de Amizade e Não Agressão[23], um poderoso instrumento diplomático que lhe permitia neutralizar uma possível anexação por parte da Espanha de Franco, ao mesmo tempo que mantinha as veleidades expansionistas das tropas nazis do outro lado dos Pirinéus. Os dois regimes vizinhos pareciam dispostos a entenderem-se e a assegurarem, desta forma, a sua estabilidade e continuidade.

Em 1940, Portugal e Espanha assinaram o Protocolo ao Tratado de 1939[24]. A pressão do governo português conseguira anular a facção germanófila do regime franquista que, caso se tivesse conseguido impor, poderia fazer pender a Espanha para uma posição intervencionista ao lado dos países do Eixo.

Em 1945, o presidente do Conselho admitiria mesmo que a Espanha tinha sido, "pela sua amizade e pelo seu vivo desejo de manter em cooperação connosco, uma zona de paz na Península, valioso anteparo da nossa própria neutralidade, como aliás nós fomos da sua"[25].

Na Segunda Guerra Mundial, o chefe do Governo escolhia para Portugal uma posição afastada da linha da frente, defendendo para o país uma "neutralidade colaborante"[26], não descomprometida. Todavia, César de Oliveira faz questão de distinguir o tipo de neutralidade assumida por Portugal, ao referir que a dependência económica, e sobretudo alimentar, de Portugal às facilidades de abastecimento concedidas pelos Aliados impunha a observância de uma "neutralidade equidistante", pelo menos esse teria sido o posicionamento do país até Agosto de 1943. Na opinião

---

[22] FERREIRA, 1992: 162.

[23] A assinatura do Tratado de Amizade e Não Agressão Luso-Espanhol, conhecido depois como Pacto Ibérico, servia também os propósitos britânicos de neutralização da Península Ibérica. A Grã-Bretanha apoiou o tratado, vendo nele um meio de travar o expansionismo da Alemanha de Hitler e da Itália de Mussolini à Península Ibérica, cujo peso estratégico era reconhecido pelas forças beligerantes. Como refere Pedro Aires Oliveira, dada a magnitude do apoio nazi-fascista aos "insurrectos", nos últimos dias de Agosto de 1939, "já ninguém tinha ilusões a respeito do empenhamento de Hitler e Mussolini na não intervenção" (OLIVEIRA, 1999: 45).

[24] Reiterado pelos dois estados ibéricos, este protocolo adicional obrigava a que os dois países procedessem a consultas múltiplas sempre que um dos dois estados visse perigar o seu estatuto internacional. César de Oliveira lembra que este protocolo representou, entre Setembro de 1939 e Agosto de 1943 (data em que foram concedidas facilidades aos ingleses nos Açores), "o culminar do esforço português para «amarrar» a Espanha a consultar Portugal, num contexto em que se acelerava a diminuição da distância entre Madrid e Berlim, processo que teria o seu apogeu no encontro de Hendaia, entre Franco e Hitler, em Outubro de 1940" (OLIVEIRA, 1992: 49).

[25] Ó, 1990: 222.

[26] Ou também conhecida como "neutralidade continental", refere Elsa Santos Alípio (ALÍPIO, 2001: 28).

deste autor, a partir daquela data, "a posição de Portugal passa a poder designar-se, como fazem alguns autores, de neutralidade colaborante"[27].

Luís Manuel Vieira de Andrade aponta a concessão de facilidades militares aos Aliados nos Açores, a partir de 1943, como factor fundamental para que Portugal passasse de uma "neutralidade condicionada" para uma "neutralidade colaborante"[28].

Segundo Vieira de Andrade, Salazar entendia que a cedência de facilidades militares nos Açores apenas punha em risco um espaço muito limitado do território nacional, não abalando a neutralidade do restante. Para este autor, o acordo de Portugal com a Inglaterra tinha ficado circunscrito ao Aeródromo da Terceira, que ao ser ocupado e utilizado pelas forças britânicas se encontrava em "violação permanente da neutralidade", podendo ser atacado sem que Portugal pudesse queixar-se ou reagir contra os atraques. "Por outro lado, o Professor Oliveira Salazar lembrava ainda que a neutralidade portuguesa se tinha mantido condicionada, antes de mais, pelas imposições da dignidade da Nação, em seguida pelos superiores interesses do País e, por fim, pela existência da aliança inglesa", explica Vieira de Andrade[29].

4.1.1. Relações internacionais e diplomacia: a política de alianças

Em 1938, a primeira edição do *Jornal Português* reflectia a imagem de um País que pretendia relacionar-se da mesma maneira com todas as nações. Essa era, precisamente, a ideia que o regime queria transmitir.

Contudo, muitas das manifestações políticas internas aproximavam o Estado Novo dos países de matriz ideológica antidemocrática. O primeiro número do *Jornal Português* produzido e exibido em 1938 é disso exemplo. Na primeira reportagem intitulada *A visita do "Deutschland"*[30] pode-se ouvir que aquela visita constituía uma apreciável manifestação de gentileza da Alemanha para com Portugal: "Visita afectuosa. Com ela se estreitaram, melhor, relações de boa amizade"[31], diz o locutor. Todavia, e apesar de política e ideologicamente próximo de potências europeias em

---

[27] OLIVEIRA, 1992: 51. César de Oliveira explica o que a "neutralidade colaborante" traduziu-se, de facto, na assunção do acordo para concessão de facilidades nas ilhas açorianas e cuja utilização, no contexto de guerra, assumia grande significado, particularmente a partir de Outubro de 1943, quando são utilizadas pelos ingleses durante a guerra naval que travam com os submarinos alemães. Um ano mais tarde, os Estado Unidos conseguiam um acordo para a utilização da Ilha de Santa Maria obtendo, assim, facilidades de igual teor às concedidas aos ingleses.

[28] ANDRADE, 1992: 250.

[29] ANDRADE, 1992: 252.

[30] *Jornal Português* nº 1 (1938). A imagem de uma cruz suástica aparece na apresentação do título da peça.

[31] *A visita do "Deutscland"* (*Jornal Português* nº 1).

ascensão, como era o caso da Alemanha, o Estado Novo não descartava uma aliada de muitos anos. Uma outra nação que merecia igual cordialidade: a Inglaterra. Na notícia *A visita oficial da "Home Fleet"*[32] escuta-se que os barcos de guerra, "neste caso de paz e de amizade", da "nossa velha aliada", traziam consigo "o penhor de um entendimento secular. Séculos de história em que ingleses e portugueses compartilharam das mesmas vicissitudes e das mesmas glórias."

Recebidos como amigos, a visita dos barcos ingleses tinha tido "uma importância de significado excepcional, político e diplomático"[33], segundo a narração do *Jornal Português*.

A aliança luso-britânica era um dos pilares da estratégia salazarista. Um facto histórico que condicionava a margem de manobra possível dos governos portugueses tanto interna, como externamente. Possuidora de grandes domínios coloniais, a Grã-Bretanha tornava-se um aliado estratégico de Portugal além-mar, "dela dependia – como historicamente se demonstrara – a permanência de Portugal como potência colonial", salienta Fernando Rosas[34]. Um ponto corroborado por César de Oliveira quando este reconhece que a manutenção da aliança luso-britânica tinha sido essencial para a defesa do império colonial português[35].

Vitorino Magalhães Godinho lembra que, apesar da "humilhação do Ultimatum", das negociações anglo-germânicas quanto ao Ultramar Português e do predomínio económico inglês, já em 1914, os republicanos tinham estado ao lado da Grã-Bretanha e invocado os velhos tratados para justificar uma eventual intervenção[36].

Este autor defende que, pese alguma animosidade, não passa de aparente o paradoxo da atitude republicana ao lado da Inglaterra sem ser anglófila, considerando natural que, face à aceitação inglesa da instauração da República, os republicanos portugueses se resignassem a nortear-se pela velha aliança[37].

---

[32] *Jornal Português* nº 1 (1938) Sobre este tema o nº 1 do J. P. tem ainda outras duas reportagens: *O Sr. Ministro da Marinha foi recebido a bordo do "Nelson"* e *O Sr. Presidente da República também visitou o Navio-Almirante da "Home Fleet"*.

[33] *A visita oficial da "Home Fleet"* (*Jornal Português* nº 1).

[34] ROSAS, 1998: 265.

[35] OLIVEIRA, 1992: 39.

[36] GODINHO, 2000: 14.

[37] GODINHO, 2000: 14. Este autor assegura que o apoio inglês à República – que continuará nos anos seguintes – ia ao encontro das intenções políticas britânicas de opor um contrapeso à Espanha monárquica de pendor francamente germanófilo. Na defesa da soberania nacional, esta ajuda constituía também uma garantia de protecção face a uma Espanha que não via com bons olhos – tendo em conta as suas ambições de domínio peninsular – o regime republicano instaurado em Portugal.

Com a Segunda Guerra Mundial eclodiram também as reacções de apoio e de contestação à manutenção da aliança luso-britânica. Amada por uns e odiada por outros, a Inglaterra era vista de soslaio por aqueles que condenavam a democracia e o liberalismo. Este desprezo por sistemas políticos antagónicos, tantas vezes demonstrado pela propaganda marcadamente ideológica do Estado Novo, obrigava a que muitos dos fazedores de opinião avalizassem, nesta altura, a relação entre os dois estados. A sobrevivência do regime e do seu líder impunham políticas muitas vezes contrárias aos princípios doutrinários que constituíam as traves-mestras do salazarismo.

O trabalho realizado por Maria da Conceição Meireles Pereira a propósito da revista *Ocidente*[38] dá alguns exemplos de artigos que abordam o contexto bipolar europeu em que se vivia na altura, posições que serviam também para fundamentar o facto de Portugal assumir nessa conjuntura uma posição indefinida.

A dicotomia entre estados democráticos e os estados totalitários presente no artigo *Democracias e Estados Totalitários*, com que Leite de Magalhães abria o número de Março de 1939 da revista *Ocidente*, valorizava o eixo Berlim-Roma em detrimento do eixo Paris-Moscovo[39], e chocava com o posicionamento alegadamente neutral que Salazar tinha assumido para Portugal.

Com o eclodir do conflito mundial, a aliança estratégica com uma democracia como a inglesa vai dando lugar a um discurso menos intransigente, ou pelo menos mais cauteloso, com a velha aliada. Uma aliança que servia as duas partes.

Da investigação realizada por Maria da Conceição Meireles Pereira ressalta um artigo de João de Castro Osório que precisa o significado do conceito "Democracia". Diz a autora que as palavras contidas no artigo *O Chefe do Governo Português e a Inglaterra*, de Janeiro de 1940, surgem num "contexto de revalidação da velha aliança luso-britânica[40]. Na óptica de João de Castro Osório, o regime político inglês assentava num "nacionalismo equilibrado, numa organização aristocrática do governo e num imperialismo nobre e respeitador das outras Nações".

Maria da Conceição Meireles Pereira salienta o facto da opção pela neutralidade ter suscitado a redefinição das representações dos países europeus. No caso concreto da Grã-Bretanha, "com a qual se mantinha a mais velha e não menos polémica aliança da Europa", esta autora lembra que "esses ajustamentos passaram pelo estratégico

---

[38] O trabalho de Maria da Conceição Meireles Pereira, com data de 2004, intitula-se *Ocidente – Imagens e Fronteiras da Europa e da Cultura Ocidental (1938-1948)*.
[39] PEREIRA, 2004: 337.
[40] PEREIRA, 2004: 338.

esbatimento das fronteiras que separavam os respectivos regimes políticos, a busca de contacto entre as duas evoluções políticas e mentais"[41].

Um pouco à imagem daquilo que vai acontecer com o *Jornal Português* durante a Segunda Guerra Mundial, também a revista mensal *Ocidente* assumiu a neutralidade como "orientação fundamental da política externa portuguesa". Os ecos da guerra não perpassam nas suas páginas "à excepção da sempre reiterada «exemplar» neutralidade, dos reforços de tropas em determinados pontos do império, e pouco mais"[42].

O padrão ideológico das instituições ligadas ao regime mostrava que o Estado Novo mantinha, também, excelentes relações com os emergentes movimentos de extrema-direita que surgiam na Europa. As imagens da missa campal dos falangistas da Galiza e dos flechas de Badajoz e de Cáceres, que contou com a presença de representantes da Legião Portuguesa, da Mocidade Portuguesa e das juventudes alemãs e italianas, podem ser vistas em *Os Falangistas Espanhóis em Lisboa*[43].

A única referência, ainda que indirecta, neste primeiro número do *Jornal Português* à Guerra Civil de Espanha tem como título *O XIV Portugal Espanha de Foot-Ball*[44], onde se explica que os atletas espanhóis são excelentes, ágeis e decididos, embora não representem, "devido à guerra"[45], toda a qualidade futebolística do país vizinho.

Ao mesmo tempo que o regime marcava a sua posição em relação à conjuntura internacional, em Portugal tinham aumentado as preocupações perante a ameaça da Frente Popular no país vizinho. O Estado envolve-se, então, na criação das suas próprias milícias. As paradas militaristas e a saudação fascista passaram a marcar presença nas actividades da Mocidade Portuguesa e da Legião Portuguesa.

Esta proximidade tanto às democracias como aos regimes de extrema-direita continua a ser visível no *Jornal Português* nº 2. Por um lado, mostra-se a visita oficial da marinha de Mussolini ao governo português, através da notícia *A 8ª Divisão Naval Italiana em Lisboa*[46], e, por outro, põe-se em evidência a antiga aliança com a Inglaterra na reportagem *Missão Militar Inglesa*[47].

---

[41] PEREIRA, 2004: 339.
[42] PEREIRA, 2004: 339.
[43] *Jornal Português* nº 1 (1938).
[44] *Jornal Português* nº 1 (1938).
[45] *O XIV Portugal Espanha de Foot-Ball* (*Jornal Português* nº 1).
[46] *Jornal Português* nº 2 (1938).
[47] *Jornal Português* nº 2 (1938).

Esta última notícia apresenta a recepção dada por Carmona à missão militar que veio estudar, com delegados do exército e da armada, portuguesa "toda uma série de problemas de interesse para os dois países, velhos amigos e velhos aliados"[48].

A relação de interesses que ligava as duas nações, e que o *Jornal Português* fazia questão de salientar, está presente nas palavras do locutor: "Dos seus resultados esperam ingleses e portugueses benefício para o melhor estreitamento das relações entre os dois povos, que há muitos séculos estabeleceram laços de uma aliança política, e o que é ainda melhor, de uma boa amizade."[49]

A questão inglesa era uma constante no *Jornal Português* nos últimos anos da Guerra Civil espanhola, nomeadamente no *Jornal Português* nº 4 e nº 6. Na locução de *A visita do Chefe do Estado às Províncias Portuguesas D'Além-Mar*[50] volta a surgir o pretexto para que se refira, uma vez mais, a presença de alguns membros da missão militar inglesa encarregada de discutir com a missão militar portuguesa "assuntos militares que interessam aos dois países".

Dois números à frente, a reportagem *A entrega das Insígnias da Ordem do Banho ao Sr. Presidente da República*[51] trata de um acontecimento que, segundo o narrador, "sublinhava, pela sua importância e pelo seu alto significado, a excelência das relações existentes entre os dois povos unidos por uma aliança que é a mais velha da história política da Europa e do Mundo".

Toda esta cordialidade para com a Grã-Bretanha não surpreende, tanto mais que a velha aliada era uma parceira fundamental na economia portuguesa, fornecendo máquinas e combustíveis, e sendo, igualmente, um dos principais clientes em produtos de exportação como o vinho do Porto e a cortiça.

As relações com a vizinha Espanha nacionalista de Franco e a Itália fascista de Mussolini – afinal duas nações ideologicamente muito próximas do Estado Novo, que continuavam a dividir, com a Inglaterra, o espaço noticioso que o *Jornal Português* dedicava às relações políticas e militares do país com o exterior – voltam a estar patentes no *Jornal Português* nº 10, com as reportagens *Uma Esquadra Italiana nas Águas do Tejo*[52] e *Visita dos Flechas Navais a Lisboa*[53]. Esta última menciona na sua narração a "política de bom entendimento e de boa amizade estabelecida hoje entre os

[48] *Missão Militar Inglesa* (*Jornal Português* nº 2).
[49] *Missão Militar Inglesa* (*Jornal Português* nº 2).
[50] *Jornal Português* nº 4 (1938).
[51] *Jornal Português* nº 6 (1939).
[52] *Jornal Português* nº 10 (1939).
[53] *Jornal Português* nº 10 (1939).

dois países peninsulares"[54]. Apesar dessa amizade peninsular ter actuado sempre como um pilar da política externa do Estado Novo, o regime temeu sempre as tendências integracionistas da Falange.

O regime receava a abertura de uma nova frente de guerra internacional, que fizesse com que o património colonial viesse a ser alvo dos apetites e dos acordos secretos de partilha entre as grandes potências da época. Quer na propaganda oficial, quer na diplomacia, o Estado Novo não perdia nenhuma oportunidade para tocar em assuntos como a soberania do país e o património que considerava sagrado.

Inquieto, o governo de Lisboa viu-se obrigado a desmentir, em diversas ocasiões, "os sucessivos boatos ou informações sobre apetites italianos e alemães relativamente à África sob o domínio português", diz Fernando Rosas [55]. Em 1938, a reportagem *Oswald Pirow em Lisboa*[56], incluída no *Jornal Português* nº 5, aproveitava a visita do ministro Sul-Africano a Portugal para referir que, por causa de algumas considerações tecidas pela imprensa estrangeira, o governo português via-se obrigado a desmentir que aquela visita se realizava devido a problemas com as colónias portuguesas em África.

O constante assédio às províncias coloniais por parte de outros impérios ultramarinos já não era novo[57]. Não muito tempo antes, ainda durante a I República, alemães e ingleses tinham demonstrado interesse pelos domínios portugueses. Até ao final da Segunda Guerra Mundial essa também seria uma questão sensível da política externa portuguesa.

Para que Portugal mantivesse a sua vocação atlântica e colonial – prioridades delineadas por Oliveira Salazar nos anos trinta para a política externa do Estado Novo (estas premissas voltariam à agenda política salazarista depois da vitória franquista) –, o salazarismo precisava de garantir primeiro a ajuda de Franco na defesa das suas

---

[54] *Visita dos Flechas Navais a Lisboa* (*Jornal Português* nº 10).

[55] ROSAS, 1998: 263.

[56] *Jornal Português* nº 5 (1938). No ano seguinte, o general Carmona aproveitava para visitar a África do Sul, como vem referido no Jornal Português nº 10 (1939), através da notícia *A viagem do Chefe do Estado às terras portuguesas de África.*

[57] A Nota oficiosa de 29 de Janeiro de 1937 é um dos exemplos da forma como o Governo desmentia aquilo que considerava serem boatos sobre a venda ou o arrendamento de Angola à. Esta Nota oficiosa assume que Portugal não cederia qualquer parte do seu território para pagar a compra de armamento: "Apesar disso deve dizer-se que o material de aviação comprado na Alemanha, como todo o material de guerra comprado ou ajustado na Inglaterra, ou França, na Bélgica, na Suécia ou na Dinamarca, tem sido pago exclusivamente em divisas. (...) Embora isso pese aos admiradores nacionais e estrangeiros do Estado Novo, há ainda por esse mundo quem nos julgue crivados de dívidas, a penhorar as últimas jóias, incapazes de trabalhar, de ordenar, de fazer progredir material e moralmente a metrópole ou as colónias." (SALAZAR, 2002: 118-119)

fronteiras e na preservação da sua integridade territorial. Para tal, era preciso exorcizar o perigo de invasão castelhana, que parecia assombrar, ao longo dos séculos, os percursos históricos dos dois povos.

As boas relações bilaterais eram o reflexo do apoio dado durante a guerra civil aos nacionalistas espanhóis. Uma ingerência muito pouco neutral que, política e até militarmente, tentou assegurar a estabilidade das fronteiras e a manutenção do regime franquista. Salazar queria as ideias de esquerda dos republicanos espanhóis bem longe do território nacional, já que a República espanhola se tinha convertido na base conspirativa por excelência das principais forças da oposição, com especial destaque para civis e militares republicanos apostados em manter viva a resistência à ditadura. O regime temia a "reemergência do reviralho português"[58]. O presidente do Conselho contrariava, assim, a política de alheamento que tinha optado por defender para o país relativamente à Espanha e às questões europeias.

Em 1938, com a realidade da guerra cada vez mais perto, tal era a deterioração da situação internacional, a paz portuguesa vivia momentos de insegurança e incerteza. Perante a inevitabilidade de um novo conflito, a reportagem *Visões da Guerra Química*[59], incluída no Jornal Português nº 5, lembra que as experiências e os estudos realizados permitiam garantir que "a nossa técnica fabril militar e a pirotecnia, especialmente, se encontram à altura das circunstâncias, isto é, integradas nos progressos da indústria da guerra química moderna". Surgem, então, as primeiras e únicas imagens recebidas do exterior onde a sombra da guerra está presente, com a notícia *Chamberlain em Roma*[60]. A reportagem enviada pela companhia italiana LUCE, sobre a presença do "grande homem de estado britânico", como é qualificado pelo locutor, a ser recebido pelo *Duce*, mostra os dois líderes a cumprimentarem-se perante uma parada militar. Numa altura em que a dúvida assaltava as mentes dos europeus, a locução do *Jornal Português* deixa palavras de esperança e pacificação para o velho continente: "Esta viagem teve, como é notório, uma importância excepcional e, talvez, uma influência de grande peso nos destinos da paz e do mundo."

Com a invasão alemã do território polaco e o despoletar da guerra no velho continente, o presidente do Conselho declara a neutralidade portuguesa[61]. Uma

---

[58] OLIVEIRA, 1999: 40, 44.
[59] *Jornal Português* nº 5 (1938).
[60] *Jornal Português* nº 6 (1939). Esta é a única reportagem em que Mussolini aparece no *Jornal Português*. Nos números visionados para esta investigação não aparece nenhuma imagem de Hitler.
[61] Declaração em nota oficiosa com a data do dia 1 de Setembro de 1939.

declaração que, na opinião de Medeiros Ferreira, pode ter tido explicação na própria capacidade militar do sistema de defesa português da altura, já que, como refere, as avaliações feitas por observadores das principais potências "concorrem na apreciação que fazem de umas Forças Armadas mais do que suficientemente preparadas para manter a ordem interna e para a defesa do regime autoritário, enquanto o seu valor é pouco considerado perante qualquer eventual ataque do exterior".[62]

Elsa Santos Alípio admite que o Governo português seguiu recomendações britânicas para não entrar na guerra, evocando a aliança com a Grã-Bretanha como uma das razões para se manter neutral. "Ao fazê-lo, Salazar mostrava estar consciente de que as Forças Armadas portuguesas estavam longe de reunir as condições para poderem participar no conflito e, por outro lado, tinha ainda presente, o exemplo desastroso da participação de Portugal na I Guerra Mundial", conclui esta autora[63].

Já com a Segunda Guerra Mundial como uma inevitabilidade, o *Jornal Português* mantém a sua filosofia editorial de apenas se preocupar com o que é português e com o que se passa em Portugal. Uma opção que segue o que Salazar tinha estipulado para o Secretariado da Propaganda Nacional quando este foi criado, ao considerar que o SPN se devia preocupar primordialmente com o que era nacional.

As referências ao conflito que assolava a Europa faziam-se invariavelmente através de reportagens filmadas em Portugal, quase sempre em Lisboa. Notícias que falavam da presença de esquadras navais e comitivas diplomáticas em solo nacional, ou ainda, da passagem de estrelas de Hollywood[64] e personalidades políticas internacionais por Portugal.

Com a Europa em guerra, a neutralidade portuguesa, para além de assegurar a sobrevivência do Estado Novo, tornava o País numa porta de entrada segura para o velho continente. "Desde que a guerra tornou inseguros os demais portos europeus, Lisboa ganhou foros de grande encruzilhada mundial. Por mar, terra e ar", refere o locutor da reportagem *Wendie Wilkie*[65], incluída no *Jornal Português* nº 25, e lançada sob o título genérico de *Lisboa Porta da Europa e os que a Visitam*[66].

---

[62] FERREIRA, 1992: 160-161.
[63] ALÍPIO, 2001: 28.
[64] Notícias do *Jornal Português* sobre este tema: *Annabella e Tyrone Power em Lisboa* (J. P. nº 11, de 1939), *Vedetas do Cinema em Lisboa* (J. P. nº 12, de 1939), *Vedetas do Cinema em Lisboa*, sobre a visita de Robert Montgomery (J. P. nº 13, de 1940), *Eva Curie* (J. P. nº 13, de 1940), *Danielle Darrieux em Santarém* (J. P. nº 34 (1942).
[65] *Jornal Português* nº 25 (1941).
[66] *Jornal Português* nº 25 (1941). Fazem parte desta notícia outras três reportagens, nomeadamente, *Lawrence Olivier e Vivien Leigh*, *Garcia Viñolas*, *Josephine Baker*.

Portugal assumia uma proeminência internacional sem paralelo, já que após a capitulação da França, em 1940, se tinha transformado "no porto pacífico de entrada e de saída da Europa ocupada e em guerra", constata Fernando Rosas[67].

As características da neutralidade portuguesa permitiam a Salazar servir os interesses contraditórios dos beligerantes e, ao mesmo tempo, as suas próprias conveniências. O ditador empenhava-se, acima de tudo, na continuidade do regime.

Elsa Santos Alípio reconhece que, com o desenrolar da guerra, a prática política do Governo Português se foi afastando da anunciada neutralidade, "vacilando conforme as conveniências dos Aliados e a habilidade do ditador em tirar partido dessa situação"[68].

Habitualmente, o discurso oficial valorizava a paz portuguesa que a neutralidade adoptada pelo regime parecia ter garantido. Tratava-se, assim, de glorificar a posição assumida pelo Estado, o que fica bem patente, por exemplo, no *Jornal Português* nº 18, com a reportagem *A recepção das Embaixadas Especiais no Palácio da Ajuda*[69]. A notícia foca a recepção de Carmona ao Duque de Kent e às restantes comitivas diplomáticas, muitas delas, provenientes de países que, como faz questão de sublinhar o locutor, se enfrentavam numa guerra violenta. Nas suas palavras, este era um dos mais belos capítulos da história diplomática portuguesa: "Mais nenhum país poderia permitir-se hoje a honra de reunir na mesma sala, lado a lado, representantes das nações agora inimigas entre si. Maravilhoso prémio de uma política de verdade, de lealdade e de firmeza, que bastaria para imortalizar a figura de Salazar como Ministro dos Negócios Estrangeiros."[70] Um ano mais tarde a narração da notícia *As sociedades de recreio e clubes desportivos aclamam Salazar*[71] refere que o "homem que tem conservado Portugal afastado da poeira da guerra" tinha sido "aclamadíssimo".

Em 1941, a situação externa altera-se, a Alemanha vira-se para Leste e inicia o ataque à União Soviética, enquanto os Estados Unidos da América entram na Segunda Guerra Mundial. Nenhuma das movimentações externas levou Oliveira Salazar a

---

[67] ROSAS, 1998: 268. César de Oliveira lembra que durante a Segunda Guerra Mundial, Lisboa, era o único grande porto marítimo num país neutral, e fim de escala das ligações aéreas com os EUA, através de hidroaviões, pelo que se converteu, assim, "além de local de refúgio para milhares e milhares de europeus, num dos grandes centros de espionagem da Europa" (OLIVEIRA, 1992: 45).

[68] ALÍPIO, 2001: 28.

[69] *Jornal Português* nº 18 (1940).

[70] *A recepção das Embaixadas Especiais no Palácio da Ajuda* (*Jornal Português* nº 18). Este excerto de texto já tinha sido utilizado no documentário *Festas do Duplo Centenário* (1940), onde as imagens desta reportagem também se incluem.

[71] *Jornal Português* nº 26 (1941).

afastar-se da "neutralidade equidistante" que tinha escolhido para Portugal. Uma neutralidade que ao longo do conflito foi sendo posta à prova.

Apesar da Aliança Luso-Britânica ter sido sempre uma prioridade para o Estado Novo e uma das razões dadas por Salazar para se decidir pela alegada neutralidade do país[72], a verdade é que, mais do que uma vez, a velha ligação entre as duas nações passou por momentos de alguma indefinição e conflituosidade. A venda de volfrâmio à Alemanha ou a questão da concessão de facilidades no arquipélago dos Açores são exemplos de situações que, a dada altura, levantaram algumas objecções por parte da Grã-Bretanha. O presidente do Conselho tinha a consciência de que era impossível suportar, com sucesso, as pressões dos Aliados, tanto mais que, a certa altura, o destino da guerra começava a pender de forma decisiva para as tropas aliadas[73].

César de Oliveira é peremptório ao admitir que a neutralidade colaborante com os Aliados constituiu a fórmula adequada para que se ultrapassasse a situação de quase bloqueamento das relações luso-britânicas[74].

Ao longo do conflito o *Jornal Português* vai aproveitando para voltar a salientar a utilidade, não só para o País, como para a comunidade internacional, da neutralidade portuguesa.

Na reportagem *Troca de Diplomatas em Lisboa*[75], incluída no *Jornal Português* nº 32, ouve-se por parte do narrador que "a posição estritamente neutral do nosso país e o seu prestígio no estrangeiro fez com que Portugal fosse escolhido" para aquela que era considerada uma cerimónia "característica dos nossos agitados tempos".

No *Jornal Português* nº 34, a locução da notícia *Lisboa, porto de transbordo para o reabastecimento da Suiça*[76] volta a realçar os aspectos positivos da neutralidade portuguesa: "Um dos fenómenos mais curiosos desta guerra é o facto de ter dotado a Suiça, país sem portos de mar, nem contacto directo com ele, de uma importante frota

---

[72] "A neutralidade portuguesa foi invocada sob os princípios da Aliança Luso-Britânica, instrumento tutelar da política externa portuguesa, reafirmado pelo próprio Oliveira Salazar em 1935, mesmo durante a crise espanhola, e com a anuência da Grã-Bretanha." César de Oliveira, a propósito desta sua afirmação, sublinha que Portugal sempre referenciou a Aliança Luso-Britânica como a "pedra angular" da sua política externa e como "caução essencial na defesa do império colonial e da segurança das rotas marítimas de ligação entre a metrópole colonizadora e as colónias" (OLIVEIRA, 1992: 42, 48).

[73] Segundo Luís Manuel Vieira de Andrade, o Governo britânico invoca a Aliança Luso-Britânica para obter certas facilidades nos Açores depois de se assegurar que a Península Ibérica não corria perigo de uma invasão alemã, o que se deduzia da situação estratégica da guerra na Europa e no Norte de África, e numa altura em que os Aliados sentiam a necessidade de lutarem eficazmente a ameaça submarina alemã, no Atlântico, assegurando, assim, a protecção da marinha mercante (ANDRADE, 1992: 193).

[74] OLIVEIRA, 1992: 52.

[75] *Jornal Português* nº 32 (1942).

[76] *Jornal Português* nº 34. (1942).

mercante. Graças às boas relações existentes desde sempre entre os dois estados neutros. Lisboa é o principal porto dos navios suíços."

Em 1944, o *Jornal Português* torna a afirmar, através a reportagem *Troca de beligerantes em Lisboa*[77] que, "graças à impecável neutralidade portuguesa", pôde efectuar-se a troca entre cidadãos alemães e brasileiros que se encontravam detidos nos campos beligerantes contrários.

A relação do regime tanto com os aliados como com os países do Eixo está bem patente nas reportagens do *Jornal Português* durante os anos da guerra.

Antidemocrático, antiliberal, anticomunista e autoritário, o Estado Novo encontrava-se politicamente próximo de uma Espanha que tinha sido apoiada pelo eixo ítalo-alemão, contudo, Salazar sabia que a aliança luso-britânica seria sempre vista com desconfiança do outro lado da fronteira. Esta perigosa oscilação diplomática levava o regime a ser prudente e a assegurar o não envolvimento de Portugal no conflito. Ainda assim, ao longo da guerra, os princípios em que assentava esta neutralidade não se mostrariam tão inflexíveis, como o demonstra a venda de volfrâmio aos dois lados do conflito[78].

A relação com a vizinha Espanha continuou a ser uma forte aposta do salazarismo para a sobrevivência do regime e para a estratégia de neutralidade da Península Ibérica que Salazar tanto se esforçou por concretizar.

Em 1940, o *Jornal Português* nº 14 refere a cerimónia que ocorre na Embaixada de Espanha para a entrega do Grande Colar dos Flechas Vermelhas, oferecido por Franco ao general Carmona, numa demonstração de solidariedade e entendimento perfeito entre as duas nações peninsulares[79]. Ainda neste número do *Jornal Português*, a reportagem *A visita oficial da Esquadra Espanhola a Lisboa*[80] (cruzador Canárias e mais quatro contra-torpedeiros) destaca a forma como a população vitoriava os marinheiros espanhóis – apesar dessa imagem de saudação ser mais criada pela narração do que propriamente observada pela câmara – que entravam no porto da capital, naquela que era "mais uma prova da amizade que estreita as relações entre os dois países vizinhos".

---

[77] *Jornal Português* nº 45 (1944).

[78] "Quando, nas palavras de Aquilino Ribeiro, se vivia uma «amorfa neutralidade», alemães e ingleses foram concessionários de minas que abasteciam as forças a que pertenciam. Devido à geopolítica da guerra, foram os alemães que mais precisaram do minério nacional. Os ingleses interessaram-se pelo negócio para retirar espaço de manobra ao inimigo." (FREIRE, 2001: 38)

[79] Esta notícia não tem título já que este número do *Jornal Português* se encontra incompleto nos arquivos do ANIM.

[80] *Jornal Português* nº 14 (1940).

Embora tivesse surgido já numa fase final da Guerra Civil de Espanha, o *Jornal Português* nunca fez muitas referências objectivas ao conflito no país vizinho. Porém, as alusões ao conflito espanhol não eram isentas de um forte cariz ideológico. O *Jornal Português* nº 17 reconhece a intervenção de militares portugueses na guerra espanhola ao lado dos rebeldes nacionalistas. Numa data consagrada ao Exército português, a reportagem *As comemorações do 28 de Maio*[81] aborda a condecoração dos combatentes da guerra de Espanha e transmite uma mensagem pró-franquista, baseada no combate anticomunista: "Os novos oficiais reafirmaram a sua dedicação à pátria e a sua fidelidade ao governo do Estado Novo. O sr. presidente da República condecorou com altas distinções os heróis portugueses da guerra de Espanha, combatentes da civilização contra o comunismo internacional", afirma o locutor[82] Um ano mais tarde, em 1941, a narração da notícia *O XIII desafio entre Portugal-Espanha*[83] volta a reconhecer e a aclamar a participação portuguesa no conflito do país vizinho, "onde os portugueses tiveram tão heróica e eficaz interferência".

Dois anos mais tarde, o *Jornal Português* nº 31 exibe a única notícia – das cerca de quinhentas que produziu entre 1938 e 1951 – sobre uma visita de Estado do presidente do Conselho ao estrangeiro. *A entrevista de Sevilha*[84] reflecte a importância de Espanha na política externa portuguesa e, ao mesmo tempo, demonstra a proximidade ideológica entre os dois países vizinhos. As imagens cedidas pelo noticiário *Foz Movietone* ao SPN, continham aquela que era a «única reportagem cinematográfica da histórica entrevista de 12 de Fevereiro de 1942 entre o generalíssimo Franco e o doutor Oliveira Salazar»[85].

O encontro serviu para que os dois estadistas discutissem as implicações da guerra na sua política interna e externa. Salazar receava que a Espanha entrasse na Segunda Guerra Mundial[86]. A criação de uma nova ordem europeia sob os auspícios da Alemanha tornava-se uma realidade demasiado ameaçadora para a soberania nacional.

---

[81] O *Jornal Português* nº 17 (1940), incluído na Série Especial das Comemorações Centenárias, contém ainda a notícia *No Museu Militar* relativa a uma exposição de armamento apreendido aos "vermelhos" na guerra de Espanha.

[82] *As comemorações do 28 de Maio* (*Jornal Português* nº 17). Alguns milhares de homens participaram num contingente de voluntários portugueses que combateu ao lado dos nacionalistas na Guerra Civil de Espanha. Um força que ficou conhecida como os Viriatos.

[83] *Jornal Português* nº 24 (1941).

[84] *Jornal Português* nº 31 (1942).

[85] Estas são algumas das palavras que, sob a forma de legenda, introduzem a notícia *A entrevista de Sevilha*, no *Jornal Português* nº 31 (1942).

[86] Segundo César de Oliveira, ao contrário de Espanha, Portugal nunca teve a mais pequena das tentações para participar na Segunda Guerra Mundial, independentemente de alguma proximidade política e até ideológica com os regimes autoritários agrupados no Eixo (OLIVEIRA, 1992: 51).

A estes temores, César de Oliveira junta-lhe a expansão da *hispanidad*[87] para o Mediterrâneo e, sobretudo, para os territórios franceses do Norte de África, situações que, como refere, só se desvaneceriam por completo com a substituição de Serrano Suñer pelo conde de Jordana. É, precisamente, no Verão de 1942, alguns meses após o encontro ocorrido em Fevereiro entre os dois ditadores que Jordana substitui Suñer[88]. A exoneração deste último vai ao encontro dos interesses portugueses. Barradas de Oliveira recorda que, ao contrário do anterior ministro Serrano Suñer (que Salazar considerava o "nosso pior inimigo") o general Jordana era "amigo dos portugueses"[89].

Entretanto, um ano depois de Salazar visitar Franco em Sevilha, edita-se o Número Especial dedicado à visita do Ministro dos Assuntos Exteriores de Espanha, general Conde de Jordana a Portugal. Esta reportagem mostra, uma vez mais, quão profundos são os laços políticos que unem os dois estados ibéricos. Como relata o *Jornal Português* nº 36[90] em *A chegada a Portugal*, aquela era a resposta à visita de Salazar a Espanha, pelo que se iniciava, assim, "mais uma gloriosa jornada para a história da diplomacia portuguesa contemporânea".

O locutor fala da presença do corpo diplomático na recepção que o chefe do Estado oferece em Belém como sendo o reconhecimento da política de paz empreendida pelos governantes da península, uma "homenagem àqueles que têm sabido manter-se arredados da catástrofe irreparável da guerra. Portugal e a Espanha verificaram assim que estão no bom caminho. Os ódios alheios não chegam até nós e não poderão corromper a política de amizade e não-agressão firmada no tratado peninsular de 17 de Março de 1939." [91]

Fernando Rosas lembra que o «Bloco Ibérico» foi anunciado após a solene visita do conde de Jordana a Lisboa, numa altura em que a Espanha franquista corria contra o tempo, "na tentativa de, via bons ofícios portugueses, evoluir da «não beligerância»

---

[87] O conceito de *hispanidad* esteve sempre muito ligado à propaganda expansionista da Falange.

[88] OLIVEIRA, 1992: 50. César de Oliveira recorda que Serrano Suñer, cunhado de Franco, ocupou o cargo de ministro do Interior para substituir o coronel J. Beigbeder nas Relações Exteriores. Função onde desenvolveu uma estratégia de aproximação à Itália e Alemanha. Já para Manuel Loff, a proximidade de Suñer à Alemanha nazi era tão clara que nem mesmo a assinatura do Tratado de Amizade Luso-Espanhol (Março de 1939) e do seu Protocolo Adicional (Julho de 1940) constituiu qualquer obstáculo a que Serrano Suñer "abordasse a «questão portuguesa» nas suas difíceis conversações com Hitler e Ribbentrop em Setembro e Outubro de 1940" (LOFF, 1999: 58).

[89] OLIVEIRA, 1998: 101.

[90] O *Jornal Português* nº 36 (1943) conta com as seguintes reportagens: *A Chegada a Portugal, O Encontro no Tejo com Salazar, A Recepção em Belém pelo Chefe do Estado, O Almoço no Paço de Sintra, A Récita de Gala em S. Carlos, A Visita ao Aeroporto de Lisboa, A Despedida em Elvas, A Saída de Portugal na Fronteira do Caia.*

[91] *A recepção em Belém pelo Chefe do Estado* (*Jornal Português* nº 36).

para a neutralidade"[92]. Para César de Oliveira, a visita do responsável espanhol a Portugal permitia consolidar a estratégia de uma Península neutral. Este autor lembra que é do Conde de Jordana a expressão *pacto ibérico* para exprimir a aliança e a colaboração luso-espanhola[93].

No entanto, a propaganda à aliança ibérica não falava só do presente e antecipava um futuro conjunto, que deveria garantir a sobrevivência dos dois regimes após a guerra. Na reportagem *O almoço no Paço de Sintra*[94], o narrador sublinha que a constituição de um bloco peninsular, "baluarte da paz num mundo em guerra", garantia que "depois da gigantesca contenda alguma coisa de estável prevalecerá, assegurando a possibilidade de tornar melhor a vida de amanhã" [95].

Esta relação de boa vizinhança continuaria a manter a sua visibilidade cinematográfica no *Jornal Português*, tanto durante a guerra como após o seu fim[96].

