Carla Patrícia Silva Ribeiro

O "ALQUIMISTA DE SÍNTESES":

ANTÓNIO FERRO E O CINEMA PORTUGUÊS

UNIVERSIDADE DO PORTO

FACULDADE DE LETRAS

2010

Carla Patrícia Silva Ribeiro

O "ALQUIMISTA DE SÍNTESES":

ANTÓNIO FERRO E O CINEMA PORTUGUÊS

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
História Contemporânea

Orientadora:
Professora Doutora Maria da Conceição Meireles Pereira

UNIVERSIDADE DO PORTO

FACULDADE DE LETRAS

2010

AGRADECIMENTOS

Constituindo o processo de investigação académica um percurso naturalmente solitário, este espaço é dedicado a todos aqueles que contribuíram para que este trabalho chegasse a bom termo e se tornasse uma realidade.

Desta forma, e correndo o risco de cometer alguma injustiça por omissão, gostaria de destacar algumas pessoas a quem devo uma palavra especial de agradecimento:

À Professora Doutora Maria da Conceição Meireles Pereira, orientadora desta dissertação, agradeço o apoio nesta jornada, pessoal e profissional: o tempo, a atenção, a cordialidade e a paciência que me dispensou foram inexcedíveis. Por todas estou grata, bem como pela liberdade de acção que me permitiu.

À Mafalda Ferro agradeço a simpatia, o carinho e o tempo que me concedeu, na sua casa de Lisboa, bem como o acesso ao espólio do seu avô, António Ferro.

Ao Doutor Lauro António agradeço a gentileza de se encontrar comigo (descobrindo tempo numa semana tão ocupada como terá sido a do *Famafest*), as sugestões dadas e a obra que me ofereceu.

Ao Doutor António Carvalho, director do Departamento de Cultura da Câmara Municipal de Cascais, o meu muito obrigada pela rapidez com que respondeu ao meu pedido e pela ajuda que prestou.

Ao Professor Doutor Frederico Lopes, docente do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior, a quem incomodei com pedidos nas suas muito merecidas férias, um obrigado muito sentido. A informação que me disponibilizou permitiu toda uma outra profundidade para este trabalho e incentivou-me a uma reflexão que espero seja tão crítica como a sua própria.

A Inês Cordovil, directora de Recursos Humanos da Tobis Portuguesa, e ao Professor Doutor António Reis, investigador e Vice-Presidente do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, os meus sinceros agradecimentos pela ajuda prestada para parte deste trabalho, através das informações e documentos que me disponibilizaram sobre as relações de António Ferro com a Tobis.

Um agradecimento a dois colegas de trabalho: ao Rui Bessa, um amigo querido, além de colega, pela ajuda e pelo apoio dados, e ao Rui Pedro Pinto, pela simpatia que demonstrou.

À minha irmã Paula, ao Pedro, ao Cerqueira e a todos aqueles que tiveram a paciência de me ouvir ao longo deste trajecto, obrigado.

RESUMO

Na Europa, a primeira metade do século XX foi marcada pela ascensão de regimes autoritários que utilizaram o cinema como arma de propaganda para o exercício e consolidação do poder político. Com efeito, o cinema veiculava imagens, símbolos, mitos, com uma força e amplitude que nenhum outro meio de comunicação possuía.

Em Portugal, as décadas de 1930 e 1940 representam uma das etapas mais significativas, quer pela introdução/afirmação tecnológica do cinema sonoro, quer pela acção do Secretariado da Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação, aparelho propagandístico do Estado Novo. Dentre a multitude de meios de que este organismo se serviu para a difusão da mensagem política do regime, o cinema desperta em particular a atenção do seu director, António Ferro, como meio privilegiado de comunicação com as massas.

Desta forma, esta dissertação procura averiguar o papel desempenhado por António Ferro no panorama cinematográfico nacional. Pretende-se determinar a natureza e orientação do seu pensamento cinematográfico, isto é, os seus pressupostos éticos e estéticos, por um lado e, por outro, a sua acção política sobre o cinema português, enquanto director do SPN/SNI, sob a tutela de Oliveira Salazar.

PALAVRAS-CHAVE

António Ferro
Cinema
Estado Novo
Propaganda
Secretariado de Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ÍNDICE

INTRODUÇÃO **1**

1. O PODER DO CINEMA E O CINEMA DO PODER **7**

1.1 O discurso cinematográfico como discurso de propaganda política 8

1.2 O cinema nos regimes autoritários: os casos italiano, alemão, espanhol e soviético 9

1.3 O cinema em Portugal – da afirmação do Estado Novo aos anos 60 19

2. ANTÓNIO FERRO – ENTRE O MODERNISMO E A TRADIÇÃO **33**

2.1 Os anos do vanguardismo 34

2.2 A "Política do Espírito" – o "bom combate" 39

3. ANTÓNIO FERRO E O CINEMA – "ALQUIMISTA DE SÍNTESES" OU "ZELOSO FUNCIONÁRIO PÚBLICO"? **46**

3.1 O cinema do SPN/SNI – o ideal de Ferro, a realidade de chumbo 47

3.2 "Um cinéfilo como não houve outro em Portugal" 69

3.3 Do entusiasmo ao desencanto 84

CONCLUSÃO **88**

FONTES E BIBLIOGRAFIA **94**

ÍNDICE DE ANEXOS **109**

INTRODUÇÃO

A presente dissertação pretende fazer a análise do pensamento e acção de António Ferro, director do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)/Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), no que ao cinema português diz respeito, ao longo de quase duas décadas de trabalho político e de reflexão/acção estética e ideológica (1933-1949).

Este estudo baseia-se no binómio Modernismo/Tradição: com efeito, artisticamente Ferro assumiu-se como modernista, avesso às convenções estéticas estabelecidas e preconizador de uma nova ordem; politicamente, fez a apologia do Estado autoritário e intervencionista que guia a sociedade e dirige as artes.

Assim, tornou-se necessário compreender a figura do director do Secretariado e dar resposta às interrogações levantadas: qual a natureza e orientação do pensamento de António Ferro relativamente ao cinema, isto é, os seus pressupostos éticos e estéticos; quais os contornos que a sua "Política do Espírito" assumiu no campo cinematográfico e os resultados alcançados; qual a influência de Ferro nas produções cinematográficas portuguesas do período entre 1930 e 1950 e, finalmente, qual a evolução do seu pensamento na condução do SPN/SNI.

A selecção do arco cronológico a investigar – as décadas de trinta e quarenta do século XX – justifica-se pelo facto de ser neste período de entre guerras que se verifica um considerável desenvolvimento do meio cinematográfico nacional: multiplicação de salas de cinema, de revistas da especialidade, de produtoras nacionais e respectivos estúdios. Mas também porque se constata uma (quase) coincidência cronológica entre a introdução do cinema sonoro no nosso país (1931) e a criação do SPN, logo entregue a António Ferro (1933). É ainda nesta altura que aparecem importantes realizadores portugueses – António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, Chianca Garcia – e se produzem, consequentemente, relevantes trabalhos cinematográficos. Igualmente, é este o espaço temporal de edificação, real e simbólica, do Estado Novo e de teorização da "Política do Espírito" de António Ferro.

É mediante esta "Política do Espírito", um programa político do Estado em prol de uma concepção de cultura, cujos objectivos eram a criação de uma arte nacionalista e o aprimoramento de certos paradigmas estéticos, visando elevar o padrão cultural do povo, que Ferro cria o Cinema Ambulante (1935); introduz uma política de protecção da produção nacional, através da atribuição de prémios cinematográficos (1944), de subsídios e, sobretudo, de uma legislação para o cinema (1948); empreende ainda, através do SPN/SNI, um conjunto de produções cinematográficas oficiais, em especial de tipo documental, mas também a nível de longas-metragens de ficção.

As relações entre o Estado Novo e o cinema português constituem um assunto controverso, quer pelas falhas documentais que se verificam, quer pela disparidade dos testemunhos.

Todavia, o estudo da história do cinema em Portugal tem sido alvo de um notável desenvolvimento, sobretudo a partir da década de noventa do século XX, produzindo-se interessantes obras de síntese, além de numerosos estudos, publicados em volumes de colaboração múltipla, como Histórias de Portugal, dicionários, publicações periódicas e actas de encontros científicos.

Assim, destaca-se em Coimbra um núcleo de estudiosos desta questão, como Fausto Cruchinho, António Pedro Pita e Abílio Hernandez Cardoso[1], mas também Luís Reis Torgal[2] e Heloísa Paulo, muitos deles ligados ao CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, da Universidade de Coimbra, e à revista aí editada – *Estudos do Século XX* –, que em vários dos seus números, mas em especial no primeiro, *Estéticas do Século*, vai incluindo artigos sobre o cinema português. Em Lisboa, tem cabido à Cinemateca Portuguesa o lançamento de várias obras de síntese, importantes instrumentos de sistematização desta temática, merecendo destaque os vários trabalhos de Luís de Pina, João Bérnard da Costa e José de Matos-Cruz[3].

Também a nível de estudos académicos o panorama tem evoluído. No que se refere a dissertações de mestrado, refira-se a obra de Vasco Diogo[4] que aborda a relação entre estética e ideologia no cinema português, a partir de uma análise descritiva, compreensiva e exploratória de um conjunto de objectos fílmicos produzidos durante os anos trinta e quarenta em Portugal. Ainda outros dois trabalhos, ambos sobre o *Jornal Português*: a obra de Maria do Carmo Piçarra[5] que constitui, simultaneamente, uma análise do *Jornal* feita à luz da restante propaganda

[1] Colaboram na *Senso, Revista de Estudos Fílmicos*, editada desde 1995 pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

[2] Sob a coordenação de Luís Reis Torgal, destaca-se a obra *O cinema sob o olhar de Salazar* (2001).

[3] Luís de Pina, ex-director da Cinemateca Portuguesa, é autor de uma síntese fundamental – *A Aventura do Cinema Português* –, a que se seguiu, em 1978, *Panorama do Cinema Português* e, já em 1986, *História do Cinema Português*. A outro director da Cinemateca, João Bérnard da Costa, deve-se *Histórias do Cinema*, de 1991 e, em 1996, o interessante *O Cinema Português Nunca Existiu*, uma análise despretensiosa, e sob critérios pessoais, do cinema português, desde o mudo até à contemporaneidade. De José de Matos-Cruz, colaborador da Cinemateca e autor/organizador de várias monografias sobre realizadores portugueses, destaca-se a obra, já clássica, de 1981, reeditada em 1999, em versão ampliada – *O cais do olhar. O cinema português de longa-metragem e a ficção muda* – e, em colaboração com João Antunes, *Cinema Português.1896-1998*.

[4] *Comédias cinematográficas dos anos 30/40. Textos e Contextos*, apresentada em 1996 ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

[5] O livro *Salazar vai ao cinema. O Jornal Português de Actualidades Filmadas*, publicada em 2006 pelas Edições Minerva, é o resultado da sua dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 2002, intitulada *Estado Novo e Propaganda: o "Jornal Português" de Actualidades (1938-1951)*.

cinematográfica do Estado Novo e um estudo comparado do formato da série de actualidades portuguesa com o de estrangeiras; já a investigação de Ricardo Braga[6] centrou-se no tratamento que a propaganda oficial do regime, através do *Jornal Português de Actualidades*, conferiu à Guerra Civil espanhola, à Segunda Guerra Mundial e ao pós-guerra. O seu estudo clarifica de que forma o governo salazarista transmitiu à população informações sobre a guerra que grassava na Europa, desvendando quais as imagens mostradas ou omitidas.

A destacar igualmente duas teses de doutoramento: a de António Faria[7], cuja abordagem das normas de produção cinematográfica em Portugal tem por objectivo compreender de que forma essas normas podem espelhar a especificidade da cultura portuguesa, e a de Frederico Lopes[8], uma investigação que traça as principais linhas cinematográficas de três décadas de cinema português, através de um estudo de cem filmes, compreendidos entre o período de 1925 a 1955, e que constitui uma análise cirúrgica sobre o cinema nacional.

Para este estudo, recorreu-se ainda a obras de enquadramento teórico-conceptual e a autores como Pierre Bourdieu e Michel Foucault,[9] que trabalham as temáticas do discurso e dos mecanismos de reprodução social como elementos ou formas de dominação simbólica. Da mesma forma, o recurso às obras de Jean-Patrick Lebel e Alejandro Pizarroso Quintero[10] permitiu um melhor entendimento das relações entre cinema, propaganda e ideologia.

Os trabalhos do historiador francês Marc Ferro[11], pioneiro no reconhecimento da importância da Sétima Arte para a História, permitiram a análise do cinema como agente da História, ao encarar documentários e obras ficcionais como construções do discurso (dominante) e, em simultâneo, como fonte histórica de primeira importância. A revista brasileira electrónica *O Olho da História*, uma publicação da Oficina Cinema-História[12], revelou-se igualmente uma

---

[6] *Propaganda e representação de um país nas margens da guerra. O Jornal Português (1938-1951)*, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2005.

[7] *A produção cinematográfica como expressão da cultura portuguesa (1924-1949)*, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 2001.

[8] *O cinema português e o Estado Novo: os cineastas portugueses e a imagem da polícia*, apresentada ao Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior em 2003.

[9] *O Poder Simbólico*, de Pierre Bourdieu e *A Ordem do Discurso*, de Michel Foucault.

[10] Respectivamente, *Cinema e Ideologia*, datado de 1975 e, de 1990, *História da Propaganda: notas para um estudo da propaganda política e de guerra*.

[11] Em especial o livro *Cinema et Histoire*, em reedição de 1993, e o artigo "O filme: uma contra-análise da sociedade", inserido na obra dirigida por Jacques Le Goff – *Fazer História*.

[12] Do Núcleo de Produção e Pesquisas da Relação Imagem-História, com sede na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

fonte documental interessante, tendo em atenção que centra a sua existência na problemática cinema-história.

Por fim, a nível de estudos sobre o papel do cinema enquanto "arma propagandística" nos regimes fascistas, ou de inspiração fascista, conferiu-se especial destaque ao caso espanhol[13], pelas suas similitudes e relações com o panorama nacional.

Quanto a António Ferro, as obras que abordam esta personagem do Estado Novo fazem-no a nível do seu contexto político[14], da sua acção cultural nos anos vinte, enquanto jornalista, crítico teatral e homem das letras[15], ou do percurso político-cultural no regime estadonovista[16]. Outros abordaram-no num sentido memorial, como é o caso da obra de um dos filhos de Ferro, António Quadros, ou, mais recentemente, o livro das suas netas, Mafalda Ferro e Rita Ferro[17], mas também em estudos de carácter essencialmente sintético e antológico, como é exemplo a obra de Raquel Pereira Henriques[18], que traça o percurso deste homem, desde a adopção de um vocabulário e uma estética modernista, passando pela análise da posterior visão tradicionalista e nacionalizante das artes e da adesão à solução política autoritária do Estado Novo, até à interiorização final, ao sentimento intimista e solitário do vazio, presente no período de "exílio" diplomático em Berna e Roma.

Todavia, apesar destes contributos, continuam a verificar-se lacunas, em especial a nível de estudos monográficos dedicados a temáticas como as publicações periódicas de cinema, as infra-estruturas técnicas ou as personagens (em especial, personalidades ligadas ao regime e sua relação com o cinema). É neste sentido, de contribuir para a clarificação desses anos, que se apresenta este trabalho.

Percorreu-se, assim, todo um caminho de investigação e de recolha de testemunhos da época em questão, procurando reunir os elementos pertinentes para o esclarecimento desta temática.

[13] Destacam-se as obras de Augusto Torres – *Cine español: 1896-1983* e Hans-Jörg Neuschäfer – *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura, novela, teatro y cine bajo el franquismo.*

[14] Como o estudo de Ernesto Castro Leal – *António Ferro, Espaço Político e Imaginário Social: 1918-32.*

[15] Caso de *António Ferro na idade do jazz-band*, da autoria de António Rodrigues.

[16] Para esta perspectiva, veja-se o livro de Fernando Guedes – *António Ferro e a sua Política do Espírito* – e a dissertação de mestrado de Cidalisa Guerra – *Do fervor modernista ao desencanto do regime instituído: António Ferro (1895-1956) ou retrato de uma personalidade em luta*.

[17] *António Ferro*, de 1963 e *Retrato de Uma Família. Fernanda de Castro, António Ferro, António Quadros*, de 1999, respectivamente.

[18] *António Ferro. Estudo e Antologia*, de 1990.

A selecção de fontes documentais reporta-se, no fundo, a três tipos de informação, essenciais para dar resposta às interrogações anteriormente apresentadas.

Assim, desde logo, todos os escritos e discursos da autoria de António Ferro que se relacionem, directa ou indirectamente, com a matéria cinematográfica e a "Política do Espírito", onde será possível descortinar a sua ideologia de representação do mundo e do cinema em especial.

Relativamente às fontes hemerográficas, a que se conferiu um particular relevo como fonte de informação de excepcional importância para a compreensão do projecto cinematográfico nacional da época em estudo, a selecção fez-se, por um lado, de forma a abranger revistas de diferentes sensibilidades, procurando alargar o espectro de perspectivas; por outro, procuraram-se as principais revistas de cinema nacionais, aquelas que desempenharam um papel relevante na discussão dos desígnios cinematográficos em Portugal[19]. Para cada uma das seis publicações escolhidas, fez-se a consulta de todos os números publicados (sensivelmente entre 1928 e 1942), numa análise que procurou, por um lado, estabelecer como o projecto de Ferro para o cinema nacional se coadunou com o pensamento cinematográfico e intelectual coevo e, por outro, o que foi rejeitado desse projecto, quais os motivos e por que sectores da actividade.