4.1.2. Soberania e subsistência: a vivência de uma guerra de que se fala mas que não se vê

A reportagem cinematográfica que mais próxima esteve da realidade de violência do conflito apareceu no *Jornal Português* nº 13. Em *A tripulação do vapor holandês "Arendskerk" torpedeado no Atlântico*[97], a propósito de um ataque perpetrado por um submarino alemão, ouve-se da locução que "a guerra do mar continua a fazer muitas vítimas". As imagens desta notícia, mais viradas para os membros da tripulação (imagens que podem ter leituras variadas, uma vez que não há a inclusão de testemunhos pessoais), não são, no entanto, representativas dessa violência, dando a entender que se estava perante um facto consumado e distanciado no tempo, sem a carga emotiva transmitida pela proximidade dos acontecimentos.

Aquela foi a uma das poucas alturas em que as imagens do *Jornal Português* mais se aproximaram da violência da disputa. Habitualmente, nas notícias do *Jornal Português* apenas se ouviam referências muito longínquas ao conflito. Ainda assim, qualquer situação era boa para lembrar que Portugal permanecia imune à violência.

---

[92] ROSAS, 1998: 278.
[93] OLIVEIRA, 1992: 50.
[94] *Jornal Português* nº 36 (1943).
[95] *O almoço no Paço de Sintra* (*Jornal Português* nº 36).
[96] A notícia *Recepção Diplomática em* Madrid incluída no *Jornal Português* nº 44, de 1944 (imagens enviadas pelo jornal de actualidades *NO-DO*), é um outro exemplo dessa proximidade peninsular.
[97] *Jornal Português* nº 13 (1940).

Em *O "Te Deum da Sé"*[98] o locutor explica que, "ao desencontro do mundo as trombetas e os tiros que, desde esse dia, têm soado em Portugal são sinais de festa, salvas de paz". Em 1941, uma outra notícia de âmbito religioso, *O dia da Santa Padroeira*[99], refere o facto de em todas as igrejas portuguesas se ter implorado a bênção divina para o "nosso país que tem desfrutado a tranquilidade de uma paz bem ganha, enquanto outros povos menos felizes se debatem com os horrores da guerra".

De uma maneira geral, todos os acontecimentos recolhidos em película serviam para transmitir uma sensação de serenidade e segurança à população.

Em *O Grande Roseiral de Lisboa está em Flor*[100], filmado no Jardim Zoológico da capital, as imagens de flores e de crianças a brincarem transformavam um simples espaço de lazer num "emblema da paz e da tranquilidade portuguesa, oásis abençoado por Deus nesse deserto de ferro, sangue e fogo que é agora o mundo", refere o narrador.

Um ano mais tarde, através de *A X Exposição de Aves Canoras e Ornamentais*[101] pode-se ouvir que "tais certames pacíficos dão bem a nota da nossa abençoada tranquilidade. Bastava isso para que os registássemos com satisfação no Jornal Português."

Todavia, o sossego apregoado no *Jornal Português* também era perturbado pelas dificuldades que o conflito impunha ao país. Mesmo que a destruição causada pelos bombardeamentos estivesse a muitos quilómetros de distância outros problemas afectavam a sobrevivência dos portugueses. As dificuldades económicas e a falta de géneros eram um sério entrave à ideia de estabilidade económica e de paz social que o regime proclamava como resultado da posição neutral assumida por Portugal.

Numa economia fortemente dependente do exterior no que concerne a bens alimentares, combustíveis e matérias-primas industriais, a nação não resistiria aos efeitos do bloqueio económico[102]. À redução da oferta, por parte dos países beligerantes ou ocupados, juntava-se a irregularidade, ou mesmo quebra, dos fornecimentos, pelo que os produtos escasseavam. A partir de 1941, a escassez de géneros essenciais e a

---

[98] *Jornal Português* nº 17 (1940).
[99] *Jornal Português* nº 24 (1941).
[100] *Jornal Português* nº 45 (1944).
[101] *Jornal Português* nº 50 (1945).
[102] Fernando Rosas diz que a Alemanha se dispôs a "«furar» esse bloqueio, sempre que possível, com fornecimentos de bens estratégicos – ferro e aço, produtos químicos, etc. ... –, em troca de facilidades, sobretudo no campo económico: desde logo, compras de volfrâmio, mas também conservas, artigos de lã, botas, etc. ..." (ROSAS, 1998: 289).

inflação atingiram níveis preocupantes, tornava-se cada vez mais difícil garantir a auto-suficiência alimentar e a estabilidades dos preços[103].

João Carlos Oliveira menciona que, a partir do segundo semestre de 1941, a população mostrava-se descontente com a falta de géneros, com a inflação dos preços e com a desvalorização real dos salários. A juntar a tudo isto, a guerra tinha contribuído para a diminuição do comércio externo. Segundo este autor, qualquer referência aos êxitos da guerra era ponderada nos principais meios de formação de opinião, e mais ainda as suas consequências em termos da vida nacional: "Os ecos respeitantes ao agravamento das condições de vida estavam severamente condicionados pela acção do lápis azul, e tentava-se mesmo a utilização demagógica da conjuntura de guerra como elemento de coesão nacional. O não envolvimento na guerra não podia jamais ser encarado, por parte da opinião pública, como sinal de fraqueza."[104]

Através da propaganda, o regime tentava atenuar o desagrado de quem se mostrava pouco impressionado com as estratégias governamentais para a política externa e mais preocupado com as dificuldades que tinha de enfrentar. Os anos da guerra foram, como explica João Carlos Oliveira, também os anos das primeiras baixas significativas na adesão do vasto mundo rural ao regime. O Governo tornava-se o alvo das críticas dos meios operário e camponês por causa de realidades tão complexas e preocupantes como o desemprego, a pobreza, a fome, a doença e o recrudescimento do crime[105].

Medidas como a contenção do crescimento dos salários, o congelamento de preços e um cada vez mais estreito e apertado controlo sobre a circulação e distribuição de mercadorias não tiveram, no entanto, a capacidade de evitar o crescimento do descontentamento popular e a generalização de situações de mal-estar social[106].

Na reportagem *Uma Campanha Nacional Produzir e Poupar*[107], o *Jornal Português* faz pela primeira vez uma alusão directa à necessidade de se fazer um bom aproveitamento dos recursos existentes, de maneira a garantir a subsistência do país em tempo de conflito: "A economia de guerra impõe a todos os países, mesmo àqueles que como o nosso se encontram em rigorosa neutralidade, e em paz, a consciência da

[103] FERREIRA, 1992: 320.
[104] OLIVEIRA, 1999: 58.
[105] OLIVEIRA, 1999: 58-59. João Carlos Oliveira sublinha que, apesar de ter tido início nos grandes centros de Lisboa e Porto, a crise das subsistências vai afectar progressivamente todo o país. Multiplicavam-se as ocorrências de especulação de preços e de mercado negro, que tornavam inoperantes as medidas governamentais quer de tabelamento dos preços, quer de racionamento dos géneros.
[106] OLIVEIRA, 1992: 44.
[107] *Jornal Português* nº 31 (1942).

anormalidade do momento que passa. Essa anormalidade impõe regras. Em Portugal deve soar o mesmo grito. Produzir e Poupar, em qualquer nesga de terra", entoa o locutor. Esta preocupação com a utilização racional dos recursos pode-se encontrar, por exemplo, numa reportagem tão pouco politizada como *O Concurso de Cavaleiros e Equipagens no Estoril*[108] na qual o locutor refere que aquele até é um concurso cuja "escassez de gasolina plenamente justifica".

O Estado procurava estimular o cultivo de todos os solos aráveis com a campanha «Produzir e Poupar». Dulce Freire lembra que, numa altura em que o Governo ainda estava pouco sensível às teses industrialistas, as principais preocupações governamentais assentavam na contenção da agitação social que alastrava nos campos e nas cidades, e em garantir o abastecimento mínimo dos bens essenciais[109].

Luís Trindade chama a atenção para o facto de, durante a guerra, a já "cerceada concorrência dentro do capitalismo português" ficar condicionada por um governo com "poderes quase ilimitados" para controlar a economia, definindo que produtos podem, ou não, sair do país e quais os que devem entrar[110].

A necessidade do Estado velar pela regulação autoritária dos abastecimentos a fim de, como menciona Álvaro Garrido, "prevenir a aliança dissolvente do problema das subsistências com a «questão social»", torna-se num dos traços mais típicos e estruturantes da política económica salazarista, que perdurará também após o termo da guerra[111].

Representada como "arquétipo da alegada superioridade do modelo corporativo", a campanha do bacalhau foi, no âmbito das pescas, aquela que recebeu mais atenção por parte do regime e, como diz Álvaro Garrido, o programa de fomento que mais cedo se converteu num dos eixos estabilizadores do próprio sistema[112]. O "bacalhau corporativo", como lhe chama este autor, tornou-se não só num programa político preventivo de crises do abastecimento, como também num projecto de afirmação da autoridade do próprio Estado[113].

---

[108] *Jornal Português* nº 39 (1943).
[109] FREIRE, 2001: 42-43.
[110] TRINDADE, 1998: 62.
[111] GARRIDO, 2004: 332.
[112] GARRIDO, 2004: 19.
[113] GARRIDO, 2004: 15.

Das 9 notícias que o *Jornal Português* apresenta sobre a pesca do bacalhau, uma ocorre em plena Guerra Civil de Espanha e 8 nos anos da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra (5 reportagens entre 1940 e 1945, 1 em 1947 e 2 em 1948)[114].

Logo no começo da Segunda Guerra Mundial os barcos que pescam na Terra Nova passam por sérias dificuldades para exerceram a sua actividade. A circulação de comboios de abastecimento das forças aliadas e de submarinos alemães tornavam a tarefa dos bacalhoeiros portugueses demasiado arriscada. A neutralidade portuguesa não parecia ser o suficiente para proporcionar a segurança que os navios de bandeira portuguesa pretendiam e necessitavam.

Em 1942, os lugres *Maria da Glória* e *Delães* chegaram mesmo a ser torpedeados. Apesar de utilizar o termo «submarinos desconhecido» para apontar os responsáveis pelo ataque, Álvaro Garrido explica que estes eram, por certo, alemães, no âmbito das pressões e ameaças de Berlim sobre Lisboa a fim de obter facilidades no fornecimento de volfrâmio para suportar o esforço de guerra nazi. Não obstante a neutralidade portuguesa, diz este autor, os perigos que se colocavam à navegação eram muito diversos, "em especial da parte alemã, que cedo explorou as vulnerabilidades da navegação portuguesa para obrigar Lisboa a ceder nos acordos a estabelecer no âmbito da «guerra económica»"[115]. Ainda assim, a ameaça de paralisia que o afundamento do *Maria da Glória* e do *Delães* fez cair sobre a frota bacalhoeira foi uma hipótese que o Governo de Salazar jamais admitiu, nem mesmo como medida de precaução[116].

Importa dizer que qualquer um destes dois afundamentos, ocorridos em Julho e Setembro de 1942, nunca foi abordado pelo *Jornal Português*. Interessava à propaganda oficial manter a ideia de que a neutralidade portuguesa – enaltecida ao longo de numa grande parte das reportagens produzidas pelo *Jornal Português* durante a Segunda Guerra Mundial, e até mesmo no pós-guerra – só trazia benefícios à nação, algo que, inevitavelmente, não ficava provado com nenhum daqueles incidentes.

---

[114] Bênção dos barcos bacalhoeiros portugueses (J.P. nº 3, de 1938); *Bênção dos barcos bacalhoeiros portugueses* (J.P. nº 15, de 1940); *Arrastões para a frota bacalhoeira* (J.P. nº 25, de 1941); *Mais dois navios... de paz!* (J.P. nº 38, de 1943); *A bênção da frota bacalhoeira* (J.P. nº 39, de 1943); *Na Gafanha da Nazaré O "bota-abaixo" do arrastão "Inácio Cunha"* (J.P. nº 53, de 1945); *Bênção dos bacalhoeiros* (J.P. nº 67, de 1947); *Gafanha O lançamento de dois novos arrastões* (J.P. nº 75, de 1948); *A bênção da frota bacalhoeira* (J.P. nº 77, de 1948).

[115] GARRIDO, 2004: 333. "Ante o «incidente», tanto Londres como Berlim entenderam que seria mais prudente interditar os «bancos» à frota portuguesa", explica Álvaro Garrido, que lembra ainda que aquelas duas capitais europeias que se batiam numa guerra tinham alegado ser impossível garantir a segurança dos navios de um país neutral, "mais a mais sabendo das imprudências dos capitães" (GARRIDO, 2004: 334).

[116] GARRIDO, 2004: 334.

Por questões de segurança, em 1943, 1944 e 1945, os bacalhoeiros portugueses passaram a navegar em comboios.

Apesar de se declarar oficialmente neutra perante as forças em contenda, a Espanha franquista nem por isso arriscou manter em actividade a sua frota do bacalhau[117], enquanto que a França após perder 22 arrastões e 13 veleiros imobilizaria a sua frota entre 1941 e 1944.

Portugal mantinha toda a frota bacalhoeira em laboração no intuito de garantir alguma estabilidade na oferta de bacalhau a um mercado interno onde, como diz Álvaro Garrido, "a falta de bens alimentares e o «mercado negro» recolocavam o velho problema das subsistências no centro das preocupações políticas"[118].

Todavia, nem tudo era mau para os barcos portugueses. Devido à guerra e ao, consequente, abandono das grandes frotas europeias, receosas dos ataques levados a cabo pelos submarinos, muitos dos destinos de pesca da frota nacional repovoaram-se de peixe. Com o aumento da produtividade[119], armadores e pescadores compensaram os perigos da navegação. Afinal, havia quem tivesse lucrado, ainda que de uma forma relativa, com a guerra.

Ainda assim, mesmo com a "obstinada decisão" do Estado em manter a frota nacional nos mares do Atlântico Noroeste o mercado interno sentia dificuldades de abastecimento. Uma produção insuficiente, ainda que com alguma estabilidade das remessas, e os altos níveis de consumo *per capita* levaram a que a dependência do mercado relativamente ao bacalhau que vinha de fora se acentuasse, nomeadamente a partir de 1941, devido à quebra abrupta das importações[120]."Por se tratar de um

---

[117] GARRIDO, 2004: 335-336. Segundo Álvaro Garrido, a pesca do bacalhau, que tinha sido interrompida durante a guerra civil, só volta na campanha de 1939 e durante os primeiros meses da de 1940 com oito navios de bandeira espanhola a fazerem-se às águas do Atlântico Noroeste. Em 1941 e 1942 não há registo de quaisquer bacalhoeiros espanhóis nos «bancos» da Terra Nova e, em 1943 apenas saíram dois navios dos portos bascos. Em 1944 largaram quatro barcos e, em 1945, sete.

[118] GARRIDO, 2004: 336. Este autor lembra que já nas vésperas da guerra, em 1938, a margem de auto-aprovisionamento do mercado nacional de bacalhau salgado seco não passava dos 25%.

[119] Segundo Álvaro Garrido, a produtividade por navio mais que duplica e o mesmo sucede com o produto médio obtido por pescador (GARRIDO, 2004: 236).

[120] GARRIDO, 2004: 336. Dado o bloqueio económico gerado pela guerra, o quinquénio de 1939-1943 acusa uma média de crescimento negativa. Embora de forma menos acentuada, as importações voltam a decrescer em 1949-1953. Observando os dados de um outro ângulo, Álvaro Garrido reconhece que entre 1944-1948 o crescimento médio positivo das importações anda à volta de 3%. Uma situação que, segundo este autor, encontra resposta no facto de, entre 1944 e 1948, o crescimento das importações resultar da "fartura" de meios de pagamento. Estava-se perante importações maciças de bens alimentares capazes de repor a normalidade da oferta, estabilizar os preços e recuperar uma paz social que a guerra tinha ameaçado. No plano externo, aumentaram os níveis de oferta, não só como consequência do fim do bloqueio, mas também como resultado da reconstrução e o reapetrechamento das frotas dos grandes exportadores que conseguiam, assim, uma maior capacidade de pesca (GARRIDO, 2004: 301).

alimento de largo consumo popular" – uma constatação feita por Álvaro Garrido que convém acentuar já que reflecte a importância do bacalhau na sociedade portuguesa – "a falta e a carestia do bacalhau foram das mais sentidas e discutidas pelo grande público e das que mais se confundiram com a crise dos abastecimentos, no seu todo, e com o descrédito da burocracia corporativa em particular." Este autor recorda que, durante a guerra, a "fome do bacalhau" no mercado nacional foi notória mas não tão dramática quanto a escassez de outros géneros alimentares. O racionamento dos consumos de bacalhau não só tardou como seria dos primeiros a ser suspenso, uma vez que o presidente do Conselho estava ciente do reflexo de tal decisão. "Salazar adiou o mais que pôde a perturbação social que seria de esperar quando o Governo decretasse tal medida", diz Álvaro Garrido[121].

Com o pós-guerra chegaram tempos de maior pacificação social. O termo do conflito trouxe o aumento da oferta de subsistências, o fim gradual dos racionamentos, e o crescimento das importações[122].

Entre 1939 e 1945, anos de guerra no velho continente, o *Jornal Português* foi um veículo privilegiado da ideia de renascimento da nação, tantas vezes defendida pelo Estado Novo. Mais do que nunca, a ideia de soberania do Estado ocupava especial destaque na mensagem propagandística do regime.

As notícias *A nossa terra. A Aldeia mais Portuguesa de Portugal*[123] e Monsanto recebe o «Galo de Prata»[124] são as contribuições visíveis do *Jornal Português* para um acontecimento criado pelos propagandistas do SPN que, para além das tradições conservadoras, enaltecia a ausência de influências externas. Em plena Guerra Civil de Espanha, o presidente do Conselho sabia que do desfecho final do golpe militar levado a cabo pelos nacionalistas dependia a sobrevivência do Estado Novo, declarado pela República espanhola como um dos seus principais adversários. A juntar a este, um outro risco estava presente na mente de Salazar. As autoridades portuguesas receavam o iberismo anexionista dos partidários das velhas ambições a favor da união ibérica,

---

[121] GARRIDO, 2004: 337.

[122] GARRIDO, 2004: 343. Álvaro Garrido recorda que o aumento das importações de géneros, no geral, e de bacalhau, em particular, regista-se logo que o conflito termina, ainda com Supico Pinto no Ministério da Economia (1944-1947). As importações cresceram, em termos reais, 52% em 1946 e 34% em 1947 (ano em que o bacalhau já não estava sujeito a racionamento, o que não significava que o comércio ilícito e a especulação em mercado paralelo tivessem desaparecido). De pouco mais de 17 milhares de toneladas em 1946 as importações sobem no biénio de 1947-1948 para uma média superior a 27 mil. 1947 fica, contudo, marcado pela quebra das exportações (GARRIDO, 2004: 342, 344).

[123] *Jornal Português* nº 5 (1938).

[124] *Jornal Português* nº 9 (1939).

maioritariamente ligados à falange. Em Portugal surgia uma crescente preocupação com a integridade territorial.

A propósito das raízes históricas de Monsanto (a vencedora do Concurso a Aldeia mais Portuguesa de Portugal) Luís Cunha menciona o heroísmo como um traço de carácter que deve entender-se aqui, antes de mais, por "capacidade de resistência a invasores estrangeiros"[125].

Quando, em 1940, o Estado Novo decidiu celebrar a fundação da Nacionalidade (1140) e a Restauração (1640), através da Exposição do Mundo Português, o regime pretendia dar os sinais de estar a trabalhar para que, em caso de necessidade, Portugal estivesse, de novo, em condições de defender a sua independência e de resistir às pressões das demais potências internacionais. Para César de Oliveira, os objectivos políticos associados à exposição e às comemorações eram evidentes: o Estado Novo queria afirmar, no quadro da crise europeia e da Segunda Guerra Mundial, a independência portuguesa e o seu "nacionalismo não agressivo, moral, ético e histórico", aproveitando ainda para mostrar a grandeza de Portugal – projectada no império colonial – e para divulgar as grandes realizações económicas, sociais e culturais que tinha levado a cabo.[126]

A Série Especial que o *Jornal Português* dedica às Comemorações Centenárias evidencia uma grande proximidade do Estado Novo a um outro Estado Novo, o de Getúlio Vargas, no Brasil.

A Série Especial das Comemorações Centenárias (*Jornal Português* nº 16 a 24) faz algumas referências à presença brasileira em Portugal[127]. Na notícia *A Inauguração do Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português*[128] o locutor faz questão de frisar que o Brasil participa "não como hóspede, mas como pessoa da casa, segundo a expressão feliz de Salazar". No número seguinte, a reportagem *A Inauguração da Estátua de Pedro Alvarez Cabral*[129] a locução explica que aquela estátua tinha sido

---

[125] CUNHA, 2001: 38. "Se a resistência ao agressor «estrangeiro» era já um factor relevante a enaltecer, o episódio que consumou tal resistência traduz a vitória da inteligência espontânea, ou, dito de outra forma, a vitória do espírito sobre a força." (CUNHA, 2001: 60)

[126] OLIVEIRA, 1992: 55.

[127] *A Embaixada Especial do Brasil* (J. P. nº 17, de 1940); *O Brasil nas Comemorações Centenárias* (J. P. nº 22, de 1940); *A Inauguração do Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português* (J. P. nº 22, de 1940); *A Partida de Olegário Mariano* (J. P. nº 22, de 1940); *Um Almoço no Paço de Sintra* (J. P. nº 22); *A Despedida da Embaixada Especial do Brasil* (J. P. nº 22); *A Romagem ao Túmulo de Pedro Álvares Cabral* (J. P. nº 22); *A Inauguração da Estátua de Pedro Álvares Cabral* (J. P. nº 22).

[128] *Jornal Português* nº 22 (1940).

[129] *Jornal Português* nº 23 (1941).

oferecida pelo governo brasileiro e que se tratava de uma reprodução fiel de uma outra que já existia no Rio de Janeiro.

Maria da Conceição Meireles Pereira destaca, precisamente, o facto das celebrações ocorridas em 1940 terem mostrado um "país sozinho, apenas capaz de assumir uma relação internacional privilegiada: o Brasil". Esta autora aproveita o exemplo da revista cultural *Ocidente* para tocar neste tema. Diz Maria da Conceição Meireles Pereira que a constante referência à relação luso-brasileira nas páginas daquela publicação tinha como objectivo esconder uma realidade que vinha ganhando força com o passar do tempo: "a inexorável americanização do Brasil"[130].

Em 1942, quando o Brasil entra na Segunda Guerra Mundial, o Estado português vai-se mostrar solidário com a atitude do país de língua portuguesa. No entanto, o *Jornal Português* omite esse episódio nos seus noticiários, não referindo a participação no conflito de uma nação amiga.

O medo de que a guerra ultrapassasse as fronteiras e chegasse ao território nacional, quer ao continente, quer às regiões autónomas e colónias[131], levou o Executivo a investir na modernização das Forças Armadas, não só numa tentativa de dissuasão externa, mas também para aumentar os índices de confiança da população que, assim, se sentiria mais segura, já que, em termos de poderio bélico, os militares não estavam em condições de garantir a defesa nacional.

Após a capitulação da França, em 1940, a ameaça nazi estava às portas da Península Ibérica e, consequentemente, de Portugal. Os dados estratégicos do conflito tinham-se alterado e a guerra estava, agora, demasiado perto.

"«Segurar» Franco face às pressões do Eixo para que entrasse na guerra passa a ser a quase obsessão da diplomacia portuguesa até ao Inverno de 1942, aliás activamente apoiada e concertada, quanto a esse objectivo, com a inglesa", recorda Fernando Rosas[132].

No final de 1940, Salazar chega mesmo a iniciar negociações com a Inglaterra para assegurar o apoio e a protecção dos ingleses na eventualidade de um ataque alemão ou espanhol. Tratava-se da criação de um plano de retirada do governo português para os Açores e a posterior defesa do arquipélago.

---

[130] PEREIRA, 2004: 346.
[131] *A Partida para as Colónias de Novos Contingentes do Exército Português* (*Jornal Português* nº 26).
[132] ROSAS, 1998: 271.

Estava demonstrada a total inoperância das Forças Armadas portuguesas para lidarem com tal desigualdade militar. Contudo, durante o período que abarca a Segunda Guerra Mundial, o novo exército português aparece em inúmeras edições do *Jornal Português*. Reflexo propagandístico da reforma das Forças Armadas levada a cabo pelo Estado Novo a partir de 1937, a instituição militar é hiper-valorizada pela propaganda oficial. O Estado tenta incutir na população a ideia de que o país possui meios militares capazes de garantirem a defesa do seu território.

Nos primeiros anos da década de quarenta, o *Jornal Português* começa a ter mais notícias sobre as Forças Armadas e a sua modernização. Esse percurso começa a ser notório em reportagens como *A Inauguração da Base Aérea nº 2 na OTA*[133], *Os Exercícios Militares de 1940*[134], *O Dia da Marinha*[135], *Juramento de Bandeira na Escola Naval*[136], *Mais um Navio de Guerra Português*[137], *Uma Festa no Regimento de Cavalaria 1*[138], *Na Base da OTA Uma Parada das Forças Aéreas*[139].

No entanto, mais do que o esforço militar, o regime defendeu a sua neutralidade através da acção diplomática. Militarmente, as missões das Forças Armadas foram de mobilização e manobras[140].

"Centraram-se nos Açores os principais esforços de mobilização efectuados pelo Governo português durante a Segunda Guerra Mundial, território que teria estado sob contínua ameaça de invasão quer pela parte da Alemanha quer pela parte dos próprios Aliados", destaca Medeiros Ferreira[141]. Ameaças de invasão que, até ao fim da guerra, não passaram disso mesmo.

A preocupação em assegurar a independência e soberania do território nacional, nomeadamente dos estratégicos arquipélagos atlânticos, que começavam a ser objecto de assédio por parte dos beligerantes, fica bem marcada em duas notícias que o *Jornal Português* produz em 1941.

---

[133] *Jornal Português* nº 15 (1940). Este número encontra-se incompleto nos arquivos do ANIM.
[134] *Jornal Português* nº 22 (1940). Este número está inserido na Série Especial das Comemorações Centenárias.
[135] *Jornal Português* nº 38 (1943).
[136] *Jornal Português* nº 38 (1943).
[137] *Jornal Português* nº 38 (1943).
[138] *Jornal Português* nº 44 (1944).
[139] *Jornal Português* nº 46 (1944).
[140] FERREIRA, 1992: 164, 172.
[141] FERREIRA, 1992: 164. Medeiros Ferreira salienta que só a partir de Novembro de 1942 é que os Açores são encarados como ponto de articulação entre a América e a Europa. Uma posição que os Aliados faziam depender da vitória na batalha do Norte de África, já que não pretendiam arriscar a quebra de neutralidade da Península Ibérica e uma possível invasão desta por tropas alemãs.

Na primeira reportagem, *Mais tropas portuguesas para os Açores*[142], a narração não esconde que as tropas nacionais que vão para o arquipélago o fazem com objectivos legítimos: "No pleno uso do seu direito de soberania e em defesa da sua rigorosa posição de neutralidades perante a guerra actual, o governo português continua a mandar para os Açores contingentes de tropas admiravelmente preparadas e equipadas."

O regime recorria às suas principais figuras para marcar uma posição institucional no domínio e na defesa do espaço em que se afirmava soberano. O território insular volta a ser alvo de atenção numa edição especial do *Jornal Português*[143] dedicada à viagem do Chefe de Estado àquele arquipélago. Uma "viagem de soberania"[144] realizada, como se pode ouvir nas palavras do locutor, "num momento de particular importância nacional e internacional em que a paz e a neutralidade portuguesa são, para o mundo, magníficos sinais do nosso ressurgimento"[145]. A reportagem do *Jornal Português* nº 29 mostra imagens da população a aclamar o general Carmona e a empunhar letreiros que dizem, entre outras coisas, «Aqui é Portugal» ou «Aqui é também Portugal». Esta "viagem oficial de soberania aos territórios extra-metropolitanos", como é qualificada pelo narrador, não esquece a presença das forças expedicionárias que ali se encontram para proteger "Portugal em todos os recantos do seu território". O texto da locução é bem claro quanto ao assédio estrangeiro, e deixa um aviso: "Eles saberão, se assim for necessário, defender a Pátria das cobiças alheias."

Luís Manuel Vieira de Andrade realça que nos primeiros anos da guerra – quando ainda não se desenhava a vitória dos Aliados – o arquipélago açoriano era considerado um elemento essencial no âmbito da neutralidade peninsular. "Isto que dizer que se o Governo português concedesse facilidades militares naquele arquipélago

---

[142] *Jornal Português* nº 27 (1941). Fernando Rosas destaca o facto de ter sido necessário proceder a uma mobilização militar sem precedentes desde a Primeira Guerra Mundial. Este autor aponta para um contingente militar que chegou a atingir os 170 a 180 mil homens só nos Exércitos enviados para guarnecer pontos sensíveis nas colónias, nas ilhas atlânticas ou no continente, face às eventuais ameaças externas (ROSAS, 1995: 22).

[143] *Jornal Português* nº 29 (1941). Reportagem de Manuel Luís Vieira com a cooperação do Secretariado da Propaganda Nacional. A visita do chefe de Estado passou pelas ilhas Terceira, Graciosa, S. Jorge, Corvo, Flores, Pico, Faial, Santa Maria e S. Miguel.

[144] FERREIRA, 1992: 162.

[145] Número especial dedicado à viagem do Chefe de Estado aos Açores (*Jornal Português* nº 29).

aos Aliados, ou se estes tivessem ocupado pela força o arquipélago, perder-se-ia, inevitavelmente, a neutralidade peninsular", conclui este autor[146].

Sucessivamente ameaçado de ocupação por ingleses, americanos e alemães, o arquipélago do Açores foi sempre uma das preocupações do salazarismo.

Nas palavras do jornalista Fernando Dacosta, o arquipélago afirmara-se o "grande trunfo internacional do regime". Este autor destaca a forma como Salazar jogava ao mesmo tempo em vários tabuleiros: "Põe os seus diplomatas de confiança a defender uma posição (posição de orgulho, de rigidez, de não cedência), e os seus militares de preferência (Santos Costa, secretário de Estado da Defesa, e Humberto Delgado, comandante da Força Aérea), a defender outra"[147].

No entanto, persistia o problema da preparação e apetrechamento de umas Forças Armadas que no final dos anos trinta se encontravam desactualizadas, com fardas desadequadas e armamento antiquado. O mal-estar que a situação causava entre os militares, por um lado, e, por outro, a necessidade de mostrar, dentro e fora do País, que o Estado estava plenamente envolvido na defesa do seu território e da soberania nacional, levaram o regime a investir na renovação exército.

A partir de 1943, e do *Jornal Português* nº 37, começaram a tornar-se habituais as reportagens cinematográficas com referências às novas fardas e restantes apetrechos militares.

Na notícia *Uma revista militar*[148] ouve-se que, no desfile ordenado pelo Governador Militar de Lisboa, a população se tinha mostrado interessada na "disciplina, equipamento e armamento do novo Exército português". Já em *O desfile do Novo Exército Português*[149] o locutor destaca que, perante adidos militares das nações acreditadas em Portugal, pertencentes a ambos os grupos beligerantes, "a maioria das unidades apresentou-se motorizada desfilando de maneira impecável", com especial destaque para os carros de assalto, "orgulho do novo exército português". Um exército que, como sublinha a locução, era um produto do espírito renovador dos seus actuais dirigentes.

---

[146] ANDRADE, 1992: 165-166. "É igualmente importante referir que, nessa altura, tinha sido reforçada a guarnição dos Açores, artilhados os portos e executado o plano de defesa para o arquipélago", diz Vieira de Andrade.
[147] DACOSTA, 1998: 67.
[148] *Jornal Português* nº 37 (1943).
[149] *Jornal Português* nº 40 (1943).

No número seguinte do *Jornal Português* o novo exército continuava a receber elogios. *Juramento de Bandeira em Engenharia 2*[150] não poupa adjectivos com a narração a destacar que, como é timbre do novo exército português, este se tinha apresentado magnificamente equipado em formação impecável, causando "aquela excelente impressão que devem produzir em tempo de paz as milícias guerreiras".

Em Lisboa. O Novo Exército Português Desfila na Avenida[151] está entre as notícias que mais se dedicam a abordar a modernização das Forças Armadas nacionais. Apesar da guerra na Europa se aproximar do fim, vivia-se ainda um "momento em que a voz das armas fala alto", recorda a narração. A presença dos adidos militares das missões diplomáticas acreditadas em Portugal era o suficiente para que se continuassem a ouvir as referências ao conflito, até porque, como se pode ouvir, "a sua presença em terra neutra e amiga reuniu-os ali em pé de igualdade". Ao longo do desfile das tropas que representavam o contingente do novo exército português, o locutor vai explicando as razões para que, pela segunda vez no decurso de um ano, a Avenida da Liberdade tenha visto passar as "formações impecáveis do novo exército português". Nesta reportagem, a linguagem propagandística a favor do regime e do seu empenho na renovação da instituição militar, numa altura em que os ventos de guerra ainda sopravam, é clara: "A obra de Salazar não podia deixar para trás este sector fundamental da vida portuguesa e muito menos num momento em que a voz das armas fala alto. A salvaguarda da nossa neutralidade consciente, fiel a todos os compromissos anteriores, mas demonstrativa do nosso cristianíssimo anseio de paz universal assim o exigiu. E o país vê com orgulho o esforço feito e admira os resultados."

Não passa despercebida a diferença em relação ao passado, que é crucificado em prol de um presente disciplinador (desde as fardas à forma de marchar, desde a disciplina ao armamento). A locução de *Em Lisboa O Novo Exército Português Desfila na Avenida* não poupa a comparação com outros tempos, dizendo que estava tudo "completo e em perfeita ordem, nada tem de comum com aquilo com que estávamos habituados".

No entanto, a renovação e manutenção de um Exército que vivia na expectativa de um dia ter de pisar o teatro de guerra pesou de uma maneira significativa na situação

---

[150] *Jornal Português* nº 41 (1943).

[151] *Jornal Português* nº 48 (1944). Este número contém ainda a notícia *Em Campolide A Legião condecora a bandeira de Caçadores 5*, com mais uma alusão às Forças Armadas, nomeadamente com uma "interessante demonstração de canhões anti-carro", refere o locutor.

financeira do Estado. As despesas com a defesa durante a guerra originaram uma sucessão de saldos efectivos negativos nas contas públicas.

Todavia, os nove anos que passaram entre o início da Guerra Civil espanhola e o fim da Segunda Guerra Mundial proporcionaram ao poder político em Portugal aquilo a que Medeiros Ferreira chama a "manutenção de factores altamente favoráveis à subordinação da instituição militar: um clima de ameaças sem guerra efectiva"[152].

Com o fim do conflito e a vitória dos Aliados acabavam também as tréguas da instituição militar, voltando a agitação aos quartéis e ao espírito de muitos oficiais das Forças Armadas, dando lugar a movimentações para derrubar Salazar, muito particularmente, no ciclo compreendido entre 1944 e 1947. Embora se assista nesse período a uma série de movimentações alicerçadas em motivações e alvos diversos, Medeiros Ferreira acredita que todas elas acabaram por sucumbir perante a "vontade e a habilidade de Oliveira Salazar, ou não terão o favor das circunstâncias pelo seu lado para triunfar"[153].

Às divergências políticas entre as duas partes juntavam-se outros argumentos, nomeadamente o congelamento dos aumentos do funcionalismo civil e militar face à subida do custo de vida, ou a política de colocações e promoções, situações que tornavam a instituição militar permeável a actos de aliciamento conspiratório. Certos sectores das Forças Armadas até aí leais ao regime começavam a ver com bons olhos uma mudança na governação.

A tropa, que durante a guerra não tinha sido chamada a participar no conflito, começava a dar sinais de impaciência.

No final de 1944 o Estado Novo viveu momentos de sobressalto. A insatisfação da instituição militar parecia estar a atingir o ponto mais alto. O descontentamento dos oficiais pelo anunciado não aumento dos ordenados do funcionalismo civil e militar levou ao ressurgimento de um sentimento conspiratório que abarcava diversas facções do Exército[154]. Para impedir uma intentona militar, Salazar recua a tempo e oferece um aumento de 15% ao funcionalismo em geral[155].

---

[152] FERREIRA, 1992: 173.
[153] FERREIRA, 1992: 174
[154] Fernando Rosas lembra que o "núcleo afecto a Mendes Cabeçadas/Tamagnini Barbosa, isto é, aos sectores liberais do Movimento de Unidade Nacional Antifascista", consegue reanimar os grupos hesitantes ligados aos monárquicos e aos velhos generais republicanos conservadores (ROSAS, 1998: 334).
[155] Esta percentagem é referida tanto por Fernando Rosas (ROSAS, 1998: 334) como por José Medeiros Ferreira. (FERREIRA, 1992: 176)

Todavia, Medeiros Ferreira assegura que a primeira grande crise do final da guerra entre o regime salazarista e a instituição militar, ocorrida nos primeiros meses de 1945, não se centrava numa questão financeira, mas no conteúdo de um folheto assinado pela Organização Militar de Libertação Nacional[156], que chega às mãos de Carmona. Este autor admite que, "embora se tenha consagrado a versão segundo a qual essa movimentação militar teria por causa a elaboração do Orçamento Geral do Estado para o ano de 1945, que não contemplava aumentos de vencimentos para os oficiais, o certo é que esse documento revela uma discordância política de fundo com o regime corporativo e autoritário de Oliveira Salazar"[157].

É interessante notar que o *Jornal Português*, em 1944, tinha produzido quatro notícias com referências às Forças Armadas, enquanto que, em 1945 apenas produziu uma reportagem relativa à instituição militar.

Depois do susto, o Estado, pela mão de Santos Costa, procede a modificações em postos-chave da chefia militar que até então tinham mostrado uma maior ambiguidade de posições.

As chefias militares decidem fazer uma manifestação colectiva para demonstrarem a sua lealdade para com Carmona, Salazar e a Revolução Nacional.

Com receio de que os militares pudessem reactivar a conspiração, e com as manifestações populares de cunho antifascista a acontecerem um pouco por todo o País, o regime vê-se obrigado a passar do embaraço para a acção. Entre os eventos realizados para o efeito, sobressai a manifestação de agradecimento a Salazar pela paz, convocada pela Associação Central de Agricultura e organizada pelo Ministério do Interior.

A propósito deste acontecimento, em 1945 é produzido um número especial do *Jornal Português* intitulado *A Manifestação a Carmona e a Salazar pela Paz Portuguesa*[158]. O registo de som directo através da Companhia Portuguesa de Filmes, algo que raramente acontecia, dá a noção da importância desta manifestação para a propaganda cinematográfica do regime. A mensagem do locutor é clara: "O que então se passou ninguém pode contar melhor que o cinema, pois basta ver e ouvir."

---

[156] Organização Militar de Libertação Nacional que contava com o almirante Botelho de Sousa e o general Peixoto e Cunha e que, conjuntamente com sectores da esquerda, como refere Medeiros Ferreira, teriam formado um embrião de Governo que seria presidido pelo general Norton de Matos, com a colaboração de Veiga Simões na pasta dos Negócios Estrangeiros e do general Tamagnini Barbosa na pasta da Guerra (FERREIRA, 1992: 177).

[157] FERREIRA, 1992: 176.

[158] *Jornal Português* nº 52 (1945).

Nem a vitória dos estados democráticos sobre as ditaduras levavam Salazar a prometer mudanças. Se é verdade que a conjuntura democrática internacional obrigava a ligeiras concessões, também não é menos certo que nada de essencial na natureza política do regime se alteraria. O Estado Novo preferia, isso sim, realçar determinados aspectos da sua actuação durante o conflito mundial. A neutralidade, que tinha permitido a Portugal manter-se a salvo da guerra e manter as suas antigas alianças, era o trunfo da propaganda oficial.

"No dia 19 de Maio, representantes de todos os municípios portugueses foram ao Palácio de Belém cumprimentar o chefe do Estado e manifestar-lhe a sua gratidão", lembra o narrador, ao explicar que, " o povo português tinha uma dívida em aberto desde que aquele triste mês de Setembro de 1939, em que a guerra voltou a assolar o mundo e Portugal saiu ileso de tremenda catástrofe sem menor quebra dos seus compromissos seculares, sem a menor beliscadura na sua honra nacional. O povo português quis pagar essa dívida e fê-lo galhardamente, como costuma."[159]

Antes das atenções se virarem para o líder da Nação, um orador – que o *Jornal Português* não identifica – faz um pequeno discurso de consagração do chefe do Governo: "A nação portuguesa aqui representada, em todas as suas actividades e organismos, vêm afirmar-vos, hoje, a sua profunda gratidão, porque soubestes prever de longe as calamidades que ameaçavam o mundo e preparar e fortalecer o país para vencê-las. Porque, chegados os tempos dificeis, defendestes no meio de tantas contrariedades e perigos, com a ajuda da Providência, a honra e a integridade da nação."[160]

Apesar de "aquilo a que alguém chamou o nosso milagre"[161] ser atribuído a Carmona e a Salazar, é ao presidente do Conselho que a locução imputa a maior responsabilidade pela salvaguarda da nação portuguesa.

Figura central da propaganda do Estado, o discurso pronunciado por Salazar – pelo menos a parte que foi utilizada na montagem – pôde ser ouvido no *Jornal Português*, uma verdadeira raridade na época e, muito particularmente, neste noticiário cinematográfico. Razão suficiente para a sua transcrição:

"Não sei como agradecer-vos esta manifestação tão carinhosa, tão sincera, tão desinteressada, mas tão pouco merecida. Assim penso, e, no entanto, não hesitei nem

---

[159] *A manifestação a Carmona e a Salazar* (*Jornal Português* nº 52).
[160] *A manifestação a Carmona e a Salazar* (Jornal Português nº 52)
[161] *A manifestação a Carmona e a Salazar* (*Jornal Português* nº 52).

me eximi a este acto. Porquê? Era bem que vivêssemos juntos o momento de satisfação patriótica depois dos perigos a que todos estivemos sujeitos e nos horrores que muitos houveram de sofrer. Era bem que eu pudesse agradecer, como homem de governo carregado de responsabilidades, a vossa parte da tarefa, a parte maior de trabalho, de ordem, de disciplina, de sacrifício, durante os maus anos passados. Era bem que se pudesse ver, não à volta de um homem, de um governo, ou de um regime, mas de um princípio de independência, fidelidade e honra nacional, neste momento inolvidável."[162]

Ao longo da reportagem ficam as imagens do líder posicionado numa janela do ministério, a uma altura razoável do nível da rua, acenando para baixo, para uma multidão que o parece venerar. A narração é de glorificação do líder e de exaltação pelo ambiente vivido: "Quando entoou o hino nacional era bem Portugal agradecido que cantava dando graças a Deus. Apesar da chuva, a multidão aplaudiu largamente, interminavelmente, o homem que a poupou aos horrores dos bombardeamentos, da ocupação estrangeira, da destruição e da carência de tudo. Portugal escrupulosamente e honrosamente neutro, que não teve o seu dia V, teve o seu dia S. O dia da paz portuguesa. O dia de Carmona e Salazar."[163]

Porém, como salienta Fernando Rosas, nem este acontecimento de massas "parece devolver confiança às desmobilizadas e apreensivas forças governamentais"[164].

A cedência de facilidades militares nos Açores à Inglaterra, em 1943, e a aceitação do embargo da venda de volfrâmio à Alemanha, servem a Salazar, não só para negociar a salvaguarda do regime com os Aliados, mas também para obter melhorias nos fornecimentos de matérias-primas e de géneros que lhe permitissem fazer face à crescente agitação social. A juntar a isto tudo, o presidente do Conselho consegue, igualmente, causar alguma decepção no campo oposicionista, particularmente na oposição liberal e anglófila, para quem, como reconhece Fernando Rosas, "o acordo dos Açores e o embargo do volfrâmio vêm «arrefecer», ao menos temporariamente, o inquietante avolumar das conspirações que precede cada um desses eventos"[165].

Se nem o mal-estar entre os militares era alvo de qualquer tipo de menção no *Jornal Português*, muito menos o tinham sido os surtos reivindicativos do operariado industrial e dos assalariados rurais nos anos da guerra. Os trabalhadores encontravam-se

---

[162] *A manifestação a Carmona e a Salazar* (*Jornal Português* nº 52).
[163] *A manifestação a Carmona e a Salazar* (*Jornal Português* nº 52).
[164] ROSAS, 1998: 335.
[165] ROSAS, 1998: 331. Oposições que, no entanto, como refere César de Oliveira, já tinham conhecido nas vésperas do início da Segunda Guerra Mundial uma fase de desmoralização e desorganização sem paralelo em toda a história do regime liderado por António de Oliveira Salazar (OLIVEIRA, 1992: 41).

perante o agravamento das condições de vida. A degradação das condições de trabalho, a desvalorização real dos salários e a falta de géneros traduziam-se muitas vezes na fome e na miséria. A tudo isto, unia-se, como admite Fernando Rosas, "a insensibilidade e até a sobranceria com que o regime encarava o problema social"[166], transformando inevitavelmente o descontentamento latente e generalizado nos meios operários numa explosão reivindicativa.

Os trabalhadores portugueses estavam reféns de uma economia de guerra que acentuava as desigualdades e criava tensões sociais que punha em perigo o equilíbrio interno de um regime que confiava no controlo corporativo dos sindicatos e na estrutura repressiva das polícias[167].

A conjuntura de guerra e pós-guerra constituiria um dos principais factores de crise do Estado Novo. O regime tinha pela frente tempos difíceis, bem longe da ordem e segurança política e social conseguida nos anos 30, quando a Revolução Nacional dava ainda os primeiros passos e a esperança da população alimentava a sede de poder das elites governativas.

Cá dentro, o salazarismo lograva resistir. Fernando Rosas recorda que essa vitória pela sobrevivência foi conseguida através da divisão do movimento oposicionista – que, desde o início, sentia dificuldade em se unificar –, e de uma repressão caso a caso, "não só com a costumada violência física mas recorrendo a novos e mais eficazes métodos de intimidação e perseguição, especialmente nas zonas industriais, que fariam dobrar as greves operárias a partir de 1944"[168].

4.1.3. Pós-guerra e representação do alinhamento

Já no fim de 1942, Hitler tinha começado a perder terreno em África e na União Soviética – com o fracasso da invasão alemã acabava-se o sonho salazarista de derrota do comunismo[169] –, para no ano seguinte a tendência de derrota para os países do Eixo

---

[166] ROSAS, 1998: 313-314.

[167] "O movimento de agitação social que marcou o período da guerra (e com especial intensidade e impacte o triénio de 1942-1944) estendeu-se praticamente a todo o País e revestiu expressões variadas e, por vezes, bastante radicalizadas. Tais lutas, a grande maioria de carácter espontâneo até às greves operárias de 1943, saldaram-se em centenas de violentos confrontos com as forças policiais e militares, milhares de presos em todo o Pais, muitas dezenas de feridos e vários mortos." (ROSAS, 1998: 328)

[168] ROSAS, 1998: 328.

[169] "Quando a sorte das armas começa a abandonar o lado ítalo-alemão, tanto a partir de Madrid como de Lisboa se alertará sistematicamente contra o «perigo soviético», a ameaça de que o «vírus comunista» revolucionário se reacendesse numa Europa exausta que perdia cada vez mais poder em favor dos norte-americanos, e se defende a conservação de uma «grande potência» centro-europeia como a Alemanha que

continuar a confirmar-se. O desembarque aliado na Sicília e a queda de Mussolini e do fascismo em Itália são dois dos factores que anteciparam um desfecho que a breve trecho se viria a concretizar.

A durabilidade de Salazar e do Estado Novo acabaria por ser posta à prova quando o regime demonstrou alguma relutância em aceitar duas solicitações que os Aliados consideravam politicamente vitais: o pedido de concessão de facilidades militares para a Grã-Bretanha nos Açores, em 1943, e a exigência do embargo da venda de volfrâmio aos Alemães, no ano seguinte. O chefe do Governo acabaria por ceder em qualquer uma destas duas matérias, começando a garantir, a partir daí, a manutenção do regime. Apesar de relevante, a questão do volfrâmio, demasiado sensível para a diplomacia portuguesa, nunca chegou a receber qualquer tipo de atenção nas edições do *Jornal Português*, nem sequer numa abordagem de teor meramente económico. O mesmo se passava com a questão do arquipélago açoriano.

Com a Segunda Grande Guerra a caminhar para o seu final, alterava-se uma parte significativa da estratégia de alianças engendrada pelo Estado Novo durante os períodos de conflito. Acabada a neutralidade, que noutras alturas tinha permitido a continuidade do regime, os responsáveis pela política externa tinham de escolher, também por razões de sobrevivência, os seus aliados do lado dos vencedores.

Internacionalmente, com os Americanos às portas da Europa, a estratégia dos Aliados na Península Ibérica, e, consequentemente, as suas relações com os regimes de Salazar e de Franco, sofrem algumas alterações.

Em 1944, Salazar opera uma remodelação ministerial. Nas palavras de Medeiros Ferreira, o presidente do Conselho tinha-a realizado com "um apurado sentido político na colocação de pessoas que, devido às suas manifestadas simpatias pró-Eixo, terão de defender o regime do Estado Novo de «excessivas» cedências aos moldes democráticos"[170].

Em 1944, o Estado Novo começava a perceber para que lado pendia o desenrolar do conflito. A relação de forças na nova ordem internacional começava a ser visível, também, no *Jornal Português*.

---

funcionasse de «dique contra o comunismo» – todas teses, de resto, claramente incluídas no vocabulário da «Nova Ordem» propagandeada em Berlim." (LOFF, 1999: 59)

[170] FERREIRA, 1992: 175.

A notícia *Em Belém. O novo embaixador dos EUA entregou as suas credenciais*[171] é pioneira na forma como o próprio *Jornal Português* aborda a presença da diplomacia norte-americana na política externa portuguesa. Uma alusão até então inexistente neste noticiário cinematográfico. Numa altura em que o governo dos Estados Unidos tinha transformado as Missões Diplomáticas em Embaixadas, o primeiro embaixador dos EUA foi a Belém entregar as credenciais do seu governo ao Presidente da República. A narração do *Jornal Português* deixa patente que aquela cerimónia contribuía para um "inevitável desenvolvimento das relações mútuas que de tal determinação resultará".

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e, consequentemente, com as democracias a vencerem as ditaduras, o Estado Novo procurou regenerar-se.

Numa altura em que o futuro do regime estava em causa, havia que redefinir o seu posicionamento externo. Salazar pretendia rentabilizar politicamente a neutralidade colaborante, utilizando-a como contrapartida do apoio dos Aliados à salvaguarda do salazarismo. Um situação de difícil abordagem para o Estado Novo, já que a opinião pública de esquerda e liberal das potências ocidentais, vencedoras do conflito mundial, encontra nas ditaduras ibéricas reminiscências dos fascismos derrotados.

O regime já não podia usufruir da relação duvidosa que tinha mantido com os dois lados do conflito. Teria de fazer esquecer a proximidade ideológica de outros tempos com a Alemanha nazi e a Itália fascista. A política externa do país fez-se, a partir daí, de outras alianças.

Em 1945, numa sessão realizada no dia 18 de Maio, na Assembleia Nacional, António de Oliveira Salazar discursou sobre a guerra, a neutralidade portuguesa e a organização da paz e as suas repercussões na política externa portuguesa.

Consciente de que a história julgaria no futuro a neutralidade portuguesa, o chefe do Governo reconhecia que a posição tomada por Portugal dependeu sempre da necessidade que havia em garantir os "altos interesses nacionais", a "defesa da dignidade ou da independência da Nação" e os "deveres da aliança luso-britânica"[172].

O presidente do Conselho defendeu que, com a posição de não intervenção tomada pelo Estado, havia poupado Portugal e os portugueses da destruição da guerra.

---

[171] *Jornal Português* nº 48 (1944).
[172] Ó, 1990: 222.

Salazar reconheceu que o regime tinha optado por uma neutralidade colaborante, com especial destaque para a relação de proximidade com os Aliados[173].

Acabada a guerra, terminou também a neutralidade portuguesa. Portugal passava, desde então, a assumir-se como parte integrante da comunidade internacional. Desde logo, Salazar considerou, até como uma forma de legitimar o regime, que Portugal devia participar activamente num organismo que herdasse ou substituísse a Sociedade das Nações. Durante o discurso, o presidente do Governo reconheceu a importância de um organismo que coordenasse e dirigisse "superiormente" a vida internacional. Tal instituição deveria possuir órgãos capazes de deliberar com rapidez e eficiência, desde que nas deliberações estivessem os que mais pudessem ser afectados por elas. Para Salazar, Portugal só devia estar presente nessa instituição se a mesma respeitasse a igualdade jurídica dos Estados e a plena independência na direcção da sua vida interna. "Quem como nós, proclama e aceita que o Estado é limitado pela moral e pelo direito achará que a sociedade internacional deve igualmente considerar-se limitada pelos imperativos de uma justiça superior", anuiu o presidente do Conselho[174].

António de Oliveira Salazar mostrava-se, no entanto, relutante em aceitar a ONU como novo fórum internacional, temendo que o parlamentarismo multinacional beliscasse a soberania do Estado português[175].

Em Portugal tinha-se gerado um forte movimento a favor da democracia. Perante a convicção de que a mudança chegaria aos dois países peninsulares governados por forças antidemocráticas, a oposição democrática aproveitava os momentos iniciais de hesitação e de expectativa de um Governo remetido à defensiva para pedir eleições livres. Acreditava-se em Portugal que os Aliados iriam prosseguir um política de boicotes à semelhança da atitude tomada para com a Espanha de Franco.

As manifestações de regozijo pela vitória dos Aliados e de afirmação democrática das massas populares[176] não foram noticiadas pelo *Jornal Português*[177]. O noticiário cinematográfico oficial nem nessa altura fez qualquer tipo de alusão às vozes discordantes.

---

[173] Ó, 1990: 223.
[174] Ó, 1990: 226.
[175] ALÍPIO, 2001: 28.
[176] "Em frente às embaixadas aliadas e nas praças lisboetas, a população saudava aquilo que julgava uma evidência: a vitória das democracias sobre as ditaduras, a afirmação pública da superioridade moral e política absoluta das primeiras sobre as segundas." (OLIVEIRA, 1992: 56)
[177] Não constam, pelo menos, do material disponível nos arquivos do ANIM.

Os oposicionistas acreditaram, inicialmente, que por imposição dos Aliados, por pressão da opinião pública ou através das lutas populares, que a ditadura tinha os seus dias contados. Contudo, Salazar nada alteraria. Fernando Rosas acredita que Salazar intuía, e que tinha razão para o fazer, que, mais tarde ou mais cedo, fosse no plano externo fosse no interno, a "nova ordem das coisas no Ocidente europeu e no Mundo" iria impor ao regime mudanças que implicariam a sua própria negação. Para este autor, o presidente do Governo, apesar de se empenhar em reequilibrar forças e tendências, "escolhera já a via de não mudar nada de essencial. De antes cair de pé." [178]

Ao contrário do que a oposição ao regime salazarista esperava que viesse a acontecer com a derrota dos regimes fascistas, nomeadamente o isolamento internacional de Portugal, o Estado Novo não caiu[179].

Apesar da preocupação que demonstrava ter em relação ao pós-guerra[180], o presidente do Conselho cedo deixou a certeza de que não pretendia deixar o poder.

António de Oliveira Salazar não abdicava, após a guerra, daqueles que eram os seus princípio morais. Jorge Ramos do Ó recorda as palavras proferidas pelo chefe do Governo a este respeito: "Nada do que tenho presenciado e vivido modificou a minha visão dos factos ou alterou a minha convicção. Sou, pois, obrigado em consciência a manter-me fiel àquelas directrizes."[181]

Salazar recusa-se a aceitar as vozes que se erguem, segundo ele, por desconhecimento ou deturpação dos factos, para acusar o Estado Novo de ser uma ditadura opressiva do povo português, e vai mais longe na forma como tenta desmistificar o autoritarismo estatal: "Esses estão confundidos: não vivemos em ditadura, mas antes de nós e por dezenas de anos – reconhecemo-lo com tristeza – as ditaduras foram a forma corrente da vida política e vimo-las alterar-se ou suceder-se quase ininterruptamente, sob formas diversas: a ditadura dos governos – sempre a melhor; a dos partidos – a mais irresponsável; a da rua – a mais turbulenta e trágica.

---

[178] ROSAS, 1998: 355.

[179] Com a promessa de mudanças no regime como pano de fundo, Fernando Rosas realça o facto de, durante o conflito, a oposição, no seu conjunto, ter sido instrumentalizada "como força de vigilância e de pressão pró-britânica junto do Governo, ou como eventual núcleo de resistência militar a uma agressão nazi". Este autor reconhece que a oposição nunca foi apoiada pelos Aliados, pelo menos no que diz respeito à criação de um movimento visando o derrube do regime. Fernando Rosas assinala que tirando uma breve conjuntura pontual no diferendo sobre o volfrâmio, os Aliados sempre desmentiram e recusaram expressamente qualquer hipótese de fazer perigar o regime salazarista. (ROSAS, 1998: 283)

[180] O jornalista Fernando Dacosta lembra que a amigos íntimos Salazar confia a inquietação que o trespassa, isto, numa altura em que o presidente do Conselho teria perdido a confiança nos ingleses, sob o poder dos trabalhistas, e em que não suportava, pelo seu sentido imperial, os norte-americanos (DACOSTA, 1998: 76).

[181] Ó, 1990: 234.

Esses estão confundidos e esquecem que a Constituição foi sancionada por plebiscito popular, nem melhor nem pior que todos os outros, e tem sido revista por uma Câmara eleita por sufrágio directo. Esses esquecem que não temos deportados por delitos políticos, nem exilados forçados da Pátria."[182]

O fim do conflito abalou profundamente certos meios do regime, já que o triunfo aliado estava ideologicamente associado à vitória das democracias e do bolchevismo[183], mas também serviu para cimentar ainda mais o mito do chefe. Um "paradigma propagandístico"[184], como é classificado por Jorge Ramos do Ó, e que, para este autor, só valorizava o líder por ter conseguido dirigir os destinos da nação numa conjuntura tão difícil. As elites salazaristas alimentaram, precisamente, a imagem de Salazar como sendo a de um homem que tinha sabido manter Portugal afastado da guerra. Para isso, muito contribuiu a neutralidade peninsular e toda a actividade diplomática desenvolvida pelo regime.

O apoio que os aliados concediam ao chefe do Governo para que se mantivesse no poder podia ter diferentes leituras. Se, por um lado, era a contrapartida da neutralidade portuguesa durante a guerra, por outro, era o resultado da guerra-fria e da consequente formação de dois blocos políticos estratégicos politicamente opostos na nova ordem mundial. A expansão dos partidos comunistas e da área de influência da URSS preocupava as democracias ocidentais.

Ainda assim, no Verão de 1945, Salazar anunciava a dissolução da Assembleia Nacional e prometia a realização de umas eleições tão livres como as da livre Inglaterra, pelo menos era o que dizia a imprensa da época. Com esta atitude, o regime pretendia dar sinais de mudança e adaptação aos novos tempos. Porém, as eleições marcadas para 18 de Novembro desse ano trouxeram à superfície as rotinas autoritárias características num acto eleitoral efectuado em plena ditadura.

César de Oliveira destaca, por exemplo, que os cadernos eleitorais revelavam apenas o recenseamento de uns escassos 12% da população portuguesa e que o livre acesso aos cadernos eleitorais e à propaganda do recenseamento estavam entre as mais

---

[182] Ó, 1990: 232. Fernando Rosas acredita que entre 1926 e 1939 o regime tenha preso, por motivos políticos (militares e civis de todas as correntes políticas), qualquer coisa como 12 000 a 15 000 pessoas (ROSAS, 1998: 190).

[183] "Era a vitória das democracias, do Exército Vermelho, de um mundo novo, democrático, «avançado», política, económica e socialmente quase nos antípodas dos valores e das realidades de opressão, atraso e miséria que o regime, e muito particularmente a sua política económica de guerra, representavam, ou tinham passado a representar, para vastas camadas da população." (ROSAS, 1998: 329)

[184] Ó, 1999: 56.

difundidas reivindicações das oposições ao Estado Novo[185]. Perante as ameaças, as acções de intimidação e repressão a que estavam sujeitos os candidatos e os apoiantes oposicionistas, e prevendo que os resultados eleitorais iriam ser totalmente manipulados, o MUD[186] decidiu apelar à abstenção numas eleições de autêntica auto-legitimação do regime.

Em 1946, num clima de impasse, reflexo de umas eleições em que a oposição ao constatar a inexistência de condições mínimas de seriedade para levar a cabo o acto eleitoral decide retirar-se e não ir às urnas, o Estado Novo aproveita para revitalizar a sua imagem nas efemérides em que participa. Se as eleições tinham sido uma tentativa de reforço e confirmação da legitimidade do salazarismo, as celebrações são, mais do que nunca, uma forma do regime se legitimar a partir do beneplácito popular.

As eleições presidenciais de 1949 em que se opunham as candidaturas de Carmona e de Norton de Matos não vão merecer também referência no *Jornal Português*. Apenas será exibida a notícia *A posse do Sr. Marechal Carmona*[187]. Uma reportagem que mostra Salazar e Carmona a caminho da Assembleia Nacional, onde são esperados pelo cardeal patriarca de Lisboa, pelos restantes ministros do Governo e por diplomatas, para a tomada de posse de Carmona como presidente da República.

A revista de actualidades do regime não referiu uma única vez a corrida à presidência do general Norton de Matos. Uma candidatura que, como lembra António Ventura, "se bem que não fosse isenta de polémica, conseguiu unir a maior parte dos sectores anti-salazaristas, motivados, é certo, por objectivos diferentes"[188]. Uma vez mais, os resultados das eleições acabaram por ser novamente forjados. Alexandre António da Costa Luís recorda que, perante uma nova "farsa eleitoral", a oposição tinha optado pela "tradicional estratégia do abstencionismo a fim de alertar o exterior da falta de democracia política em Portugal"[189].

---

[185] OLIVEIRA, 1992: 58.

[186] Em 1946, o Movimento de Unidade Democrática defendeu que Portugal só deveria entrar para a ONU se o país passasse a fazer parte do número das nações democráticas (VENTURA, 1994: 255). A este propósito, Alexandre António da Costa Luís explica que para os opositores a futura admissão de Portugal na comunidade internacional "implicaria forçosamente a integração do Estado português na «Nova Ordem Democrática» e o respectivo abandono da sua estrutura fascizante e ditatorial" (LUÍS, 1994: 285).

[187] *Jornal Português* nº 84 (1949).

[188] VENTURA, 1994: 256.

[189] LUÍS, 1994: 290.

A reportagem *As Comemorações do XX Aniversário da Revolução Nacional*[190] dava eco de recepções apoteóticas e entusiásticas aos líderes da nação. Três peças compõem esta notícia: *Em Braga*; *No Porto*; *Em Lisboa*.

Tratava-se, como faz questão de enfatizar o narrador, de um "documentário onde as imagens são o mais eloquente testemunho das honras que se viveram em Braga"[191].

Pelo facto de ter sido de Braga que partiu a coluna militar que em 1926 marcharia sobre Lisboa para impor a Ditadura Militar, a capital minhota representava, simbolicamente, a capacidade de sobrevivência da ditadura. O narrador não poupa na adjectivação quando se trata de exaltar o líder da nação, explicando que, nas ruas de Braga, o povo vitoriava "delirantemente" e "largamente" Salazar.

Para além da população, a narração destaca a presença das Forças Armadas – dando a entender que um dos principais alicerces do autoritarismo nacionalista estava com o regime – na cidade de Braga: "O povo que enchia completamente a grande avenida aclamou os soldados de Portugal. O Exército português garante das mais lidimas virtudes nacionais." [192] Quanto à Marinha, sublinhava-se a constante lealdade desta "ao serviço do Império"[193].

Até 1951, ano de edição do último número do *Jornal Português*, as questões ligadas às Forças Armadas portuguesas continuaram a merecer a atenção das actualidades oficiais, ainda que, com o pós-guerra, a sua presença nos sumários do *Jornal Português* fosse mais reduzida.

Perante a incerteza quanto ao novo equilíbrio de forças entre as grandes potências internacionais, o regime continuava a propagandear o orgulho do país nas suas instituições militares, com a produção de reportagens como *Desfile em Lisboa do Exército Português e das Forças Expedicionárias Brasileiras*[194], *Alfeite O Dia da Marinha*[195], *A Semana da Marinha*[196] ou *Os Exercícios Finais da Escola Prática de Engenharia 1950*[197].

Um pouco à parte dos assuntos militares, ainda que ligada à cadeia de comando das Forças Armadas, a notícia *A entrega do Bastão de Marechal a S. Ex^a o Presidente*

---

[190] *Jornal Português* nº 59 (1946).
[191] *As Comemorações do XX Aniversário da Revolução Nacional: Em Braga* (*Jornal Português* nº 59).
[192] *As Comemorações do XX Aniversário da Revolução Nacional: Em Braga* (*Jornal Português* nº 59).
[193] *As Comemorações do XX Aniversário da Revolução Nacional: Em Braga* (*Jornal Português* nº 59).
[194] *Jornal Português* nº 54 (1945).
[195] *Jornal Português* nº 67 (1947).
[196] *Jornal Português* nº 89 (1950).
[197] *Jornal Português* nº 93 (1950).

da República[198] reflecte a forma como, em 1947, o Governo se propunha estabelecer uma rede de interesses dominantes, semelhante à que tinha nos anos 30, antes da guerra, de maneira permitir-lhe viabilizar o regime[199].

Para Fernando Rosas, a atribuição solene do Bastão de Marechal selava o "esquecimento dos envolvimentos conspiratórios de Carmona[200] e a reconciliação com o sector militar que o rodeava, devolvendo, ao mais alto nível, a indispensável imagem de unidade do Estado"[201].

Em *O Dia da Infantaria*[202] a locução recorre linguagem belicista em prol da defesa da soberania – que em pleno conflito mundial se tinha tornado rotineira – ao mencionar que o desfile das unidades motorizadas "não deixou de impressionar fortemente a multidão que rodeava todo o percurso, pelo que significam de eficiência e poderio bélico, garantia inabalável da independência e do prestígio das armas nacionais".

Igualmente em 1948, as tropas voltavam à Avenida da Liberdade como já tinha acontecido durante a guerra. À imagem do que se tinha passado nesses anos, volta-se a ouvir na narração de *Lisboa Desfile Militar*[203] palavras de exaltação militarista que são secundadas pela constatação do apoio popular ao Estado Novo: "A cidade de Lisboa e a sua população tiveram, uma vez mais, a oportunidade de apreciar esta notável demonstração de força e de organização militar que as unidades em parada tão eloquentemente afirmaram".

Já no final da década, em 1949, o *Jornal Português* nº 83 torna a fazer alusão à "eficiência do nosso exército, prestigiado na sua nobre missão de garantir a paz e a independência nacionais". Esta locução, feita a propósito das "Forças Armadas da nação tão garbosamente apresentadas" e, mais precisamente, das unidades dos regimentos

---

[198] *Jornal Português* nº 69 (1947).

[199] Em 1947, o Governo sofreu uma remodelação que esteve imersa em controvérsia interna. Fernando Rosas assinala que, pela primeira vez, Salazar não recompõe a sua equipa como quer, mas como tem de ser, como lhe é ditado pela "necessidade de equilibrar as pressões dos diferentes grupos de interesses e de correntes dentro da situação" (ROSAS, 1998: 357).

[200] Todavia, a recandidatura de Carmona às eleições presidenciais de 1949 só relutantemente foi aceite por alguns sectores do regime. "Os conspiradores teriam gozado de alguma complacência e discreto estímulo por parte do próprio Presidente da República", explica César de Oliveira, a propósito da conspiração prevista para Abril de 1947 e abortada pela polícia política, levando, em Junho desse ano, à detenção e aposentação de vários oficiais do Exército e da Marinha implicados. O presidente do Conselho procederia, entretanto, a diversas remodelações governamentais e a polícia política não abrandaria nos esforços de vigilância e de repressão (OLIVEIRA, 1992: 64).

[201] ROSAS, 1998: 358.

[202] *Jornal Português* nº 79 (1948).

[203] *Jornal Português* nº 72 (1948).

motorizados da 3ª região militar, pode ser ouvida na notícia *Porto Uma Parada Militar*[204].

Um ano mais tarde, a notícia *A Festa Militar do Regimento de Engenharia 1*[205] transmite a ideia de que a modernização do Exército estava concluída: "Desta notável exibição técnica fica-nos a certeza que os militares da engenharia portuguesa estão perfeitamente aptos para as tarefas que a moderna táctica militar reclama."

De volta ao *Jornal Português*, estiveram, no pós-guerra, as reportagens de esquadras navais que chegavam à costa portuguesa, só que, desta vez, pertencendo, exclusivamente, às armadas aliadas. A presença em portos portugueses de navios da marinha britânica e da marinha norte-americana, tanto em 1946, como em 1948, tinha um claro significado político de apoio ao Estado Novo. Uma ajuda que não era desinteressada e que acontecia numa altura em que se fazia sentir o adensar da Guerra Fria e os efeitos da bipolarização mundial.

A primeira referência, no pós-guerra, à "honrosa visita de uma divisão da heróica e nobre Home Fleet" aparece no *Jornal Português* nº 55 na notícia *A "Home Fleet" em Lisboa*[206]. A locução falava de uma "cinzenta e fria manhã de 1946, ano de paz no mundo", em que "o povo de Lisboa exteriorizava o seu apreço pelos bravos marinheiros da velha Inglaterra".

Neste número, a reportagem *Sua Excelência o Presidente da República visita o Couraçado Nelson*[207] lembra que, com a presença do "venerando chefe do Estado português", o governo nacional prestava homenagem aos "heróis da Home Fleet, a esquadra de Inglaterra".

Por se tratar de uma antiga aliada, com a qual o Estado Novo pretendia manter, por motivos estratégicos, uma boa relação, a passagem da armada inglesa pela capital portuguesa esteve ainda em evidência no número seguinte do *Jornal Português*, através das seguintes reportagens: *A "Home Fleet" em Lisboa. Uma Festa em Queluz*[208], onde o ministro dos Negócios Estrangeiros português presta homenagem à frota inglesa; e *A*

---

[204] *Jornal Português* nº 83 (1949).
[205] *Jornal Português* nº 92 (1950).
[206] Jornal Português nº 55 (1946). Este número do *Jornal Português* contém ainda uma notícia onde se referem as boas relações entre as tropas dos dois países, através de *O desafio de "Foot-Ball" RAF-Exército Português*, naquela que era, como sublinha o locutor, uma "manifestação de verdadeiro desporto". Ao contrário do que acontecia anteriormente, já não se vê a equipa portuguesa a fazer a saudação fascista antes do jogo começar. Um desafio que contou com a presença de Carmona e de outros membros do Governo.
[207] *Jornal Português* nº 55 (1946).
[208] *Jornal Português* nº 56 (1946).

partida da "Home Fleet"[209], onde se destaca a manifestação popular dirigida aos marinheiros ingleses depois destes terem estado uma semana em Lisboa.

A armada britânica só voltará a ser referenciada no *Jornal Português*, em 1950, com a reportagem *O Couraçado Vanguard visita Lisboa*[210], onde se realça a realização de manobras conjuntas no Atlântico por parte dos navios da marinha portuguesa e inglesa.

Se é verdade que já antes da guerra a relação do regime com as Forças Armadas britânicas era especial, em grande parte graças aos laços históricos que uniam os dois países, não é menos certo que, com o fim do conflito, a ligação com as instituições militares norte-americanas passa também a ser mais estreita.

O Estado Novo tentava ganhar peso político no panorama internacional e contava, para isso, com a cooperação dos seus aliados de circunstância.

Em 1946, a Grã-Bretanha e os EUA apoiam o pedido de adesão de Portugal à ONU, vetado pela URSS; em 1948, fica acordada a cedência da base da Lajes aos norte-americanos[211] e, em 1949, Portugal entra para a OTAN/NATO, como membro fundador[212], integrando-se, assim, na cena internacional e assumindo o papel de único interlocutor ibérico, face ao isolamento espanhol. Dois anos depois, é assinado o Acordo de Defesa de Portugal e dos Estados Unidos. Qualquer um destes passos de integração na nova ordem internacional constituía um rude golpe nas esperanças da oposição. As democracias estavam decididas a caucionar o regime salazarista por muito que a oposição ao Estado Novo dirigisse as suas queixas e reclamações às Nações Unidas e aos governos democráticos para que cessassem o seu apoio à ditadura portuguesa.

Saindo da Segunda Guerra Mundial numa posição ambivalente, Portugal era, a par com a Espanha, o último resquício de uma era marcada pelo autoritarismo. Pedro Aires Oliveira caracteriza a sobrevivência do Estado Novo como a representação de um "anacronismo incómodo" para os vencedores, que pretendiam associar o desfecho da guerra ao triunfo das democracias sobre as ditaduras[213].

Porém, César de Oliveira destaca o facto de Portugal ter saído da Segunda Guerra Mundial mais bem posicionado do que a Espanha. Ainda que consciente de que

---

[209] *Jornal Português* nº 56 (1946).
[210] *Jornal Português* nº 93 (1950).
[211] Com este acordo os EUA passam a poder instalar-se na Base das Lajes, na Ilha Terceira, e continuam a usufruir das facilidades na Ilha de Santa Maria como tinha ficado acordado em 1944.
[212] ALÍPIO, 2001: 28.
[213] OLIVEIRA, 2001: 32.

ao longo do conflito o Estado Novo não tenha sofrido qualquer evolução política significativa, César de Oliveira lembra que o Governo de Salazar, ao contrário do de Franco, não deu mostras das "hesitações, ambiguidades e tentações belicistas evidenciadas pela Espanha, sobretudo no período que vai desde a invasão da França ao desembarque aliado no Norte de África". Para este autor, a neutralidade colaborante posta em prática, a partir de Agosto de 1943, permitiu o desafogo político que, no pós-guerra, a ditadura franquista esteve "muito longe de conhecer"[214].

Enquanto Portugal era convidado para participar no Plano Marshal/Plano Europeu de Reconstrução e na NATO, inúmeras representações diplomáticas abandonavam Madrid. Salazar empenhar-se-ia, contudo, na sobrevivência da ditadura franquista, comprometendo-se diplomaticamente na reabilitação do regime espanhol. Desalinhados politicamente com o resto da Europa Ocidental, os dois regimes peninsulares procuram estreitar ainda mais os laços de amizade que, perante um contexto político-ideológico hostil, lhes podiam garantir a durabilidade pretendida.

Manuel Loff realça a renovação do Pacto Ibérico e as visitas de Franco a Lisboa, em 1949, e de Salazar à Galiza, em 1950, como tendo marcado o apogeu de uma relação de amizade peninsular que, apesar das limitações estruturais, a "retórica ideológica descrevia como baluarte da «reserva moral do Ocidente», de um anticomunismo que passa a ser descrito como percursor daquele a que o Ocidente regressava depois da Grande Aliança anti-nazi estabelecida com a União Soviética durante a guerra"[215].

Se a visita de Salazar à Galiza, em 1950, não merece qualquer tipo de referência no *Jornal Português*, já a visita de Franco a Lisboa um ano antes merece amplo destaque no noticiário cinematográfico oficial sob o título *A visita a Portugal do Generalíssimo Franco*[216].

A passagem do líder espanhol pela capital e por algumas cidades portuguesas do centro do país foi filmada pela SPAC e editada em três números do *Jornal Português* inteiramente dedicados a esta visita

A visita que Franco realizou a Portugal, entre os dias 22 e 27 de Outubro de 1949[217], foi preparada com grande antecedência, mais de um ano de "gestões político-diplomáticas", como faz questão de salientar António Pedro Vicente. Para este autor, estes cuidados demonstram "subtis interesses em jogo, de parte a parte". Por um lado, a

---

[214] OLIVEIRA, 1992: 52.
[215] LOFF, 1999: 59.
[216] *Jornal Português* nº 86, nº 87, nº 88 (1949).
[217] Visita que visava retribuir a realizada pelo marechal Carmona a Espanha, em 1929.

atenção dada à política interna e externa do espaço ibérico, e, por outro, as "interacções de vulto" a que Portugal se submeteu no contexto das relações com outros estados, com especial destaque para os contactos diplomáticos com os EUA e a Inglaterra[218].

Se Portugal se encontrava já integrado na Aliança Atlântica, Espanha encontrava-se afastada de alianças militares defensivas que lhe permitissem integrar-se na nova ordem internacional.

A ideia defendida por António Pedro Vicente de que a visita de Franco, em 1949, tinha sido preparada com a "devida antecedência, grande minúcia e alguma natural preocupação por parte do governo português", assenta, por um lado, na vontade de Portugal não querer susceptibilizar os seus aliados e, por outro, de procurar reforçar a aliança ibérica. Com a presença de Franco no poder, Salazar assegurava, pelo menos, que a influência do comunismo não se faria sentir na Península Ibérica, ainda que a permanência do ditador espanhol à frente dos destinos do país vizinho provocasse no ditador português um "foco de tensão". António Pedro Vicente admite mesmo que Oliveira Salazar via com bons olhos a mudança para um regime monárquico em Espanha[219].

Quando visita Portugal, Franco sabia que a sua união a Portugal, um forte aliado da Inglaterra, lhe permitia ganhar algum espaço de manobra para garantir a sobrevivência do regime que chefiava.

A crescente desconfiança com que as potências ocidentais olhavam para a União Soviética favorecia o salazarismo e arrefecia a animosidade que os estados democráticos sentiam em relação aos regimes ibéricos. O perigo comunista era, precisamente, o argumento com que os dois ditadores ibéricos justificavam as suas ditaduras. A favor do salazarismo estava também a folha de serviços que este tinha prestado à causa aliada durante o conflito. O arquipélago dos Açores, que fazia parte desta lista, voltava a adquirir no contexto da Guerra Fria uma grande importância estratégica[220]. Portugal sabia também que a Inglaterra, liderada por um governo trabalhista, não queria pôr em risco as relações com o seu velho aliado. Laços diplomáticos de elevado valor estratégico. Isto, apesar da opinião pública britânica não

---

[218] VICENTE, 1994: 19. António Pedro Vicente lembra que o Estado espanhol, em 1949, mantinha relações diplomáticas unicamente com Portugal – a nível da embaixada – e a Santa Sé. Este autor explica que todas as situações que colocassem em perigo a ordem no país vizinho e, por consequência, a posição do líder espanhol prejudicavam o governo português (VICENTE, 1994: 30).

[219] VICENTE, 1994: 28-29.

[220] Pedro Aires de Oliveira constata que, uma vez mais, a relevância estratégica das ilhas portuguesas e o "cerrado antagonismo ideológico" da Guerra Fria convergiam no sentido de tornar a ditadura de Salazar "aceitável para os dirigentes do Ocidente democrático e capitalista" (OLIVEIRA, 2001: 34).

acreditar que os regimes políticos da Península Ibérica estivessem interessado em abraçar a democracia.

Refere António Pedro Vicente que, se da visita de Franco a Portugal, a Espanha colhia maiores vantagens, já Portugal se conciliava com o "clima de ordem tão ao gosto de Salazar", sem se incompatibilizar com a Inglaterra e com os outros países ocidentais, nomeadamente os EUA[221].

António Pedro Vicente recorda que esta visita chegou a estar aprazada para Outubro de 1948. Explica este autor que, esperançado em restabelecer as boas relações com a Argentina, o Governo espanhol fez deslocar o Ministro dos Assuntos Exteriores, Martin Artajo, àquele país. Sem a presença deste membro do Governo a acompanhar Franco na sua visita a Portugal, Salazar e o governo português não ficaram agradados com a situação tendo mostrado mesmo o seu descontentamento pelo facto. Um ano depois realizar-se-ia aquela que foi a única visita de Estado que Franco efectuou a Portugal durante toda a sua governação[222].

A presença do Generalíssimo em terras lusas recebeu por parte do *Jornal Português* uma atenção especial.

A visita a Portugal do Generalíssimo Franco I[223] mostrava unicamente o dia da chegada (22 de Outubro), onde desembarcou no Cais do Terreiro do Paço, sendo recebido, entre outros, por Salazar, Carmona e o cardeal patriarca de Lisboa. As imagens são de uma recepção calorosa por parte da população de Lisboa. No celulóide ficou também retida a presença do ditador espanhol ao Palácio de Queluz, onde almoçou e ficou a descansar, para durante a tarde se deslocar ao Palácio de Belém e aí ser recebido por Carmona. A terminar o primeiro dia, Franco visitou a Câmara Municipal de Lisboa.

Em *A visita a Portugal do Generalíssimo Franco II*[224] o Jornal Português mostra o segundo, o terceiro e o quarto dias da visita (23, 24 e 25 de Outubro). O dia 23 ficou marcado pela presença de Franco e de Salazar no Campo Pequeno, onde assistiram a uma Tourada à Antiga Portuguesa[225]. As imagens captadas na altura voltam a dirigir os olhares dos espectadores para as manifestações de apoio popular aos líderes. Do dia 24

---

[221] VICENTE, 1994: 31. Salazar e Franco partilharam muitos interesses comuns. A protecção que ambos concederam à religião católica e o anticomunismo estavam entre os exemplos dessa partilha de interesses.
[222] VICENTE, 1994: 32.
[223] *Jornal Português* nº 86 (1949).
[224] *Jornal Português* nº 87 (1949).
[225] António Pedro Vicente salienta que nos espectáculos organizados em honra de Franco (S. Carlos, Praça de Touros do Campo Pequeno, etc.) todos os lugares eram ocupados por convidados, pois não haviam sido colocados bilhetes à venda (VICENTE, 1994: 47).

ressaltam as imagens da passagem do Generalíssimo por Mafra (Convento) e por Sintra (Palácio da Vila e Castelo da Pena). A terminar, o nº 87 do *Jornal Português* podem-se ver imagens do dia 25 de Outubro, quando Franco se dirige para o Luso em comboio especial, seguindo para o Buçaco (Hotel do Buçaco) e para Coimbra onde o ditador espanhol recebe o título *Honoris Causa* na Universidade de Coimbra e onde é notada a presença do cardeal patriarca de Lisboa[226].

A visita a Portugal do Generalíssimo Franco III[227] reúne o quinto e o sexto dia da visita (26 e 27 de Outubro). No dia 26, as imagens da revista de actualidades levam o espectador a acompanhar a passagem do líder espanhol por Fátima (Santuário), Leiria (Castelo), Batalha (Mosteiro) e Alcobaça (Convento). O último dia (27) é o da Partida de Franco para Madrid. No Aeroporto da Portela, para onde foi acompanhado por Salazar, Franco era aguardado por Carmona. Um momento em que o locutor do *Jornal Português* aproveita para classificar a visita de Franco a Portugal como um "símbolo da fraterna amizade que une Portugal e a Espanha. Inestimável penhor de perenidade da civilização cristã e ocidental."[228]

Para a entrada de Portugal na Organização do Tratado do Atlântico Norte, como um dos 11 membros fundadores, muito contribuiu a moeda de troca açoriana. Esta era, no entanto, uma situação estranha, tanto mais que a estrutura político-militar criada para defender os estados democráticos contava com a presença de um Estado antidemocrático como Portugal.