Finalmente, recorreu-se também ao fundo documental do SPN/SNI no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, de capital importância para o entendimento da política estatal para o cinema português. O arquivo mantido pela família Ferro, através da Fundação António Quadros, revelou-se igualmente uma fonte preciosa; contudo, a falta de tempo disponível para uma consulta atenta e aturada e a novidade que constitui, ainda, a Fundação, em processo de inventariação e tratamento do acervo de António Ferro, impossibilitou uma utilização mais intensiva do seu espólio.

O tratamento das fontes referidas suscitou a estruturação do trabalho em três capítulos: o primeiro apresenta uma reflexão sobre as possibilidades de instrumentalização propagandística do discurso cinematográfico, expondo uma sistematização desta utilização em regimes de tipo autoritário: os casos do fascismo italiano, do nacional-socialismo de Hitler, do franquismo

[19] Desta forma, a nível de revistas publicadas em Lisboa seleccionaram-se o *Animatógrafo*, a I série, de 1933 e as II e III séries, de 1940-1942, o *Cinéfilo*, no período entre 1928 e 1939, a *Imagem*, entre 1930 e 1935 e o *Kino, grande semanário português de cinematografia*, nos anos de 1930 e 1931. No que diz respeito a publicações da cidade do Porto, escolheram-se a *Movimento*, entre 1933 e 1934 e o *Sol Nascente*, num espaço de tempo compreendido entre 1937 e 1940.

espanhol e do socialismo de Estaline. Esta sinopse encerra com o panorama do cinema português, desde a instauração do Estado Novo até ao aparecimento do Cinema Novo, nos anos sessenta.

No segundo capítulo, introduz-se a personagem de António Ferro, seguindo-se o seu percurso nos anos iniciais, de adesão a soluções estéticas de cariz vanguardista e, posteriormente, a sua acção política, de conciliação de formas artísticas modernistas com os valores tradicionais e conservadores do regime de Salazar, através da "Política do Espírito".

O terceiro capítulo dedica-se à investigação sobre o projecto cinematográfico nacional, encarado, por um lado, na perspectiva oficial do SPN/SNI, ao mesmo tempo que se procura compreender os pressupostos éticos e estéticos, a nível do cinema em geral e do cinema português em particular, do próprio Ferro, de forma a apreender as dificuldades de harmonização do seu projecto com as opções éticas e políticas do regime. Finalmente, reflecte-se sobre as diferentes concepções – de Ferro e de Salazar – inerentes ao projecto cultural do Estado Novo, num esforço para compreender o afastamento político do director do Secretariado, por um lado, e, por outro, as concessões do *Ferro modernista* em relação ao *Ferro salazarista*, no percurso trilhado, do entusiasmo ao desencanto.

Acrescentou-se ainda a este estudo um conjunto de anexos, provindos das fontes documentais já mencionadas e que procuram esclarecer certos aspectos abordados na dissertação, bem como, em alguns casos, fornecer informações adicionais.

1. O PODER DO CINEMA E O CINEMA DO PODER

Assumindo como princípio basilar que a conexão entre a esfera cultural e o poder político é uma constante na maior parte dos regimes, sejam eles democráticos ou autoritários, pode encarar-se esta relação em dois sentidos opostos: a arte como reflexo da ideologia de uma classe/elite dominante, que serve como obliteradora de discursos alternativos, funcionando a um tempo como instrumento de conhecimento e de construção da realidade, ou a arte como a entendia Theodor Adorno, com um "significado de resistência, de protesto, em oposição a formas [da] ideologia dominante e unidimensional" (TORRES, 1975: 11).

Inscrito na esfera cultural, o cinema apresenta-se como um dos elementos de maior influência, uma vez que traz consigo "uma qualidade que às outras [artes] falta em absoluto: o ritmo da vida, o seu dinamismo" (AZEVEDO, 1941: 14).

No início do século XX, apresentava-se às pessoas cultas, nas palavras de Georges Duhamel, como "uma máquina de embrutecimento e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis transtornadas pelo seu labor" (FERRO, 1987: 257-258). Com o processo de massificação progressiva da sociedade que entretanto se vai fazendo sentir, o cinema assume um novo papel, ao contribuir para a edificação de uma renovada consciência histórica, dada a "imediatitude da sua reprodução e a virtualidade do seu carácter colectivo" (MORAIS, 1987: 188).

Todavia, a massificação da cultura produz naturalmente a dependência da produção cultural do sector da produção industrial. É o que indica o discurso do cineasta Manoel de Oliveira que, em 1933, nas páginas da revista *Movimento*, discorria sobre a ligação ao poder económico, afirmando que "o cinema é, de todas as artes, a mais sujeita ao capitalismo"[20]. Com efeito, os custos elevados de produção e as exigências de material e meios técnicos tornam o cinema dependente do poder económico, subjugado muitas vezes a esta sua faceta de indústria.

Mas o cinema é, sobretudo, uma forma de arte, a "sétima arte", servido por soluções e meios técnicos cada vez mais sofisticados. De tal forma sofisticados que, na relação do público com este meio, "a distância do real não vivenciado desfaz-se" (PAULO; RAMIRES, 2001: 205). Assim, a impressão de realidade transmitida constitui a ilusão do cinema, de tal forma que parece reproduzir o mundo diante dos nossos olhos[21].

---

[20] "O cinema e o capital". *Movimento*, nº. 7, 01.10.1933 (de referir que esta revista portuense não possui, no original, numeração das páginas).

[21] Jean-Patrick Lebel afirma mesmo que "a ficção é a realidade específica do cinema" (LEBEL, 1975: 21).

António Ferro, objecto de estudo desta dissertação, afiançava inclusive que "o espectador de cinema é um ser passivo, mais desarmado que o leitor ou que o simples ouvinte", alguém que se encontra numa "espécie de sono com os olhos abertos" dentro de uma sala de cinema (FERRO, 1950d: 44).

Sendo a imagem cinematográfica uma selecção, interpretação e memória do mundo de quem a produziu, constitui um "repositório de dados, onde se cruzam visões da realidade e imagens reais, o imaginário e o ideológico com o facto concreto, por vezes diluído ou escamoteado pelos movimentos de câmara ou pelo corte do responsável da montagem" (PAULO; RAMIRES, 2001: 205). Analogamente, não é possível esquecer o olhar de quem a contempla, isto é, um mesmo conteúdo visual pode gerar tantas traduções quantos os olhares de que for alvo, variando em relação com o contexto e o tempo em que se inserem os intérpretes. Desta forma, além de uma indústria, de um meio de comunicação e de uma arte, o cinema pode também ser considerado como documento histórico, como cedo o reconheceu o historiador francês Marc Ferro.

Por outro lado, enquanto agente da história, o cinema desde muito cedo que se apresentou também como uma "arma" nas mãos dos regimes políticos, autoritários ou democráticos, totalitários ou liberais. No caso da sua utilização por Estados de ideologia única, o cinema pode mesmo servir para produzir uma história institucional, a "sua história".

Neste capítulo, tenta-se, pois, deslindar a relação entre a esfera cultural e a esfera política em regimes europeus de tipo conservador/totalitário – o italiano, o alemão, o espanhol e o soviético –, bem como explorar o caso nacional, procurando em concreto apreender o poder que neles o cinema conquistou e a (s) forma (s) como foi utilizado.

1.1 O discurso cinematográfico como discurso de propaganda política

António Ferro chamou à civilização do nosso tempo a civilização das imagens. E que imagens são mais poderosas que as transmitidas pelo cinema? As reflexões das páginas anteriores levam a entender o imenso poder propagandístico que o cinema detém.

De acordo com Alejandro Quintero, a propaganda é uma acção de persuasão deliberada, consciente, cujo objectivo é disseminar, promover algo. No fundo, usando os conceitos de Pierre Bourdieu, pode afirmar-se que é uma tentativa deliberada de uns poucos influenciarem as atitudes e o comportamento de muitos pela manipulação da comunicação simbólica.

Funcionando como um sistema de representações, ela é também ideologia, no sentido em que exerce uma influência sobre o comportamento de outrem, ao induzir os membros de um grupo a efectuarem determinadas acções ou a assumirem certo tipo de condutas que estão de acordo com a classe/grupo social dominante.

Desta forma, é perceptível a existência de uma ligação íntima entre o Estado e a propaganda, uma vez que ela aparece recorrentemente ligada à conquista e ao exercício/manutenção do poder político. Constitui assim uma "arma poderosa, tão capaz de permitir o funcionamento dos regimes democráticos como de suster ditaduras" (QUINTERO, 1990: III).

Sendo a propaganda polimórfica, a imagem é um dos seus meios de difusão, evidenciando-se neste campo o cinema. Com efeito, o filme suscita, a nível da imagem, o factual mas, por outro lado, apresenta-se igualmente como uma manipulação.

O cinema, fenómeno típico da cultura capitalista nas suas facetas de espectáculo e de indústria, aparece, nos Estados de cariz autoritário e/ou ditatorial, primordialmente como arma de propaganda ideológica. Wagner Pereira declara mesmo que, nestes regimes, o poder político conjuga o monopólio da força física com a força simbólica, procurando criar um imaginário social que ateste a sua legitimidade, ao mesmo tempo que suprime outras representações colectivas distintas da sua.

É este poder que, em Portugal, António Ferro cedo compreende, à semelhança dos seus congéneres italiano, alemão, espanhol e soviético, e utiliza como instrumento de violência simbólica, na expressão de Bourdieu, isto é, um sistema simbólico que permitiu a legitimação do regime.

Concluindo, o verdadeiro poder do cinema, nas palavras de Edgar Morin, é a sua capacidade de influenciar: "Ao concretizar-se em espectáculo, em representações e ao fazer jogar o sortilégio que lhe é próprio, o filme torna-se poder (…). Poder mimético (…): vai suscitar condutas, opiniões e actos" (MORAIS, 1987: 190).

1.2 O cinema nos regimes autoritários: os casos italiano, alemão, espanhol e soviético

O cinema foi, sob a sua forma propagandística, empregue nos regimes ditatoriais/totalitários – o fascista italiano, o nacional-socialista de Hitler, o franquismo espanhol e o socialismo de Estaline –, partindo do princípio expresso por Luís Andrade de Pina: "O cinema, evidentemente, não custa a ver. Dá-nos as coisas, não o seu conceito; oferece-nos a imediata visão do mundo; não provoca a reflexão, mas os sentidos" (PINA, 1959: 235-236).

Este incitamento dos sentidos facilitado pelo cinema é igualmente referido por A. Simões Dias, ao asseverar que "naqueles povos em que o exacerbamento nacionalista atingiu um alto expoente, recorre-se à cinematografia como instrumento valiosíssimo, pela sua multiplicidade e variedade de aplicações, para servir aquele sentimento"[22].

Em Itália, a partir de 1926, pode falar-se da consolidação do poder de Mussolini e da fascização do Estado e da vida pública. A propaganda, agora de intervenção (por oposição a uma propaganda de agitação no período de tomada do poder), procura atingir toda a sociedade, de forma a manter e ampliar a base de consenso popular sobre a qual se mantém o regime; na prossecução de tal objectivo, torna-se evidente que os meios mais tradicionais, como a imprensa, são claramente insuficientes. Com a criação do *Ministero della Cultura Populare*, em 1937, além da imprensa, também a rádio, a música, o teatro, o turismo e o cinema passam a estar sob a sua alçada, sendo utilizados como meios de propaganda de massas.

Quanto ao cinema, o regime fascista abre-se em dois níveis de intervenção: cria em 1934 a *Direzione Generale per la Cinematografia*, cujo objectivo era, por um lado, coordenar a produção e distribuição cinematográficas, no sentido de um proteccionismo estatal do cinema italiano e, por outro, exercer um controlo efectivo sobre a importação e distribuição de filmes estrangeiros em Itália[23].

Num outro plano interventivo, o carácter assumidamente propagandístico deste cinema é cristalizado na vertente documental, pela *L'Unione Cinematografica Educativa* (L.U.C.E.), criada em 1925. Encarregue da concretização de curtas e médias metragens documentais de tipo educativo e informativo, abordando sectores tão diversos como o turismo, a agricultura, religião, cultura, assuntos militares ou assuntos externos[24], e através dos *Cinegiornali*, noticiários cinematográficos, é evidente uma intenção laudatória do regime e do seu *Duce*.

---

[22] "Os Estados e o Cinema". *Cinéfilo*, nº. 241, 01.04.1933, p. 3 (artigo reproduzido na íntegra no Anexo 1).

[23] As medidas proteccionistas encontravam-se patentes na obrigatoriedade de as salas de projecção programarem um filme nacional por cada três estrangeiros nas cidades com mais de 50 000 habitantes; na dobragem para italiano de todos os filmes estrangeiros; nos prémios anuais para a produção italiana, através do *Ente Nazionale Italiano Cinematográfico* (ENIC) e nos créditos bancários aos produtores, que equivaliam a 60% do orçamento da produção. Por outro lado, entre 1936 e 1937, o Estado fascista ajuda ainda a construir o gigantesco complexo da *Cinecittá*, a versão italiana de Hollywood. Quanto à entrada de filmes estrangeiros, em 1939 o governo "chamou a si o Monopólio da importação de filmes de toda e qualquer origem, com o propósito de só se importar na medida em que o cinema nacional não pudesse cobrir as necessidades do espectáculo", criando deste modo um "espaço vital" para a cinematografia italiana ("O ressurgimento do cinema italiano". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 41, 18.08.1941, p. 4).

[24] Em Março de 1926, Mussolini, de quem dependia directamente toda a actividade deste instituto (a ele competia a aprovação, em cada ano, do seu programa de trabalho, a nível da produção e da distribuição), torna obrigatória a passagem dos filmes da

A propaganda a nível do cinema comercial de ficção é muito atenuada, predominando a evasão e a diversão (os famosos filmes de *telefono bianco*[25]) num poderoso cinema de entretenimento que procura rivalizar com Hollywood.

Todavia, isto não significa que não tenha havido interesse do regime em produzir filmes de propaganda política explícita: é o caso de *Camicia Nera* (1933), de Gioacchino Forzano ou *Vecchia Guardia* (1934), realizado por Alesandro Blasetti. Nestes e noutros filmes do género, os enredos continham mensagens políticas facilmente decifráveis, veiculando a exaltação do fascismo e dos seus valores – nacionalismo, militarismo, imperialismo e anticomunismo.

Tal como aconteceu noutros países sob regimes ditatoriais (casos da Alemanha e Portugal), este tipo de filmografia não agradou ao público italiano e o governo opta por produções de carácter histórico em que, todavia, não se encontrará ausente a propaganda, na sua dimensão nacionalista. Obras como *Squadrone Bianco* (1936), de Augusto Genina, *Scipione l'Africano* (1937), de Carmine Gallone ou *Giarabud* (1942), de Goffredo Alessandrini, são claros exemplos de um tipo de cinema onde se relacionavam as conquistas fascistas do presente com os grandes feitos da Roma Antiga.

Na Alemanha, a propaganda cinematográfica assume um papel vital desde a Primeira Guerra Mundial, com a *Universum Film Aktien Gesellschaft* (UFA); com efeito, durante a República de Weimar (1918-1933), o cinema foi uma fonte de atracção para as massas alemãs.

E foi em parte graças a este sector que se deu o crescimento partidário e a escalada eleitoral dos nazis, uma vez que antes mesmo da ascensão de Hitler ao poder foram produzidos filmes de propaganda do partido Nacional-Socialista, em especial no formato de curtas-metragens, como sejam *Parteitag der NSDAP in Nürnberg* ("O Congresso do NSDAP em Nuremberga", de 1927) ou *Hitler über Deutschland* ("Hitler sobre a Alemanha", de 1932).

Segundo Pizarroso Quintero, "no regime hitleriano (…), a propaganda não é apenas um aspecto fundamental, na realidade, representa tudo" (QUINTERO, 1990: 308). Aqui, a propaganda apela ao instinto das massas, a mitos, mais do que a respostas racionais[26]. Com o *Reichministerium fur Volksanfklürung und Propaganda* (Ministério da Cultura Popular e Propaganda), chefiado por Joseph Goebbels desde 1933, que assume a coordenação e controlo da

---

L.U.C.E. em todas as salas de cinema da Itália, reconhecendo a "necessidade urgente e absoluta de fazer obra constante e intensiva de educação por meio do cinema" (*Cinéfilo*, nº. 365, 17.08.1935, p. 26).

[25] Este cinema de *telefono bianco* é constituído por melodramas, operetas e comédias de costumes que tinham os seus enredos desenvolvidos em cenários elegantes, onde dominavam os telefones brancos, símbolo de *status*, elegância e sofisticação, num falso ambiente de sumptuosidade, muito ao estilo das produções americanas da MGM.

[26] Na propaganda nazi, tal como em outros aspectos do regime, a componente visual é sublinhada e daí a relevância que o cinema (e os cartazes) assume.

rádio, imprensa, cinema, artes criativas, música, literatura e turismo, a propaganda hitleriana atinge um grau elevado de perfeição e eficácia, verificando-se a "nazificação" das actividades culturais e artísticas alemãs.

Apesar de em 1933, com a subida ao poder de Hitler, terem fugido da Alemanha alguns dos melhores cineastas e actores, a produção alemã não sofreu um grande vazio, estimando-se que, durante os doze anos de regime nazi, foram produzidas mais de 1 350 longas-metragens, além de um aumento sempre crescente no número de espectadores, que passam de 250 milhões em 1933 para 1 000 milhões em 1942, segundo notas de Pizarroso Quintero. Desta forma, entre 1933 e 1944, a Alemanha posicionou-se em segundo lugar na produção cinematográfica mundial, logo atrás dos Estados Unidos da América.