A entrada de Portugal para a Aliança Atlântica acabaria por conferir ao regime uma certa legitimidade no plano externo, aproximando-o de uma nova super-potência como os Estados Unidos da América. Como lembra Elsa Santos Alípio, este era um facto que constituía uma novidade na política externa portuguesa e que, ao mesmo tempo, "levaria Portugal a afastar-se da histórica Aliança luso-britânica"[229].

Ainda que Salazar não nutrisse, como era do conhecimento geral, uma grande amizade pelo imperialismo americano, como aliás fazia questão de referir, a verdade é que no *Jornal Português* nº 55, emitido em 1946, a reportagem *Visitantes Ilustres O Cardeal Spellman*[230] narra que a homenagem prestada pelo cardeal patriarca de Lisboa ao Arcebispo de Nova Iorque é a demonstração da grande admiração do governo e do

---

[226] D. Manuel Gonçalves Cerejeira, Doutor em Letras pela Universidade de Coimbra e, seu antigo docente.
[227] *Jornal Português* nº 88 (1949).
[228] *A visita a Portugal do Generalíssimo Franco III* (*Jornal Português* nº 88).
[229] ALÍPIO, 2001: 28.
[230] *Jornal Português* nº 55 (1946).

povo português pela "grande nação americana". Ficava claro nesta reportagem que Estado e Igreja partilhavam uma grande cumplicidade nos destinos da nação, até mesmo na sua política externa.

A reportagem intitulada *A visita da Esquadra Americana*[231] marca o *Jornal Português* nº 62, por ser a primeira a referir a presença de topas americanas em Portugal. Uma visita de cortesia e homenagem onde se destacam, não só os cumprimentos apresentados ao chefe do Estado pelo almirante americano, como também a apresentação, em plena Assembleia Nacional, das cordiais sudações do governo dos Estados Unidos ao presidente do Conselho.

A "amigável visita"[232] que as forças navais americanas fizeram a Portugal era vista com naturalidade, já que, como sublinha o locutor, Portugal foi um país que, "nos anos calamitosos da guerra soube cumprir lealmente, dignamente, o seu dever"[233]. A locução enaltece o ambiente de concórdia que, supostamente, existia entre os dois países, referindo não só que os marinheiros norte-americanos desfilaram pelas ruas da capital "perante as vibrantes aclamações da população", como também que "a Torre de Belém, glorioso testemunho do glorioso passado das conquistas portuguesas, recebe o eco das salvas de homenagem que do grande porta-aviões se disparam".

Até 1951, quatro reportagens voltam a mencionar a principal potência ocidental. Em 1948, *A visita a Lisboa do Comandante das Esquadras Americanas do Atlântico e Mediterrâneo*[234] serviu, como realça o narrador, para "evidenciar, uma vez mais, a grande simpatia que une os dois povos e os seus marinheiros", uma ideia repetida em *Unidades da Esquadra Americana do Atlântico Oriental e do Mediterrâneo visitam Lisboa*[235], onde se pode ouvir que, "desta forma, uma vez mais, se reforçou a tradicional amizade existente entre as duas nações atlânticas".

Dois anos mais tarde, os ecrãs das salas de cinema voltavam a ter nas suas telas mais notícias dedicadas às visitas de cortesia da marinha dos Estados Unidos. Em *A substituição das Forças Navais Norte-Americanas em serviço no Mediterrâneo efectuou-se em Lisboa*[236] acentua-se que "esta visita de serviço e de cortesia deu ensejo à maior concentração de forças navais até agora registada no estuário do Tejo, e

---

[231] *Jornal Português* nº 62 (1946). Na frota americana assumia especial destaque o porta-aviões *D. Roosevelt*, que recebeu a visita de Salazar e Carmona.
[232] *A visita da Esquadra Americana* (*Jornal Português* nº 62).
[233] *A visita da Esquadra Americana* (*Jornal Português* nº 62).
[234] *Jornal Português* nº 72 (1948).
[235] *Jornal Português* nº 78 (1948).
[236] *Jornal Português* nº 89 (1950).

permitiu, igualmente, que os marinheiros norte-americanos admirassem, uma vez mais, Lisboa". Perante um contingente militar tão elevado, a narração faz questão de mencionar que "a população de Lisboa não escondeu a sua viva simpatia e admiração pelos bravos marinheiros norte-americanos". Com uma atitude diplomaticamente correcta, o *Jornal Português* reflectia a ideia de que os Estados Unidos eram, de facto, um aliado sumamente importante para a continuidade do Portugal salazarista.

Ainda em 1950, a notícia *O General Eisenhower em Lisboa*[237] parecia não deixar dúvidas quanto ao valor da nova aliança atlântica: os vencedores, na figura de um dos responsáveis militares pela vitória na Segunda Guerra Mundial, reconheciam a legitimidade de um regime autoritário, semelhante àqueles que tinham ajudado a derrotar cinco anos antes. Já não havia dúvidas, com a Guerra Fria a conjuntura internacional tinha mudado. A divisão do mundo em dois blocos funcionou como "arma ideológica ao serviço da perenidade salazarista", como reconhece Alexandre António da Costa Luís, para quem a nova conjuntura internacional funcionou ainda como elemento de justificação do Estado Novo[238].

A visita a Lisboa do comandante-chefe dos exércitos da Europa Ocidental, general Eisenhower, era uma daquelas visitas que permitia melhorar a imagem do regime perante a comunidade internacional, tanto mais que acontecia depois do "grande militar", como aparece referenciado nesta reportagem, ter percorrido algumas capitais de países do Pacto do Atlântico Norte. O narrador recorda que na visita a Portugal, "um dos países do Pacto Atlântico", Eisenhower esteve com Salazar em S. Bento e com Carmona no Palácio de Belém, tendo recebido no fim da sua breve visita a Lisboa uma "calorosa manifestação de milhares de pessoas" que acorreram ao aeroporto da Portela para o saudarem no momento em que partia para Roma. Daquilo que o militar norte-americano terá dito às autoridades nacionais só se sabe pelas palavras do locutor que "o nosso ilustre hóspede manifestou o seu enorme regozijo por visitar Lisboa e a sua enorme gratidão pela fidalga hospitalidade que encontrou em Portugal".

César de Oliveira admite que à assinatura do Acordo de Defesa entre Portugal e os EUA, em 1951, que incidia particularmente sobre a utilização da Base das Lajes, na Ilha terceira, não foi estranha a deslocação do comandante supremo das forças da

---

[237] *Jornal Português* nº 94 (1950).

[238] LUÍS, 1994: 287. Este autor considera que a Guerra Fria passou a constituir o "pulmão predilecto de respiração interna e sobretudo externa do Estado Novo". Contrário às ideias comunistas, o regime autoritário e ditatorial de Salazar passava a ser útil no embate com o bloco bolchevique. Os interesses geopolíticos dos países democráticos tinham atraiçoado os propósitos oposicionistas.

NATO, general Dwight Eisenhower, a território português[239]. A desconfiança que o presidente do Conselho nunca tinha escondido ter em relação aos EUA tendia a desvanecer-se com a constatação de que era aquele país quem liderava o mundo ocidental. A sobrevivência do Estado Novo impunha, uma vez mais, ao regime que se adaptasse às condições políticas da comunidade internacional.

O autoritarismo salazarista compartia, assim, o espaço político e geográfico das democracias ocidentais, que se mostravam dispostas a pactuar com as ditaduras que governavam a Península Ibérica.

Durante a década de 50, as relações entre o poder político e a instituição militar atingiram uma fase de acalmia. Porém, como conclui Medeiros Ferreira, esse também é o período em que as Forças Armadas portuguesas "se dão conta do seu enorme atraso em relação às Forças Armadas dos países aliados", nomeadamente depois de, em Julho de 1950, se terem realizado grandes manobras destinadas a "testar a capacidade operacional, o grau de instrução e de prontidão das Forças Armadas, tendo em conta os novos compromissos internacionais com a NATO" [240].

Depois de no pós-guerra ter recebido a visita das divisões navais de Inglaterra e dos Estados Unidos da América chegava ao *Jornal Português* a primeira e única reportagem sobre unidades da marinha de guerra francesa sob o título *A visita do cruzador francês "Richelieu"*[241]. Trata-se de uma embarcação que o locutor considera como "um dos mais famosos navios de guerra do mundo e símbolo da grandeza eterna da França". O texto desta notícia deixa transparecer alguma cordialidade para com o novo aliado: "Esta visita do couraçado francês serviu para demonstrar, uma vez mais, os sentimentos de amizade que unem as duas pátrias europeias, ambas portadoras de mensagens de civilização e cultura."

Contudo, um velho aliado da vertente política autoritária e antidemocrática continuava a ter lugar cativo nas edições do *Jornal Português*, com notícias como Vida diplomática. *O Novo Embaixador de Portugal em Espanha*[242] ou *A visita a Portugal do Generalíssimo Franco*[243], esta última já aqui analisada.

---

[239] OLIVEIRA, 1992: 76.
[240] FERREIRA, 1992: 183-184. Medeiros Ferreira fala da utilização de cerca de dez mil soldados na região de Sintra, quatro mil na região do Porto, e ainda concentrações no Alentejo e no interior do país, numas manobras cuja principal missão atribuída às forças militares foi a de impedirem um hipotético desembarque na costa de Lisboa e, posteriormente, a de obrigarem as forças inimigas a retirarem-se.
[241] *Jornal Português* nº 64 (1946).
[242] *Jornal Português* nº 60 (1946).
[243] *Jornal Português* nº 86, nº 87, nº 88 (1949).

A proximidade entre os dois estados peninsulares nunca deixou de estar presente no discurso oficial, onde se continuava a fazer a apologia dos regimes opressivos. Na reportagem *Na S. N. Belas Artes. Exposição do Livro Espanhol*[244], Carmona proferiu, segundo a narração do *Jornal Português*, "palavras de alto apreço pela nação amiga, pelo seu chefe e pela mensagem espiritual que a Espanha conduz pelo mundo".

Se as lembranças do passado ainda estavam presentes nos conteúdos do *Jornal Português*, os anos que se seguiram à Segunda Grande Guerra trouxeram aos sumários deste noticiário cinematográfico novas realidades. Entre elas destacam-se duas: os navios com repatriados vindos de Timor e a chegada de crianças austríacas a Portugal, a convite da Caritas.

À "capital do nosso glorioso império" chegavam, em 1946, "os portugueses de Timor que teimaram em defender a soberania portuguesa, guiados pelo amor pátrio e pela bandeira verde rubra" afirmava em tom patriótico a narração da notícia *Chegada a Lisboa dos repatriados de Timor*[245].

Pouco tempo depois, quem aportava na costa portuguesa vindo de Timor era o contingente militar da Forças Expedicionárias ao Extremo-Oriente, vítima das invasões nipónicas, como destaca o narrador do *Jornal Português* na notícia *Chegou o "Quanza" de regresso de Timor*[246].

A questão timorense só em 1946 começou a ser falada no *Jornal Português*, contudo, em 1941 e 1942 Timor já tinha sofrido duas invasões. Inicialmente por tropas holandesas e australianas e, um ano mais tarde, por tropas japonesas.

A questão de Timor era, como afirma César de Oliveira, uma fonte de atritos entre Portugal e os Aliados, que só viria a ser solucionada após a rendição das forças japonesas ao Governo português e com a consequente recuperação, por parte de Portugal, da soberania sobre o território daquela colónia, em 1945[247].

Entretanto, a partir de 1948, e do *Jornal Português* nº 73, aparecem as primeiras imagens de um outro percurso.

A convite da Cáritas Portuguesa, centenas de crianças que sentiram a violência da guerra chegavam a Portugal.

---

[244] *Jornal Português* nº 64 (1946).
[245] *Jornal Português* nº 55 (1946).
[246] *Jornal Português* nº 57 (1946).
[247] OLIVEIRA, 1992: 52.

Notícias como *Crianças da Áustria em Portugal*[248], *400 crianças austríacas vêm passar férias a Portugal*[249], *Mais mil crianças austríacas chegam a Lisboa*[250] ou *Chegou a Lisboa o último turno de crianças estrangeiras que vêm gozar férias em Portugal*[251], referem a chegada de crianças que "depois de tanto terem sofrido bem merecem agora carinho e sossego"[252].

Nos anos que se seguiram ao conflito mundial, a não participação de Portugal na guerra era aproveitada pela propaganda oficial como um trunfo do regime, já que, como sublinha a locução de *Crianças da Áustria em Portugal*, o país continuava a ser uma "terra de paz e de alegria" [253].

Em *400 crianças austríacas vêm passar férias a Portugal* a mensagem continua a ser de exaltação da estabilidade social em que, supostamente, o país vivia: "A nossa terra continua a ser um tranquilo refúgio para as crianças que em outras nações conheceram os horrores da guerra. A Caritas não poupa esforços para trazer a Portugal estas crianças enfraquecidas que durante meses vão rir e brincar com alegria, ao mesmo tempo que poderão renovar a saúde".

Em 1950, o *Jornal Português* noticiava a derradeira destas viagens ao emitir a reportagem *Chegou a Lisboa o último turno de crianças estrangeiras que vêm gozar férias em Portugal*[254]. De uma forma subtil, o locutor recorda aos mais esquecidos que, enquanto a Europa tinha vivido confinada ao pânico da guerra no início dos anos 40, Portugal soubera evitar uma tal calamidade: "Esta nobre iniciativa permitiu que estas pequenas crianças checas, gregas, polacas, romenas e húngaras, e que viveram em campos de concentração, vivam agora nos campos livres de Portugal, onde vão colher às braçadas a flor das novas esperanças. Uma flor que se dá muito bem na terra portuguesa."

Para os simpatizantes do regime, o obreiro da paz portuguesa só podia ser um: Salazar. A mensagem de glorificação do homem que tinha conservado Portugal "afastado da poeira da guerra"[255] foi, por mais do que uma vez, veiculada no *Jornal Português* durante o conflito. Alguns anos após o fim da contenda internacional, a

[248] *Jornal Português* nº 73 (1948).
[249] *Jornal Português* nº 76 (1948).
[250] *Jornal Português* nº 85 (1949).
[251] Jornal Português nº 89 (1950).
[252] *400 crianças austríacas vêm passar férias a Portugal* (*Jornal Português* nº 76).
[253] *Crianças da Áustria em Portugal* (*Jornal Português* nº 73).
[254] *Jornal Português* nº 89 (1950).
[255] *As sociedades de recreio e clubes desportivos aclamam Salazar* (*Jornal Português* nº 26, de 1941).

FACULDADE DE LETRAS
BIBLIOTECA
PORTO

veneração do líder voltava a fazer parte da linguagem propagandística do jornal de actualidades da SPAC.

As mulheres portuguesas gratas a Salazar[256] é um bom exemplo da forma como o aparelho de propaganda do Estado se preocupou em acalentar, ao longo dos anos, o mito paternalista do chefe salvador. A locução não deixa dúvidas quanto à divinização do líder: "Naquela manhã em que se aclamava o homem que soube salvar em curtos anos, que foram uma longa vida, Portugal e o seu povo aos horrores da guerra."

A ideia de que, graças à actuação do presidente do Conselho, o país se tinha preservado aos horrores da guerra transformando-se num paraíso está bem descrita na notícia *Soberanos no exílio. A chegada a Portugal do Rei Humberto III*[257]. O locutor explica que depois de terem vivido momentos tão graves da história do seu país e do mundo, "os ex-governantes de Itália fixam residência particular na tranquila terra portuguesa".

O paraíso idealizado nos primeiros anos do pós-guerra apoiava-se também em dados económicos bastante optimistas. Apesar das graves dificuldades económicas originadas pelo bloqueio e pela falta de transportes marítimos, a guerra acabou por se tornar num momento de prosperidade global da economia portuguesa já que se estima que, entre 1938 e 1947 a economia tenha crescido a uma taxa de 2,9% ao ano em termos reais[258].

No final da Segunda Guerra Mundial, o Banco de Portugal e o sistema bancário português tinham acumulado grandes reservas em ouro e divisas, apresentando lucros e uma elevada capacidade de liquidez. No entanto, a conjuntura financeira que o país tinha alcançado tinha deixado marcas negativas no tecido social. César de Oliveira é peremptório ao reconhecer que o desafogo económico do Estado e das instituições financeiras foi alcançado "à custa dos baixos níveis salariais da maior parte da população e da persistência de um atraso económico, social e cultural que os esforços e a iniciativa de alguns dirigentes não conseguiram modificar"[259]. Posto isto, a pacificação social constituía, à entrada dos anos 50, um dos principais desafios do regime no pós-guerra. Porém, não era o único repto.

A universalização dos princípios democráticos e de autodeterminação consagrada na Carta das Nações Unidas impunham-se, perigosamente para o regime,

---

[256] *Jornal Português* nº 73 (1948).
[257] *Jornal Português* nº 60 (1946).
[258] ROSAS, 1998: 310. Fernando Rosas cita dados oficiais.
[259] OLIVEIRA, 1992: 55.

numa nova ordem internacional. Os ventos revolucionários e de independência que sopravam do Extremo Oriente ameaçavam as colónias portuguesas naquela área. Goa tornou-se um caso sintomático dessa nova realidade.

Internamente, entre 1949 e 1958, Salazar tinha reassumido uma posição de dureza e intransigência para com a oposição, conseguindo silenciá-la e dividi-la, pelo menos, até ao início dos anos 60, quando a guerra do Ultramar vai abrir as primeiras brechas na frente de estabilidade criada, nos anos 50, pelo Estado Novo.

4.2. A importância dos noticiários cinematográficos nos períodos de conflito

Com a Primeira Guerra Mundial as actualidades voltaram a assumir um estatuto que só tinham tido nos primeiros anos do cinema, quando as imagens da vida real entusiasmavam as audiências ainda pouco habituadas ao novo invento. As figuras públicas, os eventos desportivos e culturais passaram a repartir o seu espaço na tela com as imagens do conflito. Reproduções de uma realidade violenta que servem, muitas vezes, os propósitos propagandísticos dos países beligerantes.

Sendo a Inglaterra o melhor exemplo de uma actividade propagandística moderna, imaginativa e eficaz, muito acima da do resto dos países que intervieram na Primeira Guerra Mundial, como faz questão de salientar Alejandro Pizarroso Quintero[260], convém aprofundar um pouco mais o caso inglês naquele período. Neste ponto, a propósito dos noticiários cinematográficos e, no ponto seguinte, relativamente às longas-metragens propagandísticas (documentários ou ficção).

Fenómeno recente na Grã-Bretanha, o cinema tinha já uma posição dominante na cultura popular, pelo que podia exercer alguma influência sobre as vastas audiências que reunia, constituindo-se, assim, num excelente veículo de propaganda. Para que, durante o conflito, a mobilização fosse geral, era necessário levar a população a compreender e a apoiar as posições políticas definidas pelo Estado inglês.

Battle of Arras, exibido em 1917, seria a última longa-metragem sobre as imagens da guerra, a ser exibida em Inglaterra durante a Primeira Guerra Mundial. Daí por diante, as imagens de batalhas na frente de combate começaram a ser direccionadas para um novo *newsreel* oficial, que passava a fazer parte dos programas semanais dos cinemas. "Working on the assumption that audiences had become bored with the battle

[260] QUINTERO, s. d.: 217, 220.

films, the propagandists replaced them with the official newsreel and a new series of short, factual films", explica Nicholas Reeves[261].

Sentindo que os filmes de propaganda estavam a falhar os seus objectivos e que já não detinham a popularidade alcançada entre Agosto de 1916 e Janeiro de 1917, os propagandistas ingleses decidem relançar, em Maio de 1917, o seu jornal de actualidades *Topical Budget*[262], agora sob o nome de *War Office Topical Budget*.

A nova bandeira da propaganda cinematográfica propunha-se recuperar as audiências perdidas, apostando, para isso, no acesso exclusivo de um operador de câmara à frente de combate e às filmagens do noticiário oficial francês.

No entanto, a alteração mais significativa deste *newsreel* viria só no início de 1918 quando, como diz Nicholas Reeves, "the newsreel began to move away from a primary emphasis on the war towards an editorial policy that was much closer to the sporting and «human interest» focus on the other newsreels, a change that was given public recognition at the end of February 1918 by the decision to change its title to Pictorial News (Official)"[263].

Pela mesma altura, o regime bolchevique, saído da Revolução de Outubro de 1917, começava a produzir os primeiros filmes de propaganda sob a forma de jornais de actualidades, ainda que de uma maneira muito limitada. A falta de película e a pouca experiência dos realizadores russos fez com que o resultado final não fosse propriamente muito impressionante.

Foi, precisamente, nos jornais de actualidades que Dziga Vertov[264], um dos nomes mais influentes do cinema russo, se começou a destacar. Tudo começou em 1918 quando Vertov entrou para o Comité de Cinema de Moscovo, convertendo-se em editor do semanário cinematográfico *Kino-Nedelia,* o primeiro jornal de actualidades criado pelo governo soviético, cujos temas repercutiam as profundas transformações sentidas após a Revolução de Outubro. Como refere Vasco Granja, este noticiário cinematográfico incidia, sobretudo, "nos acontecimentos vividos pelo povo em guerra contra os diversos invasores da terra pátria. Imagens muito variadas que iam de cenas de

---

[261] REEVES, 1999: 32. "To complete the new approach the propagandists subsequently added a series of weekly «magazine» films, designed to complement the «newspaper» approach of the newsreel." (REEVES, 1999: 28)

[262] O jornal de actualidades *The Topical Budget* competia com duas companhias francesas que dominavam o mercado britânico de noticiários cinematográficos: a *Gaumont Graphic* e a *Pathé Gazette*.

[263] REEVES, 1999: 28-29.

[264] O verdadeiro nome de Dziga Vertov é Denis Arkadievich Kaufman (1896-1954).

combates com tropas estrangeiras a acidentes e catástrofes, passando por reportagens que evidenciavam a consolidação do poder soviético." [265]

O papel de Vertov consistia em reunir, seleccionar e ordenar o material que chegava à sua mesa de montagem. Imagens inicialmente provenientes da Primeira Guerra Mundial e, posteriormente, da Guerra Civil russa (1917-1921).

Para que pudessem ser vistas pelos combatentes revolucionários, as cópias dos noticiários seguiam em comboios especiais que permitiam a projecção e montagem de filmes. O *V. I. Lenine* foi o primeiro comboio exclusivamente equipado para propaganda a percorrer os carris soviéticos, em 1918.

Depois do sucesso de experiências como o *V. I. Lenine*, uma Comissão directamente controlada pelo Comité Central Executivo do Partido opta pela criação de uma frota de comboios destinada a levar propaganda aos grandes centros e às localidades. Para muitos populares os *agit-trains* proporcionavam o primeiro contacto com o cinema.

Para além da projecção de filmes, os *agit-trains* proporcionavam a recolha de imagens que posteriormente eram usadas na produção de pequenos filmes de propaganda denominados *agitki*[266].

No início dos anos vinte, Vertov, tal como Lenine, considerava que os filmes soviéticos deviam reflectir e documentar a realidade socialista.

Com a ideia de que o cinema do proletariado devia basear-se na verdade, Vertov dedica-se, entre 1922 e 1925, aos noticiários do cinema-verdade (*Kino-Pravda*).

Vertov e aqueles que por ele foram influenciados serviram a propaganda do governo soviético na primeira metade dos anos vinte. Contudo, como explica Erik Barnouw, Vertov não se considerava um propagandista, uma vez que, "creia que era un reportero y que su misión consistia en encontrar y comunicar hechos reales"[267].

Com o aparecimento do cinema sonoro a marcar o início dos anos trinta, o cinema soviético entrou numa fase de declínio, afastando-se do período de enorme vigor criativo e artístico que marcou o seu cinema mudo.

---

[265] GRANJA, 1981: 11.

[266] "Described by the term *agitka* (literally «a little agitational piece»), these shiort films (between 5 and 30 minutes in length) presented simple propaganda messages", aclara Nicholas Reeves, que destaca o facto de, entre o Verão de 1918 e o fim da Guerra Civil russa, terem sido produzidos 60 *agitki*, algo que, segundo este autor, era um feito notável (REEVES, 1999: 55).

[267] BARNOUW, 2002: 66. "En la primera época de Vertov a nadie se le ocurría todavía que pudiera haber un conflicto real – o conflicto potencial – entre las obligaciones de un periodista y las exigencias doctrinarias", explica Erik Barnouw.

No entanto, o cinema soviético voltaria a mostrar alguma pujança a partir da Segunda Guerra Mundial. Imagens vindas de todo o território em guerra chegavam a Moscovo para serem montadas por homens como Roman Gregoriev, cuja função era compilar os noticiários de combate. Gregoriev fazia um trabalho semelhante ao realizado por Vertov durante as lutas revolucionárias.

Durante a Segunda Guerra Mundial os noticiários cinematográficos voltavam a ter um papel fundamental na informação das retaguardas O combate também se travava nas salas de cinema e, muito particularmente, nos noticiários cinematográficos patrocinados pelos estados beligerantes.

Antes da guerra, o Governo inglês planeou a sua política de propaganda para o cinema na suposição de que os *newsreels* seriam a mais importante forma de propaganda cinematográfica em tempo de conflito. "It had been assumed from the outset that they would constitute the single most important form of wartime film propaganda", lembra Nicholas Reeves[268].

Os responsáveis governamentais concordaram que, devido ao importante papel que desempenhariam durante o confronto, os *newsreels* seriam controlados pelo *British Board of Film Censors (BBFC)*, ao mesmo tempo que as imagens de âmbito militar seriam fornecidas por um operador do *War Office*[269].

Porém, as empresas produtoras de noticiários cinematográficos queixaram-se da falta de qualidade do material filmado que lhes era fornecido. "Moreover, as if to rub salt in the wound", diz Reeves, "War Office cameramen subsequently produced footage of such poor quality that it was unusable"[270].

Kenneth Clark, que no início de 1940 assume a *Ministry of Information Film Unit*, apresenta o *Programme for Film Propaganda*, onde concluía que aos documentários caberia o papel de explicar por que razão estava a Grã-Bretanha a lutar, enquanto que, para os *newsreels*, ficava a missão de mostrar como estavam os britânicos a combater[271].

Para Nicholas Reeves não restam quaisquer dúvidas de que as longas-metragens de propaganda produzidoa em Inglaterra durante a Segunda Guerra Mundial conquistaram um grande sucesso. Já os *newsreels* foram uma excepção. Este autor faz

---

[268] REEVES, 1999: 162.
[269] REEVES, 1999: 147.
[270] REEVES, 1999: 151.
[271] REEVES, 1999: 153. "The January Programme had identified a role for all the different forms of film (newsreels, feature films and documentary films), and it was that strategy that continued to guide the work of the Films Division Throughout the reminder of the war." (REEVES, 1999: 155)

questão de salientar que os *newsreels*, apesar de serem considerados "a critically important weapon in its film propaganda armoury, their inability to sustain their pre-war popularity must be seen as an important failure"[272].

Por volta de 1940, as companhias produtoras de newsreels, apesar de terem assegurado que o seu pessoal não seria recrutado e de terem garantido acesso à película em stock, viviam sob o controlo dos censores. "Exempt from film censorship before the war they now enjoyed the unhappy distinction of being the only news medium that was subject to both pré- and post-production censorship, in part because of the way in which meaning is constructed in newsreels", afirma Nicholas Reeves[273]. A ordem que um determinado tema ocupava no *newsreel* determinava a forma como esse material era compreendido pela audiência, pelo que o censor, para além de pretender conhecer as notícias individualmente, queria ver o jornal completo para poder exercer a sua função censória.

O carácter excessivamente propagandístico dos *newsreels*[274] e as notícias menos boas que marcaram os primeiros anos de guerra provocaram alguma saturação nos cinéfilos. Contudo, mais para o fim do conflito, e com as notícias da frente a melhorarem para os aliados, os *newsreels* recuperaram uma boa parte da sua popularidade.

Do lado dos aliados na Segunda Guerra Mundial, o Brasil é um exemplo particularmente importante nesta análise, sobretudo pela relação de amizade que mantinha com Portugal mesmo durante o Estado Novo.

As ligações históricas e linguísticas realçavam ainda mais o papel do *Cine-Jornal Brasileiro*, que começou a aparecer nos ecrãs das salas de cinema portuguesas

---

[272] REEVES, 1999: 194.

[273] REEVES, 1999: 156. "Moreover, in addition to agreeing the topics to be covered, all the footage was censored, frame by frame if necessary. Commentaries had to be submitted in writing, in advance and, where this was not practical, they were dictated over the telephone. (...) Patriotic newsreel editors willingly accepted MoI instructions and they became so skilled in anticipating the nature of this instructions, that there were fewer and fewer disagreements over the footage that had been shot." (REEVES, 1999: 156-157)

[274] "Wartime newsreels remained broadly faithfull to the style of presentation that had been developed in the pre-war years: a variety of short items, many light-hearted in character, always accompanied by an insistent commentary, delivered in an upper-middle-class male voice painstakingly instructing the audience in the way in which the footage was to be understood. Behind a vencer of objectivity, they persued a broadly conservative political agenda, although the proportion of time taken up with overly political items was always less than in other news media." (REEVES, 1999: 162)

em 1940[275]. Produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o *Cine-Jornal Brasileiro* continuaria a ser visto, em Portugal, até 1946.

O *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*, de José de Matos-Cruz, só não faz referência a este jornal de actualidades no ano de 1944. Em 1940 aparecem 4 números, em 1941 (8 números), em 1942 (2 números), em 1943 (2 números), em 1945 (2 números) e em 1946 (1 número).

Noticiário produzido em 35 mm, com a duração a variar entre os 10 e os 15 minutos, o *Cine-Jornal* precede a exibição diária das películas e veicula a visão oficial dos acontecimentos brasileiros[276].

O Departamento de Informação e Propaganda, criado pelo Decreto-Lei nº 1 915[277], contava com a Divisão de Cinema e Teatro – exercendo, sobretudo, funções de censura – e diferenciava-se dos seus predecessores por ter uma maior estrutura organizacional e um forte pendor repressivo sobre a liberdade de opinião[278].

Em 1943, o DIP impõe a marca militarista na propaganda oficial. A Segunda Guerra Mundial era uma preocupação do Estado brasileiro, numa altura em que o Brasil se assumia activamente do lado aliado. No cinema, a ênfase propagandística passa a ser posta nos temas nacionalistas e na defesa da pátria, tendo em vista a mobilização da população para o esforço de guerra. "Nos "Cine-Jornais" são mostradas as cenas do embarque dos combatentes, "pracinhas" do *front* europeu, dos locais das batalhas e a resposta popular ao apelo do regime para a situação de emergência provocada pela guerra", recorda Heloisa Paulo[279].

Com o fim do conflito, a linguagem propagandística torna-se desadequada. Sem capacidade para resistir muito mais, o Decreto de Maio de 1945, que prevê o desaparecimento do DIP, apenas oficializa a sua morte[280].

Contudo, os regimes antidemocráticos europeus também tinham feito as suas incursões na propaganda cinematográfica.

---

[275] Ano em que aparece a primeira referência ao *Cine-Jornal Brasileiro* no *Prontuário do Cinema Português 1896-1989* (MATOS-CRUZ, 1989: 91).
[276] PAULO, 1994a: 146.
[277] PAULO, 1994a: 139.
[278] PAULO, 1994a: 140. "Subordinado directamente à Presidência da República e chefiado por Lourival Fontes, a acção do órgão incide sobre dois ângulos: o de propagandear o ideário do regime e o de assumir o papel de censor, o que vai torná-lo famoso e temido nos anos compreendidos entre 1940 e 1945."
[279] PAULO, 1994a: 149.
[280] PAULO, 1994a: 150. "Os seus serviços não são mais apreciados e no pós-guerra a sua mensagem está completamente desajustada à nova realidade democrática que se abre para o país. O discurso autoritário, que é a sua marca oficial, ou a posterior campanha para a guerra, não possuem mais razão de ser, e a sua extinção é, pois, inevitável."

Com a entrada da Itália na guerra, Mussolini procurou estimular e incutir na população os sentimentos de orgulho nacional. O uso ideológico do documentário e das imagens reais gerou entusiasmo no governo italiano que foi rápido a apostar no valor propagandístico dos *Cinegiornali* e em pequenos filmes educativos e/ou patrióticos[281].

De projecção obrigatória em todas as salas de cinema, os *Cinegiornali*[282] passam a ser um instrumento eficaz ao serviço da propaganda do regime.

Com o advento do som no final dos anos vinte, "as apaixonadas arengas de Mussolini tornaram-se parte integrante de todos os jornais", lembra Knight[283].

Os noticiários cinematográficos estariam também presentes na ascensão de uma outra ditadura europeia: a Alemanha nazi[284].

Alejandro Pizarroso Quintero lembra que, graças à UFA (*Universum Film Aktiengesellschaft*) e ao seu proprietário, um pró-nazi chamado Alfred Hugenberg, a subida de Hitler ao poder contou com um amplo destaque nos jornais de actualidades do mais poderoso dos quatro grandes produtores de noticiários cinematográficos que funcionavam na Alemanha[285].

Presença habitual nos noticiários cinematográficos, Hitler tinha neste meio um forte impulso para sustentar a sua imagem, alimentando com imagens de vitória o mito e o culto da personalidade que Goebbels, o seu Ministro da Propaganda, tão bem soube engendrar[286].

"Thus, from October 1938, a newsreel had to be included in every cinema programme, and the rental charges were changed so that it was no longer cheaper to hire old, out-of-date newsreels", explica Nicholas Reeves[287]. Este autor refere que a partir de

---

[281] Se, como defende Alejandro Pizarroso Quintero, no cinema de argumento e nos filmes comerciais predominava a evasão e a diversão, já o cinema documentário estava abertamente ao serviço da propaganda de um regime que procurava a exaltação do fascismo através da propagação de certos mitos e imagens (QUINTERO, s.d.: 300).

[282] Estes noticiários cinematográficos começaram a ser produzidos pelo LUCE desde 1926.

[283] KNIGHT, 1970: 204. Os Cinegiornali são mudos até 1932 (QUINTERO, s. d.; 300).

[284] QUINTERO, s. d.: 314. "Hitler afirmara que o cinema, em conjunto com a rádio e o automóvel, haviam tornado possível a vitória nazi." (QUINTERO, s. d.: 321)

[285] QUINTERO, s. d.: 314, 324. "O mais importante deles era a UFA, que tinha duas divisões: uma de produção para consumo interno (*Ufa-Tonwochw*), e outra que distribuía noticiários e material de informação alemão no estrangeiro (*Ufa-Auslands Woche*). Com capital americano funcionava a *Fox Tönende Wochenschau*. Outra delas era a *Deulig-Woche*. Por último, temos de mencionar a *Emelka-Woche*, que mais tarde se transformaria na *Bavaria-Woche*, e em 1938 passaria a ser a *Tobis Wochenschau*.

[286] "Most obviously, the opportunity for Hitler's achievements to make such a profound impact on public opinion was a direct product of the extent to which the people were informed about those achievements, and while the press and the rádio carried the primary responsability for this, the newsreels did play an important supporting role." (REEVES, 1999: 111)

[287] REEVES, 1999: 124.

1941, altura em que começam a perder popularidade, ainda que não perdessem a sua audiência, os noticiários passam a ser de exibição obrigatória em todas as salas de cinema, não sendo permitida a entrada de espectadores uma vez iniciada a programação[288], as actualidades cinematográficas tornavam-se, assim, numa inevitável mistura de propaganda e divertimento.

Até ao início da Guerra eram quatro os noticiários que produziam as suas edições separadamente, contudo, com o começo do conflito uma nova empresa passaria a agrupar todos os outros noticiários. A *Deutshe Wochenschau*, formada em Novembro de 1940, produziria os jornais de actualidades até ao final da Segunda Guerra Mundial.

O Estado utilizava os noticiários para tentar mobilizar a opinião pública no apoio ao esforço de guerra. As notícias sobre temas militares foram-se tornando mais comuns.

Uma medida tomada, em 1936, pelo Ministério da Propaganda, traria dividendos durante o conflito mundial. Tratava-se da criação das unidades PK (*Propaganda Kompanie Einheiten*) que eram constituídas por soldados operadores de câmara. "Abundant high quality war footage was produced from the very beginning of the Polish campaign, and the newsreels were well placed to make the very most of a succession of German victories in the opening phase of the war", constata Nicholas Reeves[289].

Com o sucesso atingido, muito graças à qualidade do material recolhido, os jornais de actualidades aumentaram consideravelmente a sua duração e passaram a ser o centro da propaganda cinematográfica alemã.

Tal como Hitler, Goebbels reconhecia o papel decisivo dos noticiários cinematográficos na propagação da mensagem nazi. De tal maneira era assim que, durante a guerra, cerca de 1500 unidades móveis de cinema percorriam o país para levarem, pelo menos uma vez por mês, predominantemente, jornais de actualidades às populações que viviam afastadas das zonas urbanas[290].

Durante a Segunda Guerra Mundial, particularmente na primeira metade, os noticiários cinematográficos lideravam as preferências populares.

---

[288] REEVES, 1999: 125. Reeves destaca o facto das pessoas aguardarem até ao fim dos noticiários de actualidades para entrarem nas salas de cinema, sublinhando, igualmente, que, para ultrapassar essa situação, Goebbels terá imposto encerramento das bilheteiras uma vez iniciada a projecção do jornal cinematográfico.

[289] REEVES, 1999: 125. No princípio da guerra existiam cerca de 13 unidades PK: sete no Exército, quatro na Força Aérea e duas na Marinha.

[290] REEVES, 1999: 92, 100, 125. "Saturday newsreel shows, with specially low ticket prices, were added and, after 1940, newsreels were also shown in schools and at the Film Hours for the Young." /REEVES, 1999: 125)

Com o decorrer do conflito, e os insucessos militares das tropas alemãs, o público começou a demonstrar pouca apetência para enfrentar a realidade. As audiências sabendo o que se estava a passar na frente de combate deixavam de acreditar na confiança e no optimismo da propaganda oficial[291].

"Of course the newsreels were photographed and edited with very great skill, but once again, the power of the medium to enthuse and excite the audience seems paltry in comparision to the realities it sought to reflect", reconhece Reeves. Para este autor, os noticiários só eram popularmente aceites quando transmitiam boas notícias, cabendo às notícias e não os noticiários no seu todo o sucesso obtido por aquele meio de propaganda[292].

Na opinião de Emeterio Diez Puertas, a falta de um noticiário cinematográfico foi, justamente, uma das maiores debilidades do cinema espanhol antes de Julho de 1936 e "la que mejor demuenstra cómo hasta entonces el sistema político en España se sirve escasamente del cine o lo hace de forma desordenada y sin apenas resultados."[293]

Com o desenrolar da Guerra Civil, o cinema espanhol viveu tempos difíceis, mas viveu também momentos de grande actividade propagandística. O cinema de ficção perdia bastante fulgor em detrimento do cinema documentário, mais próximo da realidade e, ainda que manipulado pelas partes em disputa, com um forte pendor informativo para as retaguardas[294].

Foi na Catalunha, em pleno sector republicano, que a actividade cinematográfica de propaganda mais se fez sentir, nomeadamente através do *Comisariat de Propaganda de la Generalitat* e dos estúdios *Layala Films* que, a partir de 1936, passaram a produzir semanalmente o *España al dia*, Este noticiário, cujas edições duravam cerca de dez minutos, teve ainda uma versão castelhana, levada à tela pela *Film Popular*, uma produtora ligada ao partido comunista que, mais tarde, criou o seu próprio noticiário cinematográfico[295].

---

[291] REEVES, 1999: 127. "The evidence of their own eyes, accounts from soldiers back on leave from the Eastern Front, a growing audience for BBC radio, all told the German audience that the war was going badly; the newsreels tried to tell them something very different and, with only very limited and short-lived exceptions, that message was rejected."

[292] REEVES, 1999: 126.

[293] DIEZ PUERTAS, 2002: 249.

[294] À medida que avançava a guerra as forças sublevadas sentiram a necessidades de criar um departamento de cinema parecido ao que existia na zona republicana. (DIEZ PUERTAS, 2002: 249).

[295] SEGUIN, 1994: 32 "Créés en janvier 1937 par Laya Films maison de production de la Generalitat, les actualités cinématographiques hebdomadaires España al dia sont également éditées par Film Popular[295] qui, dès avril 1937, en propose as propre version en espagnol."

A análise às revistas de actualidades patrocinadas pelo lado franquista ganha particular relevo neste trabalho, tanto mais que os nacionalistas estavam ideologicamente mais próximos da ditadura portuguesa.

Quando, em 1938, Manuel Augusto Garcia Viñolas e Antonio de Obregón apresentam, através do *Servicio Nacional de Propaganda*, o *Informe de constitución del Departamento Nacional de Cinematografía*[296], transmitiam para o Estado a responsabilidade pela produção de noticiários e documentários políticos.

No DNC de Viñolas, a *Sección de Producción*, criada em 1938, tinha entre as suas funções a montagem de noticiários cinematográficos, de filmes educativos, de filmes informativos e documentários. Foi, precisamente, o DNC que produziu o *Noticiário Español* (1938-1940). "Estamos perante un filme de unos 350 metros formado por imágenes «a base de actualidades nacionales y con una cuidadosa selección de noticias extranjeras». (...) Los documentales, por su parte, son filmes de unos 500 metros que tratan de forma monográfica un tema y que repiten muchas de las imágenes de los noticiarios", explica Emeterio Diez Puertas[297]. Para este autor, o apelo constante às emoções e as numerosas "mentiras y manipulaciones" de que era alvo faziam com que o *Noticiario Español* se encontrasse muito próximo de qualquer género de ficção[298].

O *Noticiario Español* transportava uma mensagem de justificação e legitimação da mudança de poder. O novo instrumento de manipulação da opinião pública era ainda um espaço privilegiado para difundir regras de co-habitação social.

No meio de tudo isto, a República era o alvo preferido do *Noticiário Español*, surgindo sempre como responsável pelo sofrimento do povo espanhol e pelas atrocidades da guerra. Através da propaganda cinematográfica, a fome e a anarquia eram, na tela, património do governo da nação e não das tropas revoltosas que tinham levado o país a uma guerra civil. Uma estranha inversão de valores que satisfazia o ideário de estrema-direita tão em voga na altura.

No intuito de dar a conhecer o ponto de vista de Franco sobre a Guerra Civil espanhola, Garcia Viñolas dirigiu-se a várias empresas nacionais e internacionais,

---

[296] "En efecto, solo el 25 de febrero de 1940 el BOE publica la esfera de competência del DNC y ésta se circunscribe a las competencias políticas del cine." (DIEZ PUERTAS, 2002: 278)

[297] DIEZ PUERTAS, 2002: 280 "Se pretende que su exhibición sea obligatoria, prohibiéndose el resto de los noticiarios. Sin embargo, en esos momentos resulta materialmente imposible dicha medida dada la pobre regularidad del Noticiario Español y el escaso número de copias disponibles (6 por título). En concreto, hasta abril de 1939, se editan dieciocho números ordinarios y dos extraordinarios con motivo de la conquista de Barcelona: La liberación de Barcelona (1939) y Gran parada militar en Barcelona (1939)." Jean-Claude Seguin aponta a edição de 19 números do *Noticiário Español* (SEGUIN, 1994: 36).

[298] DIEZ PUERTAS, 2002: 285.

procurando ajuda para a edição e distribuição dos filmes do DNC, oferecendo em contrapartida a exploração exclusiva das imagens de actualidade filmadas em Espanha[299].

No final dos anos trinta, Garcia Viñolas tinha criticado a existência de propaganda cinematográfica internacional favorável à República. Naquela altura, Viñolas defendia que se devia, não só produzir notícias que contrariassem o material difundido pelas forças republicanas, como também influenciar as empresas estrangeiras a favorecerem o movimento nacionalista, nomeadamente aquelas que tivessem interesses económicos em Espanha.

A *Hispânia Tobis*, filial da Tobis em Sevilha, chega a ser sondada para a distribuição em Espanha do *Noticiário Español*. Ao pedido realizado por parte da empresa alemã para que as autoridades franquistas limitassem as filmagens de outros noticiários, os nacionalistas exigem uma contrapartida para concederem o monopólio à Tobis[300]: que esta colocasse notícias franquistas nas actualidades de outros países, nomeadamente nos Estados Unidos e em Inglaterra.

"El 18 de junio de 1938 (firmado ya el convenio de importación y garantizadas las demandas propagandísticas y censoras) el DNC rubrica en Berlin su pacto con la Tobis", lembra Emeterio Diez Puertas, recordando, a propósito, que tal acordo duraria até Julho de 1940[301].

Viñolas pretendia que grandes noticiários, como os da Fox, da Metro e da Paramount, se negassem a ter, total ou parcialmente, notícias do inimigo, da mesma forma que tentava levar estas companhias a incluírem nas suas actualidades internacionais reportagens de Espanha que servissem os interesses do franquismo[302].

---

[299] DIEZ PUERTAS, 2002: 308-309. "La empresa que a priori aparece como una de las máximas candidatas es la UFA. (...) Pero a pesar de esta actuación tan comprometida, la UFA rechaza la propuesta de Viñolas. Quizás porque el noticiario del DNC puede ser un competidor de su propio noticiario en España."

[300] DIEZ PUERTAS, 2002: 311.

[301] DIEZ PUERTAS, 2002: 311. "Tobis se compromete a colocar algún reportage del Noticiario Español en los noticiarios americanos e ingleses, así como en los noticiarios de la propia Tobis y de la UFA. A cambio obtiene la exclusiva mundial del material rodado por el DNC, salvo para España e Hispanoamérica. En España la distribución corresponde a Hispania-Tobis con el compromisso de entregar material a otras empresas si lo solicitan. Para Hispanoamérica la exclusiva se concede a CIFESA, que también había concursado para obtener la producción y distribución del noticiario." (DIEZ PUERTAS, 2002: 313)

[302] Segundo Emeterio Diez Puertas, a política de propaganda cinematográfica dos nacionalistas estava assente na mentira. Este autor explica que as distribuidoras norte-americanas eram enganadas nas suas espectativas com promessas que não eram cumpridas, mas que eram formuladas só para que se mantivessem à margem da Guerra Civil. No final do conflito, o regime reduziu a importação de filmes norte-americanos compensando este abrandamento com títulos italianos e alemães: "*Esta decisión estaba*

Os noticiários de países politica e ideologicamente mais próximos de Espanha, como Itália e Alemanha, iam ao encontro dos interesses dos sublevados, ao mesmo tempo que justificavam perante a sua opinião pública o envolvimento, mais ou menos assumido, com o lado nacionalista.

De Itália chegava, por exemplo, o *Cinegiornale Luce*, produzido pelo *L'Unione Cinematográfica Educativa* (LUCE). Os repórteres do *Cinegiornale* faziam parte do aparato propagandístico que acompanhava as tropas italianas nas suas campanhas bélicas. Praticamente todas as semanas, a população italiana via nas telas das salas de cinema novas imagens sobre a Guerra Civil espanhola.

Apesar de coincidir com a fase de maior esplendor da sétima arte como espectáculo público, a indústria cinematográfica espanhola atravessava, durante os anos 30 e 40, uma constante escassez de capital financeiro, a que se juntava a carência de factores produtivos como a película virgem ou as dificuldades de produção e distribuição de electricidade existentes no país.

Em 1942, nascia na *Vicesecretaria de Educación Popular* – "una forma eufemística de referirse a lo más parecido a un Departamento de Propaganda" – o noticiário cinematográfico *NO-DO*[303].

Semanal e de exibição obrigatória[304], como impunha o regime, o *NO-DO* assumiu, desde o início, um lugar destacado na programação das salas, muito graças à redução das sessões de cinema. Tal acontecia porque, como analisa Emeterio Diez Puertas, os três anos de guerra trouxeram um grande défice das importações e, ao contrário do que seria de esperar, no pós-guerra o mercado não recuperou, já que a compra de filmes não aumentou, nem sequer se manteve, tendo mesmo diminuído[305].

O *NO-DO* retira a hegemonia ao noticiário alemão da UFA e ao noticiário norte-americano da *Fox Movietone*. A dois anos do fim da Segunda Guerra Mundial, o *NO-*

---

tomada mucho antes de terminar la contienda en virtud de los tratados cinematográficos que se preparaban com las potencias del EJE", afirma este autor (DIEZ PUERTAS, 2002: 174).

[303] RODRÍGUEZ, 1999: 10.

[304] O *Boletin Oficial del Estado* (BOE, Ordem de 17 de Dezembro) de 22 de Dezembro de 1942 referia a exibição obrigatória do NO-DO, por ordem da *Vicesecretaria de Educación Popular*, que se encontrava dependente da *Falange EspañolaTradicionalista y de los JONS*. O BOE de 19 de Setembro de 1975 inclui a Ordem 19.594, de 22 de Agosto do mesmo ano, que suprime a obrigatoriedade de projecção do Noticiário Cinematográfico Espanhol *NO-DO*. Para Saturnino Rodríguez, a obrigatoriedade de projecção contribuiu de forma decisiva para valorizar o poder de inculcação do *Noticiario-Documental*, particularmente, nos primeiros anos de existência (RODRÍGUEZ, 1999: XVII).

[305] DIEZ PUERTAS, 2002: 62. "Para solventar esta carestía, las autoridades imponen un estricto turno de los filmes según la categoría de las salas. También prohíben las sesiones de más de dos horas y los programas dobles con películas recientes."

DO passava a ter a exclusividade da captação e edição de imagens obtidas no território espanhol.

Com a fundação do *NO-DO*, o Governo franquista pretendia, por um lado, acabar com as pressões dos noticiários internacionais e, por outro, garantir aos beligerantes a manutenção da sua neutralidade.

Em plena Segunda Guerra Mundial, a relação do *NO-DO* com outros noticiários internacionais foi de extrema importância já que este instrumento de propaganda tinha nascido com mais vontade que recursos. O apoio técnico dado pelas actualidades UFA e os noticiários FOX aos operadores de câmara espanhóis foram tão importantes para o *NO-DO*, como as imagens cedidas pelos noticiários *Gaumont*, *Metro News* e *FOX News*. Saturnino Rodríguez refere que a participação estrangeira destas três companhias no *NO-DO* era abundante, chegando mesmo a metade da duração total do noticiário[306].

O cinema tinha centrado as atenções dos espanhóis nos difíceis anos da guerra. Com a escassez de celulóide para as películas cinematográficas, a prioridade do material existente ia para o *NO-DO*, em detrimento das outras produções. A exclusividade e a obrigatoriedade da sua exibição davam-lhe esse carácter de urgência, demonstrando a importância que o poder político dava àquele meio e à sua utilidade propagandística.

Para Saturnino Rodríguez, o *NO-DO* era o pão semanal ou "pan cultural"[307] que, durante pelo menos dez minutos por edição, alimentava as mentes dos espanhóis no pós-guerra[308]. Uma espécie de "catequesis semanal"[309].

Inicialmente uma vez por semana, o *NO-DO* aumentava ao fim de poucos meses para duas edições semanais. Em 1945, começou a editar-se, também, a *Imágenes*, uma revista cinematográfica semanal de assuntos diversos que, até 1969, produziu mais de mil números, cada um com cerca de dez minutos.

Instrumento de educação popular, o noticiário existia para transmitir os valores do regime e de uma elite conservadora. O *NO-DO* reflectia, com bastante precisão, a linguagem dos discursos e dos textos oficiais da época, a mesma que aparecia nas publicações, que era ensinada nas escolas e era pregada nas igrejas[310]

---

[306] RODRÍGUEZ, 1999: 134, 141. "La cantidad de noticias que llegaron a NO-DO hizo posible que pronto se ampliase de una a dos ediciones semanales (A y B), que se mantuvieron hasta el final. En la época mejor llegó incluso a existir una tercera edición (C), que duró del año 1960 al 1967." (RODRÍGUEZ, 1999: 96)

[307] RODRÍGUEZ, 1999: 47.

[308] RODRÍGUEZ, 1999: XX.

[309] RODRÍGUEZ, 1999: 281.

[310] RODRÍGUEZ, 1999: 133. "Será pura casualidad, pero de hecho constantes como las de la grandeza de la pátria, la unidad interpretada como uniformidad, el anticomunismo combativo, la simpatia hacia el Eje,

À medida que se aproximava o fim do conflito mundial, o regime via-se obrigado a questionar o rumo da sua política de propaganda[311].

O jornal cinematográfico *NO-DO* nasceu, justamente, num momento em que a vitória aliada parecia mais evidente. Entrava-se na segunda metade do conflito internacional e Franco percebia, nessa altura, que os países do Eixo não proporcionavam uma aliança duradoura, capaz de garantir a sobrevivência do regime. "En la misma medida su política iría transformándose en un sistema de mayor respeto a las libertades y de mayor participación. En esa época comienzan a desmoronarse no pocos símbolos y a instaurarse otros, así fuese superficialmente. Las imágenes del noticiario estarían impregnadas de esa misma actitud titubeante que el Gobierno le transmitia", salienta Saturnino Rodríguez[312].

Em Espanha, perante uma matriz educativa nacionalista e católica, o *NO-DO* era um púlpito privilegiado também para a Igreja.

Ressentida pela perseguição de que tinha sido alvo no passado, quer aos seus efectivos, quer aos seus locais de culto, a Igreja via no novo regime o protector idóneo dos seus interesses, da mesma forma que o poder político via na Igreja uma forte aliada para os seus planos educativos. O *NO-DO* converter-se-ia na imagem pública dessa relação, muitas vezes caracterizada como nacional-catolicismo: "NO-DO es un buen exponente de esse acuerdo tácito, cuando no mezcla – posiblemente sin intencionalidad – de los ámbitos político y religioso. Las inauguraciones – abundantísimas en el Noticiário -, los actos solemnes, visitas, fiestas y agasajos cuentan en todo momento con la presencia de los jerarcas políticos y la correspondiente bendición de los eclesiásticos", assinala Saturnino Rodríguez[313].

Das três forças políticas dentro do franquismo – Exército, Falange e Igreja – foi a esta última que coube a tarefa de velar pelos aspectos educativos e morais do regime.

---

la orientación de la vida conforme a los criterios de la fe y moral católicas, el apoliticismo excluyente de toda participación ciudadana en las decisiones, son los valores que se transmiten." (RODRÍGUEZ, 1999: XVI)

[311] Em 1941, um Decreto retirava ao *Ministerio de Gobernación* a responsabilidade que tinha sobre o *Servicio de Prensa*, confiando-o à *Vicesecretaria de Educación Popular*, ligada à Falange. Porém, em 1945, a Falange via ser-lhe retirado o *Servicio de Prensa e Propaganda*, que regressava ao *Ministerio de Educación* (RODRÍGUEZ,1999: 2).

[312] RODRÍGUEZ, 1999: 2.

[313] RODRÍGUEZ, 1999: 44.

O *NO-DO* foi um dos instrumentos educativos que propiciaram essa política de encaminhamento ideológico da sociedade espanhola[314].

O aparecimento do *NO-DO* vinha preencher o espaço ocupado pelos poucos documentários que chegavam a Espanha, designadamente o da UFA alemã e o do LUCE italiano, que durante a Segunda Guerra Mundial, e pelo menos até ao aparecimento do *NO-DO*, compartiam o seu lugar nas telas com o noticiário da FOX.

Apesar de se ter virado para o lado dos sublevados, a *Fox Movietone*[315] chegou, no início da Guerra Civil, a proporcionar imagens à Espanha Republicana para o noticiário *El pueblo en armas*, numa relação que durou pouco tempo. A proximidade da empresa americana com a direita espanhola foi proveitosa para aquela que era uma das principais companhias mundiais de actualidades[316].

Com a película virgem a escassear, alguns noticiários cinematográficos foram realizados e montados, inicialmente, na Alemanha, "com una consiguiente calidad del documental por una parte, pero con una intencionalidad mucho más propagandística, como era típico del filme nazi.", conclui Saturnino Rodríguez[317].

Com a Agencia EFE para a distribuição de notícias e a *Radio Nacional de España*, o governo contava no cinema com o *Noticiário-Documental NO-DO*.

Ao contrário daquilo que era normal nos estados democráticos, o público espanhol, acabado de sair de uma Guerra Civil, tornava-se alvo fácil da manipulação[318]. Sem poderem contrastar a informação recebida com a veiculada noutros meios, as audiências eram reféns da persuasão propagandística.

Da mesma forma que no passado o *Noticiario Español* tinha alimentado o culto de personalidade do líder, também o *NO-DO*, na sua ânsia de exaltação da liderança do regime, dava grande relevo à figura do *Caudillo*, impondo um maior destaque às notícias que lhe diziam respeito. Saturnino Rodríguez aborda, de uma forma sucinta,

---

[314] "Los patrocinadores del NO-DO – no tanto los profesionales que lo realizaban – sabian perfectamente que una vez creado un estado de opinión en torno al «régimen político» y su legitimidad, todos los otros valores que se fuesen inculcando serían perfectamente asumidos." (RODRÍGUEZ, 1999: 52)

[315] Antes da proclamação da República, o noticiário *International News* tinha levado as imagens captadas no exterior aos espanhóis. Numa fase posterior, esse espaço viria a ser ocupado maioritariamente pelo *Fox Movietone*.

[316] DIEZ PUERTAS, 2002: 321. "Gracias al tono profranquista de sus informaciones, Fox-Movietone recibe todo tipo de facilidades para rodar en zona nacional y hasta se permite la estancia de varios equipos de rodaje."

[317] RODRÍGUEZ, 1999: 140.

[318] "La construcción de frases, el tono comunicativo del locutor, los «latiguillos» dosificados y las frases hechas tomadas del ambiente general, y todo ello con frecuencia en ese tono desenfadado propio del talante del ciudadano y de un ciudadano que necesitaba salir del triste recuerdo de una guerra entre hermanos." (RODRÍGUEZ, 1999: 56)

esta vertente cinematográfica da glorificação franquista, ao dizer que a "vida de NO-DO corre pareja a la vida de Franco, y cuando sus presencias escasean, el documental oficial debe llenar los vacíos com noticias folclóricas o curiosas, y abundan los reportajes monográficos de los temas más variados."[319]

Uma vez mais, como acontecia noutros países que produziam jornais de actualidades ligados à propaganda oficial, os cidadãos apareciam no ecrã como meros figurantes, "puro recurso material e inanimado"[320] para o protagonismo das figuras ilustres do regime, ou que, de alguma forma, contribuíam para a estabilidade social do mesmo.

Na obra *El NO-DO Catecismo Social de una época*[321], Saturnino Rodríguez defende que o *NO-DO* não tinha uma ideologia própria, imposta pelas autoridades oficiais. Para este autor, era rara a ocasião em que o regime impusesse o tratamento escrito e visual a dar às reportagens e à informação veiculada, já que só em "contadas ocasiones álgun jerarca del Régimen solicitaba los servicios del NO-DO para cubrir este o aquel acontecimiento, lo cual no quiere decir que el personal del Documental no supiese muy bien cuáles eran sus limites y cuál era el mejor modo de agradar a sus, directivos."[322] No entanto, Saturnino Rodríguez defende que o produto que chegava às telas e era visto pelos espectadores de forma obrigatória, a partir da altura em que entrassem na sala de cinema para assistirem a um filme comercial, continha mais orientação que informação[323].

A Espanha era um país fechado sobre si próprio, bloqueado externamente durante e depois da Segunda Guerra Mundial, e, internamente, pela censura que filtrava a pouca informação que chegava à população.

No *NO-DO*, os horrores da Guerra Civil e as suas consequências estavam destinados ao esquecimento. Longe das câmaras também ficava a pobreza, a fome, a miséria, afinal, as carências por que passava um povo saído de uma guerra entre irmãos.

Em vez da repressão, das greves, das revoltas estudantis e do descontentamento social, o pitoresco, viesse de onde viesse, tinha lugar garantido nos números do *NO-DO*.

---

[319] RODRÍGUEZ, 1999: 104.
[320] RODRÍGUEZ, 1999: 115.
[321] Obra cujo objecto de estudo é, como faz questão de salientar Saturnino Rodríguez, apenas uma das etapas de vida do *NO-DO*, aquela que corresponde os anos 1942 e 1956.
[322] RODRÍGUEZ, 1999: 117.
[323] RODRÍGUEZ, 1999: 276. "El NO-DO transmite a través de sus informaciones y reportajes el contenido social, humano, ético y religioso que los nuevos gobernantes querían para España." (RODRÍGUEZ, 1999: 117)

Um lugar de destaque que repartia com os espectáculos taurinos e os acontecimentos desportivos.

Imagem oficial do regime franquista, o *NO-DO* fazia parte da estratégia de socialização do novo regime que, na prática, se tinha limitado a repetir aquilo que já se fazia noutros países.

4.3. O cinema em tempo de guerra nos países beligerantes

Não se trata aqui de abarcar todos os regimes democráticos ou totalitários e as suas políticas propagandísticas até à exaustão. Importa acima de tudo conhecer de que forma os Estados – pelo menos alguns estados relativamente aos quais já existem estudos realizados nesta matéria – se serviram do cinema e, particularmente, do documentário como veículo de propaganda.

Ao utilizarem novos meios técnicos como o cinema ou a rádio (dois meios de comunicação nascidos no final do século XIX), os Estados que entraram na Primeira Guerra Mundial passaram a usufruir de uma quantidade de ferramentas de manipulação e controlo da opinião pública capaz de mobilizar e influenciar multidões.

Os estados envolvidos no conflito procuram, desde logo, persuadir e manipular a opinião pública interna e externa. O apoio de toda a sociedade numa tarefa desta envergadura era um trunfo de que nenhum governo queria abdicar. Desta forma, o convencimento das massas através da propaganda política e de guerra passou a ser uma prioridade[324].

Foi, precisamente, durante a Grande Guerra que o governo inglês se empenhou, pela primeira vez, numa campanha sistemática e sustentada de filmes de propaganda oficial[325]. No entanto, só a 29 de Dezembro de 1915, ano e meio depois do início da guerra, é que era exibido o primeiro filme de propaganda: *Britain Prepared.*

Várias razões estiveram na base do atraso. Considerado como um passatempo da classe operária, o cinema não era levado muito a sério pela classe politica, pouco conhecedora da nova arte e pouco crente de que esta pudesse contribuir para uma vitória na guerra. O cinema era visto com alguma desconfiança depois da herança de falsificação deixada por alguns filmes de guerra realizados durante o conflito dos boers.

---

[324] A propaganda destinava-se, tanto à própria população civil que apoiava o esforço de guerra, como aos membros dos exércitos que a levavam a cabo, numa difícil e cansativa guerra de trincheiras. A preocupação pelas respectivas retaguardas ganhava um relevo que não tinha tido em nenhum outro conflito bélico.

[325] REEVES, 1999: 5.

Para eliminar o cepticismo das audiências em relação ao passado, Charles Mastermann, responsável pelo *War Propaganda Bureau*, preocupou-se com a forma como eram feitos os filmes. Quanto mais reais fossem as imagens, com filmagens preferencialmente realizadas na frente de batalha, onde a acção ganhava uma dimensão mais dramática, mais facilmente o público acreditaria naquilo que via. Tratava-se de persuadir as audiências que os filmes eram autênticos e que aquilo que viam neles tinha, de facto, acontecido.

O primeiro filme oficial, *Britain Prepared*, não chega às trincheiras, oferecendo pouco mais do que imagens de produção de munições e de treino militar e naval. *Britain Prepared* apenas pretendia mostrar que a Inglaterra estava preparada para a guerra.

Em Agosto de 1916 estreava *Battle of the Somme*. Tendo apanhado a imaginação popular, *Battle of the Somme* torna-se num fenómeno de popularidade e marca o início de um período bem sucedido para os filmes britânicos de propaganda de guerra[326].

Produtos da novidade e da intensidade emocional que transmitiam, os filmes documentais de propaganda receberam o entusiasmo doméstico de uma opinião pública que apoiava o esforço de guerra, mas que, ao mesmo tempo, queria reconfirmar, através das imagens, as convicções que tinha relativamente à justeza da causa em que a Grã-Bretanha se encontrava envolvida. A juntar a isso, a população queria saber o que passavam os soldados britânicos na frente de combate.

Em Janeiro de 1917 era lançado outro sucesso de bilheteira: *Battle of the Ancre and the Advance of the Tanks*. Apesar das semelhanças, possuía uma considerável vantagem em relação a *Battle of the Somme*, já que incluía imagens de tanques – a jóia militar do exército britânico.

O terceiro filme sobre batalhas foi *The German Retreat and The Battle of Arras*, lançado em Julho de 1917. Numa altura em que o apetite do público por filmes deste género começava a diminuir, *Battle of Arras* abdica das imagens de mortos e feridos tão usuais em anteriores filmes sobre batalhas. A partir do Verão de 1917, este tipo de imagens não voltaria a ser visto em tempo de guerra pelas audiências inglesas.

Depois de terem conquistado audiências de forma tão bem sucedida no início da guerra, a verdade é que nos últimos dezoito meses do conflito, os filmes de propaganda começaram a perder o interesse da população britânica. O público já não se sentia motivado a pagar bilhete para ver propaganda. Longe do circuito das salas comerciais,

---

[326] REEVES, 1999: 26.

estes filmes estavam, consequentemente, longe das audiências almejadas pelos propagandistas.

Até ao fim da guerra os propagandistas tentaram implementar novas políticas no campo da propaganda cinematográfica. "Although the war ended before any of these new policies could be implemented, the fact that the propagandists were rethinking their strategy in these more radical terms provides yet more evidence of the extent of the continuing failure of film propaganda policy", admite Nicholas Reeves[327].

Com mais ou menos sucesso, a Grã-Bretanha marcou a história da propaganda de guerra. Apesar de defender que, talvez em tempo de guerra ou conflito agudo seja quando a propaganda atinge o seu cume mais brilhante, Alejandro Pizarroso Quintero não deixa de evidenciar o facto de um Estado que não exercia actividades propagandísticas, pelo menos em tempo de paz, ter criado durante a Primeira Guerra Mundial um Ministério da Informação, em 1918, e ter posto em marcha uma organização de propaganda política e de guerra da "máxima eficácia"[328].

A experiência propagandística adquirida na guerra de 1914-1918 seria aproveitada pelo Estado inglês no conflito de 1939-1945[329].

O escocês John Grierson que, em 1926, tinha aplicado pela primeira vez o termo documentário a um filme[330], visitou, em 1927, Stephen Tallents, director da *Empire Marketing Board* (EMB) – um organismo governamental criado pelo Ministério do Comércio[331].

Acreditando que o cinema podia desempenhar um importante papel educativo, John Grierson propôs a Tallents juntar a sétima arte às exposições, folhetos, cartazes e outros panfletos com que a EMB promovia o comércio e o fornecimento de comida ao império britânico.

Tanto Erik Barnouw como Arthur Knight realçam que John Grierson não temia a palavra "propaganda" [332] e a considerava como um "púlpito"[333] "O que tinha em vista,

---

[327] REEVES, 1999: 31.
[328] QUINTERO, s. d.: 25.
[329] "Os organismos que tinham sido criados para conduzir a propaganda de guerra foram dissolvidos em todos os países, e teremos de esperar até aos anos 30 para os ver renascer nos países democráticos sob diferentes formas e sempre como «contrapropaganda» perante o nazi-fascismo. Apenas com a Segunda Guerra Mundial os Estados democráticos voltam a dotar-se destes instrumentos de propaganda." (QUINTERO, s. d.: 263)
[330] Termo aplicado ao filme *Moana*, de Robert Flaherty.
[331] Entre 1928 e 1933, Grierson estaria ligado à EMB onde construiria as fundações daquele que viria a ser o movimento documentarista britânico dos anos trinta.
[332] BARNOUW, 2002: 78.
[333] BARNOUW, 2002: 78.

naturalmente, não era a calculada e cínica distorção da verdade da forma praticada pelos totalitários, mas a função de difundir informações", explica Knight[334].

Quando Tallents foi para a *General Post Office* (GPO) levou consigo a unidade cinematográfica de Grierson.

Os filmes da GPO estavam fortemente influenciados pelas experiências dos realizadores soviéticos dos anos vinte na área da montagem[335]. No entanto, a partir de meados da década de 1930, o experimentalismo começa a dar lugar a uma aproximação mais directa dos temas sociais[336]. O documentário britânico tinha evoluído através da combinação entre finalidade social e experimentação artística.

Erik Barnouw escreve que John Grierson fazia questão de lembrar à sua equipa que, em primeiro lugar, eles eram propagandistas e, só em segundo lugar, autores de filmes[337]. A estética não era uma prioridade.

Em 1940, a *GPO Film Unit* vê o seu nome alterado para *Crown Film Unit* e fica sob a égide do *MoI – Ministry of Information*.

Apesar de ser a mais importante fonte de documentários produzidos durante a Segunda Guerra Mundial, a produção da *Crown Film Unit* representava pouco mais do que cinco por cento dos cerca de mil e quatrocentos documentários oficiais realizados durante o conflito, já que muitos destes documentários eram feitos por companhias independentes[338].

Na opinião de Erik Barnouw, os anos em que John Grierson liderou a Film Unit tinham preparado bem a Grã-Bretanha para levar a cabo a guerra dos documentários[339].

Aos cinemas chegavam filmes como *London Can Take It* (1940), que mostrava os bombardeamentos nazis sobre Londres, ou *Desert Victory* (1942), que deslocava a sua atenção para a campanha norte-africana. Importantes para o esforço de guerra, estes e outros filmes tentaram manter a moral do país em alta e, ao mesmo tempo, contribuíram para despertar a simpatia e o apoio de países como os Estados Unidos.

---

[334] KNIGHT, 1970: 196.
[335] *Night Mail* (1936), de Harry Watt e Basil Wright, tornou-se num dos filmes mais conhecidos e importantes produzidos pelo Departamento dos Correios. *Night Mail* mostrava como era realizado o serviço postal nocturno nas vias de caminho-de-ferro que ligavam Londres e Glasgow. Um filme que, para além de ter uma vertente educativa, realçava, perante o público, a eficácia dos serviços ferroviários e postais como símbolo da unidade e do bom funcionamento da sociedade britânica.
[336] BLANDFORD; GRANT; HILLIER, 2001: 117.
[337] BARNOUW, 2002: 82.
[338] REEVES, 1999: 156.
[339] BARNOUW, 2002: 131.

A Segunda Guerra Mundial foi um conflito ainda mais devastador que a Grande Guerra. Das trincheiras, os bombardeamentos chegavam agora ao centro das grandes cidades. Desta vez, eram os civis quem sofria a maior parte das baixas. Nesta situação, a moral da população que estava na retaguarda era uma prioridade.

Os cidadãos ingleses queriam estar informados e saber realmente o que se passava.

O *MoI Films Division* tinha, em 1939, um contexto social propício para os filmes de propaganda. Ao longo dos anos trinta, o cinema tinha aumentado a sua influência na cultura popular britânica, abrangendo cada vez mais gente das mais variadas classes sociais.

Ainda assim, o mercado cinematográfico continuava a ser dominado pelos filmes americanos. A produção inglesa era objecto da atitude conservadora da *British Board of Film Censors* (BBFC), que se mostrava ideologicamente intransigente em matérias que, na sua opinião, pudessem causar agitação social. Os temas relacionados com a política e a moralidade estavam entre os mais controlados pela BBFC.

No final de 1940, indústria e *Films Division* reconheceram que tinham interesses mútuos, razão pela qual decidiram enveredar por uma cooperação mais estreita, e que se manteria até ao final da guerra[340].

Quando a Primeira Guerra Mundial quase paralisou a produção de cinema de argumento no Continente Europeu a indústria americana do entretenimento foi a menos afectada pelo conflito, tendo apostado numa política expansionista. Após a guerra, os Estados Unidos controlavam "oitenta por cento do mercado cinematográfico"[341].

Até 1914, o cinema americano tinha compartilhado o mercado mundial com a Inglaterra, França, Dinamarca, Suécia, Itália e Alemanha. Países que, entre 1914 e 1918, estiveram directamente empenhados na guerra. Os cortes drásticos na produção cinematográfica eram normais já que celulóide e explosivos repartiam os mesmos ingredientes.

Contudo, enquanto os estúdios ingleses, franceses e italianos sofriam um declínio, "na Alemanha, onde a produção era subvencionada pelo governo com objectivos de propaganda ou para levantar a moral, a indústria continuou a crescer"[342], explica Arthur Knight.

---

[340] REEVES, 1999: 158.
[341] QUINTERO, s. d.: 271.
[342] KNIGHT, 1970: 40.

Nos Estados Unidos da América, a crise mundial que se viria a instalar após a Sexta-Feira Negra de Outubro de 1929 trouxe consigo graves problemas de ordem económica e social, tanto para os mercados bolsistas como para o bem-estar dos cidadãos.

No meio da decepção geral, o Partido Democrata conseguiria levar à presidência Franklin Delano Roosevelt. Para ultrapassar a depressão económica em que o país se encontrava mergulhado, o novo presidente imporia um *slogan* que já tinha usado na sua campanha eleitoral, a politica do *New Deal*.

O novo presidente defendia a intervenção directa do governo na economia do país. Ao orientar a sua política para a melhoria do poder de compra dos mais desfavorecidos, Roosevelt pretendia estabelecer o controlo federal do sistema financeiro e da produção industrial. Perante mudanças tão radicais na tradição política americana, o presidente necessitava de garantir o apoio da opinião pública. Uma tarefa que passava pela educação dos cidadãos e por uma informação constante que os mantivesse esclarecidos.

Ciente do poder da imagem e de como o cinema podia alcançar o grande público, o Governo liderado por Roosevelt decidiu patrocinar documentários que o ajudassem a explicar à população norte-americana no que consistia o *New Deal*. Destes destacaram-se obras como *The Plow that Broke the Plains* (1936) e *The River* (1937), ambas de Pare Lorentz. Documentários que abordavam problemas reais como a falta de água no *Midwest*, ou o estabelecimento da *Tennesse Valley Authority*, para a distribuição de energia àquela região, através das barragens.

The Plow That Broke the Plains foi produzido para a *United States Resettlement Administration*, um organismo criado na época do *New Deal*. Já antes, certos departamentos estatais tinham-se servido do cinema para fins educativos e informativos, contudo, um filme como o de Pare Lorentz significava que Governo e Hollywood estavam a competir pelo mesmo mercado comercial. O Governo dos Estados Unidos tinha-se envolvido directamente com a produção cinematográfica, algo que foi visto, na altura, como uma interferência na iniciativa privada[343].

Apesar de se encontrar fascinado com a função social que o cinema podia cumprir, Pare Lorentz tinha, no entanto, de enfrentar outras tormentas, nomeadamente o desinteresse dos grandes estúdios de Hollywood (algo que aconteceu quando pretendeu

[343] BLANDFORD; GRANT; HILLIER, 2001: 189.

comprar imagens de arquivo, com que desejava explicar os antecedentes históricos da crise). Aparentemente, as companhias tinham optado por não cooperar com o governo, pelo menos, como diz Erik Barnouw, com a administração Roosevelt[344].

Cheio de ideias, Pare Lorentz rapidamente encontrou um tema para outro filme. Lorentz quis mostrar as transformações que o programa de conservação do solo e controlo das enchentes da *Tenesse Valley Authority* estava a implantar na baía do Mississippi. Este projecto viria a ser concretizado a partir do momento em que o *New Deal* contemplou o controlo das inundações, o aproveitamento hidroeléctrico, a conservação dos solos e a electrificação rural. Em 1937, *The River* podia ser visto na tela.

Pare Lorentz, o bem sucedido realizador do *New Deal* continuava fascinado com a função social da sétima arte e continuou a trabalhar para várias agências governamentais. De um momento para o outro, Lorentz encontrava-se numa posição comparável à de Grierson, em Inglaterra, e passava a dominar uma produção americana de documentários que se encontrava em expansão. "O documentário nos Estados Unidos foi filho da depressão, nascido de tempos difíceis e da necessidade urgente de influenciar a opinião pública em direcção a esta ou aquela panaceia"[345], explica Arthur Knight.

Com a entrada na Segunda Guerra Mundial, em 1941, após o ataque japonês às bases americanas em Pearl Harbour, o Governo americano precisava de explicar à nação os motivos do recrutamento e que mudanças sociais traria o novo conflito. Para chegar ao grande público, a administração americana bateu à porta de Hollywood em detrimento dos documentaristas, ignorando, assim, a experiência adquirida durante a década de 30 por homens como Pare Lorentz, Robert Flaherty ou Joris Ivens[346].

Arthur Knight explica que o Congresso, pouco apologista das políticas do presidente Rossevelt, queria afastar-se da propaganda do *New Deal*, preferindo o "estilo menos controvertido de Hollywood."[347]

---

[344] BARNOUW, 2002: 104.
[345] KNIGHT, 1970: 231.
[346] "Documentary, in the Ivens conception, was not exactly a medium to transmit ideology, or something that came out of ideology, but a global impulse where ideology played a structural role", lembra José Manuel Costa. (COSTA, 1999, 17) Kees Bakker classifica Joris Ivens como propagandista. (BAKKER, 1999: 9) Joris Ivens e Ernest Hemingway uniriam forças em plena Guerra Civil espanhola para concretizarem um dos filmes que marcariam para sempre o cinema feito em tempo de guerra, com fins propagandísticos, através de *The Spanish Earth*. "Algunos críticos dijeron que Ivens había pasado del arte a la propaganda", diz Erik Barnouw (BARNOUW, 2002: 123).
[347] KNIGHT, 1970: 235.

Nomes conhecidos como John Huston, William Wyler, John Ford ou Frank Capra abandonaram os estúdios e passaram a prestar serviço militar no Exército.

John Ford foi oficialmente convocado para o *Office of Strategic Services* (OSS) para dirigir o *Field Fotographic Branch*, ficando com a missão de filmar o teatro de guerra. Do seu trabalho no conflito destaca-se *The Battle of Midway* (1942) que receberia o Oscar da categoria de documentário.

Para sensibilizar a população para o esforço de guerra, as forças armadas americanas produziram diversos filmes, muitos deles feitos por realizadores de Hollywood. Entre estes trabalhos inclui-se a série de filmes documentários *Why We Fight* (1942-1945), realizada por Frank Capra.

Em 1941, Capra desloca-se a Washington para oferecer os seus serviços ao *Signal Corps Army Pictorial Service*, e sob o comando do Chefe do Estado-Maior, General G. Marshall, dirige a unidade de cinema.

Marshall encorajou Capra para que o ajudasse a explicar aos jovens americanos por que razão tinham de vestir uma farda e se essa era uma razão pela qual valesse a pena lutar e morrer. Capra lembra na sua autobiografia *O Nome Acima do Título*, o pedido feito pelo Chefe de Estado-Maior: "Ora bem, Capra: o que eu quero combinar consigo é um projecto de realização de uma série de documentários informativos – os primeiros da nossa História – que consigam explicar aos nossos soldados a razão por que lutamos e os princípios pelos quais nos batemos."[348]

Marshal considerava que para vencer a guerra era preciso vencer primeiro a batalha da mentalização dos jovens que prestavam serviço militar. O cinema tinha sido o meio escolhido. Capra o homem ideal para concretizar a ideia.

Os filmes da série *Why We Fight*[349] pretendiam mostrar porque estavam os Estados Unidos em guerra e que factos históricos tinham levado ao eclodir do conflito. Os documentários realizados por Capra construíam-se, em grande parte, com imagens retiradas de outros documentários, de filmes de enredo e de jornais cinematográficos produzidos por nações amigas e inimigas[350]. A intenção era fazer com que os soldados americanos conhecessem as pretensões hegemónicas e anti-democráticas do inimigo.

---

[348] CAPRA, s. d.: 613.

[349] Série composta por sete filmes: *Prelude to War*, *The Nazi Strike*, *Divide and Conquer*, *Battle of Britain*, *Battle of Rússia*, *Battle of China* e *War comes to America*.

[350] Alguns dos documentários de guerra feitos na União Soviética viriam a ser uma importante fonte de material para que o governo e as forças armadas americanas realizassem séries documentais como *Why We Fight*, de Frank Capra.

Capra acreditava que desta forma os soldados americanos compreenderiam o porquê da sua missão.

Após ter assistido ao documentário *Triumph des Villens*, de Leni Riefenstahl, o realizador americano mostrou-se apavorado com aquilo que tinha visto, para Capra. "*Triumph des Villens* não disparava armas, nem deixava cair bombas. Mas, como arma psicológica que era, o seu alvo era destruir a vontade de resistir e, nesse sentido, era tão letal como qualquer outra arma", reconhece o realizador norte-americano[351].

Quase 20 anos antes, em 1922, perante a constatação do peso crescente da sétima arte na sociedade, Lenine chamava a atenção de Anatoli Lunacharsky, Comissário para a Educação, para a importância do cinema, dizendo-lhe que, de todas as artes, a cinematográfica era a mais importante para os bolcheviques[352].

Lenine estava convencido de que seria a propaganda a despertar a consciência revolucionária das classes trabalhadoras.

Durante a Primeira Guerra Mundial, mesmo antes do sovietes terem chegado ao poder, o governo czarista de Nicolau II começara a entender o potencial político do cinema, ao deixar apenas os seus próprios operadores de câmara acederem à frente de batalha.

Com a queda do governo de Kerenski, em 1917, os bolcheviques apostaram não só na modernização da economia, mas também na transformação de atitudes e ideologias que levassem à construção de uma verdadeira sociedade socialista. O cinema, novidade tecnológica dos finais do século XIX, assumia-se como meio preferencial para a propagação das ideias oficiais e, nomeadamente, para a ideia de modernidade que o regime pretendia passar.

Com o país a atravessar um grave crise económica, com tendência para piorar, os bolcheviques deram prioridade à propaganda, procurando, assim, conseguir um maior apoio popular para a sua causa.

Em pouco tempo, também na União Soviética, à imagem do que tinha acontecido na Grã-Bretanha em plena Primeira Guerra Mundial, o poder político

---

[351] CAPRA, s. d.: 615.

[352] BARNOUW, 2002 54; GRANJA, 1981: 15; REEVES, 1999: 48. Nicholas Reeves considera que Lenine era esteticamente conservador, pelo que seria pouco provável que ele visse o cinema como sendo superior a outras artes, nomeadamente o teatro e a literatura.

percebeu que o cinema era, não só um potente meio de entretenimento[353], mas também de informação e persuasão.