A política de subsídios implementada a partir de 1937 pelo Ministério de Propaganda, e a aquisição pelo Estado nazi de todas as companhias de produção, levou ao estabelecimento efectivo de um monopólio estatal da produção cinematográfica, aliada a uma política de eliminação da concorrência estrangeira em favor do cinema nacional. O "cinema alemão [estava], pois (…), sob o domínio da cruz suástica"[27].

A orientação de Goebbels pautou-se pela valorização da produção de filmes de propaganda indirecta e assim, das longas-metragens criadas, a grande maioria eram comédias, histórias de amor, policiais e musicais, num tipo claro de cinema de entretenimento e fuga da realidade. O que não anula que reflectissem, em grande medida, a ideologia contextual do período nazi, a nível de questões éticas, sexuais ou sociais. Os restantes eram filmes de temáticas militar, histórica, juvenil ou política. Destes últimos, entre os quais se contam algumas superproduções, podemos distinguir obras como *Jud Suss* (1940), de Veit Harlan, de características fortemente anti-semitas, ou *Hitlerjunge Quex* (1933), produzido por Karl Ritter, uma exaltação de um mártir da causa nazi. De referir ainda os filmes históricos, numa série de biografias dedicadas a homens notáveis do passado alemão, como Frederico II, Bismarck, Schiller, Bach ou Paracelsus, vistos na perspectiva do nacionalismo alemão e da justificação do poder autoritário mas, também, no intuito de criar um paralelo com a figura do *Führer*.

Neste regime, como noutros de tipo ditatorial, o cinema documental suportava abertamente a propaganda política: com efeito, os noticiários cinematográficos eram de exibição obrigatória[28]. Quanto aos documentários propriamente ditos, de média ou longa-metragem, dispunham de excelentes realizadores e óptimas condições técnicas[29]. Obras como *Triunfo da*

[27] "Hitler contra o cinema alemão". *Cinéfilo*, nº. 244, 22.04.1933, p. 10.

[28] Durante a Segunda Guerra Mundial, a duração de alguns deles chegou mesmo a atingir os quarenta minutos.

[29] Destacam-se, neste género, cineastas como Leni Rienfenstahl ou Karl Ritter.

Vontade (sobre o Congresso de Nuremberga), *O Baptismo de Fog*o (sobre a campanha na Polónia) ou *Vitória no Oeste* (relativo à ocupação da França) destacam-se pelo seu realismo e pela mensagem que passavam – o partido e o exército como pilares do regime nazi. Boa parte destes documentários, assim como os noticiários, tiveram ampla divulgação nas zonas rurais, graças a uma frota de 1000 camiões de projecção disponibilizada pelo Ministério de Propaganda.

Em Espanha, o Franquismo, enquanto ideologia de tipo autoritário/conservador, assenta em valores como a família, a moralidade, as relações sociais e económicas paternalistas, o nacionalismo e a unidade religiosa, e o uso da História, do passado, como forma de legitimação do presente. No fundo, a procura de uma mitologia auto-justificadora, no sentido que Roland Barthes atribui ao mito, enquanto elemento de imobilização do mundo. Esta demanda teve o cinema como instrumento. Assim, tal como em outros regimes ditatoriais e de tendências totalitárias, o cinema espanhol durante o período de 1936 a 1975 foi encarado e tratado como uma arma de controlo ideológico da população.

Até Julho de 1936, pode falar-se numa só cinematografia espanhola; a partir desse momento, com o início da Guerra Civil (1936-1939), haverá que abordar duas cinematografias – a produção dos franquistas e a dos republicanos –, antagónicas na sua forma mas comuns no seu sentido: o da orientação propagandística a nível político.

Os republicanos mantiveram centros cinematográficos em Barcelona, Madrid e Valência, tendo produzido, até 1939, cerca de 220 documentários, demonstrando, além de uma clara superioridade numérica relativamente ao lado rebelde, uma grande vitalidade criativa. O seu intuito era vencer a guerra e o cinema permitia manter o entusiasmo na retaguarda, em torno da defesa do legítimo poder republicano. Nesse sentido, quase desde os primeiros dias do conflito, cada partido político, organização sindical ou grupo de opinião teve a sua secção de cinema. Os comunistas afirmam mesmo que "depués de los elementos materiales de combate, el cine es el arma de mayor efectividade" (SALA;BERCIANO, 1984: 79), e a criação da produtora *Film Popular* e do noticiário semanal *España al Dia* são prova disso mesmo. Por parte das autoridades republicanas, através da Subsecretaria de Propaganda, realizam-se filmes como *Sierra de Teruel*, de André Malraux[30], com a intenção geral de divulgar, na restante Europa, as razões da guerra civil, procurando bases de apoio no exterior do país, na defesa da causa republicana e seus objectivos antifascistas. Esta projecção internacional da causa republicana através do cinema teve ainda a preciosa colaboração de realizadores e intelectuais estrangeiros: além do já citado André

[30] Só finalizado, contudo, no final da guerra civil, e estreado anos depois, no término da Segunda Guerra Mundial, obviamente que fora das fronteiras espanholas, então em plena ditadura franquista.

Malraux, Ernest Hemingway, Ivor Mantagu, Jori Ivens, Henri Cartier Bresson, Herbert Kline e, da União Soviética, Roman Karmen e Boris Makaseiev.

Contrastando vivamente com o panorama cinematográfico republicano, o cinema das hostes franquistas estava, em primeiro lugar, debaixo do signo da censura, uma vez que se desconfiava do seu poder propagandístico quando em mãos inimigas, impondo-se rigorosa vigilância. Com base nos seus estúdios de Cádiz e Córdoba, através das grandes produtoras que tinham surgido antes do conflito – Cifesa e CEA –, e contando com o apoio dos regimes alemão, italiano e português, controlam o cinema através da Falange, em especial por António Calveche, que dirigiu o sector cinematográfico do *Departamento de Prensa y Propaganda*[31]. Este Departamento regia-se por princípios muito semelhantes aos do Secretariado de Propaganda Nacional português, como é possível verificar pelo preâmbulo do *Boletin Oficial del Estado*, de 17 de Janeiro de 1937: "[Para que] se establezca el império de la verdade, divulgando, ao mismo tiempo, la gran obra de reconstrucción nacional que el nuevo Estado ha emprendido" (CALLE, 2008: 214).

Por falta de recursos, trabalhou-se com sociedades privadas, como a *Ufilms* e *Films Pátria*, tendo-se produzido variados documentários: *Alma y Nervio de España* (1936), de Joaquín Arboleya, *Derrubamiento del Ejército Rojo* (1938), sobre a batalha de Terruel ou *Ya Viene el Cortejo* (1939), de Carlos Arévalo, as imagens do primeiro desfile franquista em Madrid. Em 1938 é criado o Departamento Nacional de Cinematografia e começa a produção do *Noticiario Español*, um cine-jornal da responsabilidade de Manuel García Viñolas[32].

Quanto ao cinema de ficção, o conflito espanhol forçou a que se procurasse no exterior a infra-estrutura necessária à sua produção; assim, em finais de 1937, foi fundada na Alemanha a *Hispano-Film Produktion*, dirigida pelo espanhol Norberto Soliño e pelo alemão Johann Ther[33]; em Itália, a colaboração faz-se com o *Istituto Nazionale L.U.C.E.*[34]; no Portugal de Salazar, o cinema espanhol falangista recebe a ajuda da Lisboa Filmes e da Tobis Portuguesa (que se

[31] Em Abril de 1937, quando é criado o Partido Único, este Departamento é elevado a órgão nacional, com a saída do seu director, Vicente Cadenas.

[32] Os serviços de imprensa e propaganda passam agora a depender do Ministério do Interior, dirigido por Ramón Serrano Súñer, cunhado de Franco.

[33] Desta cooperação resultaram cinco longas-metragens, entre as quais se pode destacar *España Heróica* (1937), de Joaquín Reig, "considerado o melhor testemunho propagandístico da zona rebelde, com o (…) compromisso activo do Ministério da Propaganda do III Reich" (PINA; MATOS-CRUZ, 1986: 34).

[34] A causa franquista é apoiada por filmes como *Arriba Spagna* (1936), *Battaglia dell'Ebro* (1938) ou *España, Una, Grande, Libre* (1939).

relacionavam com empresas alemãs, nomeadamente a UFA), utilizando os seus laboratórios para revelar, montar e sonorizar as imagens vindas do país vizinho[35].

Com o fim da guerra civil, em 1939, e a vitória do general Franco, inicia-se um período de ditadura e um novo cinema, de "exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos" (SOTO, 1984: 103).

Ao contrário da Alemanha nazi, da URSS estalinista ou da Itália fascista, o cinema em Espanha nunca foi estatizado, havendo sempre iniciativa privada, embora extremamente manietada pelo controlo franquista[36]. Estes mecanismos de fiscalização e dominação foram muito diversos: a censura, as subvenções, as qualificações, os créditos sindicais, os prémios, a promoção internacional. Deste modo, como realça um especialista, "a consequência (…) foi o crónico raquitismo da produção espanhola (…), entre as limitações temáticas e a subordinação tanto a directrizes oficiais claras como ao capricho do funcionário de turno" (MONTERDE, 1996).

De todos estes mecanismos, o mais eficiente e temível foi, sem dúvida, a censura. Dependia inicialmente do Ministério do Interior (1939-1941); depois, da Vice-Secretaria de Educação Popular da Falange (1942-1945); em seguida, do Ministério da Educação (1946-1951) e, finalmente, do então criado Ministério da Informação e Turismo (desde 1951). A este nível, destacam-se dois momentos: a *orden* de 2 de Novembro de 1938[37], que marca o início da acção censória, e, em 1966, uma nova lei, em princípio mais liberal, mas que apenas acentuou a autocensura e a imprevisibilidade dos procedimentos administrativos.

Os dois organismos censores – a Comissão de Censura Cinematográfica e a Junta Superior de Censura Cinematográfica – foram supervisionados pelos pilares do regime: o Exército e a Igreja Católica; controlavam todas as etapas de criação cinematográfica – roteiro, obra acabada (imagens, som, títulos), material publicitário. Influíam ainda sobre os custos, podendo o sistema de protecção financeira instituído pelo Estado, através do Sindicato Nacional do Espectáculo, cobrir até 40% das despesas de produção[38]. Acontecia uma censura igualmente

[35] Da colaboração ibérica resultou um filme do português Aníbal Contreiras, de 1936 – *O Caminho de Madrid*.

[36] A ingerência do Estado franquista a nível cinematográfico é mais notória no campo da importação de filmes estrangeiros, "restringida e seleccionada", sendo que "a entrada de filmes foi condicionada ao pagamento de avultadas somas, que revertiam para um fundo de protecção à cinematografia espanhola" (*Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 56, 01.12.1941, p. 3).

[37] Aí se afirma que "dado que o cinema exerce uma inegável e enorme influência sobre a difusão do pensamento e sobre a educação das massas, é indispensável que o Estado vigie sempre que haja algum risco que possa impedi-lo da sua missão" (PEREIRA, 2003: 126).

[38] Este apoio financeiro estatal, reforçado em 1952 pelo novo *Ministério de Información y Turismo*, conduziu naturalmente a uma censura económica e a uma autocensura dos cineastas espanhóis, escolhendo os temas que mais poderiam ir de encontro às

severa mesmo quando se tratava de filmes vindos do estrangeiro. Mas a medida porventura mais pesada foi a obrigatoriedade de dobragem dos filmes não espanhóis, decretada em Abril de 1941, que permitia uma real influência e modificação do seu conteúdo.

No geral, este cinema franquista foi um cinema imposto, onde se procurava, mais do que agradar ao público ou criar obras de cariz artístico, moldar-se às regras estabelecidas, provocando o aparecimento de "cineastas oficiais", como José Luís Sáenz de Heredia, Antonio Román, Rafael Gil ou Juan de Orduña. Os temas oficiais são, na sua generalidade, circunscritos a três fontes de inspiração: a temática religiosa, a patriótica e a histórica. Como tão claramente afirma Emilio de Soto, "a mediados de los cuarenta empezó a hacerse patente que lo que el Estado quería no era un cine político, sino patriotero, no un cine histórico, sino anecdótico, no un cine religioso, sino de catequesis" (SOTO, 1984: 131). É uma cinematografia de superproduções, que apela ao lado emocional, mais do que ao intelectual.

Entre os géneros marcantes do período dos anos quarenta e cinquenta, destaque para as *comedias rosa*[39], de grande aceitação popular, ao estilo dos filmes de *telefono bianco* italianos, assim como o cinema religioso e o folclórico. Este último, também conhecido por *españolada*, constituía um género que "explorava intensamente o tipismo diferencial e o folclorismo das zonas rurais mais pobres da Espanha [em especial a zona da Andaluzia], apresentando os espanhóis de maneira estereotipada, quase sempre como ciganos ou toureiros, com trajes típicos, ou de tipo físico semelhante ao dos mouros" (PEREIRA, 2003: 125)[40]. Quanto ao cinema religioso, acabou por se infiltrar em todos os outros géneros, coincidindo com o sector mais conservador da Igreja Católica espanhola[41].

Na fase de afirmação do franquismo após a Guerra Civil, prevaleceu o chamado *cine de cruzada*, um tipo de filmografia predominantemente de cariz histórico, que apela às noções de dever, honra, herói e nação, presentes em filmes como *Harka* (1941), de Carlos Arévalo, *Escuadrilla* (1941), de António Román ou *A Mí la Legion!* (1942), de Juan de Orduña. Glorifica-

sensibilidades dos censores, e levou a uma prática, que foi mantida até depois da morte de Franco, de duas versões dos filmes: uma para consumo interno e outra, mais ousada, que se destinava à exportação.

[39] Patente em obras como *Un Marido a Precio Fijo* (1942) ou *La Boda de Quinita Flores* (1943), ambos de Gonzalo Delgrás.

[40] Destacam-se filmes como *Carmem de la Triana* (1938), de Florián Rey; *El Barbero de Sevilla* (1938), de Benito Perojo; *El Pescador de Coplas* (1953), de António del Amo ou *Brindis ao Cielo* (1953), de José Buchs.

[41] Este tipo fílmico é visível em obras como *La Miles es Mucha* (1948), de Saéns de Heredia; *Balarrasa* (1950), de J. A. Nieves Conde; *El Frente Infinito* (1956), de Pedro Lazaga ou *Molokai* (1959), de Luís Lúcia.

se o patriotismo, a bravura e o militarismo, em nome de uma fé católica, num tipo de enredo onde a verdade histórica e as questões sociais e políticas são simplificadas e, até, manipuladas[42].

Estes géneros têm em comum o objectivo de reassegurar os valores conservadores da Igreja Católica e do governo franquista, cristalizando o país no *status quo* e silenciando leituras alternativas ou discursos de contradição ao regime.

Um outro mecanismo de controlo da realidade pelo Estado franquista foi a criação, em 17 de Dezembro de 1942, dos *Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO*, iniciativa da Vice-Secretaria de Educação Popular, destinada a "difundir a obra do Estado e a manter a directriz adequada das informações" (PEREIRA, 2003: 126)[43]. Numa primeira fase, entre 1943 e 1945, grande parte das notícias provinham dos cine-jornais alemães, constituídas por actualidades e reportagens de guerra de elogio aos feitos do exército nazi e de críticas aos comunistas russos. Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a derrota do Eixo, o *NO-DO*, assumido entretanto por Garcia Viñolas, muda de direcção e de conteúdos, "convertendo-se num instrumento para elogiar as realizações técnicas do Estado, dar a sensação de progresso, apresentar as actividades políticas e diplomáticas do regime franquista e divulgar os acontecimentos do mundo do espectáculo" (PEREIRA, 2003: 127). Neste sentido, são óbvios os pontos de convergência com o *Jornal Português*, que funciona igualmente como arma de propaganda, pela via documental, dos feitos e realizações do regime salazarista; a única divergência será a obrigatoriedade de exibição do *NO-DO* em todos os cinemas espanhóis, o que nunca aconteceu com os jornais cinematográficos portugueses.

No período entre guerras, numa altura em que tudo parece inclinar-se para uma confrontação de sistemas e ideologias, se os regimes ditatoriais de tipo fascista entenderam a importância do cinema como arma ideológica e propagandística, com igual força foi usado pelos governos socialistas, como na União Soviética, "onde foi verdadeiramente inventado o filme de propaganda" (TORGAL, 2001b: 69).

Sergei Eisenstein, nem sempre em relação totalmente pacífica com o regime, foi um dos seus mais notáveis e prestigiados cineastas, em termos estéticos e de propaganda[44]. Mas outros nomes, como Pudovkin, Dovchenko, Vertov ou Novitski, destacam-se dentro do lema então

[42] O modelo oficial de filme de propaganda foi *Raza* (1941), adaptado do roteiro escrito pelo próprio Franco, sob o pseudónimo de Jaime de Andrade, realizado por José Luís Sáenz de Heredia (primo do fundador da Falange, José António Primo de Rivera) e produzido pelo *Consejo de Hispanidad*. O filme, que é em parte autobiográfico, constitui um compêndio do pensamento franquista, onde se espelham os princípios morais, religiosos e patrióticos que o *Caudillo* gostaria de ver no cinema espanhol.

[43] A primeira projecção do *NO-DO* aconteceu em 4 de Janeiro de 1943, e embora a exibição obrigatória tenha terminado em 22 de Agosto de 1975, o cine-jornal em si só se extinguiu em 1981.

[44] Autor de películas tão conhecidas como *O Couraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927).

fixado pela Associação de Cinematografia Revolucionária: "O cinema é a arma mais poderosa na luta pela cultura comunista".