A efectividade da propaganda bolchevista esbarrava com a diversidade linguística e cultural da população e com um elevado número de adultos iletrados.

Com o cinema, os bolcheviques admitiam possuir uma linguagem universal, capaz de quebrar as barreiras linguísticas e culturais que dividiam as suas audiências.

Contudo, a falta de realizadores que assumissem e servissem ideologicamente o regime constituía uma preocupação que o Estado tentou ultrapassar com a criação, em Setembro de 1919, de uma Escola de Cinema em Moscovo.

A produção cinematográfica estava limitada pela falta de recursos materiais e humanos. Todavia, a escassez de recursos constituiu um factor chave para o desenvolvimento do cinema soviético, obrigando os realizadores a recorrerem a filmagens já existentes e em arquivo. A opção forçada levou-os a perceber rapidamente que a forma como aquelas imagens eram editadas podia determinar o significado do filme. As inovadoras técnicas de montagem saídas do cinema soviético espantariam o mundo, nos anos que se seguiram.

Apesar da Guerra Civil russa ter sido um período difícil para a indústria cinematográfica soviética, na opinião de Nicholas Reeves, o cinema de propaganda viveu um período notável em que surgiram os primeiros filmes de propaganda marcadamente bolcheviques[354].

As dificuldades económicas do país levaram Lenine, em 1922, a ordenar a importação de filmes estrangeiros. Apesar de serem usados para gerar receitas que financiassem o cinema nacional, estes filmes faziam parte de um programa de exibição mais amplo que incluía ainda um pequeno filme educacional ou de propaganda.

Ainda que, entre 1925 e 1928, o mercado cinematográfico soviético tivesse evoluído positivamente, com o aumento dos números de salas e dos lucros, a reconstrução da indústria não era uma finalidade, ainda que fosse uma pré-condição para a concretização dos objectivos bolcheviques. Para Nicholas Reeves, os bolcheviques apenas se sentiram atraídos para o cinema pelas mesmas razões que

---

[353] Em 1914, o cinema já se estabelecera como uma forma dominante de entretenimento da classe operária urbana, rendendo mais do que todas as outras formas de entretenimento comercial juntas (REEVES, 1999: 47).

[354] REEVES, 1999: 58.

Masterman na Grã-Bretanha durante a Primeira Guerra Mundial, ou seja, porque se tratava de um meio adequado para chegar a milhões de iletrados.[355]

Lenine morria em 1924, sucedendo-lhe Estaline. Contudo, como constata Barnouw, o interesse de Estaline e de Lenine pela cinematografia era semelhante, ainda que o novo líder estivesse mais inclinado para a controlar[356].

Emeterio Diez Puertas aponta Estaline como um cinéfilo que entendeu que "si el medio es el mensaje, las salas cinematográficas son las nuevas catedrales donde el pueblo acude para ver la imagen de su líder y asumir la doctrina marxista como una nueva Bíblia"[357].

O cinema mudo soviético dos anos 20 viveu, sob a tutela do Comissariado da Educação, o seu apogeu. A sétima arte viu-se mergulhada num espírito inovador e experimental introduzido por cineastas como Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Esther Shub e Alexander Dovzenko, entre outros, que colocaram a União Soviética na vanguarda mundial.

Trabalhando o cinema como um poderoso meio de propaganda, a nova geração de cineastas soviéticos realizava a sua missão revolucionária.

Numa sociedade me que os camponeses constituíam uma percentagem elevada da população, os filmes *avant-garde* de propaganda, já de si exigentes até para as audiências urbanas, eram simplesmente incompreendidos pelas audiências rurais[358]. Incapazes de chamar milhões de pessoas às salas de cinema, estes filmes perdiam o seu potencial de propaganda.

Promovida pelo Departamento de Propaganda e Agitação do partido realizou-se, em Março de 1928, a Primeira Conferência Nacional sobre cinema. Definiram-se critérios precisos sobre a qualidade dos filmes soviéticos, tendo ficado estabelecido que o valor propagandístico predominaria sobre o valor artístico[359]. Acima de tudo, procurava-se simplificar a linguagem cinematográfica para tornar a mensagem mais acessível e mais inteligível.

No início dos anos 30 implementava-se uma nova revolução cultural que atingia o cinema soviético: o «realismo socialista». A nova doutrina foi elaborada e decretada pelo Comité Central do Partido Comunista Soviético, em 1934.

---

[355] REEVES, 1999: 77.
[356] BARNOUW, 2002: 60.
[357] DIEZ PUERTAS, 2003: 290.
[358] REEVES, 1999: 74. Segundo Reeves, 80% da população era constituída por camponeses.
[359] Os principais realizadores eram acusados de não terem interesse pelo cinema como "meio de propaganda e educação das sociedades socialistas".(KNIGHT, 1970: 187).

O «realismo socialista» levantou sérios problemas de censura a muitos cineastas. No período estalinista, a crescente tensão internacional, que assumiria o seu ponto mais alto na Segunda Guerra Mundial, levou o regime a pressionar os produtores cinematográficos tanto de filmes de ficção, como de documentários, para que apoiassem a política oficial. Tinha terminado o período de ouro do cinema soviético.

Acolhido com sucesso um pouco por todo o mundo, também em Itália o cinema soviético deixou as suas marcas. Apesar do peso que o cinema americano tinha em quase toda a Europa, após a Primeira Guerra Mundial, os realizadores russos foram uma fonte inspiradora para alguns realizadores italianos. Ainda que em Itália apenas circulasse uma selecção muito limitada de filmes *avant-garde* soviéticos.

Apesar da pouca distribuição, e de entrarem em Itália de uma forma indirecta, nomeadamente através da imprensa europeia especializada, os filmes soviéticos estiveram presentes na primeira edição do Festival Bienal de Cinema de Veneza, realizada em 1932[360]. Ennio Di Nolfo lembra que a Bienal era, para além de uma montra para o cinema italiano, um símbolo do compromisso político existente entre o estado e o cinema e, consequentemente, um emblema da cultura oficial do regime[361].

Para Marla Stone, a Segunda Guerra Mundial e a relação de proximidade existente entre o festival de cinema e o *Ministero della Cultura Populare*, de Dino Alfieri, encorajaram a máquina de propaganda do regime a apropriar-se de um evento cujo crescimento aumentava o seu valor propagandístico[362].

A União Soviética e a Itália Fascista dos anos vinte surgiram de duas revoluções antiliberais e antidemocráticas, que instituíram dois modelos totalitários de poder do Estado, e onde imperava o culto da personalidade dos líderes (Lenine, Estaline e Mussolini).

Na procura de modelos não nacionais bem sucedidos para assimilar, a indústria cinematográfica italiana procurou entender o potencial educativo, cultural e político das obras soviéticas. Os fascistas pretendiam criar uma relação entre arte e Estado semelhante à existente na União Soviética[363]. "In fact, the Bolshevik Revolution

---

[360] Entre os filmes soviéticos projectados estiveram: *Putyovka(1931)* de Nikolai Ekk, *Tikhif Don(1930)* de Ivan Pravov e Olga Preobrazhenskaya, *Zemlya(1930)* Alexander Dovzhenko. (REICH; GAROFALO, 2002: 230)

[361] GAROFALO, 2002a: 98. Inicialmente, o controlo político esteve sob a responsabilidade de serviços do estado próximos de Mussolini, ficando, depois de 1935, sob a direcção do *Miniculpop*.

[362] STONE, 2002: 296.

[363] "The Soviet model was instinctively attractive to Fascist hierarchs both because Russian production conveyed a sense of unity between nation and film that Italian cinema lacked and because Russian film was politics as well as art." (GAROFALO, 2002b: 232).

provided a functional example of societal interpellation from which Fascism transposed practices to its own consensus-generating machinery", explica Piero Garofalo[364].

Um pouco à imagem daquilo que Lenine já tinha dito sobre a importância do cinema para a revolução bolchevique, ao considerá-lo como a mais importante de todas as artes, Mussolini declarou que o cinema era a arma mais poderosa[365].

Em meados dos anos vinte, o Governo tinha tomado uma das medidas mais importantes no seu envolvimento crescente com a indústria cinematográfica, ao nacionalizar o *L'Unione Cinematográfica Educativa* (LUCE). "This institute produced newsreels that exhibitors were required to screen as well as documentaries that extolled the achievements of Fascism", reconhece Piero Garofalo[366].

Em 1932, Alessandro Sardi, presidente do LUCE, visitou a União Soviética para conhecer um pouco mais da organização do cinema russo.

De volta a Itália, Sardi estava determinado a centralizar toda a indústria cinematográfica e a aproveitar uma experiência que o tinha marcado: a Escola de Cinema de Moscovo. Convencido da necessidade de criar uma entidade semelhante na área da formação, Sardi consegue erguer, em 1932, a *Scuola Nazionale di Cinematografia*, de onde emergiria, em 1935, o *Centro Sperimentale di Cinematografia*.

A influência do cinema soviético na indústria cinematográfica italiana coincidia com uma filosofia de apropriação, por parte do estado, dos modelos e credos estéticos que melhor servissem a sua política, desde que partilhassem uma perspectiva comum sobre o papel da cultura na regeneração da nação. "Few wished to turn cinema into a overt tool of propaganda, but all Fascists felt that cinematic entertainment should contribute to the national rebirth and at least offer amusement that was dignified and not trivial or demeaning", explica Stephen Gundle[367].

Em 1937, o *Ministero per la Stampa e la Propaganda* mudava de nome para *Ministero della Cultura Populare*, também conhecido por *Miniculpop*. "This change signaled a shift in Fascist cultural policy. Instead of focusing solely on the static repression of cultural deviations, the new agenda emphasized the dynamic construction

[364] GAROFALO, 2002b: 223-224.
[365] GAROFALO, 2002b: 224.
[366] GAROFALO, 2002b: 232.
[367] GUNDLE, 2002: 315.

of a new Fascist culture in which cinema was to play an extremely central role", refere Jacqueline Reich[368].

Inaugurada em 1937, a *Cinecittá* ou *La Cittá del Cinema*, que esteve sob controlo privado até 1939, altura a partir da qual o Estado assumiu o controlo administrativo e o respectivo financiamento, possuía boas condições técnicas e estruturais que permitiam a modernização da indústria cinematográfica e a centralização dos meios de produção por parte do regime.

Tal como tantos outros Estados totalitários, também a Itália fascista utilizaria um outro instrumento de controlo e manipulação da indústria cinematográfica: a censura. Legislação criada por volta de 1923 impunha como obrigatória a aprovação governamental aos filmes produzidos nos anos vinte.

De uma maneira geral, os filmes italianos dos anos trinta[369] optavam por imagens que cultivassem a beleza e *glamour*. As longas-metragens da altura evidenciavam pouco ou nada a constante presença do regime no dia a dia dos cidadãos italianos. Nos anos de declínio do fascismo as referências à guerra eram evitadas.

À imagem do que aconteceu em Itália, também na Alemanha, documentários, filmes educativos e de informação viriam a ser os meios preferidos dos propagandistas para transmitirem a mensagem, isto, em detrimento dos filmes de ficção de grande-metragem[370].

A Segunda Guerra Mundial traria uma política propagandística ainda mais empenhada na utilização dos meios cinematográficos.

Defensor da importância do cinema para o regime nazi, Joseph Goebbels[371], Ministro da Propaganda, cria, em 1933, o Departamento V, que fica encarregado de supervisionar a produção cinematográfica alemã. Goebbels pretendia que, aos poucos, o Estado passasse a dominar a produção, a distribuição e a exibição cinematográfica.

Dessa política propagandística destacou-se a realizadora alemã Leni Riefenstahl, que surpreendeu o mundo com a qualidade do seu trabalho e marcou para sempre o

---

[368] REICH, 2002b: 10.

[369] Nos anos trinta sobressaem filmes como: *Camicia Nera* (1933), de Giovacchino Forzano; *Vecchia Guardia* (1934), de Alessandro Blasetti, ou a produção ítalo-espanhola *L'Assedio dell'Alcazar* (1940), de Augusto Genina, sobre a Guerra Civil de Espanha.

[370] TORGAL, 2001: 68.

[371] Goebbels, considerado o arquitecto da propaganda nazi, tinha assumido a chefia da propaganda do partido (*Reichspropagandaleiter*),em 1929. Entre 1933, ano em que é fundado o Ministério da Cultura Popular e Propaganda (*Reichministerium für Volksaufklärung und Propaganda*), e 1945, Goebbels torna-se ministro da Propaganda do regime (QUINTERO, s. d.: 314).

cinema de propaganda e a sétima arte de uma maneira geral, ficando irremediavelmente ligada a esse período conturbado da história mundial.

Em 1933, Hitler pediu a Leni que fizesse um filme sobre a reunião anual do Partido Nacional dos Trabalhadores Alemães. *Sieg des Glaubens* (1933) acabou por ser o primeiro documentário da realizadora. Um filme que, como reconhece Rainer Rother, abriu caminho a uma arte cinematográfica Nacional-Socialista[372].

Entretanto, a realizadora recebe um outro convite de Hitler, para que, em 1934, filmasse um congresso do partido nazi que iria ter lugar em Nuremberga. Riefenstahl aceita o pedido e realiza o documentário *Triumph des Willens*.

Tanto *Sieg des Glaubens*, como *Triumph des Willens*, teriam um papel preponderante no culto da personalidade que se criou em torno do ditador. Todavia, ao contrário de *Triumph des Willens*, *Sieg des Glaubens* não se tinha centrado na figura de Hitler e na sua glorificação. "In Sieg des Glaubens is almost always seen in relative terms, within a certain space. The shots which are so typical of Triumph des Willens, showing Hitler against the backdrop of the sky, filling the picture, are rare in the earlier film", refere Rother[373]

Hitler não voltaria a ter o mesmo destaque noutras longas-metragens documentais, ainda que continuasse a aparecer nos noticiários cinematográficos, onde era presença habitual e obrigatória, assim como noutros documentários, onde, personificava aquilo que de mais positivo havia na tradição histórica alemã.

Em *Triumph des Willens*, as primeiras imagens são as da chegada do avião que transportava Hitler para Nuremberga[374], deixando a população a olhar para o céu, à espera que, por entre as nuvens, surgisse um salvador. Riefenstahl cultivava, assim, a personalidade do líder intocável, inatingível.

---

[372] ROTHER, 2002: 13. "Sieg des Glaubens fell short of stylistic perfection, but it shows how Riefenstahl's decisions as a director were taking her towards a type of film ideally suited to National Socialism's attempts to project its image and which, moreover, became the prototype for Nazi filmmaking." (ROTHER, 2002: 54)

[373] ROTHER, 2002: 57.

[374] "This is an unusual opening for a documentary film, as it makes no attempt to declare its authenticity, to convince the audience that this really is «Hitler's aeroplane« and «Hitler's point of view». Yet this does not impede the audience's ability to appreciate and follow the film, for the opening sequence unmistakably suggests its own interpretation. This is based not on the conventions of the documentary, but rather on those of the narrative." (ROTHER, 2002: 65)

Na viagem de Hitler do aeroporto para o hotel – que se transforma numa procissão triunfal –, são inúmeros os planos que transmitem a ideia de proximidade entre o ditador, numa postura altiva, e a assistência, venerando o seu líder[375].

Durante as celebrações, são variados os planos picados e contra-picados que procuram engrandecer e valorizar a figura do chefe perante os seus súbditos. "The narrative pattern made it possible for Riefenstahl continually to illustrate the hierarchy of «leader» and «followers» by alternating between high and low angles, it enabled her to consolidate the ideological basis; and it allowed her to use cross-cutting to inject some variety to basically similar sequences of events", constata Rother[376].

A marcha dos soldados em formação perfeita servia para mostrar ao mundo que o regime se apoiava numa rigorosa disciplina social e numa inquestionável lealdade da nação para com o partido no poder e o seu líder.

O movimento das câmaras, que, por entre carris, captavam ao pormenor a entrega dos soldados às palavras do seu Führer, trazia realismo e proximidade ao espectador, que, sem o perceber, se encontrava imerso numa encenação estudada ao pormenor pela máquina de propaganda nazi. "El impacto casi físico que tiene la película se debe en gran parte a la coreografía de imágenes e sonidos: marchas de los hombres, vítores e aplausos, banderas, cruces gamadas, águilas, multitudes, antiguas calles e torres, cantos folklóricos, nubes, uniformes, mujeres, niños, y sobre todo, en una serie de apariciones, el Führer", recorda Eric Barnouw[377].

Para ultrapassar as limitações que encontrava nos noticiários cinematográficos e em muitos documentários da altura, Riefenstahl definiu o seu próprio estilo através da obtenção de melhores e mais variados ângulos com a câmara.

Nada foi deixado ao acaso, nomeadamente quando se presencia a sequência de imagens que mostram Hitler, ladeado – ainda que uns passos à frente – por Lutze (SA) e Himmler (SS) a prestar homenagem à memória dos heróis nazis já desaparecidos. A saudação às chamas é coreografada ao pormenor. "Once again Riefenstahl encapsulates the twin themes of the film: the new nation, personified in the tens of thousands of

---

[375] "In her montage, Riefenstahl attempted to add variety to the presentation of the bond constructed by virtual eye contacts between Hitler and the cheering crowds. (...) The hierarchy of the eye contacts, however, never changed: the «people» are always shown in high-angle shots, Hitler from a low or eye-level angle." (ROTHER, 2002: 67)

[376] ROTHER, 2002: 69.

[377] BARNOUW, 2002: 94. "Descubrimos en el filme una definición perfecta del cine de propaganda: la subordinación absoluta a una idea única (una ideología), una confusión total de lo bello con lo verdadero." (RODRÍGUEZ, 1999: 66)

uniformed men; and the Führer, deriving his power from the mass, yet separate, unique, solitary", reconhece Reeves[378]

Todavia, para além de servir o regime, *Triumph des Willens* também foi utilizada por aqueles que se opunham ao nazismo. As nações aliadas utilizaram inúmeros fragmentos do filme de realizado em 1934 para os seus próprios filmes de propaganda, pois, como explica Barnouw, "nada pintaba com tanto vigor la índole demoníaca del liderazgo de Hitler y los escasos valores humanos que lo apoyaban. Las cámaras de Riefenstahl no mentían; mostraban un proceso que nunca perdió su fuerza escalofriante."[379]

Riefenstahl tinha conseguido ampliar a mitología nazi e a mensagem propagandística a ela acoplada, transmitindo-a às audiências que, passivamente sentadas nas cadeiras das salas de cinema, a consumiam.

Para não afastar o público das salas de cinema, Goebbels teve o cuidado de não transformar o cinema de ficção num instrumento de propaganda política directa, mas de o manter como um aparelho de entretenimento. A sétima arte como factor de escape foi utilizada pelos regimes democráticos e antidemocráticos, nomeadamente durante os períodos de conflito, para elevar o moral das populações.

Em 1934, uma lei estatal sobre o cinema endurece a actividade da censura e controla cada fase do processo de produção. Uma emenda de 1935 dava a Goebbels o poder de pura e simplesmente banir qualquer filme.

O Ministério da Propaganda não abdicava de controlar os conteúdos cinematográficos, obrigando a que antes dos filmes serem realizados, fossem apresentados os guiões completos à censura. Por vezes, eram realizadas alterações em plena filmagem, ou rodadas novas sequências, após a conclusão do filme.

Durante a guerra, destacam-se dois grandes sucessos: *Die Grosse Liebe* e *Wunschkomzert*. Alejandro Pizarroso Quintero diz que estes foram mesmo os maiores êxitos em exibição, numa altura em que as famílias viviam angustiadas pela situação dos seus familiares no campo de batalha: "*Die Grosse Liebe* foi visto por mais de vinte e oito milhões de pessoas e tinha como tema as esposas dos soldados da frente de combate na retaguarda, ainda que evitando qualquer referência a factos de guerra. O segundo recorde de bilheteira foi para *Wunschkomzert*, que era baseado no mais popular

[378] REEVES, 1999: 108.
[379] BARNOUW, 2002: 95.

programa da rádio alemã, fazendo desta o nó de ligação através do qual comunicavam os heróicos soldados alemães com as suas famílias na retaguarda."[380]

O regime hitleriano procurava conseguir uma propaganda efectiva, cuja mensagem fosse simples, e que apelasse, primordialmente, às emoções. A ênfase dada à simbologia das paradas militares, das bandeiras, dos uniformes, da música, e até da palavra, transmitia uma sensação de grandeza inacessível, quase mística, capaz de tocar nos mais profundos sentimentos nacionalistas do povo germânico.

O aparelho propagandístico manipulava a opinião pública através da indução de medos. O receio do caos económico provocado pelo capitalismo internacional, ou a ameaça militar do bolchevismo soviético, eram alguns dos temas que, frequentemente, encabeçavam a lista de prioridades propagandísticas do regime. No entanto, um outro tema marcaria também a sétima arte nazi: a selectividade da raça.

No final dos anos 30, os judeus começavam a ser personagens centrais dos filmes nazis. *Der Ewige Jude* (1940) e *Jud Süss* (1940) são dois exemplos explícitos de propaganda cinematográfica que fazia a apologia do anti-semitismo. No entanto, Nicholas Reeves tem uma opinião crítica quanto ao verdadeiro efeito destes dois filmes na política anti-semita do regime nazi, considerando que, nestes casos, a propaganda cinematográfica esteve longe de alcançar os objectivos, mesmo os mais radicais, pretendidos por Goebbels[381].

Na Alemanha nazi, uma vez mais, à imagem do que já tinha acontecido na União Soviética e em Itália, uma outra ditadura sentia a mesma missão revolucionária de transformação ideológica. Goebbels almejava criar um cinema de propaganda tão popular, poderoso e contagioso que fosse capaz de modificar atitudes na opinião pública alemã.

O resultado da política de propaganda cinematográfica do regime seria posta à prova na Segunda Guerra Mundial, contudo seriam as vicissitudes da contenda a imporem prioridades e o respectivo sucesso da produção nazi de cinema

Durante o conflito foram os jornais de actualidades que dominaram a atenção do espectador, interessado nas vitórias das suas tropas. Todavia, assim que começaram a chegar as más notícias da frente de combate, o povo alemão virou-se para outros tipos

---

[380] QUINTERO, s. d.: 323.

[381] "With all the data at its disposal, the regime was very well-placed to judge the efficacy of its propaganda, and the very fact that even after eight years of remorseless and skilful anti-semitic propaganda, it dared not tell the German people the truth of the «Final Solution of the Jewish Question» is, in the end, the most convincing evidence of all that the propaganda had failed." (REEVES, 1999: 119)

de cinema, que lhe permitissem escapar às duras realidades da guerra[382]. Apoiado nesse facto, Nicholas Reeves conclui que o cinema de propaganda nazi só tinha alcançado sucesso quando levava até ás audiência aquilo que estas queriam ouvir[383]

Se, na Europa dos anos 30, países como a União Soviética, a Itália ou a Alemanha marcavam a cultura cinematográfica, mais propriamente o cinema de propaganda, era de esperar que estes três modelos servissem também para influenciar outros aparelhos propagandísticos. Foi o que aconteceu na segunda metade da década de 30 em Espanha, quando aquele país se viu envolvido numa Guerra Civil entre republicanos e nacionalistas. Um combate que se repercutiu também no cinema espanhol.

Emeterio Diez Puertas recorre aos primórdios do cinema para lembrar que foi no final do século XIX que o Exército espanhol teve o seu primeiro e desastroso contacto com o cinema e as suas aptidões propagandísticas. Enquanto os norte-americanos se serviam de filmes como *Tearing Down the Spanish Flag* (1898) ou a série *The Champagne in Cuba* (1898) para motivarem a nação e, dessa forma, aumentarem o número de combatentes voluntários, "en España el cine no se emplea como arma de guerra, pues las imágenes se limitan a dar cuenta de los hechos".[384]

Durante a Guerra Civil de Espanha os dois campos em confronto puseram a sua produção cinematográfica ao serviço das respectivas ideologias.

O lado republicano, que reunia os defensores do regime democrático (socialistas, anarquistas, comunistas...) vai reflectir também no seu cinema essa variedade de pontos de vista sobre a acção política.

Os anarquistas reconheceram a importância da sétima arte como meio de propaganda eficaz, e chegaram mesmo a ser os responsáveis pelo primeiro documentário da Guerra Civil: *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*[385].

Mais didáctico que o cinema anarquista, garante Seguin, a produção cinematográfica comunista recorre essencialmente aos documentários, negligenciando a

---

[382] "Once the victories turned sour, people would continue to go to the cinemas, but they would do their best to avoid the newsreel – the appeal of cinema in these very different circumstances was that it offered a few precious hours escape from the realities of the war outside. Once again, the medium was wholly subservient to the message." (REEVES, 1999: 126)

[383] REEVES, 1999: 129.

[384] DIEZ PUERTAS, 2002: 186.

[385] SEGUIN, 1994: 30-31. "*La production anarcho-syndicaliste tend á fléchir sensiblement dès l'été de 1937*"

ficção (ao contrário dos anarquistas que apostam em documentários e ficções para passarem a mensagem)[386].

De um lado e do outro, o cinema de propaganda tinha como missão persuadir a população civil que se mantinha na retaguarda da justiça do confronto e da confiança na vitória final, ao mesmo tempo que levava a cabo a formação política das audiências cinéfilas.

Todavia, com a internacionalização do conflito, a intervenção estrangeira chegou também aos ecrãs. Do lado governamental, a solidariedade externa vinha das mais diversas proveniências. Contudo, foram as forças leais a Franco que mais ajuda receberam do exterior.

O apoio internacional vinha de outras ditaduras europeias que, precisamente na área cinematográfica, estavam mais bem preparados e com maior experiência que os nacionalistas espanhóis, como eram os casos de Itália, Alemanha e Portugal[387].

As autoridades nacionalistas tinham visto no cinema de propaganda uma forma de contra-propaganda à actividade republicana no exterior durante a guerra. Para o efeito, os franquistas chegam a um acordo com a Tobis alemã. A empresa germânica responsabilizava-se pela distribuição europeia dos filmes nacionalistas e pela inclusão de notícias pró-franquistas nos noticiários internacionais. Os franquistas tinham interesse que a propaganda chegasse a dois blocos geopolíticos: a Europa e a América Latina[388].

O ataque ao liberalismo, à democracia e ao comunismo, temas frequentes na política interna das ditaduras europeias, atravessavam os filmes propagandísticos de países como a Espanha, a Alemanha, a Itália e Portugal.

Os pactos bilaterais assinados com a Alemanha e a Itália permitiam, não só equilibrar a balança comercial, bastante desfavorável para o lado espanhol, como também propiciar a co-produção de filmes.

No caso da Alemanha, os nazis optam por não subscrever a política de co-produção. O apoio alemão era variado e misturava as questões políticas com as

---

[386] SEGUIN, 1994: 32-33.

[387] "La contribuition nazie, très modeste, se limite, surtout, à Legion Cóndor (1939), à la gloire des pilotes allemands et Kamaraden auf See (1938) de Heinz Paul. L'Italie fasciste, à travers les actualités de L'Instituto Nazionale Luce, soutient la cause franquiste dans Arriba Spagna (1936), Battaglia dell'Ebro (1938) ou !España, una, grande, libre ! (1939). Le Portugal salazariste offre pour sa part les studios de la Tobis à Lisbonne et le film O caminho de Madrid (1936) du cunéaste Anibal Contreiras." (SEGUIN, 1994: 37)

[388] DIEZ PUERTAS, 2002: 299. "En el primero, se decide la política de No Intervención. El segundo es un espacio, digamos, sentimental."

económicas. Para além do contrato com a Tobis para a produção e distribuição de filmes realizados pelo DNC (*Departamento Nacional de Cinematografia*), nomeadamente o *Noticiário Español*, existia ainda uma relação estreita com a *Hispano-Film-Produktion*[389] para a realização de filmes em Berlim.

Para além dos estúdios de Berlim, os sublevados costumavam recorrer a estúdios em Lisboa para revelar, montar e sonorizar as imagens captadas em Espanha. A CIFESA, responsável por cerca de 20% da produção franquista, era uma das empresas que recorria aos estúdios da Lisboa Filmes.

Também a Itália ajudou a produção franquista. Uma vez mais, uma potência estrangeira defendia a causa das forças sublevadas, justificando, assim, a sua própria intervenção no conflito.

Em Outubro de 1938[390], aplica-se um pacto para a produção de filmes espanhóis em Itália e, em Fevereiro de 1939, iniciaram-se as filmagens da primeira película franco-fascista, *Los hijos de la noche/Il figli della notte* (1939)[391].

Fazendo parte do aparato propagandístico de Mussolini, a Espanha chegavam, com as tropas italianas, repórteres do LUCE para captarem imagens para o *Cinegiornale Luce*. "En concreto, la labor del Instituto LUCE en España consiste en producir un flujo continuo de imágenes entre ambos países a fin de que los italianos sepan de los éxitos militares de sus tropas y los españoles conozcan las excelencias del fascismo", explica Emeterio Diez Puertas[392].

O material filmado era enviado para Roma onde eram montados documentários de propaganda que destacavam as vitórias franquistas. Contudo, a forma como os filmes do LUCE atribuíam aos voluntários italianos os êxitos militares criou algum mal-estar entre os nacionalistas espanhóis e transformou-se numa vantagem para a propaganda do lado republicano, cujo argumento passava a ser o da independência nacional. Os republicanos utilizavam as produções do LUCE como contra-propaganda, atacando a ingerência italiana e fazendo daquela uma guerra contra o invasor fascista, ao mesmo

---

[389] "El primer objetivo de Hispano-Film-Produktion es producir películas de propaganda favorables a la causa nacional, cuya distribución se integra a la Bavaria FilmKunst Verleih. Entre octubre y noviembre de 1936 se monta el documental El azote del mundo (Geisser der welt, 1936), que presenta el conflicto español como una confabulación del comunismo internacional." (DIEZ PUERTAS, 2002: 307)

[390] Em 1938, a produção cinematográfica era controlada pela Falange, que vê o cinema como "el arte de conquistar voluntades" (DIEZ PUERTAS, 2002: 255). "En concreto, para Falange las películas representan el arte del siglo XX, aquél que corresponde a su espíritu de acción, de vanguardia y de revolución desde arriba." (DIEZ PUERTAS, 2002: 252)

[391] DIEZ PUERTAS, 2002: 81. "En los años siguientes le siguen alrededor de otros veinte títulos más bajo distintas formas de colaboración."

[392] DIEZ PUERTAS, 2002: 314.

tempo que desvalorizavam as vitórias de Franco por só serem possíveis devido à ajuda exterior e não aos seus próprios méritos[393].

O fim da Guerra Civil implicou uma nova estrutura na indústria cinematográfica espanhola. Aquele que foi "el primer régimen que en España se sirve de una política cinematográfica para gobernar e mantenerse en el poder"[394] teve, segundo Emeterio Diez Puertas, quatro correntes internas que geraram a maior parte da sua produção cinematográfica: o patronato, os católicos, os militares e os falangistas[395].

Na Espanha nacionalista, o Estado vai servir-se das propriedades estéticas, industriais, de entretenimento e de persuasão do cinema. Para Emeterio Diez Puertas, no caso do franquismo, a relação do poder com a sétima arte – quer no tipo de produções que patrocina, quer no tipo de escola cinematográfica que organiza – centra-se, essencialmente, na construção de uma nova realidade política e social e na sustentabilidade do novo regime[396].

Para o franquismo, o cinema era um instrumento fundamental para a transmissão de ideias, mas sobretudo de códigos de conduta impostos pelo regime e pelas forças que o suportavam: os católicos, os militares e os falangistas. Estes três pilares da ditadura espanhola foram os responsáveis pela implementação de três práticas sociais que marcaram o próprio cinema: a censura, a repressão e a propaganda.

---

[393] DIEZ PUERTAS, 2002: 317.
[394] DIEZ PUERTAS, 2002: 20.
[395] DIEZ PUERTAS, 2002: 18.
[396] DIEZ PUERTAS, 2002: 14.

Conclusão

A produção cinematográfica do Estado Novo, nas décadas de 30 e 40, constituiu uma representação fiel dos ícones propagandísticos do regime. Quando António de Oliveira Salazar pedia, em 1933, na inauguração do Secretariado da Propaganda Nacional, que aquele organismo apostasse na originalidade, se abstraísse de "serviços idênticos" e tratasse apenas do "nosso caso comezinho"[1], o presidente do Conselho estava também a definir a estrutura da produção cinematográfica caucionada pela propaganda oficial.

O *Jornal Português* (1938-1951), assim como numerosos documentários produzidos para o SPN, difundia o modelo político singular[2] que o Estado Novo proclamava seguir, e assumia uma estratégia de reprodução ideológica igualmente original, algo diferente – como a análise do objecto de estudo desta investigação acaba por provar – daquela que caracterizava outros sistemas políticos assumidamente antidemocráticos[3].

O facto do *Jornal Português*, baluarte das actualidades cinematográficas encomendadas pela propaganda do Estado Novo nos anos 30 e 40, não utilizar imagens da Guerra Civil de Espanha, ou da Segunda Guerra Mundial, não invalida que em outras revistas de actualidades estrangeiras, exibidas em Portugal, tal possa ter acontecido. Não é, no entanto, objectivo último deste projecto de investigação proceder a essa constatação.

No essencial, o cinema de propaganda realizado em Portugal naquelas duas décadas repetia algumas das características da mensagem propagandística veiculada pelo cinema oficial de outros estados antidemocráticos. Em Portugal, Espanha, Itália e Alemanha os noticiários cinematográficos, e até mesmo os documentários temáticos, empenhavam-se na exaltação do líder e dos indiscutíveis princípios nacionalistas que suportavam ideologicamente cada um daqueles regimes, e que as respectivas máquinas de propaganda imputavam a feitos passados que, depois de glorificados, passavam a servir o poder instituído[4].

---

[1] SNI, 1958: 16.

[2] Luís Reis Torgal evoca a ideia de que o regime se apresentava a si próprio como uma "forma «original» de autoritarismo" (TORGAL, 1996: 277).

[3] Luís Reis Torgal lembra que o regime salazarista, alicerçado na defesa da diferença face a outros regimes autoritários, defendia, por esse facto, que os seus meios de propaganda teriam também outra linguagem (TORGAL, 1996: 318).

[4] "Não discutimos a Pátria" afirmava Salazar em discurso pronunciado no dia 26 de Maio de 1936. O presidente do Conselho explica a opção pelo nacionalismo com os sucessos passados: "Sem receio

Contudo, do estudo de uma revista de actualidades como o *Jornal Português*, é inevitável concluir que o cinema de propaganda salazarista produzia as suas próprias representações da realidade. Esta ideia de singularidade na reprodução da mensagem compreende-se melhor quando o termo de comparação não se reduz unicamente a questões internas da vida política, económica, social, educativa, cultural, desportiva ou religiosa, entre outras, mas a questões que também tinham repercussão no cinema de propaganda de outras nações. A guerra era disso um dos melhores exemplos.

Limitado cronologicamente entre 1938 e 1951, o *Jornal Português* ficou inevitavelmente estigmatizado pelos conflitos bélicos que assolaram o continente europeu. A Guerra Civil de Espanha, ainda que numa fase terminal da contenda, ou a Segunda Guerra Mundial, esta marcando o país não só até 1945 mas também nos anos que se seguiram, são realidades presentes, ainda que de uma maneira muito particular, na revista de actualidades patrocinada pelo regime. Uma presença que, tal como a apregoada originalidade do Estado Novo, foi também ela original. Sempre referidos, os dois conflitos nunca foram vistos nas reportagens do *Jornal Português*.

As imagens dos conflitos tornam-se num tabu propagandístico, omitindo uma realidade de guerra que segundo o discurso promovido pelo regime se encontrava distante da "paz" portuguesa. À violência autoritária, o regime contrapunha a versão idílica, e fatalmente utópica, de uma sociedade pacífica e ordeira, como convinha ao regime autoritário. *Case study* privilegiado da máquina de propaganda oficial, o *Jornal Português* permite compreender o sistema de representações com que o cinema do Estado Novo procurava explicar a actualidade nacional e, por força da conjuntura externa, também internacional. Se no *Jornal Português* som e imagem reproduzem as representações políticas e ideológicas do regime, também as omissões revelam o tipo de mensagem que o Estado pretendia sonegar à opinião pública. Nesse sentido, este estudo expõe alguns acontecimentos que faziam a actualidade das décadas de 30 e 40 mas que, no entanto, não eram mencionados no *Jornal Português*.

A posição de neutralidade adoptada por Portugal durante a Segunda Guerra Mundial não serviu só para que o Estado definisse a sua posição externa perante o conflito, serviu também para que, dentro das suas fronteiras, o regime salazarista concretizasse o seu projecto político.

---

colocámos o nacionalismo português na base indestrutível do Estado Novo; primeiro, porque é o mais claro imperativo da nossa História, segundo, porque é inestimável factor de progresso e elevação social; terceiro, porque somos exemplo vivo de como o sentimento pátrio, pela acção exercida em todos os continentes, serviu o interesse da Humanidade." (SALAZAR, 2002: 35)

Ancorado na propalada neutralidade portuguesa, o Secretariado da Propaganda Nacional procurou que a opinião pública acreditasse que a sociedade em que vivia não era conflituosa e que, graças à ordem instituída pelo salazarismo, os portugueses tinham garantido uma paz duradoura[5].

Era habitual ouvir-se, na locução do *Jornal Português*, falar "da paz e da tranquilidade portuguesa"[6], "da nossa abençoada tranquilidade"[7], "da impecável neutralidade portuguesa"[8]. Uma paz que, para a revista de actualidades oficial, tinha como responsáveis por "aquilo a que alguém chamou o nosso milagre"[9], Carmona e Salazar, este último tratado como o "homem que tem conservado Portugal afastado da poeira da guerra"[10]. Estes são apenas alguns dos exemplos do tipo de linguagem que se pode escutar no *Jornal Português* quando aparecem referências à Segunda Guerra Mundial.

É, precisamente, através da palavra do narrador que se faz alusão ao conflito mundial já que nenhum dos números do *Jornal Português* disponíveis nos arquivos do ANIM apresenta qualquer imagem de guerra.

Mais vocacionado, pelo menos no plano das intenções, para abordar a actualidade nacional, um pouco à imagem daquilo que Salazar queria que fosse a orientação do Secretariado da Propaganda Nacional, o *Jornal Português* não deixou, no entanto, de mostrar, desde cedo, reportagens vindas do exterior. Uma incoerência que deita por terra a ideia de que se tratava de um noticiário dedicado única e exclusivamente à "informação nacional"[11].

Das imagens que recebia de outros noticiários internacionais só *Chamberlain em Roma*[12], cedido pelo LUCE italiano, refere a iminência da guerra.

O noticiário cinematográfico apadrinhado pelo SPN tinha optado por não mostrar bombardeamentos, tropas em combate ou simplesmente paradas militares dos

---

[5] Heloísa Paulo recorda que ao clima de guerra expresso na imprensa da época de uma maneira alarmante, a propaganda oficial contrapunha o clima de paz e segurança do país (PAULO, 1994: 87). A ideia de que Portugal vivia num clima de felicidade muito por culpa da sua equidistância relativamente às potências envolvidas é também referida por Maria da Conceição Meireles Pereira no estudo da revista *Ocidente* (PEREIRA, 2004: 354-355).

[6] *Jornal Português* nº 45 (1944).

[7] *Jornal Português* nº 50 (1945).

[8] *Jornal Português* nº 45 (1944).

[9] *Jornal Português* nº 52 (1946).

[10] *Jornal Português* nº 26 (1941).

[11] Carmo Piçarra considera que uma das características do *Jornal Português* era a informação nacional, mas reconhece também que foram incluídas notícias de cine-jornais oficiais dos regimes italiano e espanhol (PIÇARRA, 2002: 92, 205).

[12] *Jornal Português* nº 6 (1939).

beligerantes. Dos contingentes militares de outros países, o *Jornal Português* apenas mostra as forças navais que vão chegando ao porto de Lisboa.

A notícia que mais se aproxima desse "deserto de ferro, sangue e fogo que agora é o mundo"[13] como se pode ouvir na reportagem *O grande roseiral de Lisboa está em flor!*[14] é "*A tripulação do vapor holandês "Arendskerk" torpedeado no Atlântico*"[15], cuja locução informa que "a guerra no mar continua a fazer muitas vítimas".

De uma maneira geral, tudo servia para destacar a importância e a utilidade para o país da decisão tomada pelo regime de se manter afastado do conflito. Das cerimónias religiosas à inauguração de uma exposição de flores, de um desfile militar a uma recepção diplomática, qualquer situação era legitima para falar das "horas incertas"[16] que o mundo vivia e de como o chefe do Governo "salvaguardou a nação portuguesa de todos os males que afligiram mais de nove décimos do planeta durante seis anos"[17].

O facto das imagens não mostrarem o conflito internacional tem de ser entendido como uma manobra propagandística. A conjuntura internacional era utilizada durante a guerra de uma maneira demagógica, como elemento de coesão nacional, pelo que as informações sobre o desenlace da guerra eram cuidadosamente filtradas pela censura. O regime salazarista sabia que a violência, que durante a Monarquia e a I República tinha estado relacionada com a instabilidade social, podia emergir a qualquer altura do estado de letargia a que estava votada pela força.

Porém, outros regimes que se mostravam igualmente interessados em garantir a serenidade social que lhes permitisse a manutenção do poder, não partilhavam desta preocupação salazarista.