De tal forma é encarada com convicção esta divisa que são muitas vezes estes mesmos cineastas de ficção que produzem o cinema documental soviético. Eisenstein, por exemplo, colaborou no noticiário cinematográfico *Kinopravda* e Vertov produziu médias e longas-metragens documentais, como *O Aniversário da Revolução* (1919).

A nível da ficção, os anos de 1925 a 1929 são os de maior criatividade desta cinematografia; efectivamente, nesta primeira fase, o cinema soviético reflecte nas suas obras uma concepção do mundo claramente assente num sistema de valores ideológicos de cariz socialista, mas num formato de grande liberdade artística.

Com a chegada ao poder de Estaline, os ideais de liberdade e socialismo universal foram transformados em glorificação do Partido, da sua política e, mais tarde, do seu líder. A arte foi convocada para ajudar na criação da nova sociedade, assumindo-se como ferramenta educacional para o ensino do socialismo. Desta forma, aos cartazes e murais acrescenta-se o cinema como meio de propaganda estatal, de divulgação do novo regime.

A fórmula então instaurada – o realismo socialista – postulava, em linhas gerais, a exemplaridade da história (que deveria servir ao espectador como modelo a ser imitado); heróis positivos, sem ambiguidades; repulsa do individualismo e do sentimentalismo burguês e absoluta clareza expositiva. Aos modelos genéricos do realismo socialista, acrescentar-se-á ainda um ingrediente de importância capital: o "culto da personalidade" de Estaline. A sua figura serve como modelo para uma série de filmes biográficos, de carácter encomiástico, ambientados tanto na Segunda Guerra Mundial, como no período de formação do Estado soviético: *Kliatva* ("A promessa", 1946); *Padenie Berlina* ("A queda de Berlim", em duas partes, 1949); *Nezavibaimi 1919 god* ("O inesquecível 1919", 1950). À semelhança do cinema nazi, Estaline serviu ainda como modelo para filmes de carácter histórico, de heróis do passado, políticos e militares que haviam engrandecido a "Grande Pátria Russa": é o caso de *Bogdan Jemelnitski* (1940), em que se homenageava um capitão cossaco, defensor da independência da Ucrânia face aos polacos e fiel servidor do czar russo, ou de *Piotr Pervi* ("Pedro I", 1937 e 1939, um filme em duas parte), de Vladmir Petrov ou, ainda, *Alexandr Nevski* (1938), de Serguei Eisenstein.

A política cultural estalinista levou até ao extremo a ideia de que o Partido Comunista era chamado a dirigir as forças artísticas do país. O Estado torna-se responsável, de forma absoluta, pela produção cinematográfica, eliminando as pressões comerciais e industriais típicas dos países capitalistas e transformando-o num claro instrumento propagandístico, de tal forma que o seu uso é reconhecido internacionalmente: "Os russos, conhecedores do enorme poder propagandístico do

filme em geral, fizeram dos seus panfletos de combate e cartilhas revolucionárias. As suas teorias, os seus princípios, habilmente tratados, insinuam-se no ânimo do espectador sem ele dar por isso"[45].

Através do *Soyuzkino*, um organismo estatal, implementa-se um sistema de censura, que atingia quer a produção, quer a exibição, com os jornais e respectivos críticos como adicionais factores de controlo de possíveis "heresias". A censura passou a perseguir os traidores: a sátira era "anti-socialista"; os intelectuais "inimigos da classe" e os experimentalismos estéticos "ininteligíveis às massas".

Os sucessos alcançados pelo cinema revolucionário dos anos vinte, mediante as obras de Eisenstein, Pudovkin, Dovzenko, que haviam conseguido o raro milagre de converter a propaganda política em arte, perdem-se no esvaziamento artístico de que o cinema soviético é alvo, quando o realismo socialista se torna o único estilo aceitável. Desta forma, após a década de ouro que constituiu os anos de 1920 para a cinematografia russa, nas décadas seguintes o cinema soviético assumiu um tom de contínuo sermão, numa perspectiva claramente tendenciosa e, inclusive, de manipulação.

1.3 O cinema em Portugal – da afirmação do Estado Novo aos anos 60

Entre nós, a geração do primeiro Modernismo português sente a novidade estética que é o cinema[46]. No contexto das ideias futuristas, da nova civilização da máquina e do movimento, os intelectuais acolhem o cinema como uma arte jovem, uma arte nova, "sinfonia de luz, catedral de movimento", como a apelidou Riccioto Canudo (PINA, 1977a: 16), considerando, à semelhança de Lenine em 1917, que o "cinema é a mais importante de todas as artes" (VICENTE, 1999: 320).

A década de trinta, momento fulcral neste estudo, abre-se com uma "geração de jovens furiosamente cinéfila" (COSTA, 1991: 38), que se vai afirmando, e aos seus ideais modernistas, através da crítica especializada nas revistas (*Cinéfilo*, *Animatógrafo*, *Imagem*, *Kino*)[47] e na curta e

[45] "O estilo russo". *Cinéfilo*, nº. 144, 23.05.1931, p. 22.

[46] Além do precoce ensaio de António Ferro, de 1917 – As *Grandes Trágicas do Silêncio* –, outras iniciativas se podem apontar, indicando o emergir em Portugal de uma cultura cinematográfica: em 1921, *Da sugestão ao animatógrafo*, estudo psicológico, social e crítico da autoria de Mário Gonçalves Viana e, em 1925, o ensaio de cinefilia de Roberto Nobre, *Charlotim e Clarinha*.

[47] Sendo estas as principais revistas de cinema e com maior peso na discussão do projecto cinematográfico nacional, é importante não esquecer os contributos de muitas outras, como o *Porto Cinematográfico*, a *Invicta Cine*, a *Cine-revista* ou *Movimento*, todas elas portuenses e, em Lisboa, a *Cinegrafia*, o *Cine-jornal* e a *Filmagem* (isto para citar somente revistas cujo aparecimento se situa no âmbito cronológico desta dissertação).

média metragem, procurando desenvolver uma indústria cinematográfica portuguesa de nível europeu, que lhes permitisse afirmar-se artisticamente.

António Lopes Ribeiro, o teórico desta geração, e José Leitão de Barros, o seu eixo impulsionador, com ligações aos meios jornalísticos afectos ao salazarismo, onde se destaca António Ferro, trazem consigo Chianca de Garcia, Arthur Duarte, Cottinelli Telmo, Jorge Brum do Canto, que se afirmam nestas duas décadas, dominando a produção, a nível de códigos, paradigmas e géneros fílmicos. De origens e formações diversas, provinham todos, no entanto, do mundo das belas-artes, partilhando uma "paixão revolucionária" que se traduziu, em quase todos, no renegar do passado do cinema português, em especial os "filmes do Porto"[48] e, ainda, na fidelidade ao Estado Novo que, acreditavam, "era tão capaz de os entender como eles de se entenderam nele" (COSTA, 1991: 40).

Em 1931, a novidade do cinema sonoro chega a Portugal e o primeiro filme nacional deste género apresenta um tema *bem português*, com a adaptação ao grande écran de uma peça de Júlio Dantas, datada de 1901, que narrava a história de amor entre o Marquês de Marialva e uma meretriz cigana, Maria Severa Onofriana, que se tornaria figura lendária por ter levado o fado, forma musical associada às classes mais baixas e mesmo à marginalidade, aos salões da nobreza. Realizado por Leitão de Barros[49], e tendo em conta a ausência de condições técnicas em Portugal para a rodagem deste tipo de filmes, as cenas de interiores de *A Severa* foram filmadas em Paris, sendo igualmente aí que se fez a sonorização do projecto. O êxito de público e de crítica foi indescritível: o filme esteve em cartaz mais de seis meses, visto só nesse ano de 1931 por 200 000 espectadores[50].

Todavia, a situação do cinema em Portugal, nestes primeiros anos do Estado Novo, sofre os efeitos da recessão económica inerente à crise mundial de 1929 e passa pelas dificuldades

[48] Referência ao "Ciclo do Porto" e à Invicta Filme, cuja produção, entre 1918 e 1925, foi dominada por estrangeiros, a nível da realização (os franceses Georges Pallu, Maurice Mariaud e Roger Lion e o italiano Rino Lupo), mas também na fotografia, na equipa técnica e mesmo no que aos intérpretes diz respeito.

[49] Autor de *Nazaré, Praia de Pescadores*, filme mudo de 1929, saudado pela crítica pelas suas qualidades estéticas, onde era visível a influência das cinematografias soviética e alemã (países onde havia estado, juntamente com António Lopes Ribeiro, contactando aí com grandes cineastas como Fritz Lang e Eisenstein) na insistência do grande plano, nos efeitos de montagem e na valorização da fotografia enquanto elemento dramático. Em 1930 filma *Lisboa, Crónica Anedótica*, "espelho da Lisboa dos anos trinta, vista com enlevo e com divertido sentido de humor" (COSTA, 1978: 52), obra bem recebida pela crítica. Ainda nesse ano aparece *Maria do Mar*, porventura o filme que reúne maior consenso entre os críticos. Referindo-se a este período, que imediatamente antecede o aparecimento do cinema sonoro em Portugal, Armindo Morais classifica-o de "fulgurante momento (…) com as experiências mais revolucionárias e vanguardistas (…), onde o lirismo eisensteiniano comunga com o timbre humano da nossa gente do mar ou da crónica lisboeta" (MORAIS, 1987: 193).

[50] Este sucesso verificou-se tanto em Portugal como no Brasil.

específicas resultantes da necessidade de reconversão da indústria e dos circuitos de difusão ao cinema sonoro. Deste modo, a falta de condições determina continuar-se na senda da realização de filmes mudos, em geral com pouca originalidade e reduzida aceitação popular e crítica. Uma excepção, a nível artístico, viria a ser uma curta-metragem documental de dezoito minutos, exibida como complemento de *A Severa*, no V Congresso Internacional da Crítica, realizado em Lisboa, em 1931 – *Douro, Faina Fluvial*, de Manoel de Oliveira[51]. A seu propósito escreveu na altura José Régio, na revista *Presença*: "Isso que pretenderam alguns pintores futuristas – colocar o espectador no próprio centro do quadro – consegue-o Manoel de Oliveira no seu filme. Indefeso e surpreso, o espectador é arrastado pelo ritmo vertiginoso daqueles quadros e semiquadros que continuamente se completam e desenvolvem" (CARDOSO, 1996: 699).

Apesar das dificuldades de implantação de uma indústria cinematográfica em Portugal, há um público fiel para o cinema nacional; por outro lado, as salas de cinemas vão surgindo, bem como as infra-estruturas: a Lisboa Filme, de Francisco Quintela, surge em 1928 e a Ulysseia Filme, de Manuel Albuquerque, Raul Lopes Freire e José Nunes das Neves, no ano seguinte. Vive-se um clima de "intensa adesão, de agressivo, acérrimo combate até" (RIBEIRO, 1983: 277) pelo cinema sonoro em Portugal, e é nas páginas das revistas *Imagem* e *Cinéfilo* que se podem acompanhar as vicissitudes desta campanha que pugna pela necessidade da construção de um estúdio devidamente equipado e pela resolução, na sua globalidade, do problema cinematográfico nacional[52].

No âmbito destas reivindicações, é criada em 1930 uma Comissão, nomeada pelo Ministério do Interior e empossada pelo coronel Óscar de Freitas, Inspector-Geral dos Espectáculos[53]. Esta interferência do Estado a nível da implementação do cinema sonoro em Portugal justifica-se face ao crescente peso do cinema sonoro estrangeiro no nosso país, sendo

[51] Já com este primeiro projecto se tornou evidente o que se foi confirmando em grande parte da carreira do cineasta: dificuldades de aceitação entre o público português e grande reconhecimento junto da crítica internacional. Só três anos depois *Douro, Faina Fluvial* teria exibição pública, com partitura musical da autoria de Luís de Freitas Branco, como complemento do filme *Gado Bravo*, de António Lopes Ribeiro.

[52] A discussão do futuro do projecto cinematográfico português sempre dividiu as opiniões e, no que concerne à questão do estúdio, enquanto uns apelam à iniciativa privada, outros defendem o Estado como agente da sua criação: "Não é verdade que a indústria de cinema interessa sobremaneira ao Estado como defesa da civilização, difusão de cultura, como propaganda das suas riquezas naturais, e até como justificação da sua própria individualidade social?" (*Imagem*, nº. 31, 03.07.1931, p. 8).

[53] Esta Comissão integrava os nomes mais representativos do cinema português: Ricardo Jorge e o arquitecto Raul Lino, representantes respectivamente do cinema São Luís e da empresa do Tivoli, a nível do sector da exibição; João Botto de Carvalho e J. Castello Lopes, em representação dos distribuidores; Leitão de Barros, director de produção da Sociedade Universal de Superfilmes e Aníbal Contreiras, sócio da Lisboa Filme, em delegação dos produtores, e António Lopes Ribeiro e Chianca de Garcia, representantes da imprensa cinematográfica.

que "o Estado receia, por um lado, uma invasão dos valores culturais estrangeiros e apercebe-se, por outro lado, das potencialidades do cinema como veículo ideológico de unificação nacional" (DIOGO, 1996: 57).

Em Outubro de 1931, a Comissão apresenta o seu relatório[54], que sugeria a construção de um estúdio, por iniciativa particular, para a realização de "filmes falados em português, [uma vez que] só portugueses podem urdir e sentir argumentos nacionais, realizando filmes de boa propaganda artística e intelectual"[55].

Como consequência, em 1932, na Quinta das Conchas, ao Lumiar, começam a montar-se os estúdios da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm (mais tarde Tobis Portuguesa e, em 1943, Companhia Portuguesa de Filmes), apetrechados em grande parte com material vindo da Alemanha, da empresa Tobis Klang Film[56]. Seguiu-se uma campanha que entusiasmou o país, e da qual podemos seguir os passos nas revistas *Imagem* e *Cinéfilo*, ao incentivar-se a subscrição de acções pelo público em geral[57]. O baixo valor das acções (50$00 cada, podendo inclusive ser pagas em cinco prestações mensais) e as diversas regalias associadas, como "o direito de visitar as instalações da Companhia, assistindo a filmagens e recepções no estúdio" ou "o direito de assistir à anteprimeira exibição de todos os filmes produzidos"[58], seduziram muitos cinéfilos portugueses, que se tornaram accionistas da empresa.

Em Julho de 1932, em comunicado à imprensa, a Tobis Portuguesa apresenta as suas intenções, fundamentando-as no reconhecimento da "importância social da cinematografia sonora como meio de educação e de cultura, como instrumento de informação, documentação, propaganda e publicidade", acrescentando: "Move-nos, muito mais do que quaisquer

[54] Neste relatório apontavam-se diversas medidas de protecção e incentivo ao cinema português: facilidades aduaneiras para importação de matérias-primas e outro material; adjudicação a entidades portuguesas dos filmes de propaganda nacional; criação de estímulos e prémios para as melhores obras; tabelas de impostos específicos para o espectáculo cinematográfico nacional; instituição do contingente de filmes portugueses e criação de um Arquivo Cinematográfico Nacional, medidas que as leis do cinema de 1948 e de 1971 viriam a consagrar.

[55] "Cinema Português". *Imagem*, nº. 44, 10.12.1931, p. 3.

[56] Todavia, menos de dois anos depois, já se reconhece que "o estúdio (…) foi um erro administrativo. Porque as suas proporções são exageradas, para as necessidades imediatas da produção fílmica do nosso país" ("A Tobis Portuguesa e as possibilidades da cinematografia nacional". *Cinéfilo*, nº. 298, 05.05.1934, p.7); nesse sentido, o estúdio da Tobis, o material de sonorização e de iluminação, em conjunto ou separadamente, serão alvo de aluguer para a produção de filmes em Portugal ao longo dos anos subsequentes.

[57] A imprensa cinematográfica também apoiará a iniciativa: "A *Imagem* convida-os e incita-os a subscrever em massa as acções da Sociedade de Filmes Sonoros Portugueses, contribuindo, com pequeno dispêndio e assinaladas vantagens, para o estabelecimento definitivo duma indústria que tão útil pode ser ao nosso país" (*Imagem*, nº. 55, 04.04.1932, p. 5; artigo reproduzido na íntegra no Anexo 2).

[58] *Diário do Governo*, III Série, nº. 132, 08.06.1932, artigo 22º., p. 1155 (reproduzido parcialmente no Anexo 3).

considerações de carácter industrial ou comercial, um pensamento eminentemente patriótico: o de tornar possível a criação duma arte nacional que em muitos aspectos e por muitos títulos pode e deve ter uma vasta influência na vida e no progresso da Nação"[59]. É um projecto que "trabalha (…) para a criação do cinema português, feito em Portugal com elementos portugueses e para exclusiva utilidade nacional"[60].

Nesse sentido, a empresa é beneficiada com o Decreto-Lei nº 22 966[61], ao mesmo tempo que o município de Lisboa decide "isentar pelo prazo de cinco anos a Companhia Portuguesa de Filmes Tobis Klangfilm de qualquer espécie de licenças camarárias"[62].