Não deixa de ser surpreendente que o noticiário cinematográfico *NO-DO*, criado em Espanha em pleno regime franquista, política e ideologicamente próximo do regime salazarista, e projectado pela primeira vez no dia 4 de Janeiro de 1943, desse uma especial atenção ao conflito internacional, designadamente 38 notícias em 1943; 26 em 1944; 13 em 1945. Estes números são retirados da obra *El NO-DO Catecismo social de una época*, onde Saturnino Rodríguez faz alusão à atenção dada por aquele noticiário cinematográfico à Segunda Guerra Mundial. "La Segunda Guerra Mundial fue la protagonista de los dos primeros años de NO-DO, que nacia en 1942, cuando la guerra

[13] *Jornal Português* nº 45 (1944).
[14] *Jornal Português* nº 45 (1944).
[15] *Jornal Português* nº 13 (1940).
[16] *Jornal Português* nº 43 (1944).
[17] *Jornal Português* nº 52 (1946).

entraba en su clímax, para terminar en 1945. Hasta ese momento es clara la tendencia germanófila del Noticiario admirando las proezas de los avances alemanes y las conquistas logradas por los soldados del Eje. A partir de 1945, este aspecto varía claramente y pasa a una complaciente postura ante las potencias "aliadas" vencedoras."[18]

O texto de apresentação do número 1 dos *Noticiários y Documentales Cinematográficos NO-DO* salientava que aquele noticiario contava com "una información rápida y completa de todos los sectores de la vida nacional y del extranjero." O lema do *NO-DO* era "!Em mundo entero, al alcance de los españoles!"[19]

A referência ao caso espanhol assenta em premissas objectivas, até porque, para além das semelhanças político-ideológicas existentes entre os dois regimes ibéricos, Espanha não tinha, à imagem de Portugal entrado na Segunda Guerra Mundial.

A especificidade do caso português é ainda mais visível quando o *NO-DO* é mencionado como termo de comparação. Todavia, convém salientar que ao longo deste trabalho a investigação não opta directamente pelo confronto entre modelos de propaganda cinematográfica, refere-os, isso sim, como elementos de contextualização.

Tal como aconteceu em Portugal com o Secretariado, quase todos os exemplos internacionais indicados tiveram instituições responsáveis pela propaganda, e tal como no caso português foram muitas as individualidades que se destacaram na concretização das políticas de manipulação da opinião pública. Personalidades que iam do chefe do Governo aos realizadores de cinema, passando pelos principais responsáveis pelos aparelhos estatais de propaganda.

Apesar de se tornar mais óbvia na primeira metade do século XX, designadamente com o despoletar dos grandes conflitos mundiais, a promiscuidade entre o poder político-militar e a sétima arte, era já uma realidade que se podia constatar no final do século XIX.

Com a tela das salas de cinema repartida entre as imagens da realidade e o encantamento da ficção, depressa os manipuladores de opinião compreenderam que o cinema constituía um meio propício para a transmissão de mensagens propagandísticas[20].

---

[18] RODRÍGUEZ, 1999: 279.
[19] RODRÍGUEZ, 1999: 146.
[20] Luís Reis Torgal destaca que desde cedo o cinema foi aproveitado como "bandeira de regimes políticos" e como "servidor de ideologias" (TORGAL, 2001c: 159).

As duas grandes guerras mundiais que varreram, de uma forma particularmente violenta, o continente europeu, entre 1914 e 1945, levaram os aparelhos propagandísticos das nações envolvidas directa ou indirectamente nos conflitos a aproveitarem o ainda recente invento dos irmãos Lumière em seu benefício. Com as imagens da guerra a chegarem às salas de cinema das nações beligerantes era possível mobilizar a população para o esforço de guerra. Vendiam-se princípios ideológicos enquanto se mostravam vitórias no terreno e apelava-se à união quando as imagens mostravam a violência das acções perpetradas pelas forças militares inimigas.

Se é verdade que Portugal não chegou a entrar na guerra, não é menos verdade que esta influenciou a vida do país e pôs em risco a sobrevivência do regime. Uma constatação que torna ainda mais significativa a escolha do título deste projecto de investigação: *Propaganda e Representação de um País nas Margens da Guerra. O Jornal Português (1938-1951)*.

Foi o Estado Novo que optou por censurar as imagens da guerra, por manter as imagens do conflito afastadas do seu noticiário cinematográfico. Em Portugal, a neutralidade e os seus benefícios não passavam de uma questão de retórica. O contacto com os horrores da guerra só era introduzido através do discurso da propaganda oficial. Das imagens do conflito nem um *frame* era possível encontrar no *Jornal Português*. Afinal, as únicas representações que ficavam impressas no celulóide interpretavam as traves mestras do pensamento salazarista, das certezas absolutas e das verdades indiscutíveis que ajudavam a construir uma imagem incompleta e distorcida da realidade.

O *Jornal Português* acaba em 1951, cerca de um ano depois da saída de António Ferro do Secretariado Nacional da Informação.

Com o pós-guerra, os artistas que contrariavam a política oficial tinham-se oposto ao Secretariado e a Ferro, numa atitude que, segundo Raquel Pereira Henriques era vista pelos defensores do salazarismo como "perigosa", reveladora de uma "inequívoca incapacidade do director daquele organismo em controlar quem ele próprio defendera e acarinhara". Na opinião desta autora, a Política do Espírito era abandonada em prol de uma "actividade formalmente reduzida à Nação e aos valores ideológicos acarinhados pelo Estado Novo"[21].

[21] HENRIQUES, 1990: 78.

Em 1951, José Manuel da Costa assumiu o cargo de director do SNI e, no discurso de tomada de posse afirma que ao organismo que passava a dirigir cumpria ser o "espelho fiel da ditadura da acção e da presença de Salazar na vida e na alma Pátria e símbolo exacto dos valores eternos da Nação"[22].

Para Jorge Ramos do Ó, os sucessores de António Ferro durante os anos 50 limitaram-se quando muito a gerir e a deixar morrer as iniciativas encetadas pelo primeiro director do Secretariado[23].

Em 1953, o SNI levava até às salas de cinema um novo noticiário cinematográfico denominado *Imagens de Portugal*.

[22] SNI, 1958: 27.
[23] Ó, 1999: 225.

ANEXO

SUMÁRIOS DOS NÚMEROS DO *JORNAL PORTUGUÊS* (1938-1951) EXISTENTES NOS ARQUIVOS DO ANIM/MUSEU DO CINEMA

Nº 1
- A VISITA DO "DEUTSCHLAND"
- A VISITA OFICIAL DA "HOME FLEET"
- O SR. MINISTRO DA MARINHA FOI RECEBIDO A BORDO DO "NELSON"
- O SR. PRESIDENTE DA REPÚBLICA TAMBÉM VISITOU O NAVIO-ALMIRANTE DA "HOME FLEET"
- OS FALANGISTAS ESPANHÓIS EM LISBOA
- DESPORTO
    - O XIV PORTUGAL ESPANHA DE FOOT-BALL
    - O "GOAL" DA VICTÓRIA
- A COMEMORAÇÃO DO 7 DE FEVEREIRO
- FIGURAS DO MÊS
- VISITANTES ILUSTRES
- IMAGENS DA NOVA ESPANHA
- A NOSSA TERRA

Nº 2
Revista Mensal de Actualidades
- O CARNAVAL DE 1938
- O ENTERRO DO CARNAVAL EM LOURES
- MISSÃO MILITAR INGLESA
- NOVOS BARCOS PARA A MOCIDADE PORTUGUESA
- O 55º ANIVERSÁRIO DE A VOZ DO OPERÁRIO
- OS ESTUDANTES DE COIMBRA EM LISBOA
- 14 QUILOS DE TROTIL
- DESPORTOS
    - CICLISMO
    - AUTOMOBILISMO
- A 8ª DIVISÃO NAVAL ITALIANA EM LISBOA

Nº 3
Revista Mensal de Actualidades
- A INAUGURAÇÃO DO PARQUE FLORESTAL DE MONSANTO
- CAVALOS ARGENTINOS PARA O EXÉRCITO PORTUGUÊS
- UMA FESTA NA ESCOLA NAVAL DO ALFEITE
- A LEGIÃO PORTUGUESA INAUGURA UM NOVO QUARTEL
- DISTRIBUIÇÃO DOS PRÉMIOS LITERÁRIOS DE 1937
- DESPORTOS
    - PROVA DE MARCHA
- VISÕES DA GUERRA QUÍMICA EM BARCARENA
- BÊNÇÃO DOS BARCOS BACALHOEIROS PORTUGUESES

Nº 4
Revista Mensal de Actualidades
- O DEPÓSITO DE GARANHÕES EM MAFRA
- UMA FESTA INFANTIL EM ALMADA
- UMA EXPOSIÇÃO DE CÃES
- A FESTA ANUAL DOS PUPILOS DO EXÉRCITO
- A VISITA DO CHEFE DO ESTADO ÀS PROVÍNCIAS PORTUGUESAS D'ALÉM-MAR

Nº 5
- AS ULTIMAS ELEIÇÕES
- AS OBRAS EM S. BENTO
- O NOVO LICEU FILIPA DE LENCASTRE
- OUTRO PARQUE INFANTIL
- CINQUENTA ANOS DE FOOT-BALL
- FIGURAS DO MÊS
    - OSWALD PIROW EM LISBOA
    - PEDRO DE FREITAS BRANCO
- A NOSSA TERRA
    - A ALDEIA MAIS PORTUGUESA DE PORTUGAL

Nº 6
Revista Mensal de Actualidades
- A REABERTURA DA ASSEMBLEIA NACIONAL
- ONDE VAI SER A EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS
- A ENTREGA DAS INSÍGNIAS DA ORDEM DO BANHO AO SR. PRESIDENTE DA REPÚBLICA
- O DESAFIO DE FOOT-BALL BENFICA-SPORTING
- CHAMBERLAIN EM ROMA

Nº 7
Revista Mensal de Actualidade
- ANIVERSÁRIO DA VOZ DO OPERÁRIO
- A EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS 1940
- UMA FESTA NOS PUPILOS DO EXÉRCITO
- A FESTA DOS PRÉMIOS LITERÁRIOS
- O CARNAVAL NA SERRA DA ESTRELA
- O NOVO BAIRRO DA QUINTA DA CALÇADA
- FIGURAS DO MÊS
- A CHEGADA A ROMA DE SUA EMINÊNCIA O CARDEAL PATRIARCA
- MANIFESTAÇÃO A SALAZAR

Nº 8
Revista Mensal de Actualidades
- UMA FESTA DE GINÁSTICA...
- O CONGRESSO DE TRANSPORTES E A 12ª EXPOSIÇÃO DE AUTOMÓVEIS
- UMA COMEMORAÇÃO HISTÓRICA EM SANTARÉM
- CARREIRAS AÉREAS TRANSATLANTICAS
- FIGURAS DO MÊS
- A ACTIVIDADE DO MUSEU DE ARTE ANTIGA
- CINEMATOGRAFIA NACIONAL

Nº 9
Revista Mensal de Actualidades
- O CORTEJO FOLCLÓRICO DE AVEIRO
- O INSTITUTO DOS PUPILOS DO EXÉRCITO FESTEJA O SEU 28º ANIVERSÁRIO
- ROSAS...
SEJAM DE QUE MÊS FOR.
MARAVILHA É VÊ-LAS!
- FIGURAS DO MÊS
- SALAZAR
DÁ A PALAVRA DE ORDEM À LEGIÃO PORTUGUESA
PARA O ANO XIV
- MONSANTO RECEBE O «GALO DE PRATA»

Nº 10
Revista Mensal de Actualidades
- UMA ESQUADRA ITALIANA NAS ÁGUAS DO TEJO
- VISITA DOS FLECHAS NAVAIS A LISBOA
- A NOSSA TERRA
    - VILA DO CONDE E O 4º CENTENÁRIO DA SUA IGREJA MATRIZ
- A DISPUTA DO "PRÉMIO GRANDE" NO CONCURSO HÍPICO DE LISBOA
- 1932 – 1939
COMEMORANDO O SÉTIMO ANIVERSÁRIO DE SALAZAR NA PRESIDÊNCIA DO CONSELHO
- A VIAGEM DO CHEFE DO ESTADO AS TERRAS PORTUGUESAS DE ÁFRICA

Nº 11 (SEM SOM)
Revista Mensal de Actualidades
- INAUGURAÇÃO DO CAMPO ATLÉTICO DA POLÍCIA
- RANCHOS REGIONAIS "OS ESTICADINHOS"
- A HOMENAGEM DA COLÓNIA PORTUGUESA DO BRASIL AO DR. GETÚLIO VARGAS
- A INAUGURAÇÃO DO NOVO QUARTEL DE CAVALARIA DA G.N.R.
- AS ÚLTIMAS MANOBRAS NAVAIS
- O REGRESSO DA SEGUNDA VIAGEM DO CHEFE DO ESTADO ÀS COLÓNIAS PORTUGUESAS
- ANNABELLA E TYRONE POWER EM LISBOA

Nº 12
- O POSTO DE TURISMO DO SPN EM VILAR FORMOSO
- JURAMENTO DE BANDEIRA DA LEGIÃO PORTUGUESA NO JARDIM DO PALÁCIO DE CRISTAL
- AS VEDETAS DO CINEMA EM LISBOA
- UMA SESSÃO SOLENE NA CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA
- A EXPOSIÇÃO MARÍTIMA DO NORTE
- O NAUFRÁGIO DO "MELISSA"
- AS COMEMORAÇÕES DO 1º DE DEZEMBRO EM LISBOA E PORTO
- O SALVAMENTO DO CABO SARDÃO

Nº 13
- AS GRANDES CHEIAS
- O SR. PRESIDENTE DA REPÚBLICA NA ASSEMBLEIA NACIONAL POR OCASIÃO DO ANO NOVO
- VEDETAS DO CINEMA EM LISBOA
- EVA CURIE
- A TRIPULAÇÃO DO VAPOR HOLANDÊS "ARENDSKERK" TORPEDEADO NO ATLÂNTICO
- EXPOSIÇÃO DOS CENTENÁRIOS

Nº 14
- (SEM TÍTULO) A embaixada de Espanha entrega a Carmona o Grande Colar dos Flechas Vermelhas
- UM FENÓMENO GEOLÓGICO
- EXPOSIÇÃO DE MATERIAL DE SERVIÇO ANTI-SEZONÁTICO
- A VISITA OFICIAL DA ESQUADRA ESPANHOLA A LISBOA
- A PROCISSÃO DO SENHOR DOS PASSOS DA GRAÇA
- AS OBRAS DO CASTELO DE S. JORGE
- (SEM TÍTULO) A administração do Porto de Lisboa encetou a tarefa de tirar do fundo do Tejo a draga "Alenquer".
- ESTÁDIO NACIONAL

Nº 15
- 12 ANOS NA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA
- BÊNÇÃO DOS BARCOS BACALHOEIROS PORTUGUESES
- OS TRABALHOS DE REFLUTUAÇÃO DA DRAGA "ALENQUER"
- O DIA DO LUSITO
- LANÇAMENTO DO NAVIO HIDROGRÁFICO D. JOÃO DE CASTRO
- A PROCISSÃO DA SAÚDE
- A INAUGURAÇÃO DA BASE AÉREA Nº 2, NA OTA

Nº 16
Série especial das comemorações centenárias
- A CAMINHO DE GUIMARÃES
- A PASSAGEM EM SANTO TIRSO
- A CHEGADA A GUIMARÃES

Nº 17
Série Especial da Comemorações Centenárias
- AS COMEMORAÇÕES DO 28 DE MAIO
- NO MUSEU MILITAR
- O CRUZEIRO DOS VELHOS COLONOS
- A EMBAIXADA ESPECIAL DO BRAZIL
- O FESTIVAL DA MOCIDADE PORTUGUESA
- UMA ESTREIA DE GALA
- O "TE DEUM DA SÉ"
- A SESSÃO INAUGURAL NA CML
- O ACTO MEDIEVAL DO PORTO
- NA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
- A COMEMORAÇÃO DA BATALHA DE OURIQUE
- A EVOCAÇÃO DE SAGRES

Nº 18
- O ACTO INAUGURAL DA EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS
- A RECEPÇÃO DAS EMBAIXADAS ESPECIAIS NO PALÁCIO DA AJUDA

Nº 19
Série Especial das Comemorações Centenárias
- JURAMENTO DE BANDEIRA NA LEGIÃO PORTUGUESA
- A FESTA ANUAL DOS PUPILOS DO EXÉRCITO
- A INAUGURAÇÃO DA SECÇÃO COLONIAL NA EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS
- INAUGURAÇÃO DO CENTRO REGIONAL
SÍNTESE DA VIDA POPULAR PORTUGUESA
- AS FESTAS DE GUALDIM PAIS NA CIDADE DE TOMAR
- O TE-DEUM DO IMPÉRIO EM SANTA MARIA DE BELÉM
- AS MARCHAS POPULARES DOS BAIRROS DE LISBOA

Nº 20
Série Especial das Comemorações Centenárias
- GINÁSTICA MILITAR NO QUARTEL DE SACAVÉM
- UM CONCURSO DE AVIOMINIATURA NO JOCKEY CLUB
- UM «GARDEN PARTY» EM MONSERRATE
- O CORTEJO HISTÓRICO DO MUNDO PORTUGUÊS

Nº 21
- A EXPOSIÇÃO DISTRITAL DE LEIRIA
- A EXPOSIÇÃO PECUÁRIA DE BEJA
- UMA ESTALAGEM MODELO EM ÓBIDOS
- O ENCONTRO DE ATLETISMO BENFICA-ESPANHA
- INAUGURAÇÃO DO PORTO DE LEIXÕES

Nº 22
Série Especial das Comemorações Centenárias
- OS EXERCÍCIOS MILITARES DE 1940
- O BRASIL NAS COMEMORAÇÕES CENTENÁRIAS
- A INAUGURAÇÃO DO PAVILHÃO DO BRASIL NA EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS
- A PARTIDA DE OLEGÁRIO MARIANO
- UM ALMOÇO NO PAÇO DE SINTRA
- A DESPEDIDA DA EMBAIXADA ESPECIAL DO BRASIL
- A ROMAGEM AO TÚMULO DE PEDRO ÁLVARES CABRAL
- A NAU PORTUGAL

Nº 23
- A INAUGURAÇÃO DA ESTÁTUA DE PEDRO ÁLVARES CABRAL
- A ENTREGA DO PALÁCIO DE ALMADA

Nº 24
- ENTREGA DO PALÁCIO ALMADA À MP
- AS FESTAS DO 1º DE DEZEMBRO
- UMA INFANTA DE BRAGANÇA EM PORTUGAL
- O ENCERRAMENTO DAS COMEMORAÇÕES DO DUPLO CENTENÁRIO
- O DIA DA SANTA PADROEIRA
- O XIII DESAFIO ENTRE PORTUGAL-ESPANHA

Nº 25
- LISBOA
PORTA DA EUROPA
E OS QUE A VISITAM
    - WENDIE WILKIE
    - LAWRENCE OLIVIER E VIVIEN LEIGH
    - GARCIA VIÑOLAS
    - JOSEPHINE BAKER
- ARRASTÕES PARA A FROTA BACALHOEIRA
- A HOMENAGEM A MOUSINHO
- O CRUZEIRO DA INDEPENDÊNCIA
- OS GRANDES TEMPORAIS
    - O ENCALHE DO "SIVA"
    - MINORANDO OS EFEITOS DO CICLONE

Nº 26
- AS SOCIEDADES DE RECREIO E CLUBES DESPORTIVOS ACLAMAM SALAZAR
- O SR. PRESIDENTE DO CONSELHO
DOUTOR "HONORIS CAUSA" DA UNIVERSIDADE DE OXFORD
- CONGRESSOS EUCARÍSTICOS
    - O DE MAFRA
    - O DE ÉVORA
- A PARTIDA PARA AS COLÓNIAS DE NOVOS CONTINGENTES DO EXÉRCITO PORTUGUÊS

Nº 27
- MAIS TROPAS PORTUGUESAS PARA OS AÇORES
- A LEGIÃO PORTUGUESA JUROU BANDEIRA E CONDECOROU LEGIONÁRIOS
- UMA FESTA NA ESCOLA MILITAR
- A QUEIMA DAS FITAS EM COIMBRA
- FIGURAS DO MÊS
    - O ACTOR LOUIS JOUVET EM LISBOA
- O DESENCALHE DO "HADIOTIS"
- OS FUNERAIS DO MINISTRO DE PORTUGAL EM VICHY
- A EXPOSIÇÃO DE FLORES NA TAPADA DA AJUDA

Nº 28
- A FESTA DO COLETE ENCARNADO
- O ALMOÇO OFERECIDO PELA LEGIÃO PORTUGUESA AO EXÉRCITO
- LILIAN HARVEY EM LISBOA
- ANTÓNIO FERRO
DIRECTOR DA EMISSORA NACIONAL
- A EMBAIXADA DE AGRADECIMENTO AO BRASIL
- A CHEGADA AO RIO DE JANEIRO
- O REGRESSO A PORTUGAL

Nº 29
Número especial dedicado à viagem do Chefe de Estado aos Açores. Reportagem de Manuel Luís Vieira com a cooperação do Secretariado da Propaganda Nacional. A 23 De Julho de 1941.
- NA ILHA TERCEIRA, NA ILHA GRACIOSA, NA ILHA DE S. JORGE, NA ILHA DO CORVO, NA ILHA DAS FLORES, NA ILHA DO PICO, NA ILHA DO FAIAL, NA ILHA DE SANTA MARIA

Nº 30
- UMA OBRA IMPORTANTE DA CP NO SETIL
- A INAUGURAÇÃO DO NOVO CAMPO DO BENFICA
- O IV DESAFIO PORTUGAL-SUIÇA
- ANTÓNIO FERRO NO BRASIL
O ACORDO CULTURAL LUSO-BRASILEIRO

Nº 31
- A ENTREVISTA DE SEVILHA
- O FUNERAL DO BISPO DO PORTO
- A SEMANA SANTA EM BRAGA
- A HOMENAGEM A AZEVEDO COUTINHO
- UMA COMPANHIA NACIONAL:
PRODUZIR E POUPAR!
- A PROCLAMAÇÃO DO CHEFE DE ESTADO

Nº 32
Sistema Tobis Klangfilm
- UM ACAMPAMENTO DA MOCIDADE PORTUGUESA
- MISSA CAMPAL DA LEGIÃO PORTUGUESA
- 139º ANIVERSÁRIO DO COLÉGIO MILITAR
- JURAMENTO DE BANDEIRA NO ARSENAL DO ALFEITE
- IMAGENS DE ESPANHA
AS FESTAS DE CIUDAD RODRIGO
- A ORQUESTRA FILARMÓNICA DE BERLIM EM LISBOA
- O VII DESAFIO DE FUTEBOL ESPANHA-FRANÇA EM SEVILHA
- TOCA DE DIPLOMATAS EM LISBOA

Nº 33
- UM PAVILHÃO DE CHÁ NA SERRA DE MONSANTO
- A ENTREGA DO CASTELO DE S. JORGE À LEGIÃO PORTUGUESA
- UMA "TENTA" EM SARAGOÇA
- UM "CROSS-COUNTRY" MILITAR
- O 31º ANIVERSÁRIO DOS PUPILOS DO EXÉRCITO
- AS "FALHAS" VALENCIANAS
- UM FESTIVAL DE NATAÇÃO LUSO-FRANCÊS
- UMA FESTA EM HONRA DA "JEUNESSE FRANÇAISE" OFERECIDA PELA M.P.

Nº 34
- A NOVA POUSADA DO SPN DE SANTO ANTÓNIO DE SÉREM
- LISBOA, PORTO DE TRANSBORDO PARA O REABASTECIMENTO DA SUIÇA
- UMA EXPOSIÇÃO DE GASOGÉNIOS
- DANIELLE DARRIEUX EM SANTARÉM
- RENOVAÇÃO DO PUGILISMO EM PORTUGAL

Nº 35
- AS COMEMORAÇÕES DO 1º DE DEZEMBRO
- UMA EXPOSIÇÃO DE PINTURA
- O ANIVERSÁRIO DO CHEFE DO ESTADO
- O DESAFIO QUE DECIDIU O CAMPEONATO DE LISBOA
- UMA BATIDA AOS LOBOS DE MAÇÃO
- O ANIVERSÁRIO DA MORTE DO INFANTE D. HENRIQUE

Nº 36
Número especial dedicado à visita de S. Exª o Ministro dos Assuntos Exteriores de Espanha. General Conde de Jordana
- A CHEGADA A PORTUGAL
- O ENCONTRO NO TEJO COM SALAZAR
- A RECEPÇÃO EM BELÉM PELO CHEFE DO ESTADO
- O ALMOÇO NO PAÇO DE SINTRA
- A RÉCITA DE GALA EM S. CARLOS
- A VISITA AO AEROPORTO DE LISBOA
- A DESPEDIDA EM ELVAS
- A SAÍDA DE PORTUGAL NA FRONTEIRA DO CAIA

Nº 37
- O REGRESSO A LISBOA DO SR. MINISTRO DAS COLÓNIAS
- O FUNERAL DO GENERAL MONTEIRO DE BARROS
- ALGARVE EM FLOR
- O JARDIM ZOOLÓGICO EM LISBOA
- O DESFILE DA MOCIDADE PORTUGUESA
- A EXPOSIÇÃO DO LIVRO ITALIANO
- UMA REVISTA MILITAR

Nº 38
- O DIA DA MARINHA
- JURAMENTO DE BANDEIRA NA ESCOLA NAVAL
- AS JORNADAS DE PROPAGANDA DESPORTIVA - REMO
  - HIPISMO
- MAIS UM NAVIO DE GUERRA PORTUGUÊS!
- MAIS DOIS NAVIOS... DE PAZ!
- A VILA DO SEIXAL EM FESTA

Nº 39
- O FUNERAL DO MINISTRO DA AMÉRICA
- A EXPOSIÇÃO DE ARTE POPULAR EM MADRID
- A BÊNÇÃO DA FROTA BACALHOEIRA
- A IV EXPOSIÇÃO NACIONAL DE FLORICULTURA
- O CONCURSO DE CAVALEIROS E EQUIPAGENS NO ESTORIL
- A HOMENAGEM AOS HERÓIS DA OCUPAÇÃO

Nº 40
- INAUGURAÇÃO DA PONTE DE ANJEJA
- AVEIRO E AS SUAS SALINAS
- A POUSADA DE S. MARTINHO
- INAUGURAÇÃO DO CAMPO DE JOGOS DA FNAT
- ENTREGA DA ESPADA DE HONRA AO CHEFE DO ESTADO
- O DESFILE DO NOVO EXÉRCITO PORTUGUÊS

Nº 41
- UMA COLÓNIA BALNEAR INFANTIL
- O CONGRESSO DISTRITAL DE LEIRIA
- O DÉCIMO ANIVERSÁRIO DO SPN
- UMA LINDA E GENEROSA INICIATIVA, A «CASA DOS VENDEDORES DE JORNAIS»
- JURAMENTO DE BANDEIRA EM ENGENHARIA 2

Nº 42
- A BANDEIRA DO BRASIL PARA A MOCIDADE PORTUGUESA
- A EXPOSIÇÃO DE ARTE ESPANHOLA
- HOMENAGEM A DOIS ANTIGOS COMISSÁRIOS DA PSP
- A EXPOSIÇÃO SUIÇA
- PEREGRINAÇÃO OPERÁRIA A FÁTIMA
- A INAUGURAÇÃO DA ESTÁTUA DE D. JOÃO IV EM VILA VIÇOSA

Nº 43
UM NÚMERO EXTRAORDINÁRIO DO JORNAL PORTUGUÊS
A MORTE E A VIDA DO ENGENHEIRO DUARTE PACHECO

Nº 44
- UMA FESTA NO REGIMENTO DE CAVALARIA 7
- HOMENAGEM AOS MORTOS EM DEFESA DA ORDEM
- O LANÇAMENTO DO «S. MACÁRIO»
- A ESTÁTUA DE D. MARIA I EM QUELUZ
- MAIS UM BAIRRO SOCIAL
- A NOVA FÁBRICA DE GÁS DA MATINHA
- RECEPÇÃO DIPLOMÁTICA EM MADRID

Nº 45
- A VIAGEM DO ALMIRANTE GAGO COUTINHO
- ESTUDANTES ESPANHÓIS EM PORTUGAL
- UM GRANDE FILME HISTÓRICO ESPANHOL
- OS NOVOS PAINÉIS DA ASSEMBLEIA NACIONAL
- A NOVA POUSADA DE S. BRAZ DE ALPORTEL
- O GRANDE ROSEIRAL DE LISBOA ESTÁ EM FLOR!
- TROCA DE BELIGERANTES EM LISBOA

Nº 46
- EM S. JOÃO DA MADEIRA
HOMENAGEM DA POPULAÇÃO AO GOVERNO
- EM PALHAVÃ
- NO PORTO
UM TORNEIO MEDIEVAL PARA O FILME "INÊS DE CASTRO"
- EM LISBOA
O ALMIRANTE GAGO COUTINHO,
GRÃ-CRUZ DA ORDEM DO IMPÉRIO
- EM BELÉM
NO MUSEU DOS COCHES
- EM VILA DO CONDE
O IV CENTENÁRIO DOS PAÇOS DO CONCELHO
- NA BASE DA OTA
UMA PARADA DAS FORÇAS AÉREAS

Nº 47
- EM LISBOA
OS FUNERAIS DO GENERAL EDUARDO MARQUES
- NAS LARANJEIRAS
JUSTA HOMENAGEM AO MINISTRO DAS COLÓNIAS
- NAS NECESSIDADES
DUAS EXPOSIÇÕES ENCANTADORAS
- NA ENCARNAÇÃO
UM NOVO BAIRRO SOCIAL
- NO CAMPO GRANDE
O XXXIII CONCURSO HÍPICO DE LISBOA
- EM MADRID
EXERCÍCIOS DE BOMBEIROS
- EM ALCÂNTARA
O VIADUTO DE DUARTE PACHECO

Nº 48
- EM BELÉM
- NO TERREIRO DO PAÇO
O CONTRATO COLECTIVO DA DISTRIBUIÇÃO DE FILMES
- EM VISEU
O 8º CENTENÁRIO DA REINTEGRAÇÃO DA DIOCESE
- EM RIO DE MOURO
O ACAMPAMENTO POPULAR DE 1944
- EM CAMPOLIDE
A LEGIÃO CONDECORA A BANDEIRA DE CAÇADORES 5
- NO CARMO
AS COMEMORAÇÕES DO ANIVERSÁRIO DE NUN'ÁLVARES
- EM SEVILHA
A FEIRA E A PARTICIPAÇÃO PORTUGUESA NAS FESTAS
- EM LISBOA
O NOVO EXÉRCITO PORTUGUÊS DESFILA NA AVENIDA
- EM ALCÂNTARA
A PARTIDA DE SUA EMINÊNCIA O CARDEAL LEGADO PARA A VIAGEM ÀS COLÓNIAS

Nº 50
- O NOVO CENTRO EMISSOR DE CASTANHEIRA DO RIBATEJO
- O DESAFIO SPORTING-AVIACION
- A X EXPOSIÇÃO DE AVES CANORAS E ORNAMENTAIS
- UMA FESTA NO DISPENSÁRIO DE BENFICA
- AMENDOEIRAS FLORIDAS EM RIBA-COA
- ESCOLA DE ESQUI NA SERRA DA ESTRELA

Nº 51
- A DELEGAÇÃO DO SNI NO PORTO
- TRAJOS REGIONAIS DE VIANA DO CASTELO
- RUÍNAS ROMANAS
- MAIS UMA POUSADA DE TURISMO
- FESTAS DA PRIMAVERA EM MÚRCIA

Nº 52
Um número especial do Jornal Português
- A MANIFESTAÇÃO A CARMONA E A SALAZAR PELA PAZ PORTUGUESA

Nº 53
- FESTA ANUAL DE MONSANTO
- HOTÉIS DE TURISMO
- O SANTUÁRIO DE COVADONGA
"ALTAR-MOR DE ESPANHA"
- NA GAFANHA DA NAZARÉ
O "BOTA-ABAIXO" DO ARRASTÃO "INÁCIO CUNHA"

Nº 54
- DESFILE EM LISBOA DO EXÉRCITO PORTUGUÊS E DAS FORÇAS EXPEDICIONÁRIAS BRASILEIRAS

Nº 55
- CHEGADA A LISBOA DOS REPATRIADOS DE TIMOR
- A "HOME FLEET" EM LISBOA
- VISITANTES ILUSTRES
O CARDEAL SPELLMAN
- O DESAFIO DE "FOOT-BALL"
"RAF"-EXÉRCITO PORTUGUÊS
- UM NOVO CARDEAL PORTUGUÊS
- SUA EXCELÊNCIA O PRESIDENTE DA REPÚBLICA VISITA O COURAÇADO NELSON

Nº 56
- A "HOME FLEET" EM LISBOA
UMA FESTA EM QUELUZ
- A PARTIDA DA "HOME FLEET"
- VILA VIÇOSA
FESTAS DA PADROEIRA DE PORTUGAL
- ENTREGA DE CREDENCIAIS DO NOVO EMBAIXADOR DO BRASIL
- ECONOMIA NACIONAL
UMA NOVA E IMPORTANTE INDÚSTRIA PORTUGUESA

Nº 57
- ÉVORA
O PALÁCIO DE D. MANUEL
- O FUNERAL DO AGENTE DA PSP
ADELINO RODRIGUES
- CHEGOU O "QUANZA" DE REGRESSO DE TIMOR
- FUTEBOL
O VII ENCONTRO PORTUGAL-FRANÇA

Nº 58
- FÁTIMA 1946
    - A VISITA DE S. EMª O LEGADO PONTIFÍCIO
- AS CERIMÓNIAS DE COROAÇÃO DE N. SRª. DE FÁTIMA

Nº 59
- AS COMEMORAÇÕES DO XX ANIVERSÁRIO DA REVOLUÇÃO NACIONAL
    - EM BRAGA
    - NO PORTO
    - EM LISBOA

Nº 60
- EM CASTELO BRANCO
O NOVO LICEU DE NUNO ÁLVARES
- EM COIMBRA
IMPORTANTES OBRAS DE ASSISTÊNCIA SOCIAL
- SOBERANOS NO EXÍLIO
A CHEGADA A LISBOA DO REI HUMBERTO III
- EM LISBOA
INAUGURAÇÃO DA CASA DA SUIÇA
- NO PARQUE EDUARDO VII
PROVAS FINAIS DOS RECRUTAS DE SAPADORES BOMBEIROS
- EM MADRID
VIDA DIPLOMÁTICA.
O NOVO EMBAIXADOR DE PORTUGAL EM ESPANHA
- NA PORTELA DE SACAVÉM
O CARDEAL MASELLA REGRESSA A ROMA

Nº 61
- NO ESTÁDIO DAS SALÉSIAS
O VII ENCONTRO DE GINÁSTICA DA FNAT
- EM BELÉM
AS COMEMORAÇÕES DO ANIVERSÁRIO DE MACONTENE
- NO AEROPORTO DA PORTELA
A PARTIDA DE S. E. O CARDEAL PATRIARCA PARA O BRASIL
- NA PAREDE
AS NOVAS INSTALAÇÕES DA COLÓNIA BALNEAR INFANTIL DE "O SÉCULO"
- NO ALFEITE
O LANÇAMENTO À ÁGUA DO PETROLEIRO "SAMEIRO"
- NO ESTÁDIO NACIONAL
A CHEGADA DOS CORREDORES DA XI VOLTA A PORTUGAL EM BICICLETA
- EM COIMBRA
AS FESTAS DA RAINHA SANTA
- CINEMA
A ENTREGA DOS PRÉMIOS CINEMATOGRÁFICOS DO SNI

Nº 62
- A VISITA DA ESQUADRA AMERICANA

Nº 63
- CONDECORAÇÕES POR SERVIÇOS DISTINTOS À G.N.R.
- CINEMA PORTUGUÊS
A ESTREIA DE GALA DO FILME "CAMÕES"
- PORTUGAL PITORESCO
A APANHA DO MOLIÇO
REGRESSO DO BRASIL DE S. E. O CARDEAL PATRIARCA
- GUIMARÃES
AS FESTAS GUALTERIANAS

Nº 64
- EM ÉVORA
O CORTEJO DAS OFERENDAS
- NA S. N. BELAS ARTES
EXPOSIÇÃO DO LIVRO ESPANHOL
- NA PAREDE
INAUGURAÇÃO DUM NOVO HOSPITAL
- NO CAMPO 28 DE MAIO
A CHEGADA A LISBOA DA IMAGEM DE N. S. DE FÁTIMA
- A VISITA DO CRUZADOR FRANCÊS "RICHELIEU"

N º 65 (incompleto)
- FUTEBOL NO ESTÁDIO NACIONAL
O XIX PORTUGAL-ESPANHA

Nº 66
- AVEIRO
FEIRA-EXPOSIÇÃO DE MARÇO
- AEROMODELISMO NO INSTITUTO SUPERIOR TÉCNICO
- COVILHÃ
CORTEJO DE OFERENDAS
- MADRID
DOUTORAMENTO "HONORIS CAUSA" DO PROF. CAEIRO DA MATA
- RIBATEJO SOFRE NOVA INUNDAÇÃO
- MISSÃO AÉREA PORTUGUESA DE PESQUISA E SALVAMENTO

Nº 67
- O I "RALLYE" INTERNACIONAL DE LISBOA
- PORTO
MAIO FLORIDO
- BÊNÇÃO DOS BACALHOEIROS
- PORTO
UMA FESTA NO PALÁCIO DE CRISTAL
- ALFEITE
O DIA DA MARINHA
- A PEREGRINAÇÃO INTERNACIONAL A FÁTIMA

Nº 68
- 8º CENTENÁRIO DA TOMADA DE LISBOA AOS MOUROS
- A CIDADE DO PORTO ENVIA A LISBOA A ESPADA DE D. AFONSO HENRIQUES
- A ESPADA DE AFONSO I NO CASTELO DE S. JORGE
- O HASTEAR DAS BANDEIRAS NA TORRE DE MENAGEM DO VELHO CASTELO
- DE GUIMARÃES A LISBOA EM PATRIÓTICA JORNADA
- SOLENE TE-DEUM NA SÉ PATRIARCAL

Nº 69
- EXPOSIÇÃO DE AVICULTURA
- PORTO
FESTA NO BAIRRO DO AMEAL
- FEIRA POPULAR DE LISBOA
- UMA OBRA SOCIAL NA FRAGATA D. FERNANDO
- A SRª DE PERON EM LISBOA
- A ENTREGA DO BASTÃO DE MARECHAL A S. EXª O PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Nº 70
- CORTEJO HISTÓRICO DE LISBOA

Nº 71
- EXPOSIÇÃO DE FLORICULTURA
- INAUGURAÇÃO DO SANATÓRIO DE D. MANUEL II
- BÊNÇÃO DE LISBOA
- GUIMARÃES DÁ UM BELO EXEMPLO DE TRABALHO
- CASTELO BRANCO
CORTEJO DE OFERENDAS 1947
- INAUGURAÇÃO DO HOSPITAL-COLÓNIA DE ROVISCO PAIS

Nº 72
- A VI EXPOSIÇÃO NACIONAL DE FLORICULTURA
- A VISITA A LISBOA DO COMANDANTE DAS ESQUADRAS AMERICANAS DO ATLÂNTICO E MEDITERRÂNEO
- GUIMARÃES
REABERTURA AO CULTO DA BASÍLICA DA SENHORA DA OLIVEIRA
- LISBOA
DESFILE MILITAR
- A ENTREGA À CIDADE DE LISBOA DA ESTÁTUA DE D. AFONSO I
- O ENCERRAMENTO DAS COMEMORAÇÕES CENTENÁRIAS DE LISBOA

Nº 73
- UMA CERIMÓNIA NO BATALHÃO DE SAPADORES BOMBEIROS
- A CHEGADA A LISBOA DO NOVO VAPOR «PÁTRIA»
- CRIANÇAS DA ÁUSTRIA EM PORTUGAL
- A DISTRIBUIÇÃO DOS PRÉMIOS DE CINEMA
- AS MULHERES PORTUGUESAS GRATAS A SALAZAR
- O REI DOS BELGAS EM LISBOA

Nº 74
- "APONTAMENTOS PARA UMA EXPOSIÇÃO" NO SNI
- A FESTA DAS FOGACEIRAS EM VILA DA FEIRA
- ALGARVE FLORIDO
- UMA EXPOSIÇÃO NA SOCIEDADE DE GEOGRAFIA DE LISBOA
- A INDÚSTRIA DO LINHO
- O CARNAVAL DE LOULÉ

Nº 75
- GAFANHA
O LANÇAMENTO DE DOIS NOVOS ARRASTÕES
- PORTO
A RECEPÇÃO À IMAGEM DE Nª. Sª DE FÁTIMA
- ENTRONCAMENTO
INAUGURAÇÃO DE UMA FÁBRICA DE SUMOS DE FRUTA
- O NOVO SERVIÇO DE AUTOMOTORAS
CASA BRANCA-VILA VIÇOSA
- PENHAS DOURADAS
A NOVA POUSADA DE S. LOURENÇO

Nº 76
- OS CIRCUITOS TURÍSTICOS DA CP
- A PEREGRINAÇÃO LUSO-PAULISTA A FÁTIMA
- 400 CRIANÇAS AUSTRÍACAS VÊM PASSAR FÉRIAS A PORTUGAL
- A INAUGURAÇÃO DO NOVO HOTEL DE MONFORTINHO
- PREPARANDO A EXPOSIÇÃO DE OBRAS PÚBLICAS

Nº 77
- HOMENAGEM DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA AO SENHOR PRESIDENTE DO CONSELHO
- A BÊNÇÃO DA FROTA BACALHOEIRA
- MANIFESTAÇÃO DAS POPULAÇÕES DO RIBATEJO E ALENTEJO A SALAZAR
Fim

Nº 78
- A RENOVAÇÃO DA MARINHA MARCANTE
- PORTO
O DESFILE DAS "MORDOMAS" DE VILA FRANCA DO LIMA
- NOVAS ESCOLAS DA CML
- PORTO
AS NOVAS INSTALAÇÕES DA ACÇÃO SOCIAL DA LEGIÃO PORTUGUESA
- UNIDADES DA ESQUADRA AMERICANA DO ATLÂNTICO ORIENTAL E DO MEDITERRÂNEO VISITAM LISBOA

Nº 79
- O DIA DA INFANTARIA
- NOVO MATERIAL FERROVIÁRIO PARA A CP
- INSTITUTO DE ONCOLOGIA
- MUSEU DE ARTE POPULAR
- VIANA DO CASTELO
A FESTA DO TRAJE

Nº 81
- BARREIRO
51 EMPREGADOS E OPERÁRIOS DA CUF CONDECORADOS COM A ORDEM DE MÉRITO INDUSTRIAL
- MAIS UM PARQUE INFANTIL
- UM DESFILE DO REGIMENTO DE CAVALARIA DA GNR
- INAUGURAÇÃO DE VÁRIOS MELHORAMENTOS NO HOSPITAL JÚLIO DE MATOS
- PORTO
INAUGURAÇÃO DE UM POSTO NÁUTICO DO CLUB FLUVIAL PORTUENSE
- A FEIRA DA GOLEGÃ

Nº 83
- PORTO
UMA PARADA MILITAR
- MELHORAMENTOS FERROVIÁRIOS
O NOVO RAMAL DE CELORICO DA BEIRA A ARCO DE BAULHE
- A VIDA DUPLA DA LINHA DE SINTRA
- UMA EXCURSÃO À PÉROLA DO ATLÂNTICO
- GOLEGÃ
A INAUGURAÇÃO DO ABASTECIMENTO DE ÁGUAS

Nº 84
- INAUGURAÇÃO DO BAIRRO DE CASELAS
- ENGENHARIA AERONÁUTICA
- A POSSE DO SR. MARECHAL CARMONA

Nº 85
- A 21ª EXPOSIÇÃO CANINA INTERNACIONAL
- MAIS MIL CRIANÇAS AUSTRÍACAS CHEGAM A LISBOA
- A INAUGURAÇÃO DA BARRAGEM SALAZAR
Fim

Nº 86
- A VISITA A PORTUGAL DO GENERALÍSSIMO FRANCO
I

Nº 87
- A VISITA A PORTUGAL DO GENERALÍSSIMO FRANCO
II

Nº 88
- A VISITA A PORTUGAL DO GENERALÍSSIMO FRANCO
III

Nº 89
- A SEMANA DA MARINHA
- CHEGOU A LISBOA O ÚLTIMO TURNO DE CRIANÇAS ESTRANGEIRAS QUE VÊM GOZAR FÉRIAS EM PORTUGAL
- A INAUGURAÇÃO DO CENTRO DE RADIOMICROFOTOGRAFIA E RADIOGRAFIA DA SAÚDE ESCOLAR DE LISBOA
- UM CASO QUE HONRA A CONSTRUÇÃO E OS TÉCNICOS NAVAIS PORTUGUESES
- A SUBSTITUIÇÃO DAS FORÇAS NAVAIS NORTE AMERICANAS EM SERVIÇO NO MEDITERRÂNEO EFECTUOU-SE EM LISBOA

Nº 90
- INAUGURAÇÃO DAS ESTÁTUAS DE HERCULANO E GARRETT
- COMEMORAÇÕES DO 28 DE MAIO: EM LISBOA
- EM BRAGA

Nº 91
- A FEIRA DAS INDÚSTRIAS PORTUGUESAS
- A FESTA DOS TABULEIROS EM TOMAR
- RIBA D'AVE EM FESTA
- A VISITA DO GOVERNADOR DO CONGO BELGA A ANGOLA

Nº 92
- UMA FESTA NO REGIMENTO DE CAVALARIA DA G.N.R. NA QUINTA DA MARINHA EM CASCAIS
- UMA MODELAR COLÓNIA INFANTIL DE FÉRIAS
- MUSEU PROVINCIAL DE JOSÉ MALHOA
- O LANÇAMENTO À ÁGUA DO NOVO PETROLEIRO "S. MAMEDE"
- A FESTA MILITAR DO REGIMENTO DE ENGENHARIA I

Nº 93
- A INAUGURAÇÃO DO ABASTECIMENTO DE ÁGUA A SOURE
- O COURAÇADO VANGUARD VISITA LISBOA
- AS RELÍQUIAS DE S. JOÃO DE DEUS
- O CORTEJO DE OFERENDAS EM CASTELO BRANCO
- OS EXERCÍCIOS FINAIS DA ESCOLA PRÁTICA DE ENGENHARIA
1950

Nº 94
- O DESASTRE DE AVIAÇÃO DAS LAGENS
- O GENERAL EISENHOWER EM LISBOA
- A INAUGURAÇÃO DA BARRAGEM DE CASTELO DO BODE

Nº 95
- COIMBRA
AS BODAS DE OURO DO CADC (CENTRO ACADÉMICO DE DEMOCRACIA CRISTÃ)
- O DR. JOSÉ MANUEL DA COSTA, NOVO SECRETÁRIO NACIONAL DA INFORMAÇÃO
- VILA FRANCA DE XIRA
A VISITA DO SR. PRESIDENTE DO CONSELHO ÀS OBRAS DA PONTE SOBRE O TEJO

A – Fontes Impressas

FERRO, António, s. d. – *Hollywood, Capital das Imagens*, Lisboa, Portugal-Brasil, Sociedade Editora Arthur Brandão e Cª.