Será assim nos estúdios da Tobis, em 1933, que se delineará o primeiro filme sonoro inteiramente rodado em Portugal. O seu realizador era um arquitecto de renome: José Cottinelli Telmo[63]. Em *A Canção de Lisboa* participaram nomes relevantes da cultura portuguesa, como o escritor José Gomes Ferreira, que colaborou na montagem, o pintor Carlos Botelho, assistente de realização, e Almada Negreiros, que elaborou dois cartazes. A música ficou a cargo de Raul Ferrão e Raul Portela, creditados como os dois maiores *song-writers* dos anos trinta e quarenta em Portugal. Para o elenco foram convidados alguns dos mais populares actores do teatro da época: António Silva, Vasco Santana, Beatriz Costa e Teresa Gomes. Num registo de humor popular, *A Canção de Lisboa* evidencia bem a origem dos seus actores, com diálogos vivos e repletos de duplo sentido, num humor ora irónico, ora caricatural, uma das técnicas da revista à portuguesa[64]. Descrevendo as aventuras e desventuras amorosas e académicas dum estudante financeiramente dependente de duas tias ricas que o vêm visitar, consegue um estrondoso êxito junto do público e da crítica, em Portugal e no Brasil, em parte alcançado pelo ambiente publicitário criado à sua volta desde o início, em jornais e revistas da especialidade, facto a que não serão alheios os contactos que com esses meios mantinham muitos dos que estavam ligados à produção do filme[65].

[59] "O êxito da subscrição pública". *Cinéfilo*, nº. 199, 11.06.1932, p. 3.

[60] *Imagem*, nº. 83, 12.06.1933, p. 5.

[61] Assunto desenvolvido no ponto 3.1.

[62] *Animatógrafo*, 1ª. Série, nº. 3, 18.04.1933, p. 9.

[63] Ligado ao cinema através da sua colaboração na revista *Kino*. Todavia, João Bénard da Costa afirma que todos os testemunhos coevos apontam Chianca de Garcia como o verdadeiro inspirador deste filme, apesar de aparecer somente entre a equipa de produção.

[64] Esta obra fica ainda para a história do cinema português, segundo várias opiniões acreditadas (João Bénard da Costa, António-Pedro Vicente, Luís de Pina), como a matriz para todo o género da comédia portuguesa posterior, um tipo cinematográfico que Luís de Pina considera uma tendência original do cinema nacional.

[65] Com efeito, a imprensa cinematográfica colocou em destaque este filme: "*Cinéfilo* (…) desde a primeira hora, acompanhou, carinhosamente, as diversas fases da realização do primeiro filme da Tobis" (*Cinéfilo*, nº. 273, 11.11.1933, p. 3) e a crítica foi no

Pela mesma altura, Hamílcar da Costa, empresário português sediado em Paris, onde tinha fundado a Agência Cinematográfica H. da Costa, distribuidora de filmes, desenvolve o seu próprio projecto de produção de películas portuguesas – o Bloco H. da Costa[66]. O Bloco ambicionava produzir "filmes (…) retinta e insofismavelmente portugueses"[67], num "cinema português com classe e envergadura internacionais"[68].

Para conseguir levar a cabo uma produção contínua e industrialmente organizada, o Bloco conta com vários actores e técnicos alemães que, em virtude da subida ao poder do partido Nacional-Socialista, deixam a Alemanha e escolhem Portugal como destino profissional[69]. O primeiro filme resultante desta colaboração dos alemães emigrados foi *Gado Bravo* (1934), realizado por António Lopes Ribeiro, um nome desde há muito associado ao cinema nacional, particularmente através de artigos publicados em jornais e revistas da especialidade (*Imagem*, *Kino* e *Animatógrafo*), em associação com o alemão Max Nossek[70]. Tão bem sucedida é esta aliança que os profissionais germânicos em Portugal virão a integrar a ficha técnica da quase totalidade dos filmes rodados nesta década[71].

Em 1938 surge *A Canção da Terra*, fita que Jorge Brum do Canto realizou na ilha de Porto Santo, onde põe a claro as difíceis condições de vida dos ilhéus, sujeitos a longos períodos

geral unânime em considerar *A Canção de Lisboa* um marco na história da cinematografia nacional: "Foi definitivamente (…) criado e estabelecido, com tenacidade, orientação e método, o cinema português" (*Imagem*, nº. 93, 14.11.1933, p. 7).

[66] Este projecto incluía a edificação de um estúdio que, todavia, nunca se concretizou. Consultar artigo da revista *Imagem*, no Anexo 4, para melhor compreensão das divergências entre os objectivos do Bloco H. da Costa, apoiado pelo realizador António Lopes Ribeiro, e os da Tobis Portuguesa.

[67] *Cinéfilo*, nº. 262, 26.08.1933, p. 26.

[68] *Movimento*, nº. 6, 15.09.1933.

[69] Entre eles contam-se Heinrich Gärtner, operador de imagens; Siegfried Arno, cómico de renome internacional; Isy Golberger, responsável pela iluminação, e Hans May, compositor.

[70] Alves Costa fala deste filme como "uma historieta inventada por um estrangeiro que arranca com algumas das mais belas imagens do Ribatejo jamais filmadas (…) e acaba por meter de tudo um bocadinho numa salgalhada de folhetim sentimental" (COSTA, 1978: 70). Todavia, em 1934, após a estreia do filme, as críticas foram bem mais benevolentes: José da Natividade Gaspar aponta-o como "uma obra-prima de fotografia, [um filme que] tem movimento, cinema, colorido; tem cor local, psicologia portuguesa", e conclui afirmando que, "desta vez, estamos perante uma dupla promessa cumprida: fez-se cinema e fez-se um filme português" (*Cinéfilo*, nº. 313, 18.08.1934, p. 4). No *Diabo*, Roberto Nobre escrevia: "O desfile dos trabalhadores no dorso da colina, a passagem do automóvel quase junto à linha inferior da fotografia para nos dar uma cena grandiosa são, de facto, belos, e nisso se reuniram realizador e operador – magnificamente" (RIBEIRO, 1983: 331). O seu realizador, António Lopes Ribeiro, define-o como "uma obra portuguesa de cinema (…), um filme artisticamente honesto" (*Movimento*, nº. 14, 15.01.1934).

[71] *A Revolução de Maio*, *Maria Papoila*, *A Rosa do Adro*, *A Canção da Terra*, *Os Fidalgos da Casa Mourisca* e *Feitiço do Império* são algumas das obras em que participaram.

de seca e inexoravelmente condenados à emigração. As imagens têm uma enorme força plástica, com cenas de grande intensidade dramática e lírica[72].

Para o crítico Roberto Nobre, este filme, em conjunto com *Maria do Mar*, de Leitão de Barros, abria caminho para um cinema que se aproximasse da realidade nacional e suas particularidades, numa "via do humano e popular"; mas, quando "pareceria lógico deverem insistir nele, para o melhorar (…) na boa e acessível via para a qual mostravam singulares aptidões, logo a abandonaram e foram experimentar o enjoativo filme histórico, a comédia mais ou menos americanizada e, no maior número das vezes, a película com o faduncho e o popular pejorativo" (NOBRE, 1964: 129).

Efectivamente, pode sustentar-se que, no geral, as décadas de trinta e quarenta foram dominadas por um cinema que procurará desempenhar as funções de veículo de cultura popular como a entendem os responsáveis: divertir, formar politicamente, formar historicamente[73]. Temos, portanto, um período de cerca de década e meia em que predominam na produção portuguesa dois géneros cinematográficos: o histórico-literário, de pendor melodramático, e a comédia de inspiração revisteira, mais ou menos musical.

Quanto ao primeiro, interessava sobretudo pela oportunidade de se explorar o "filão" nacionalista, cabendo aos filmes históricos educar, veicular a consciência de nação, orgulhosa do seu passado, herança do futuro; neste campo, Leitão de Barros distinguiu-se, com *Bocage* (1936), *Inês de Castro* (1945) e *Camões* (1946). Também Lopes Ribeiro cultivou este género, com obras como *Amor de Perdição* (1943) e *Frei Luís de Sousa* (1950). No geral, pode afirmar-se que esta filmografia constituiu êxitos de crítica (*Camõe*s, por exemplo, recebeu o prémio SNI de melhor filme, em 1946) mas obteve uma decepcionante resposta do público, constituindo, em alguns dos casos, *flops* comerciais.

As comédias eram, pois, o género preferido pelos espectadores. Com efeito, até 1947, e segundo Bénard da Costa, onze das quarenta longas-metragens de ficção pertencem a este género.

[72] Foi uma obra, à época, consensualmente elogiada por revistas de todos os quadrantes. Assim, Alves Costa apelida-a de "o primeiro grande filme português com verdadeiras qualidades de obra cinematográfica (…), um filme a sério, a valer, um filme honesto, viril e são" (*Sol Nascente*, nº. 29, 15.05.1938, p. 14), enquanto Moraes Cabral declara que a "*Canção da Terra* marca, indiscutivelmente, uma etapa decisiva na evolução da Sétima Arte entre nós (…), filme que se afasta de todos os que os estúdios nacionais nos têm dado até agora, [que] ergue um hino ao ar livre, ao exterior, essência do verdadeiro cinema" (*Cinéfilo*, nº. 502, 02.04.1938, p. 2).

[73] Como Alves Costa tão claramente afirma na sua *História do Cinema Português*, "as inquietações e as ideias renovadoras que agitam as Artes Plásticas e as Letras não têm reflexo no cinema português. Alguns poetas escrevem mesmo sobre cinema (…) mas os intelectuais não têm força suficiente para imprimirem novos rumos ao cinema nacional, que não se consolida nem como forma de expressão artística nem como indústria, e vai seguindo conformado e conformista, quietinho e bem comportado" (COSTA, 1978: 76).

Impõe-se a questão: qual o segredo do seu êxito? Vários autores propõem que as razões do seu sucesso residem na utilização de temáticas, contextos e locais nos quais o grande público, sobretudo a pequena e média burguesia urbana, facilmente se reconhecia. Como afirma Bénard da Costa: "A ficção que encenavam era a sua verdade. Verdade deles e verdade desses filmes, na grandeza da encenação e na pequenez do encenado" (COSTA, 1991: 71). Por outro lado, este êxito assentava no elenco de actores, provenientes da revista à portuguesa, como Beatriz Costa, António Silva, Vasco Santana ou Ribeirinho. Luís de Pina realça ainda o contributo dos excelentes dialoguistas, como José Galhardo ou Ramada Curto, das partituras e canções de toda uma geração de excepção, onde se contam nomes como Raul Portela, Raul Ferrão ou Luís de Freitas Branco, e o facto de este género cinematográfico ser pouco dispendioso em termos de cenários e cenas de exterior.

Uma das comédias mais populares de sempre do cinema português terá sido *A Aldeia da Roupa Branca*, de Chianca de Garcia, de 1938[74]; sucede-lhe em 1940 *João Ratão*, de Brum do Canto. No ano seguinte, António Lopes Ribeiro realiza *O Pai Tirano* e o seu irmão Francisco Ribeiro *O Pátio das Cantigas*. Dois anos depois, é a vez de Arthur Duarte, que havia trabalhado nos estúdios germânicos da UFA, adaptar ao cinema a peça *O Costa do Castelo*, realizando ainda *A Menina da Rádio*, em 1944. Convém salientar que várias das comédias de êxito deste período eram na verdade adaptações de obras teatrais e, portanto, já testadas junto do público. O mesmo se passará também com outros dois clássicos da comédia portuguesa: *A Vizinha do Lado*, realizado por Lopes Ribeiro em 1945, e *O Leão da Estrela*, que Arthur Duarte levou à tela em 1947.

O período da Segunda Guerra Mundial é, em Portugal, uma altura de entusiasmos. Com efeito, passam pelo nosso país nomes bem conhecidos do panorama cinematográfico internacional, a caminho de outras paragens, e ideias e projectos são lançados. É o caso do reconhecido cineasta Jean Renoir, que esteve em Lisboa em finais de 1940, homenageado no Sindicato Nacional de Profissionais do Cinema, e que propôs uma União do Cinema Latino, convencido como estava que "o cinema latino conseguiria impor-se (…) no dia em que se estabelecessem as bases de colaboração e intercâmbio que devem reger os destinos da

[74] Sobre este filme, diz Augusto Fraga: "*Aldeia da Roupa Branca* é o que se chama uma obra certa dum artista (…); tem assim um carácter rústico portuguesíssimo, [sendo] a primeira e a mais positiva afirmação da independência e do progresso do cinema nacional" (*Cinéfilo*, nº. 542, 06.01.1939, p. 4-5).

cinematografia europeia"[75]. Defende um cinema "capaz de contrabalançar, na Europa, a escola americana (...) sob o ponto de vista puramente artístico"[76].

E a ideia de Renoir alinhava ao lado de outras, mais antigas, que queriam no Estoril um "Hollywood Português", isto é, um "grande centro cinematográfico internacional europeu", que teria obrigatoriamente de se encontrar num "país de sol", como Portugal, que se "conserve perfeitamente neutral, perante o embate das culturas de hoje", e que possibilitasse a concorrência, em matéria de produção, com a Hollywood americana[77].

No seguimento destas ambições, António Lopes Ribeiro, perante o panorama cinematográfico do país – "faltam os filmes europeus; os filmes americanos podem deixar de vir dum momento para o outro (…). Que há-de passar depois nas nossas duzentas e cinquenta salas?" –, elabora um projecto: desenvolver uma indústria de filmes nacionais para o mercado interno mas também para o exterior (Brasil, Espanha e América espanhola, claramente), já que sente que "Portugal não tem o direito de perder este momento único"[78]. Insiste ainda, nas páginas da sua revista: "O cinema português vive o momento mais importante da sua curta e acidentada existência. Numa hora incerta, numa Europa convulsa, num Mundo nervoso e enervado, o nosso país (...) prepara-se para marcar a sua posição definitiva na paz (…). É preciso que o nosso Cinema seja um dos magníficos resultados dessa política sem par"[79].

O projecto de Lopes Ribeiro era simples mas ambicioso: a produção de filmes onde se procurasse "conjugar o rendimento industrial com a qualidade artística"[80], segundo um plano previamente estudado, "duma forma permanente, metódica, organizada (…), com a indispensável continuidade"[81]. O propósito era o de manter uma equipa técnica fixa e um núcleo de actores, facilitando a reutilização de cenários e adereços (mais ou menos modificados), proporcionando desta forma uma economia de materiais e a uma maior qualidade dos filmes. No fundo, permitir que o "Cinema Português passe a 'viver habitualmente' – como Salazar quer que viva Portugal"[82].

Este cinema projectado, de expansão internacional, era uma ideia cara a Lopes Ribeiro desde os tempos do Bloco H. da Costa: "O Cinema não se conforma com fronteiras. Um filme

---

[75] "Vai constituir-se em Lisboa a União do Cinema Latino". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 6, 16.12.1940, p. 11.

[76] *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 4, 02.12.1940, p. 4.

[77] "Portugal visto como país produtor de filmes". *Cinéfilo*, nº. 273, 11.11.1933, p. 10.

[78] "O momento oportuno". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 22, 07.04.1941, p. 5 (artigo reproduzido na íntegra no Anexo 5).

[79] "Artigos de primeira necessidade". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 32, 16.06.1941, p. 5.

[80] *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 35, 07.07.1941, p. 3.

[81] "Conselho de Guerra". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 33, 23.06.1941, p. 5.

[82] "Conselho de Guerra". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 33, 23.06.1941, p. 5.

precisa ser, por definição, internacional (…). Digo aqui filme internacional na acepção de filme susceptível de se exibir com agrado perante o público de nações diferentes, e portanto de diversa sensibilidade e educação. Só assim (…) se pode compreender e executar a propaganda nacional pelo cinema"[83].

Da animação gerada em torno do plano resulta que a produção portuguesa sobe em flecha depois de 1941 e, em 1943, dá-se início às Produções Lopes Ribeiro, que produzem cinco filmes de reconhecida importância – *O Pai Tirano, O Pátio das Cantigas, Aniki-Bobó, Amor de Perdição* e *Camões*. Apesar de tudo, este projecto de António Lopes Ribeiro não teve o sucesso almejado[84].

O fim da Segunda Guerra Mundial, coincidente com o declinar do projecto de Lopes Ribeiro, marca tempos difíceis para o cinema português, que se prolongam pela restante década de quarenta e pelos anos cinquenta. O interesse do público pelo cinema nacional ia esmorecendo, vítima de uma filmografia onde a dificuldade de criação de enredos expressamente feitos para cinema era remediada com adaptações sucessivas de êxitos do teatro ou da literatura. Pareciam esgotadas as esperanças depositadas nos cineastas da geração de trinta.

E assim, o cinema de qualidade dos anos quarenta tem apenas para dar aos cinéfilos portugueses três obras: *Aniki-Bobó* (1942), a primeira longa-metragem de Manoel de Oliveira, situada na zona ribeirinha do Porto, um filme que narra as aventuras e desventuras de um grupo de crianças da beira Douro, "todo contado visualmente, quase sem necessidade de diálogos" (PINA, 1977a: 50); *Ala Arriba* (1942), uma realização de Leitão de Barros, ambientada no seio da comunidade de pescadores da Póvoa do Varzim, e *Lobos da Serra* (1942), de Jorge Brum do Canto, uma "obra de costumes [que se passa] para lá de Trás-os-Montes, já na raia de Espanha, com gente que pela calada da noite vive do contrabando, sem medo do vento que lhe arranha as faces ou da neve que lhe enregela as mãos"[85]. Augusto Fraga, na sua rubrica no *Animatógrafo* intitulada *Ver, Ouvir e… Falar*, destaca, em relação a estes filmes, "o enveredar por um outro caminho, [dando] 'expressão diferente' ao cinema português (…), obras que [se afastam] do disparate comercial e se aproximem da sugestão e beleza e da emotividade artística"[86]. Todavia, estes focos de realismo pouco impacto têm na produção destas décadas e domina claramente um

[83] "Nacionalismo". *Animatógrafo*, 1ª. Série, nº. 10, 08.06.1933, p. 5 (artigo reproduzido na íntegra no Anexo 6).

[84] Para tal, contribuiu, em parte, o desastre financeiro do filme *Camões*, que ceifou as Produções Lopes Ribeiro, exactamente o "filme que era suposto restaurá-las pela medida grande" (COSTA, 1996: 22).

[85] *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 2, 18.11.1940, p. 8.

[86] *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 19, 17.03.1941, p. 7.

"cinema sério (…), nacionalista", desejoso de manter "os valores do espírito, os valores tradicionais (…), o sentido da história" (PINA, 1977a: 51).

Nestes anos quarenta, "década que viria a dar ao cinema português quarenta e cinco novos filmes e muito pouco cinema" (COSTA, 1978: 84), é criado, em 1944, o Secretariado Nacional de Informação, que tomaria o lugar do Secretariado de Propaganda Nacional e, em 1948, é promulgada a lei nº 2 027, que tem como objectivos assumidos proteger o cinema português e promover a produção fílmica, pela criação do Fundo de Cinema Nacional (FCN), sob a administração do SNI, apoiado por um órgão de consulta, o Conselho do Cinema, dominado por representantes do Governo.

Todavia, as promessas inerentes à legislação não se concretizam e o cinema português, enquanto indústria, continua a debater-se com dificuldades várias na sua implementação. Assim, num país onde a electrificação continuava longe da desejada, a proliferação de salas de cinema não era tarefa fácil, os impostos de exibição eram ruinosos, faltavam meios e técnicos, os custos dos filmes eram elevados, o mercado interno insignificante[87].

Este panorama é agravado pelo facto, mencionado por Manuel de Azevedo e Fernando Fragoso, de os cinemas na província funcionarem apenas uma ou duas vezes por semana, e os mercados de exportação (em especial o Brasil) estarem claramente fechados à produção portuguesa, enquanto o cinema estrangeiro passava a dominar inteiramente o mercado português. Com efeito, constata-se que neste período "os programas dos exibidores eram elaborados de acordo com a carteira de títulos negociados pelos distribuidores. Os filmes portugueses eram 'encaixados' no circuito comercial, quando eram, de modo a nunca lesarem os compromissos assumidos com os fornecedores estrangeiros" (LOPES, 2003: 73-74). Deste modo, na gestão dos interesses económicos ligados ao cinema em Portugal, terão ficado sempre a perder os interesses dos produtores nacionais.

[87] Efectivamente, segundo Manuel de Azevedo, em 1942 havia em Portugal somente 220 cinemas, tendo subido este número para 354 em 1944; por outro lado, a média de espectadores era de 22 milhões em 1945, o correspondente ao quantitativo inglês numa semana, segundo dados do *Anuário Estatístico* de 1945 (AZEVEDO, 1951). Juridicamente, a legislação era extremamente restritiva ao desenvolvimento do parque cinematográfico português (impulsionando grandes cine-teatros, difíceis de amortizar e de explorar, em vez de pequenos cinemas), sendo a taxa de licença de exibição igual para todos os filmes, sem se atender à proporcionalidade de rendimento comercial dos mesmos; esta é uma das (muitas) críticas feitas por Roberto Nobre na sua obra *O Fundo – Comentários ao Projecto de uma Nova Política de Cinema em Portugal*, quando afirma que "as empresas importadoras, que já receiam trazer até nós filmes de bom nível intelectual e humano, agora que, além do risco de insucesso, que dantes corriam, têm de pagar uma taxa fixa volumosa, mesmo que deles obtenham fracos rendimentos, preferem não as trazer" (GEADA, 1977: 84-85).

Sendo que "as condições em que se geram os filmes estão dependentes das circunstâncias criadas pelas relações sociais concretas que possibilitam a sua exequibilidade" (FARIA, 2001: 596), a actividade cinematográfica era controlada em Portugal pelo Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema, fundado em 1934, envolvendo trabalhadores das áreas da Produção, da Distribuição e da Exibição, pelo Grémio Nacional das Empresas de Cinema, que associava os administradores das empresas correspondentes, e pela Corporação dos Espectáculos. Como se vê, o Estado corporativo, também no cinema, dificultava a flexibilidade desta indústria.

A estas condicionantes junta-se um quase monopólio a nível da produção de filmes, quando a Tobis Portuguesa compra o capital da Lisboa Filme, em 1954, conseguindo, nos anos subsequentes, ser um beneficiário quase que permanente dos subsídios do FNC, mas gerida por uma "administração ineficiente [que se] veio a viciar no seu próprio desregulamento crónico" (MORAIS, 1987: 197), estigmatizada pelo peso excessivo da maioria do capital do Estado, "que a transformou quase num serviço público, com os defeitos inerentes" (PINA, 1977a: 127)[88].

Como afirmava Manuel Múrias, "o problema cinematográfico português era um problema de mercado (…). Sem capitais e sem possibilidades de colocar os filmes (…) começou-se pela indústria quando se deveria ter começado pelo comércio" (PINA, 1977a: 124). Pode, pois, concluir-se que o cinema nacional viveu sempre entre a escassez do mercado referida por Múrias, as aventuras individuais e o proteccionismo estatal. Tal é notório nos dados apresentados por António-Pedro Vicente, quando afirma que não chegam a cem os filmes produzidos entre 1931, data de aparecimento do cinema sonoro em Portugal e 1957, altura em que se dá o advento da televisão no país (VICENTE, 1999).

Deste modo, no final da década de quarenta e primeira metade da de cinquenta, o cinema, em Portugal, tinha-se atrofiado. Com efeito, até ao "ano zero" de 1955[89], pode afirmar-se que, havendo cinema em Portugal, não existia cinema português, tendo-se entrado numa verdadeira rotina de "fórmulas oportunas" (PINA, 1986: 122). Percebe-se claramente que à indústria fílmica portuguesa faltava quase tudo: bons realizadores, mais e melhores cinemas, incentivos fiscais, liberalização da Censura.

A comédia permanece como género popular entre o público mas verifica-se um esvaziamento do seu conteúdo e uma perda da graça, da invenção e da desenvoltura técnica das décadas anteriores, visível em filmes como *O Grande Elias* (1950) de Arthur Duarte, *Os Três da*

[88] Com efeito, uma das consequências da fusão da Tobis Portuguesa/Lisboa Filme foi a subida dos preços pela utilização dos estúdios e laboratórios por produtores independentes, que passaram a pagar "preços ruinosos, muito mais altos do que os que figuram nas tabelas de Espanha e doutros países europeus" (AZEVEDO, 1951: 42).

[89] Ano em que nenhuma longa-metragem foi produzida em Portugal.

Vida Airada (1952), de Perdigão Queiroga ou *O Costa de África* (1954), de João Mendes. Aposta-se nas fórmulas do nacional-cançonetismo (*Rosa de Alfama*, de 1953 ou *A Costureirinha da Sé*, de 1958), do desporto (*O Homem do Dia*, de 1958) e da fé e religião (*A Garça e a Serpente*, de 1952 ou *Planície Heróica*, de 1954). Mas o filão mais largamente explorado foi a trilogia do fado, touros e touradas, em obras como *Um Homem do Ribatejo* (1946), de Henrique Campos; *Fado, História de uma Cantadeira* (1947), assinado por Perdigão Queiroga, ou *Capas Negras* (1947), de Armando de Miranda[90].

Este cinema, contudo, não parece ter condições para durar, já que a conjuntura das décadas de trinta e quarenta se tinha modificado profundamente, em especial no fim da Segunda Guerra Mundial, com as consequências políticas e sociais daí decorrentes, que o inviabilizam.

Desta forma, em finais da década de quarenta surge entre nós o movimento dos cineclubes, com o Cineclube do Porto que, fundado em 1945, ganha agora novo fôlego, pela entrada para a direcção de Manuel de Azevedo, Henrique Alves Costa, os irmãos Virgílio Pereira, Mário Bonito e José Borrego. Ao seu lado, outros cineclubes vão-se formando: o Clube de Cinema de Coimbra; o Cineclube Universitário; o ABC Cineclube de Lisboa; o Cineclube Imagem. Assumindo o cinema como uma forma de expressão artística e veículo de ideologias, pretendiam alertar o público para a sua importância e o papel que desempenhava: "Era preciso que ele [reflectisse] a terra, a vida, a sociedade, os problemas, de um modo que não [aviltasse] formalmente" (PINA, 1977a: 62). As actividades que desenvolveram – textos, colóquios, palestras – levou a que o movimento se estendesse rapidamente por todo o país e, em 1956, existiam mais de trinta cineclubes. Tiveram um enorme impacto na sociedade portuguesa, quer elevando o nível de exigência dos espectadores, quer contribuindo para o surgimento de profissionais ligados à área do cinema, quer aliciando os próprios distribuidores a exibirem outro tipo de filmes, quer, ainda, promovendo a criação de uma crítica cinematográfica de especialistas na maioria dos jornais diários. O movimento cineclubista "era uma bola de neve. Quando, a partir de 1958, a repressão maciça se abateu sobre os cineclubes, era já impossível abafar a semente lançada" (COSTA, 1978: 91). Com efeito, o SNI tentou espartilhar a actividade destes cineclubes numa Federação, pelo Decreto-Lei nº 40 572, de 16 de Abril de 1956, projecto que nunca conseguiu ser operante.

[90] De ressaltar que alguns destes filmes constituíram assinaláveis êxitos de bilheteira, expressão inegável de sintonia com o grande público. É o caso de *Capas Negras*, com cerca de 200 000 espectadores e 22 semanas de exibição, só em Lisboa, e de *Fado, História de uma Cantadeira*, também a rondar os 200 000 espectadores e com 26 semanas de exibição no teatro da Trindade e no Condes (COSTA, 1996).

É ainda na década de cinquenta que se assiste a uma tentativa de introdução de uma temática social de tipo neo-realista nas obras cinematográficas nacionais; porém, foi uma tentativa tímida e inconsequente, expressa maioritariamente por Manuel Guimarães, com os seus filmes *Saltimbancos* (1951), *Nazaré* (1952) e *Vidas sem Rumo* (1956).

Só nos inícios dos anos sessenta, com a lenta ascensão da geração do Cinema Novo, esta vontade de mudança se vai concretizando, como a "única hipótese de fractura no interior de um cinema português que o Salazarismo enformara" (RAMOS, 1993: 406). É um cinema que reclama o poder da imagem, abordando a realidade com uma dinâmica crítica, com variadas preocupações, estéticas e temáticas, e encarando-o como um meio de intervenção nos problemas sociais circundantes. Materializado por profissionais de diversas proveniências – realizadores recém-formados em escolas estrangeiras, como Paris e Londres, vindos do Estúdio Universitário de Cinema, do cinema amador ou de diversos sectores da produção nacional, incluindo a RTP –, o que unia estes jovens era, nas palavras de Eduardo Geada, "mais aquilo que recusavam do que aquilo que se propunham fazer"; constituía, pois, um "cinema de resistência aos padrões culturais do regime, ao academismo serôdio e à incompetência técnica do velho cinema comercial, aos lugares-comuns e à demagogia reinantes" (GEADA, 1977: 91 e 93). Esta resistência, esta vontade de mudar, acaba por ser reconhecida, "tão mau é o cinema que se faz e tão vasto é o movimento de pessoas que se coloca do outro lado do Estado Novo" (PINA, 1977a: 100), através das ajudas da Gulbenkian e obtendo mesmo o reconhecimento oficial, nomeadamente dos prémios de cinema, que vão galardoando as suas obras, depois de 1968.

No cômputo geral, partilha-se das conclusões de Luís de Pina, quando afirma que o cinema português viveu condicionado por três conjuntos de factores: uma produção irregular e intermitente, que em muito contribuiu para o fracasso do projecto da indústria cinematográfica nacional; o trabalho sem a profissão, isto é, a quase ausência de uma actividade profissional normal ligada ao circuito de produção fílmica e, por último, as limitações económicas, que conduziram a concessões ao chamado "gosto do público", e de natureza ideológica, sob a forma da censura do Estado[91].

[91] Nas palavras de Luís de Pina, "temos filmes mas não temos cinema (…), circula dinheiro mas não existe indústria organizada" (PINA, 1977a: 5). Com efeito, apesar da intervenção decisiva do Estado, quer de forma directa, a nível da produção, quer através de empréstimos e subsídios, a produção de filmes portugueses nunca ultrapassou os três/quatro filmes por ano, atingindo-se uma média de sete ou oito filmes em períodos excepcionais (como foi a temporada de 1946-47, com a produção de nove filmes). E assim, "fazem-se filmes em Portugal por carolice, por paixão, por inércia, por golpe, mas quase nunca por virtude de uma actividade profissional" (PINA, 1977a: 151).

2. ANTÓNIO FERRO – ENTRE O MODERNISMO E A TRADIÇÃO

Nascido nos finais do século XIX[92], personagem controversa, paradoxal, António Ferro é descrito por Luís Reis Torgal como um dos "intelectuais orgânicos" do Estado Novo, isto é, um homem que "relaciona a sua visão da sociedade e da política com as suas escolhas culturais e estéticas" (TORGAL, 2005: 240).

Ferro tem uma juventude artística, uma época que o próprio define, mais tarde, como de "wildismo desdenhoso (…), mole, dissolvente" (FERRO, 1954: 24). O seu convívio, enquanto aluno do Liceu Camões, com Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, e a cumplicidade geracional com poetas e artistas como Luís de Montalvor, José Pacheko e Almada Negreiros, conduziram a um convite para editor da revista *Orpheu*, lançada em 1915; esta solicitação, contudo, tinha como fim prático salvaguardar as reacções menos positivas do meio lisboeta ao conteúdo vanguardista da revista, como afirma o próprio Sá-Carneiro: "Convém que seja ele porque é menor [tinha então António Ferro 19 anos] e se surgir qualquer complicação a sua responsabilidade não tem consequências" (RODRIGUES, 1995: 13)[93].

Tendo ingressado no curso de Direito em 1913, dele desiste, seduzido pelo jornalismo e pelas artes, empreendendo uma série de entrevistas a personagens de destaque na vida política, económica e cultural da Europa, ao mesmo tempo que vai editando livros, novelas e peças de teatro de cariz vanguardista.

Eclético, numa multiplicidade de registos e assuntos, esta era a sua forma global de estar na modernidade.

A sua politização acontece definitivamente após o assassinato de Sidónio Pais e, nesse sentido, as suas ideias traduzem a necessidade de um Estado forte e intervencionista, que guie a sociedade e proteja as artes. O encontro com Salazar, em 1932, na famosa série de entrevistas ao futuro Presidente do Conselho, marca a sua entrada no aparelho do Estado Novo, enquanto director do Secretariado Nacional de Propaganda[94].

---

[92] António Ferro nasceu em Lisboa em 1895, tendo falecido em 1956, com 61 anos, vítima de uma infecção, após operação a uma hérnia.

[93] Ferro foi, portanto, um editor formal, uma vez que não colaborou na revista e só mais tarde teve conhecimento da sua posição dentro dela; com efeito, Sá-Carneiro, discutindo as questões legais com Fernando Pessoa, terá afirmado que "o Ferro nem sabe disso; eu não o consultei", sendo que Pessoa regista que "o Ferro, aliás, quando soube do caso (…) achou muita graça à sua editoria involuntária" (QUADROS, 1989: 318).

[94] O Secretariado Nacional de Propaganda (SPN) foi criado pelo Decreto-Lei nº. 23 054, publicado no *Diário do Governo*, nº. 218, 1ª. série, de 25 de Setembro de 1933, sendo um organismo directamente dependente da Presidência do Conselho e, concomitantemente, de Oliveira Salazar. Alvo de *operações de cosmética*, em 1944, perto do final da Segunda Guerra Mundial,

Para o Estado Novo, o espaço cultural revela-se desde o início de extrema importância na manutenção do próprio regime. Com efeito, "para que a sua visão da realidade se estruturasse na vida, o Estado Novo procurou aparelhar os suportes culturais existentes. A ideologia impôs a teatralização" (Ó, 1999: 15).

Ferro assume-se, neste sentido, como a peça-chave para a legitimação das práticas culturais do regime, subordinadas ao interesse supremo da Nação; ao longo de mais de década e meia de acção, entre 1933 e 1949, foi uma das figuras mais emblemáticas do Estado Novo. Visto por uns como o "poeta da acção" (QUADROS, 1963: 170), que encetou a renovação do panorama cultural português, para outros foi o mentor de uma prática estético-cultural dominada pelo vector político-ideológico, concebendo um SPN "colector de símbolos da cultura portuguesa", codificador do "direito de entrada e de exclusão dos agentes [culturais]" (PINTO, 2008: 65).

Uma articulação entre vanguardismo e nacionalismo, modernidade e tradição, irreverência e autoridade, é o que Ferro se propôs neste seu percurso político, num projecto globalizante de gestão sócio-ideológica das artes, em programas sectoriais para o cinema, teatro e o bailado, as artes plásticas, decorativas e gráficas, a música, literatura, imprensa e o turismo.

Concretizou-se este desígnio? Ou, pelo contrário, revelou-se, a longo prazo, impossível de obter? É o que se procura compreender nas páginas que se seguem, na análise dos meios e dos intervenientes.

2.1 Os anos do vanguardismo

Em Portugal, é no contexto da Grande Guerra (1914-1918) e dos seus efeitos, do aparecimento de novos grupos sociais de pressão e da crise do demoliberalismo, que se devem procurar as raízes do primeiro Modernismo e do Futurismo. Com efeito, no período imediatamente a seguir à eclosão da guerra, verifica-se que "a inoperância das instituições, o cansaço em relação às formas estéticas e literárias caídas em academismo (…) conduziram a fecundos esforços de revisão e inovação, quer dos problemas atinentes à consciência nacional, à doutrinação política e ao governo, quer dos filosóficos, literários e artísticos" (FARIA, 2001: 25).