FERRO, António, 1927 – *Viagem à volta das ditaduras*; Lisboa, Edição da Empresa "Diário de Notícias".

PRETO, Rolão, 1933 – *Salazar e a Sua Época. Comentário às Entrevistas do actual Chefe do Governo com o jornalista António Ferro*, s. n.

FERRO, António, 1933 – *Prefácio da República Espanhola*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.

FERRO, António, 1935 – *Política do Espírito e os Prémios Literários do SPN (Discurso pronunciado em 21 de Fevereiro de 1935*, Lisboa, Secretariado da Propaganda Nacional.

FERRO, António, 1943 – *Dez Anos de Política do Espírito 1933-1943*, Lisboa, Secretariado da Propaganda Nacional.

FERRO, António, 1948 – *Política do Espírito. Apontamentos para uma Exposição*, Lisboa, Secretariado Nacional da Informação.

FERRO, António, 1949 – *Panorama dos Centenários (1140-1640-1940)*, Lisboa, Secretariado Nacional da Informação.

FERRO, António, 1949 – Política do Espírito. *Arte Moderna*, Lisboa, Secretariado Nacional da Informação.

FERRO, António, 1950 – *Teatro e Cinema (1936-1946)*, Lisboa, Secretariado Nacional da Informação.

FERRO, António, 1950 – *Política do Espírito. Sociedades de Recreio*, Lisboa, Secretariado Nacional da Informação.

SALAZAR, António de Oliveira, 1954 – *Discursos, Notas, Relatórios, Teses, Artigos e Entrevistas (1909-1953)*, s. n., Editorial Vanguarda.

SNI, 1958 – *Um instrumento de Governo – 25 Anos de Acção: 1933-1958*, Lisboa, Secretariado Nacional da Informação.

B – Fontes Filmográficas

95 números do *Jornal Português* produzidos entre 1938 e 1951.

14 Anos de Política do Espírito (1948) – Apontamentos Para Uma Exposição, António Lopes Ribeiro

A Exposição do Mundo Português (1941), António Lopes Ribeiro

A Exposição do Mundo Português (1940), F. Carneiro Mendes

A Revolução de Maio (1937), António Lopes Ribeiro

As Festas do Duplo Centenário (1940), António Lopes Ribeiro

Carmona e Salazar – Ídolos do Povo (1936), Secção de Cinema do Secretariado da Propaganda Nacional

Exposição Histórica da Ocupação (1937), António Lopes Ribeiro, 8' (material incompleto)

Uma Revolução na Paz (1949), António Lopes Ribeiro

Inauguração do Estádio Nacional (1944), António Lopes Ribeiro

Feitiço do Império (1940), António Lopes Ribeiro

Triumph of the Will (1935), Leni Riefenstahl

Méliès, Le Cinémagicien (La Magie Méliès, un film de Jacques Mény; Une Séance Méliès), 2002

Nanook, o Esquimó (1922), Robert Flaherty, 2000

Outubro 1917 (1927), Sergei Eisenstein, 2002

O Couraçado Potemkin (1925), Sergei Eisenstein, 2002

A Greve (1924), Sergei Eisenstein, 2002

A Linha Geral (1928), Sergei Eisenstein, 2002

Que Viva México (1931), Sergei Eisenstein, 2002

Ivan o Terrível Parte I e Parte II (1945-1946), Sergei Eisenstein, 2002

Alexandre Nevsky (1938), Sergei Eisenstein, 2002

O Homem da Câmara de Filmar (1929), Dziga Vertov, 2000

Bibliografia

ALÍPIO, Elsa Santos, 2001 – *Do 5 de Outubro à integração europeia (1910-1986)*. "História. Um século de política externa", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXII (III Série), Nº 32, p. 26-30.

AITKEN, Ian, s. d. - *The Documentary Film Movement – An Anthology*, Edimburgh, Edimburgh University Press.

ANDRADE, Luís Manuel Vieira, 1992 – Neutralidade Colaborante. O Caso de Portugal na Segunda Guerra Mundial, (policopiado), Dissertação de Doutoramento apresentada na Universidade dos Açores.

ANDRADE, Sérgio C., 2002 – *O Porto na História do Cinema*, Porto, Porto Editora.

ANTÓNIO, Lauro, 1978 – *Cinema e Censura em Portugal: 1926-1974*, Lisboa, Editora Arcádia.

AMARO, António Rafael, 2000 – *O Imparcial, um jornal de Combate (1912-1919)*, Lisboa, Edições Colibri, p. 65-115.

AZEVEDO, Ercílio de, s.d. – *Porto 1934: A Grande Exposição*, Porto, Edição de Autor.

AZEVEDO, Manuel de, 1941 – *O cinema em Marcha*, Porto, Edição de Autor.

AZEVEDO, Manuel de, 1944 – *O cinema em Marcha*, Porto, Livraria Latina Editora.

AZEVEDO, Manuel de, 1945 – *Ambições e Limites do Cinema Português*, Lisboa, Cadernos da «Seara Nova».

AZEVEDO, Manuel de, 1949 – *Modernas tendências do Cinema Europeu*, Porto, Edição do Clube Português de Cinematografia Cine-Clube do Porto.

AZEVEDO, Manuel de, 1951 – *Perspectiva do Cinema Português*, Porto, Edição do Clube Português de Cinematografia Cine-Clube do Porto.

BAKKER, Kees (edited by), 1999 – *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

BAKKER, Kees, 1999 – *Joris Ivens and the Documentary Context* in "Joris Ivens and the Documentary Context", edited by Kees Bakker, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 9-13.

BAPTISTA, Tiago, 2000 – *O cinema mudo em Portugal. A "arte do milénio"*. "História. O cinema português. Do filme mudo ao cinema novo", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXIV (III Série), Nº 47, p. 42-51.

BARNOUW, Erik, 2002 – *El Documental – Historia e Estilo*, Barcelona, Editorial Gedisa.

BARRETO, António; MÓNICA, Maria Filomena (coord.), 1999 – 2000 – *Dicionário de História de Portugal* – Suplemento, 3 vols., Porto, Livraria Figueirinhas.

BARROS, Júlia Leitão de, 2000 – *Um instrumento para a manutenção do poder*. "História. Da monarquia constitucional ao Estado Novo. Censura", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXII (III Série), nº 23, p. 42-51.

BAYCROFT, Timothy, 2000 – *O nacionalismo na Europa 1789-1945*, Lisboa, Temas e Debates.

BETTON, Gérard, s. d. – *História do Cinema (Das origens até 1986)*, Mem Martins, Publicações Europa-América.

BLANDFORD, Steve; GRANT, Barry Keith; HILLIER, Jim, 2001 – *The Film Studies Dictionary*, London, Arnold.

BRANDÃO, Pedro Ramos, 2002 – *Salazar – Cerejeira: a "força" da Igreja*, Lisboa, Editorial Notícias.

CAPRA, Frank, s. d. - *Frank Capra – O nome acima do título, uma autobiografia*, Cinemateca Portuguesa.

COELHO, João Nuno, 2001 – *Portugal a equipa de todos nós: Nacionalismo, futebol e media*, Porto, Edições Afrontamento.

COELHO, João Nuno; PINHEIRO, Francisco, 2002 – *A Paixão do Povo*, Porto, Edições Afrontamento.

COSTA, Alves, s. d. – *Breve História do Cinema Português – 1896-1962*, s. n., Biblioteca Breve.

COSTA, Alves, 1988 – *A longa caminhada para o Inverno do Cinematógrafo*, Porto, Cineclube Editorial – Cineclube do Porto.

COSTA, João Bénard da, s. d. – *O cinema português nunca existiu*, s. n., CTT.

COSTA, João Bénard da, 1991 – *Histoires du Cinema Portugais*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

COSTA, João Bénard da; PINA, Luís de; FERREIRA, Manuel Cintra; FONSECA, M.S:, s.d. – *John Ford*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa (Museu do Cinema).

COSTA, José Manuel, 1999 – *Joris Ivens and the Documentary Project* in "Joris Ivens and the Documentary Context", edited by Kees Bakker, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 16-24.

CRUZ, Manuel Braga da, 1992 – *O Estado Novo e a Igreja Católica* in "Nova História de Portugal", dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, vol. 12, "Portugal e o Estado Novo (1930-1960)", coord. Fernando Rosas, Lisboa, Editorial Presença, p. 201-255.

CRUZ, Manuel Braga da, 1999 – O Estado Novo e a Igreja Católica, Lisboa, Editorial Bizâncio.

CUNHA. Luís, 2001 – *A Nação nas malhas da sua identidade: O Estado Novo e a construção da identidade nacional*, Porto, Edições Afrontamento.

DACOSTA, Fernando, 1998 – *Máscaras de Salazar*, Lisboa, Editorial Notícias.

DACOSTA, Fernando, 2001 – *Nascido no Estado Novo*, Lisboa, Editorial Notícias.

DI NOLFO, Ennio, 2002 – *Intimations of Neorealism in the Fascist Ventennio* in "Re-Viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943", edited by Jacqueline Reich and Piero Garofalo, Indiana, Indiana University Press, p. 83-104.

DIAS, Luís Augusto Costa, 2001 – *Da implosão à explosão do sujeito. Viagem da subjectividade entre o Modernismo e o Surrealismo*. "Estéticas do Século. Estudos do Século XX, Coimbra, Quarteto Editora, p. 15-40.

DIAS, Marina Tavares, 2001 – *Os primeiros 50 anos do futebol português*. "História. A era do futebol", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXIII (III Série), nº 37, p. 14-21.

DIAS, Rui, 2001 – *O começo da história*. "História. A era do futebol", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXIII (III Série), Nº 37, p. 30-33.

DIEZ PUERTAS, Emeterio, 2002 – *El Montaje del Franquismo – La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes.

DIEZ PUERTAS, Emeterio, 2003 – *Historia Social del Cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos.

EISENSTEIN, Sergei, 1999 – *Teoria y técnica cinematográficas*, Madrid, Ediciones. Rialp.

ELLIS, Jack C., 1995 – *History of Film*, s. n., Fourth Edition, Allyn & Bacon.

FARIA, António, 2001 – *A Idade da Consciência – Cinema e História*, s. n., Estratégias Criativas.

FARINHA, Luís, 2002 – *Entre a via legal e a revolução*. "História. Quando Salazar venceu" Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXIV (III Série), nº 44, p. 26-33.

FARINHA, Luís, 1998 – *O plebiscito constitucional*. "História. Salazar e a «Ditadura Financeira»", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XX (Nova Série), Nº 1, p. 57-66.

FARINHA, Luís, 2000 – *O sistema prisional salazarista*. "História. Fugas das cadeias da PIDE", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXII (III Série), nº 28, p. 42-51.

FERREIRA, José Medeiros, 1992 – *As relações entre as Forças Armadas e o regime (1933-1960)* in "Nova História de Portugal", dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, vol. 12, "Portugal e o Estado Novo (1930-1960)", Lisboa, coord. Fernando Rosas, Editorial Presença, p. 144-200.

FERRO, António, 2003 – *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

FERRO, Marc, 1993 – *Cinéma et Histoire*, s. n., Nouvelle Édition Refondue, Gallimard.

FORTE, Isabel, 2000 – *A Censura de Salazar no Jornal de Notícias*, Coimbra, Edições Minerva Coimbra.

FREIRE, Dulce, 2001 – *A febre do volfrâmio*. "História. A era do futebol", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXIII (III Série), nº 37, p. 38-43.

GAROFALO, Piero, 2002a – *Intimations of Neorealism in the Fascist Ventennio* in "Re-Viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943", edited by Jacqueline Reich and Piero Garofalo, Indiana, Indiana University Press, p. 83-104.

GAROFALO, Piero, 2002b – *Seeing Red: The Soviet Influence on Italian Cinema in the Thirties* in "Re-Viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943", edited by Jacqueline Reich and Piero Garofalo, Indiana, Indiana University Press, p. 223-249.

GARRIDO, Álvaro, 2001 – *Coimbra nas imagens do cinema no Estado Novo* in "O cinema sob o olhar de Salazar", coord. Luís Reis Torgal, Lisboa, Temas & Debates, p. 274-303.

GARRIDO, Álvaro, 2004 – *O Estado Novo e a Campanha do Bacalhau*, s.n., Círculo de Leitores.

GASCA, Luís, 1998 – *Un Siglo de Cine Español*, Barcelona, Editorial Planeta.

GASPAR, José Martinho, 2001 – *Os Discursos e O Discurso de Salazar*, Lisboa, Prefácio.

GAUTHIER, Guy, 2002 – *Le Documentaire un autre Cinéma*, s. n., Éditions Nathan/VUEF.

GEADA, Eduardo, 1998 – *Os mundos do cinema – Modelos dramáticos e narrativos no período clássico*, s. n., Editorial Notícias.

GIL, José, 1995 – *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

GODINHO, Vitorino Magalhães, 2000 – *A I Grande Guerra e a República Portuguesa.* "História. Fugas das cadeias da PIDE", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXII (III Série), nº 28, p. 10-21.

GRANJA, Paulo Jorge, 2001 – *A comédia portuguesa ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo* in "O cinema sob o olhar de Salazar", coord. Luís Reis Torgal, Lisboa, Temas & Debates, p. 194-233.

GRANJA, Paulo Jorge, 2002 – *Dos filmes sonoros ao cine-clubismo.* "História. O cinema português. Do filme mudo ao cinema novo", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXIV (III Série), nº 47, p. 42-51.

GRANJA, Vasco, 1981 – *Dziga Vertov,* Lisboa, Livros Horizonte.

GUEDES, Fernando, 1997 – *António Ferro e a Sua Política do Espírito,* Lisboa, Academia Portuguesa de História.

GUNDLE, Stephen, 2002 – *Film Stars and Society in Fascist Italy* in "Re-Viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943", edited by Jacqueline Reich and Piero Garofalo, Indiana, Indiana University Press, p. 315-339.

HENRIQUES, Raquel Pereira, 1990 – *António Ferro: Estudo e Antologia,* Lisboa, Alfa.

HERNÁNDEZ LES, Juan A., 2003 – *Cinema e Literatura: a metáfora visual,* Porto Campo das Letras.

HOBSBAWM, E. J., 1990 – *Nations and nationalism since 1780: programme, myth, reality,* Cambridge, Cambridge University Press.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence, 1997 – *A invenção das tradições,* Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra.

LAINS, Pedro, 1999 – *Portugal e a Grande Depressão.* "História. Portugal e as crises económicas", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXI (Nova Série), nº 18, p. 30-39.

LEAL, Ernesto Castro, 1994 – *António Ferro: Espaço Político e Imaginário Social (1918-32),* Lisboa, Edições Cosmos.

LEAL, João, 2000 – *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura popular e identidade nacional,* Lisboa, Publicações Dom Quixote.

LEDO, Margarita, 2004 – *Del Cine-Ojo a Dogma 95: Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental,* Barcelona, Ediciones Piados Ibérica.

LÉONARD, Yves, 1998 – *Salazarismo e Fascismo,* Mem Martins, Editorial Inquérito.

LEVINSON, Paul, 1998 – *A Arma Suave: história natural e futuro da revolução da informação,* Lisboa, Editorial Bizâncio.

LETRIA, Joaquim, 1998 – *A verdade confiscada*, Lisboa, Editorial Notícias.

LETRIA, Joaquim, 1999 – *Pequeno Breviário Jornalístico: géneros, estilos e técnicas*, Lisboa, Editorial Notícias.

LOFF, Manuel, 1999 – *Suspeição nacionalista e comunidade ideológica*. "História. Relações Ibéricas de 1898 a 1974 Portugal e Espanha", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXI (Nova Série), N° 12, p. 52-61.

LOUÇÃ, António, 1999 – *As armas alemãs de Salazar*. "História. Relações Ibéricas de 1898 a 1974 Portugal e Espanha", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXI (Nova Série), n° 12, p. 16-26.

LOURENÇO, Eduardo, 2001 – *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Gradiva.

LOURENÇO, Frederico; COSTA, João Bénard da; ANDRADE, João Navarro de; FERREIRA, Manuel Cintra, s. d. – *Frank Capra*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema.

LUÍS, Alexandre António da Costa., 1994 – *As eleições presidenciais de 1949. Dois "Portugais" em Confronto*. "Revista de História das Ideias. Do Estado Novo ao 25 de Abril", Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, n° 16, p. 283-322.

KNIGHT, Arthur, 1970 – *Uma História Panorâmica do Cinema – a mais viva das artes*, s. n., Lidador.

MADUREIRA, Arnaldo, 2000 – *A Formação Histórica do Salazarismo (1928–1932)*, Lisboa, Livros Horizonte.

MADUREIRA, Arnaldo, 2003 – *A Questão Religiosa na I República. Contribuições para uma autópsia*, Lisboa, Livros Horizonte

MAGALHÃES, António Barbedo de, 2001 – *Na encruzilhada da transição indonésia*. "História. Timor entre quatro ocupações", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXIII (III Série), n° 33, p. 22-29.

MARTINS, Moisés de Lemos, 1990 – *O Olho de Deus no Discurso Salazarista*, Porto, Edições Afrontamento.

MATOS, Venerando, 1999 – *Rupturas e continuidades*. "História. Portugal contemporâneo O Trono e o Altar", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXI (Nova Série), n° 14, p. 16-27.

MATOS, Helena, 2003 – *Salazar: A Construção do Mito*, s.n., Círculo de Leitores.

MATOS, Helena, 2004 – *Salazar: A Propaganda*, s.n., Círculo de Leitores.

MATOS-CRUZ, José de, 1981 – *O Cais do Olhar – Fonocinema português*, s.n., Instituto Português de Cinema.

MATOS-CRUZ, José de, 1978 – *Fitas que só vistas – Origens do cinema português*, s. n., Instituto Português de Cinema.

MATOS-CRUZ, José de (dir.), 1983 – *António Lopes Ribeiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

MATOS-CRUZ, José de, 1989 – *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

MATOS-CRUZ, José de, 2001 – *Breve Dicionário Tipológico do Cinema no Estado Novo* in "O cinema sob o olhar de Salazar", Coord. Luís Reis Torgal, Lisboa, Temas & Debates, p. 357-391.

MATOS-CRUZ, José de; PINA, Luís de, 1986 – *Panorama do Cinema Espanhol: 1896–1986*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

MELO, Daniel, 2001 – *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

MONTIEL, Alejandro, 1999 – *Teorías del Cine*, s. n., Montesinos.

MORIN, Edgar, 1997 – *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

MOURA, Maria Lúcia de Brito, 2004 – *A guerra religiosa na Primeira República*, Cruz Quebrada, Editorial Notícias.

NETO, Sérgio, 2001 – *Para o estudo da "estética oficial" do Estado Novo. Os prémios de teatro "Gil Vicente" do SPN/SNI (1935-1949)*. "Estéticas do Século. Estudos do Século XX, Coimbra, Quarteto Editora, 117-155.

NOBRE, Roberto, s. d. – *Horizontes do Cinema*, s. n., Guimarães Editores.

NOBRE, Roberto, s.d. – *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, Portugália Editora

NOVAIS, Mário, 1998 – *Exposição do Mundo Português 1940*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

NÓVOA, António, 1992 – *A «Educação nacional»* in "Nova História de Portugal", dir. Joel Serrão e A H de Oliveira Marques, vol 12, "Portugal e o Estado Novo (1930-1960)", coord. Fernando Rosas, Lisboa, Editorial Presença, p. 455-519.

NUNES, João Paulo Avelãs, 1996 – *O mundo entre as guerras. II Guerra Mundial. O pós-guerra (1946-1962)* in "História Comparada", dir. António Simões Rodrigues, vol 2, "Portugal, Europa e o Mundo", s. n., Círculo de Leitores, p. 281-455.

NUNES, João Paulo Avelãs, 2000 – *O CADC de Coimbra nos inícios do Estado Novo: a revista Estudos entre 1922 e 1934*, Lisboa, Edições Colibri, p. 117-195.

NUNES, Ana Belo; VALÉRIO, Nuno, 2001 – *O futebol desporto-rei 1945-1974.* "História. A era do futebol", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXIII (III Série), nº 37, p. 22-27.

Ó, Jorge Ramos, 1990 – *O Lugar de Salazar: Estudo e Antologia*, Lisboa, Alfa.

Ó, Jorge Ramos do, 1992 – *Salazarismo e Cultura* in "Nova História de Portugal", dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, vol. 12, "Portugal e o Estado Novo (1930-1960)", coord. Fernando Rosas, Editorial Presença, p. 391-454.

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

OLIVEIRA, Barradas de, 1998 – *O Príncipe Encarcerado: apontamentos para um perfil psicológico de Salazar* in "Salazar sem Máscaras", Lisboa, Nova Arrancada, p. 51-117.

OLIVEIRA, César de, 1992 – *A Evolução Política* in "Nova História de Portugal", dir. Joel Serrão e A..H. de Oliveira Marques, vol. 12, "Portugal e o Estado Novo (1930-1960)", coord. Fernando Rosas, Editorial Presença, p. 21-85.

OLIVEIRA, João Carlos, 1999 – *Luta e repressão no Barreiro.* "História. Portugal e as crises económicas", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXI (Nova Série), nº 18, p. 58-66.

OLIVEIRA, Pedro Aires, 1999 – *A retaguarda diplomática de Franco.* "História. Relações Ibéricas de 1898 a 1974 Portugal e Espanha", dir. Fernando Rosas, Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXI (Nova Série), nº 12, p. 40-51.

OLIVEIRA, Pedro Aires, 2001 – *O reencontro com a Europa.* "História. Um século de política externa", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXIII (III Série), nº 32, p. 32-39.

PACHECO, Ana Assis, 2001 – *O Estádio Nacional.* "História. A era do futebol", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXIII (III Série), nº 37, 44-47.

PARKINSON, David, 2002 – *History of Film*, Reprinted, London, Thames & Hudson - World of Art.

PAULO, Heloísa, 1994a – *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: O SPN/SNI e o DIP*, Coimbra, Livraria Minerva.

PAULO, Heloísa., 1994b – *"Vida e Arte do Povo Português". Uma Visão da Sociedade segundo a propaganda oficial do Estado Novo.* "Revista de História das Ideias. Do Estado Novo ao 25 de Abril" Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, nº 16, p. 105-134.

PAULO, Heloísa, 1996a – *Salazar: a elaboração de uma imagem*. "Revista de História das Ideias. História, Memória, Acção", Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, nº 18, p. 245-275.

PAULO, Heloísa, 1996b – *Ferro, António Joaquim Tavares (1895-1956)* in "Dicionário de História do Estado Novo", dir. Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, vol. 1, Venda Nova, Bertrand Editora, p. 355-357.

PAULO, Heloísa, 2001 – *Documentarismo e Propaganda: As imagens e os sons do regime* in "O cinema sob o olhar de Salazar", coord. Luís Reis Torgal, Lisboa, Temas & Debates, p. 92-115.

PAULO, Heloísa; RAMIRES, Alexandre, 2001 – *A imagem como discurso. O "povo" no documentarismo do Estado Novo*. "Estéticas do Século. Estudos do Século XX"Coimbra, Quarteto Editora, p. 203-214.

PAYNE, Stanley G., 1994 – *Autoritarisme Portugais et Autoritarismes Européens*. "Revista de História das Ideias. Do Estado Novo ao 25 de Abril", Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Nº 16, p. 7-18.

PELAYO, Jorge, s. d. – *Bibliografia Portuguesa de Cinema. Uma Visão Cronológica*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

PENAFRIA, Manuela, 1999 – *O Filme Documentário – História, Identidade, Tecnologia*, Lisboa, Edição Cosmos.

PEREIRA, Maria da Conceição Meireles, 2004 – *Ocidente – Imagens e Fronteiras da Europa e da Cultura Ocidental (1938-1948)*, Coimbra, Quarteto.

PIÇARRA, Carmo, 2002 – *O Papel do Jornal Português na Propaganda do Estado Novo*, (policopiado), Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

PINA, Luís de, s. d. – *Panorama do Cinema Português (das origens à actualidade)*, s. n., Terra Livre.

PINA, Luís de, 1983 – *Um perfil ao retardador* in "António Lopes Ribeiro", dir. José de Matos-Cruz, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, p. 1-4.

PINA, Luís, 1986 – *História do Cinema Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América.

PINTO, A. Costa, 1999 – *Nacionalismo* in "Dicionário de História de Portugal" – Suplemento, coord. António Barreto e Maria Filomena Mónica, vol. 8, Porto, Livraria Figueirinhas, p. 589-593.

PIZARROSO QUINTERO, Alejandro, s. d. – *História da Propaganda – Notas para um estudo da propaganda política e de guerra*, Lisboa, Planeta Editora.

RAMONET, Ignacio, 2002 – *Propagandas Silenciosas – Massas, Televisão, Cinema*, Porto, Campo das Letras.

RAMOS, Rui, 1994 – *A Segunda Fundação (1890-1926)*, vol. 6, "História de Portugal", José Mattoso (dir.), s. n., Círculo de Leitores.

REEVES, Nicholas, 1999 – *The Power of Film Propaganda – Myth or Reality*, London and New York, Cassell.

RÊGO, Raúl, 1986 – *História da República: A ideia e a propaganda*, s. n., Círculo de Leitores.

RÊGO, Raúl, 1986 – *História da República: A transição da Monarquia para a República*, s. n., Círculo de Leitores.

RÊGO, Raúl, 1987 – *História da República: O Firmar do Regime*, s. n., Círculo de Leitores.

RÊGO, Raúl, 1987 – *História da República: Do Sidonismo ao 28 de Maio*, s. n., Círculo de Leitores.

RÊGO, Raúl, 1987 – *História da República: Como se destrói uma democracia*, s. n., Círculo de Leitores.

REICH, Jacqueline; GAROFALO, Piero, 2002a – *Re-Viewing Fascism – Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press.

REICH, Jacqueline, 2002b – *Mussolini at the Movies: Fascism, Film, and Culture* in "Re-Viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943", edited by Jacqueline Reich and Piero Garofalo, Indiana, Indiana University Press, p. 3-29.

REZOLA, Maria Inácia, 1999 – *As "artes de ser católico português"*. "História. Portugal contemporâneo O Trono e o Altar", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXI (Nova Série), nº 14, p. 50-58.

RIBEIRO, António Lopes, s. d. – *Belas-Artes e Malas-Artes*, s. n., Edições A Rua.

RIBEIRO, M. Félix, 1973 – *Subsídios para a História do Documentário em Portugal*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional – Direcção-Geral da Educação Permanente.

RIBEIRO, M. Félix, 1983 – *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

RIBEIRO, Maria Conceição, 2002 – Grandes opções do Estado Novo. "História. Quando Salazar venceu", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXIV (III Série), nº 44, p. 42-49.

RIEFENSTAHL, Leni, 1992 – *The Sieve of Time - The Memoires of Leni Riefenstahl*, London, Quartet Books.

RODRIGUES, António; COSTA, João Bénard da; LOPES, João; ANDRADE, João Navarro de; FERREIRA, Manuel Cintra; FONSECA, F. S., s. d. – *Sergei Eisenstein*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema.

RODRÍGUEZ, Saturnino, 1999 – *No-Do – Catecismo social de una época*, Madrid, Editorial Complutense.

ROLLO, Maria Fernanda, 1999 – *1947, uma crise anunciada*. "História. Portugal e as crises económicas", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXI (Nova Série), nº 18, p. 40-49.

ROSAS, Fernando (coord.), 1992a – *Portugal e o Estado Novo (1930-1060)*, vol. 12, "Nova História de Portugal", dir. Joel Serrão; A. H. de Oliveira Marques, Lisboa, Editorial Presença.

ROSAS, Fernando, 1992b – *As grandes linhas da evolução institucional* in "Nova História de Portugal", dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, coord. Fernando Rosas, vol. 12, "Portugal e o Estado Novo (1930-1960)", Editorial Presença, p. 86-143.

ROSAS, Fernando, 1995 – *Portugal entre a Paz e a Guerra. Estudo do impacte da II Guerra Mundial na economia e na sociedade portuguesa (1939-1045)*, s. n., Editorial Estampa.

ROSAS, Fernando, 1996 – *O Estado Novo nos Anos Trinta (1928-1938). Elementos para o estudo da natureza económica e social do salazarismo (1928-1938)*, s. n., Editorial Estampa.

ROSAS, Fernando (coord.), 1998 – *O Estado Novo*, "História de Portugal", dir. José Mattoso, vol. 7, s. n., Editorial Estampa.

ROSAS, Fernando, 2000 – *Salazarismo e Fomento Económico*, Lisboa, Editorial Notícias.

ROSAS, Fernando, 2004 – *Pensamento e Acção Política: Portugal Século XX (1890-1976)*, Lisboa, Editorial Notícias.

ROSAS, Fernando; BRITO, J. M. Brandão de (dir.), 1996 – *Dicionário de História do Estado Novo*, 2 vols., Venda Nova, Bertrand Editora.

ROTHER, Rainer, 2002 – *Leni Riefenstahl: The seduction of genius*, London, Continuum.

SADOUL, Georges, 1983 – *História do cinema mundial – III*, Lisboa, Livros Horizonte.

SALAZAR, António de Oliveira, 1991 – *Como se levanta um Estado*, Lisboa, mobilis in mobile.

SALAZAR, António de Oliveira, 2002 – *Não Discutimos a Pátria*, Lisboa, Nova Arrancada.

SANTOS, A.Videira, 1991 – *Para a história do cinema em Portugal 1 Do diafanorama aos cinematógrafos de Lumière e Joly-Normandim*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

SANTOS, Graça dos, 2001 –Teatro possível e impossível durante o Salazarismo. "Estéticas do Século. Estudos do Século XX, Coimbra, Quarteto Editora, p. 99-115.

SANTOS, Rogério, 1998 – *Os novos media e o espaço público*, Lisboa, Gradiva.

SANTOS, Miguel António Dias, 2001 – *Os Monárquicos e o Sidonismo*. "História. Um século de política externa", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXIII (III Série), nº 32, p. 10-16.

SARAIVA, António José, 1998 – *O Salazarismo*, in "Salazar sem Máscaras", Lisboa, Nova Arrancada, p. 9-12.

SARDICA, José Miguel, 1999 – *A "questão religiosa" durante a I República*. "História. Portugal contemporâneo O Trono e o Altar", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXI (Nova Série), nº 14, p. 40-49.

SARDICA, José Miguel, 2000 – *Censuras à imprensa durante a Monarquia*. "História. Da monarquia constitucional ao Estado Novo. Censura", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XXII (III Série), nº 23, p. 40-49.

SCHULZE, Hagen, 1997 – *Estado e Nação na História da Europa*, Lisboa, Editorial Presença.

SEABRA, Jorge, 2000 – *O impacto do Modernismo em Portugal. O caso dos Estudos Sociaes*, Lisboa, Edições Colibri, p. 17-63.

SEABRA, Jorge, 2001 – *Imagens do Império: O caso Chaimite de Jorge Brum do Canto* in "O cinema sob o olhar de Salazar", coord. Luís Reis Torgal, Lisboa, Temas & Debates, p. 235-273.

SEABRA, Jorge; AMARO, António Rafael; NUNES, João Paulo Avelãs, 2000 – *O CADC de Coimbra a democracia cristã e os inícios do Estado Novo (1905-1934)*, Lisboa, Edições Colibri.

SEGUIN, Jean-Claude, 1994 – *Histoire du Cinéma Espagnol*, Paris, Éditions Nathan.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, s. d. – A Primeira República (1910-1926). História política, religiosa, militar e ultramarina, vols. 11 a 15, "História de Portugal" s. n., Editorial Verbo.

SILVA, Rui Ferreira da, 1992 – *Sob o signo do Império* in "Nova História de Portugal", dir Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, vol. 12, "Portugal e o Estado Novo (1930-1960)", coord. Fernando Rosas, Lisboa, Editorial Presença, p. 355-387.

SMITH, Anthony D., 1999 – *Nações e nacionalismo numa era global*, Oeiras, Celta Editora.

STONE, Marla, 2002 – *The Last Film Festival: The Venice Biennale Goes to War* in "Re-Viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943", Indiana, Indiana University Press, 2002.

TELO, António José, 1998 – *Salazar e a "Ditadura Financeira"*. "História. Salazar e a «Ditadura Financeira»", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XX (Nova Série), nº 1, p. 45-55.

TORGAl, Luís Reis, 1996 – *Cinema e Propaganda no Estado Novo*. A "conversão dos descrentes". "Revista de História das Ideias. História, Memória, Acção", Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, nº 18, p.277-337.

TORGAL, Luís Reis (coord.), 2001a – *O Cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Temas e Debates.

TORGAL, Luís Reis, 2001b – *Propaganda, ideologia e cinema no Estado Novo: A conversão dos descrentes* in "O cinema sob o olhar de Salazar", coord. Luís Reis Torgal, Lisboa, Temas & Debates, p. 64-91.

TORGAL, Luís Reis, 2001c – *Cinema, estética e ideologia no Estado Novo*. "Estéticas do Século. Estudos do Século XX", Coimbra, Quarteto Editora, p. 157-202.

TORGAL, Luís Reis, 2001d – *A(s) fotografia(s) de Salazar. Memória ou discurso historiográfico?*. "Estéticas do Século. Estudos do Século XX", Coimbra, Quarteto Editora, p. 303-312.

TORGAL, Luís Reis, 1998 – *História, Divulgação e Ficção* in "História da História de Portugal sécs. XIX-XX", vol 2., Lisboa, Temas e Debates e Autores, p. 155-219.

TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Amado; CATROGA, Fernando, 1998 – *História da História de Portugal sécs. XIX-XX*. vol. 2., Lisboa, Temas e Debates e Autores.

TORRES, António Roma, s. d. – *Cinema, Arte e Ideologia*, s. n., Afrontamento.

TRABULO, António, 2004 – *O Diário de Salazar*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

TRAQUINA, Nelson, 1997 – *Big Show Media: viagem pelo mundo do audiovisual português*, Lisboa, Editorial Notícias.

TRINDADE, Luís, 1998 – *O velho comércio no Estado Novo*. "História. Liberalismo e Nacionalismo", Lisboa, História – Publicações e Conteúdos Multimédia, Ano XX (Nova Série), nº 3, p. 42-51.

TUDOR, Andrew, s. d. – *Teorias do Cinema*, Lisboa, Edições 70.

VENTURA, António, 1994 – *As ideias políticas e a intervenção cívica de José Régio*. "Revista de História das Ideias. Do Estado Novo ao 25 de Abril", Coimbra, Instituto de

História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, nº 16, p. 235-282.

VERÍSSIMO, Helena Ângelo, 2003 – *Os Jornalistas nos anos 30/40 – Elite do Estado Novo*, Coimbra, Edições Minerva Coimbra.

VICENTE, António Pedro., 1994 – *Franco em Portugal. O seu Doutoramento Honoris Causa na Universidade de Coimbra – 1949*. "Revista de História das Ideias. Do Estado Novo ao 25 de Abril", Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, nº 16, p. 19-71.

VILAÇA, Alberto, 2003 – *Resistências culturais e políticas nos primórdios do Salazarismo: realidades coimbrãs e outras*, Porto, Campo das Letras.

VOLKOFF, Vladimir, 2002 – *Pequena história da desinformação – do Cavalo de Tróia à Internet*, Lisboa, Editorial Notícias.

FACULDADE DE LETRAS
BIBLIOTECA
PORTO