---

passa a Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) e, no período marcelista, em 1968, transforma-se em Secretaria de Estado de Informação e Turismo (SEIT).

Neste período, que se prolonga até 1926, e embora se verifique a continuação das correntes estéticas do fim do século XIX (Naturalismo e Simbolismo), inicia-se uma fase de ruptura que procura instalar o movimento modernista, assumindo no nosso país facetas extremamente diversificadas.

Uma das novas correntes estéticas – o Futurismo –, intervindo em numerosos campos artísticos, refuta "a ideia de uma arte que fosse unicamente para deleite pessoal, [vendo na sua prática] uma fonte de energia capaz de intervir na gestão dos assuntos do mundo civil, de tal forma que nenhum elemento produtivo pudesse permanecer de fora" (GUEDES, 1997: 10). O Futurismo é, pois, a arte-acção, manifestando-se sobretudo na literatura e na pintura.

Deste modo, um núcleo de vanguardistas ia-se formando, oriundo dos salões oficiais ou de iniciativas independentes[95], a "geração nova" a que se refere Fernando Pessoa: Almada Negreiros, Amadeo de Sousa Cardoso, António Soares, José Pacheko e o próprio Pessoa e respectivos heterónimos.

Em 1912, Santa-Rita pinta a sua *Cabeça* "cubo-futurista"; em 1914, Álvaro de Campos escreve a *Ode Triunfal*, e em 1915 é publicado o primeiro número da revista futurista *Orpheu*[96], dando o mote a um conjunto de manifestações de um novo clima que pairava nas letras e nas artes. Também as revistas *Centauro*, *Exílio*, *Ícaro* (todas de 1916) e o número único do *Portugal Futurista* (1917) de Almada Negreiros, bem como uma série de congressos e conferências, onde se destaca a *I Conferência Futurista*, no teatro República, em Abril de 1917, fazem parte das acções desta primeira geração de modernistas/futuristas portugueses. O seu discurso pautou-se pela transgressão, provocação, exibicionismo e escândalo, na "pacata e monótona vida cultural portuguesa" (JÚDICE, 1996: 253)[97].

Como explica Eduarda Dionísio, a cultura durante a I República constituiu-se como "um conjunto de numerosíssimas realizações de âmbito, importância e repercussões bastante díspares, com origens e motivações diversas e características profundamente contraditórias, que revelam, por si e a vários níveis, uma grande vitalidade" (DIONÍSIO, 1985: 10). Assim, é a diversidade que aparece como o traço mais distintivo da vida cultural portuguesa neste período.

[95] Como é o caso dos *Salões dos Humoristas Portugueses*, de 1912 e 1913.

[96] Dos quatros números projectados por Fernando Pessoa, só dois foram publicados, o primeiro em Março de 1915 e o segundo em Junho do mesmo ano.

[97] Exemplo desta provocação é o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, de Almada Negreiros, e o seu elogio da guerra: "A guerra é a *grande experiência*. Contra o que toda a gente pensa a guerra é a melhor das selecções (…). A guerra serve para mostrar os fortes e salvar os fracos" (TORGAL, 2004: 1094).

É neste sentido que se entende que, paralelamente a esta primeira geração de modernistas de 1915-1918, onde é possível distinguir, em muitas das suas realizações culturais, o peso do estrangeiro e de uma visão cosmopolita do mundo[98], surjam outras tendências estéticas e ideológicas, de plurais proveniências políticas. Os exemplos são variados – a revista *Águia*, de 1910, órgão do movimento da Renascença Portuguesa, por intermédio de intelectuais como Leonardo Coimbra ou Teixeira de Pascoaes; o jornal de António José de Almeida, reputado republicano, com o sugestivo título de *Alma Nacional*; no sector integralista-monárquico, de Homem Cristo Filho, a revista *Ideia Nacional*. Mas também o grupo de *Pela Grei*, revista criada em princípios de 1918, dirigida por António Sérgio e contando entre o rol dos seus colaboradores com Ezequiel de Campos e Raul Proença, que assume um projecto de ressurgimento nacional, "pela Nação, pelo Povo, pela Comunidade Portuguesa", na defesa de uma democracia "musculada" (LOPES, 1982: 760 e 771). Ainda, em 1921, a *Seara Nova*, de Jaime Cortesão e António Sérgio que, agregando tendências mais progressistas e democráticas, propunha diferentes soluções estéticas e políticas para recuperar o atraso português, ou, em 1922, a revista *Contemporânea*, que lança a proposta "viver de novo Portugal".

António Ferro é um dos homens que se distingue neste contexto, como modernista que assume ser, e amante das artes. Destacou-se primeiramente como jornalista. Em 1919 começa a sua colaboração com *O Jornal* (órgão do Partido Republicano Conservador), do qual se torna chefe de redacção no mesmo ano; em 1920 inicia a sua actividade em *O Século*[99]; integra o corpo redactorial do *Diário de Lisboa* desde 1921, com crónicas e estudos críticos sobre literatura e teatro; foi director, em 1922, da *Ilustração Portuguesa*, com a qual colaborava habitualmente desde o ano anterior; em 1924 inicia a sua participação na equipa do *Diário de Notícias*, como crítico teatral, que mantém durante vários anos, a par das crónicas que publica regularmente, grande parte delas resultado das suas viagens enquanto repórter internacional.

Em 1922, ano da Semana de Arte Moderna de São Paulo, que iria lançar o movimento modernista brasileiro, Ferro viaja até ao Brasil, para a apresentação da sua peça *Mar Alto*, pela companhia teatral de Lucília Simões e Erico Braga[100]. Uma vez que Ferro não concebe o pensamento afastado da acção, prossegue a digressão com duas conferências – *A Idade do Jazz*

[98] Grande parte destes artistas, em especial pintores e escritores, formaram-se no estrangeiro, maioritariamente em Paris, ou aí viveram temporadas mais ou menos longas: Santa-Rita, Eduardo Viana, Amadeo Sousa Cardoso, Aquilino Ribeiro, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro. Como esclarece José-Augusto França, "a emigração era então uma constante da vida artística portuguesa [e] Paris era o seu horizonte fatal, que valia bem todos os sacrifícios" (FRANÇA, 1991b: 11).

[99] Onde já em 1919 tinham sido publicadas, na edição da noite, as suas célebres *Cartas do Martinho*, crónicas que faziam uma crítica da sociedade burguesa lisboeta.

[100] Eclético, participa como actor numa das representações da sua peça.

Band e *A Arte de Bem Morrer* – em S. Paulo, Rio de Janeiro, Baía, Recife, Ribeirão Preto, Belo Horizonte, Campinas e Juiz de Fora. Recebido no Brasil por Graça Aranha, Ronaldo de Carvalho e Guilherme de Almeida, entre outros, como representante do modernismo português, vê o seu manifesto *Nós* editado no número três da revista *Klaxon*, órgão da Semana de Arte Moderna.

Afirma-se como modernista na escrita, tendo publicado obras vanguardistas, como *A Teoria da Indiferença* (1920), Leviana (1921) ou *Mar Alto* (1924), e proferido conferências – no Salão Olímpia, sobre o animatógrafo e as artistas do écran, em 1917 e, em 1920, na *Société Amicale Franco-Portugaise*, sobre a famosa escritora francesa, Gabrielle Colette.

O seu vanguardismo propaga-se igualmente à prática jornalística, em especial quando assume a direcção da *Ilustração Portuguesa* (Outubro de 1921 a Julho de 1922). Convida artistas ligados ao movimento modernista, como Jorge Barradas, Almada Negreiros, Stuart Carvalhais, Milly Possoz ou Diogo Macedo, inovando graficamente, ao mesmo tempo que, como ele próprio afirma de forma tão contundente numa entrevista de 1921, procura "integrar Portugal na Hora que passa" (LEAL, 1994: 250).

Seduzido culturalmente pela América de Hollywood e do *jazz-band* e pelos *ballets russes*, nesse fascínio se revela igualmente o "vanguardista cosmopolita que não rejeita influências estrangeiras" (HENRIQUES, 1990: 21). Tal parece ir de encontro à interpretação de António Pedro Pita, quando defende que esta participação de Ferro na aventura futurista não foi fugaz e dela "terá permanecido um núcleo ideológico consistente, orientador não só da obra futura mas também da acção política" (PITA, 2001: 42).

O seu filho António Quadros, um observador comprometido, sustenta que Ferro era defensor de um "*modernismo português* (…), uma Vanguarda fundamentalmente empenhada em reencontrar e em actualizar a Tradição (…), o modo actualizado, condizente com o espírito da época, futurante, de lhe conferir um renovado vigor" (QUADROS, 1989: 26 e 37).

Com efeito, a par deste seu vanguardismo literário, Ferro assume desde cedo a defesa de um nacionalismo autoritário, que invoca um *novo Portugal*, um "nacionalismo sintético ou cosmopolita, [que procura] imprimir um cunho seu aos elementos civilizacionais comuns a todas as nações do seu tempo" (QUADROS, 1989: 44). É neste contexto que se pode compreender o apelo de Ferro à sua geração, no artigo *Nós*, de Setembro de 1919, vincando a necessidade de "salvar isto, salvar o futuro, o nosso futuro, o futuro da Pátria" (LEAL, 1994: 199).

Onde se pode depreender a existência de um paradoxo – a defesa, em simultâneo, do modernismo artístico e do autoritarismo político – encontra-se, na realidade, uma natural cumplicidade, já que "o diagnóstico da 'abulia da vontade' de que o primeiro partia convidava facilmente ao uso de terapêuticas próprias do segundo" (REIS, 1996b: 126). Deste modo, Ferro

encara a ditadura como um "movimento modernista dinâmico, capaz de mobilizar forças sociais, susceptível de operar a revolução cultural desejada" (HENRIQUES, 1990: 25).

Torna-se desta forma inteligível a atracção de António Ferro pelas direitas nacionalistas e autoritárias que então despontavam no continente europeu, de tal forma que realiza e publica uma sucessão de entrevistas a líderes carismáticos da Europa de entre guerras[101]. Merecem destaque as realizadas a Mussolini, em 1923, em 1926 e de novo em 1934. Com efeito, o seu ímpeto modernista, o seu élan e entusiasmo centram-se no regime italiano e no seu *Duce*, a quem confessa ser um admirador sincero; na dupla Mussolini-Marinetti, no corpo harmonioso que vislumbra em Itália, onde a um regime autoritário se alia um movimento de renovação nas artes, uma "politics of beauty" (ZÚQUETE, 2005: 47), vê o jornalista um futuro possível para Portugal. Deste modo, parece ser a faceta estética do fascismo italiano a que desperta o deslumbramento de Ferro.

Este conjunto de conversas revela claramente um traço do seu carácter, pessoal e político, que o irá influenciar toda a vida – o culto do chefe, enquanto figura destacada de um movimento político global –, como afirma no *Prefácio da República Espanhola*: "Não quero esconder que simpatizo mais com as ideias quando elas se corporizam, quando essas ideias são homens (…). O que me interessa (…) são os animadores, os homens de acção, os autores com teatro, os criadores de vida, vida contemporânea" (GUEDES, 1997: 19).

Neste sentido, assume como influências marcantes no seu percurso as personagens de Filomeno da Câmara, governador-geral de Angola, a quem serviu como ajudante-de-campo e que apoiou no "Golpe dos Fifis", em 1927, para presidente e ministro de todas as pastas, e, fundamentalmente, Sidónio Pais, o "Presidente-Rei" de Fernando Pessoa, sobre quem Ferro escreve: "E foi então que senti, pela primeira vez, a beleza, o sentido poético da palavra chefe, quando este não é um tirano" (FERRO, 1954: 26).

Se "o sidonismo de Ferro, o filomenismo de Ferro são emocionais" (PORTELA, 1982: 22), a hora política chega em 1932, com uma série de artigos publicados no *Diário de Notícias* onde ele esclarece as relações entre cultura e política, e através de Salazar e das entrevistas realizadas ainda nesse ano, que o catapultaram para a política activa, ao assumir a direcção do Secretariado Nacional de Propaganda.

[101] Estas entrevistas, conseguidas enquanto repórter internacional do *Diário de Notícias*, são depois reunidas e publicadas na obra *Viagem à volta das Ditaduras*, em 1927.

O ano de 1933 é, desta forma, o momento-chave no percurso de Ferro, de conciliação da complexidade intrínseca da sua personalidade e das disparidades do seu trajecto, quando o literato talentoso e o jornalista, mesclados com um terceiro, o político, se tornam num só.

Segundo António Faria, "o que justifica a presença de António Ferro no governo de Oliveira Salazar, no SPN, é o seu poder crítico face a uma realidade que urgia ser transformada ou adaptada para confirmar uma teoria política. A mística da imagem fazia falta onde só existia retórica" (FARIA, 2001: 331-332). Esta opinião parece ser corroborada por Raquel Henriques Pereira que na sua obra sobre António Ferro destaca o papel do "belo" como guia do seu percurso de vida, como fio condutor e agregador de facetas variadas, como conceito que superará os evidentes paradoxos da sua personalidade[102]. Com efeito, em Novembro de 1932, no discurso publicado no *Diário de Notícias* intitulado *Política do Espírito*, Ferro afirma claramente: "A Beleza – desde a Beleza moral à Beleza plástica – deve constituir a aspiração suprema dos homens e das raças" (FERRO, 1933: 225).

Era a "estetização da política" (Ó, 1992: 404), por um lado, através de António Ferro, director do organismo propagandístico do regime, procedente de um passado "de modernidade cosmopolita e de provocação futurista" (PORTELA, 1982: 58), amigo da geração de modernistas portugueses; por outro, trata-se da "aceitação governamental de uma estética modernizante, [quando] o chefe do Governo achou ser oportuno tratar da 'casaca de cerimónia' que para ele a arte era" (FRANÇA, 2000: 31).

2.2 A "Política do Espírito" – o "bom combate"

É na prossecução de uma linha condutora clara, em que se procura "um Portugal de alma antiga e de sensibilidade nova" (FERRO, 1943: 17) que no SPN, do qual é director a partir de 3 de Outubro de 1933 (e depois no renomeado SNI), António Ferro põe em marcha a sua famosa "Política do Espírito".

Trata-se de uma política em favor da cultura, pela criação de uma arte nacionalista, pelo aprimoramento dos padrões estéticos da sociedade, proporcionando aos artistas "uma atmosfera em que lhes seja fácil criar" (FERRO, 1935: 6), seguindo o exemplo de países como a França, a

[102] "De futurista irreverente e activo à interiorização melancólica e solitária, passando por uma participação político-cultural deliberada e consciente, o belo surge – enquanto vivência humana – como o fio condutor do seu percurso. Na verdade, da sua acção poético-política, progressivamente comprometida entre modernidade e tradição, irreverência e autoridade, empenhamento social e imobilidade, apenas o belo superará evidentes paradoxos" (HENRIQUES, 1990: 9).

Itália, a Rússia, a Alemanha, a Inglaterra, onde "o Estado compreende a Política do Espírito e realiza-a, com largueza, protegendo, moral e materialmente, todas as iniciativas literárias e todas as iniciativas de Arte" (FERRO, 1933: 226).

Mas qual a função e objectivos do novo organismo? Como afirma Fernando Guedes, "verdadeiramente não é nada; vai ser o que o seu director quiser que ele seja" (GUEDES, 1997: 20-21). Nas palavras do próprio Ferro, "dar à vida nacional uma fachada impecável de bom gosto" (FERRO, 1943: 23), atendendo às "necessidades espirituais das classes trabalhadoras" (FERRO, 1950d: 38), acrescentando-lhe aquela atmosfera de alegria e de festa que tinha vislumbrado na sua viagem, em 1920, a Fiume e da qual fala no artigo *O Ditador e a Multidão*, publicado no *Diário de Notícias*, em Outubro de 1932: "As paradas, as festas, os emblemas, e os ritos são necessários, indispensáveis, para que as ideias não caiam no vazio, não caiam no tédio (…). Pobres das ideias sem calor, pobres das ideias que não crepitam… Podem ser muito belas, muito justas, mas apagam-se e morrem" (FERRO, 2003[1933]: 221).

Em 1935, no discurso de entrega dos primeiros prémios literários do SPN, António Ferro explicita a sua "Política do Espírito", numa linguagem polarizada, dicotómica, afirmando que se opõe, fundamental e estruturalmente, a "tudo o que é feio, grosseiro, bestial, tudo o que é maléfico, doentio" (FERRO, 1935: 7). A "Política do Espírito" era, portanto, aquela que se oponha à "política da matéria", uma referência velada ao socialismo, uma vez que o anticomunismo sempre se afirmou como um dos pilares do regime. Como insiste Ferro: "Ela não consiste apenas, repetimos, em fomentar o desenvolvimento da literatura, da arte e da ciência, em acarinhar os artistas e os pensadores (…). Política do Espírito é aquela que proclama, precisamente, a independência do Espírito, que o liberta da escravidão do materialismo titânico, insinuante, que pretende constantemente suborná-lo, embriagá-lo" (FERRO, 1935: 6-7). Em poucas palavras, a "política da matéria" surge identificada com o sector oposicionista ao regime e a "Política do Espírito" irá declarar guerra publicamente às obras dessa proveniência.

Como "a função de suporte do poder reclama um comprometimento doutrinário profundo, orgânico" (Ó, 1992: 411), Ferro define claramente os limites do seu departamento, estatal, marcadamente ideológico: "Como escritor, podemos ler, admirar certas obras literárias, inconformistas, que consideramos dissolventes e perigosas quanto mais fortes. Como dirigente de um organismo que se enquadra dentro do Estado Novo, não podemos aceitar nem premiar tais obras". Não querendo deixar dúvidas sobre a orientação, claramente política, da instituição que dirige, afirma: "Para não serem classificados [os prémios do SPN] como um problema de quebra-cabeças, bastará lembrarem-se os concorrentes de que o S.P.N. é um órgão da Presidência do

Conselho, [e] quem não concordar com tais princípios – e com toda a acção que deles deriva – só tem um caminho a seguir: não concorrer aos nossos prémios" (FERRO, 1935: 18-19).

A "Política do Espírito" surge, pois, como fruto da capacidade criativa e inovadora de Ferro, uma acção inédita na vida cultural nacional, da qual ele foi "um homem dos bastidores e um actor em palco" (LOPES, 2003: 56). Como afirma José-Augusto França, "não era mais questão de frases brilhantes e paradoxais, de piruetas de gosto literário, melhor ou pior, de provocação intelectual sem consequências para além do perímetro do Chiado, mas de estratégia, de programa e de disciplina. E de muito trabalho" (FRANÇA, 1997: 28).

Deste modo, através de uma actividade verdadeiramente febril, vai-se concretizando a "Política do Espírito" de Ferro, que procura integrar variadas expressões artísticas num mesmo objectivo – a propaganda do ressurgimento nacional –, numa prática claramente vanguardista.

Assim, "o envolvimento em exposições internacionais – lugar por excelência do olhar do 'outro' – seria enormemente privilegiado" (PINTO, 2008: 89), assumindo como objectivo "mostrar a contribuição portuguesa para a civilização do mundo, a obra e o pensamento político do Estado Novo, as realizações, os métodos e os ideais colonizadores portugueses, hoje e no passado, as riquezas artísticas mais notáveis do País, o interesse turístico e etnográfico deste e a importância dos principais produtos da indústria e do solo nacionais. Procurará em tudo traduzir o carácter da fisionomia das cousas portuguesas" (HENRIQUES, 1990: 51). O que se pretende, pois, é a propaganda do ressurgimento, do Portugal novo; nas palavras de Ferro: "Uma exposição internacional (…) é uma óptima tribuna, um pretexto admirável para cada país fazer o balanço, diante do mundo, da obra já realizada dentro de caminhos novos, [onde] novos regimes, novos processos de governação, novas técnicas procuram exteriorizar-se e defender-se"[103]. Esta "descoberta" de Portugal no exterior é conseguida através de um grupo de decoradores, estilistas e cenógrafos, provenientes da geração de modernistas dos anos 30, que desenvolvem "uma missão missionária" (HENRIQUES, 1990: 52).

Numa outra perspectiva de divulgação de um Portugal novo insere-se a campanha turística iniciada pelo SPN/SNI que, se por um lado pretendia uma renovação do turismo com as Pousadas e as brigadas de turismo, por outro procurava materializar o ideário nacionalista, nos seus valores estéticos e ideológicos. Com efeito, "as Pousadas do SPN são consideradas como verdadeiros 'cartões postais' das diversas regiões do país, [transmitindo] a amabilidade lusitana" e uma imagem idealizada do povo, "pobre, trabalhador mas feliz" (PAULO, 1994: 75).

[103] Arquivo Fundação Quadros – *Paris e a Exposição de 1937*, cx.1, envelope 019.

Dentro da campanha do "bom gosto nacional", são tomadas iniciativas no sentido de valorizar a cultura popular tal como Ferro a entendia – concursos como "A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal" e o "Concurso das Estações Floridas" ou festas, como as Marchas Populares, em Lisboa e as "Festas do Maio Florido", no Porto, onde as tradições populares aparecem associadas à família, ao catolicismo, ao apego à terra, no fundo, as "grandes certezas" integradoras de Salazar (Ó, 1992: 394).

Estas noções são depois corporizadas, em 1948, no Museu de Arte Popular, que Ferro encara como um "exemplo de soberania espiritual, da nossa profunda *diferenciação*, retrato da alma de um povo que não quer renunciar nem à sua graça nem ao seu carácter" (SNI, 1948b: 15). Esta cultura popular aí representada é "exposta como um paradigma para toda a sociedade, 'uma escola de bom gosto' para os artistas, e onde ricos e pobres se encontram com a verdadeira noção do 'ser português' protagonizada pelo Estado Novo" (PAULO, 1994: 125).

O Cinema Ambulante (1935), o Teatro do Povo (1936)[104] e as bibliotecas ambulantes (1945)[105], iniciativas dirigidas essencialmente às aldeias, tinham como funções primordiais educar e formar. Como afirma Ferro: "Educação e não sujeição. Alegria no recreio e na própria acção cultural. Uma doutrina, um pensamento, atrás dessa alegria" (FERRO, 1950b: 21). Já as Missões Culturais, criadas em 1940, tinham em vista elevar o nível intelectual das cidades e vilas, compostas por um conferencista que abordava assuntos variados (desde o bom gosto à higiene), uma declamadora, uma cantora, um(a) pianista e um(a) violinista.

Os bailados Verde Gaio, idealizados em 1922, desde o tempo *da Ilustração Portuguesa*, e criados em 1940, pretendem tornar a cultura popular portuguesa e a arte moderna numa só, com argumentos de autores nacionais, baseados em lendas, canções e hábitos tipicamente portugueses. Assim, como refere Heloísa Paulo, "as varinas, as camponesas minhotas, os pastores de Trás-os-Montes sobem 'tipicamente' ao palco com uma coreografia elaborada e o acompanhamento da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional" (PAULO, 1994: 124)[106].

---

[104] Cuja direcção foi confiada a Francisco Lage e Francisco Ribeiro (o popular "Ribeirinho"), um novo formato para uma ideia já intentada por Ferro, em 1925, com o *Teatro Novo*.

[105] As bibliotecas ambulantes, montadas em carrinhas, percorreram os mais diversos pontos do país; para Ferro, permitiam ao "bom povo das (…) aldeias e vilas a leitura de livros simples e úteis que o interessem sem o fatigar, que lhes transmitam, sem quase dar por isso, certas noções essenciais" (PAULO, 1994: 111). Aí se encontram clássicos da literatura portuguesa – Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis ou Eça de Queirós – e livros de cunho mais popular; escritos políticos, de Salazar ou Marcello Caetano e obras para o público infanto-juvenil e para as leitoras femininas, como *A Arte de Educar*, de Maria Ferreira de Mira ou *O Meu Menino*, de Samuel Maia.

[106] Durante a sua existência, os bailados Verde Gaio empreendem três vertentes de acção distintas: uma primeira, na qual prevalecem temas populares, sendo "apresentadas as províncias portuguesas através de casais que mostram os seus bailados característicos" (PAULO, 1994: 124), uma segunda vertente vinculada a temas nacionalistas, e uma última, já no declinar da

Para "animar e estimular toda a vida do espírito" (HENRIQUES, 1990: 143) é criada uma série de prémios em variados campos: literatura, cinema, teatro e artes plásticas. No geral, seguem-se aí duas acções distintas, mas análogas na sua dimensão ideológica e propagandística: ou se reconhecem actores culturais próximos do ideário oficial, ou consagram-se nomes "a quem o regime fornece uma interpretação nacionalista e nacionalizante da obra" (PAULO, 1994: 61).

Houve ainda tempo para a promoção de visitas a Portugal de personalidades estrangeiras, (re)conhecidas internacionalmente, como Luigi Pirandello ou Miguel de Unamuno, numa operação de propaganda e sedução.

A publicação da *Panorama, Revista Portuguesa de Arte e Turismo* (1941) e do boletim *Notícias de Portugal* (1947) contribuem ainda para a concretização da política de Ferro, ao divulgar o país. A revista, responsável por projectos como a "Campanha do Bom Gosto", anunciada logo no seu primeiro número, ou concursos como o da "Casa Panorama", em 1943, converge para a divulgação da "estética oficial". Já o boletim afirma-se como meio de divulgação externa do país, uma vez que era especialmente destinado ao público português residente no Ultramar e nas zonas de emigração, como o Brasil, transmitindo "a visão oficial do regime a respeito da sua própria actuação interna e externa" (PAULO, 1994: 97).

Esta "Política do Espírito", levada a cabo durante cerca de dezassete anos, só foi possível no quadro de um (mega) organismo como o Secretariado. Assim, afigura-se necessário explicitar o significado desta instituição para os dois homens a ela umbilicalmente ligados – António de Oliveira Salazar e António Ferro.

Para o Presidente do Conselho, o Secretariado é uma instituição à qual cabe "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 (…); clamar, gritar incessantemente o que é contra o que se diz ser; repor constantemente as coisas no terreno nacional, referi-las sempre à Nação (…). Ele deve cingir-se estritamente aos factos e utilizar de preferência a imagem e o número como as expressões mais frisantes, mais eloquentes" (SNI, 1948a: 15). É assim encarado, clara e inequivocamente, na perspectiva de clarificação da realidade "nacional-historicista" (HENRIQUES, 1990: 78).

Para Ferro, é uma oportunidade de "elevar o nível do bom gosto, educar pela imagem, facilitar a evasão do espírito, moralizá-lo" (HENRIQUES, 1990: 47). Constituiu uma acção

---

organização, após a saída de Francis Graça, na segunda metade dos anos quarenta, com a interpretação dos grandes clássicos da dança, afastando-se definitivamente do folclore e do apelo nacionalista iniciais.

totalizante, que abarcava todas as manifestações plásticas, e que impulsionou, por um lado, a arte popular portuguesa e, por outro, a expôs internacionalmente.

Nestas afirmações é possível descortinar uma divergência de sentidos e interpretações; com efeito, o SPN/SNI de Ferro "não se limita a dar ressonância. Cria. Cria politicamente" (PORTELA, 1982: 32). António Ferro cria um estilo para o organismo que dirige; uma visão "que se serve de alguma caligrafia, de alguns avanços, de alguns *apports* do modernismo, mas que se quer legível, didáctica, cenográfica, empolgante. E que tacteia, e começa a encontrar, de uma forma avulsa, emblemática, um *portuguesismo*" (PORTELA, 1982: 56).

"Fumador de paradoxos", como se auto-intitulava, Ferro leva-os inevitavelmente para dentro da sua "Política do Espírito", onde as tensões se tornam progressivamente mais evidentes: "a aposta simultânea na corrente modernista e numa arte popular de feição tradicionalista (…); a tensão entre o elitismo estético do modernismo e a ambição de uma cultura de massas (…), entre o idealismo mobilizador de massas de Ferro e o pragmatismo defensivo de Salazar; [a contradição entre o] cosmopolitismo universalista e o nacionalismo de matriz ruralista, entre a defesa da liberdade criativa e as imposições do dirigismo autoritário e repressivo" (REIS, 1996b: 126-127).

Para Ferro, contudo, não existe contradição: "Arte moderna, sem dúvida, pois a arte é, ao mesmo tempo, eternidade e momento, mas arte portuguesa com raízes no nosso solo e na nossa alma, tanto mais original quanto mais diferente, tanto mais universal quanto mais nacional" (SNI, 1948b: 15).

Este genial "*jongleur* de palavras e ideias" (GUEDES, 1997: 15) continua ainda à procura da conciliação do inconciliável: "A inquietação deve ser tranquila e ordenada, o bom gosto formativo, e a imagem, ideológica" (HENRIQUES, 1990: 47). Ao Secretariado, "em nome da ordem e do equilíbrio", cabe o "papel da *irreverência* oficial" (FERRO, 1949a: 20).

Em 1950, Ferro, homem do regime, destinado a propagandear a "grande fachada da nacionalidade" (FERRO, 1933: 86), é nomeado ministro em Berna, transferido em 1954 para Roma, como ministro plenipotenciário de Portugal, posto onde esteve durante dois anos.

A ruptura, que se pressentia desde o final da Segunda Guerra Mundial, com a vitória dos regimes democráticos, concretiza-se no término da década de quarenta. Pedido de Ferro ou decisão de Salazar?

Nas suas memórias, a esposa, Fernanda de Castro, afirma que foi o próprio Ferro a pedir a mudança para um cargo menos exigente, por motivos de saúde. Todavia, parece consensual aceitar que, com o final da Segunda Guerra Mundial, Ferro começa a ficar isolado, atacado por figuras do regime que não compreendiam a sua visão do Estado Novo, "adversários culturais do

estilo que ele personifica" (PORTELA, 1982: 54). Por outro lado, depois de ter conseguido congregar à sua volta diversas figuras do meio intelectual dos anos trinta, estabelecendo uma relação sólida entre os agentes do sector cultural e o regime, o período que se segue à Segunda Guerra Mundial é de agitação do meio artístico, "esteticamente, claro, mas cada vez mais politicamente" (PORTELA, 1982: 99): a nova vaga de modernos, os da "terceira geração", já não se encontra mobilizada na "Política de Espírito" de Ferro[107]. Para os seus opositores dentro do regime é um sinal claro – o director do SNI não "controlava minimamente aqueles por quem se havia (…) batido, e por quem afinal, para a Situação, era politicamente responsável" (PORTELA, 1982: 101).

A tese do afastamento por decisões de fundo político é, portanto, perfeitamente aceitável. As palavras de Ferro, num discurso de despedida, antes de rumar a Berna, confirmam-na: "Existe, de facto, essa outra ânsia, mais alta, de lutar, de lutar sempre por um Portugal melhor, mais plástico, mais poético, mais harmonioso, a ânsia de aproveitar todas as oportunidades, todos os discursos ainda possíveis, os últimos instantes, para marcar uma directriz, sugerir uma ideia, apontar um caminho"[108] .

Olhando para o percurso de António Ferro, pessoal e político, pode afirmar-se que esta foi uma personalidade complexa, contraditória, cheia de paradoxos. O próprio Ferro o reconhece quando, em 1950, fala de um "outro eu", ora "um falador que não domino", ora um "combativo outro eu", ambos se opondo à sua "indolência natural", ao seu "feitio contemplativo", ao "temperamento de simples gozador das coisas do espírito"[109]. Já no final da sua vida, no seu diário íntimo, afastado de Portugal, assume: "Alternadamente encantado e desencantado, vexado ou orgulhoso com o que fiz ou escrevi… Quantas pessoas podemos ser, ao mesmo tempo, iguais a nós e diferentes de nós" (QUADROS, 1963: 195).

[107] Muitos destes artistas e intelectuais associar-se-ão ao Movimento de Unidade Democrática (MUD), em nítida oposição ao regime.

[108] Arquivo Fundação Quadros – *Discurso pronunciado pelo senhor António Ferro na homenagem pública que lhe foi prestada no SNI em 06/01/1950*, cx.1, envelope 005, p. 1.

[109] Arquivo Fundação Quadros – *Discurso pronunciado pelo senhor António Ferro na homenagem pública que lhe foi prestada no SNI em 06/01/1950*, cx.1, envelope 005, p. 2-3.

3. ANTÓNIO FERRO E O CINEMA – "ALQUIMISTA DE SÍNTESES" OU "ZELOSO FUNCIONÁRIO PÚBLICO"?

Num discurso de 1936, António Ferro resumia desta forma a função social da arte e do espectáculo: "Depois da realidade, a poesia. Depois do 'pão nosso de cada dia' – o sonho vosso de cada noite" (HENRIQUES, 1990: 59). Com efeito, se o Salazarismo era a realidade, a arte devia ser o sonho, a irrealidade que libertasse do quotidiano.

Desta forma, Ferro, através do SPN/SNI, fará a propaganda política do regime, mas esta dominação ideológica opera-se primordialmente pelo lado lúdico, trabalhando-se sobre todas as formas utilizadas na produção de bens culturais, de maneira a atingir os múltiplos quotidianos da sociedade. Com efeito, pretende-se impor uma leitura unilinear da sociedade, usando para tal uma plêiade de meios e agentes devidamente institucionalizados.

É neste sentido que se tem apresentado o cinema no Estado Novo, aceitando-se que foi espelho de um conteúdo ideológico e político marcadamente afecto ao regime estadonovista. António Faria sustenta esta tese, afirmando que "a relação do cinema português com o poder é de dependência directa. O cinema nacional, nacionalizante nas intenções, nacionalizado na sua organização, corresponde invariavelmente à ideologia e à prática política dominante. Não há excepções (…). O cinema permite estabelecer a relação do poder com as suas instituições (…). É o Estado Novo que tem necessidade do cinema para ter uma imagem de si mesmo" (FARIA, 2001: 291).

Pode, contudo, questionar-se a legitimidade de tal grau de certeza. Os estudos históricos recentes sobre esta temática levantam muitas interrogações. O crítico de cinema Jorge Leitão Ramos defende mesmo que "a verdade é que o cinema, se foi parceiro, nunca foi tónica desta política" (RAMOS, 1993: 387).

Quererá tal significar que as relações entre o cinema português do período em questão e o Salazarismo foram de mera coexistência? Parece igualmente difícil subscrever tal alegação, isto porque seria praticamente impossível que um regime como o Estado Novo, autoritário e intervencionista, que se manteve no poder durante mais de quatro décadas, não tivesse deixado marcas profundas no domínio da cinematografia, à semelhança do que aconteceu na generalidade dos outros campos artísticos.

De facto, "pelo que fez, pelo que mandou fazer e pelo que não deixou que se fizesse" (RAMOS, 1993: 387), o Salazarismo marcou de forma efectiva o panorama do cinema nacional, de formas explícitas (como através da Lei de Protecção ao Cinema e do Fundo de Cinema, ou pela intervenção dos serviços censórios) ou mais subtis (pelas temáticas que perpassam pelos

filmes, pelos valores sociais e morais defendidos pelos personagens, todo um contexto revelador do ideário do regime).

Deste modo, para se aferir da influência que teve, na edificação do regime estadonovista, o cinema nacional, é inevitável a análise do pensamento do director do Secretariado, António Ferro, mas também a sua acção política e, em simultâneo, estética, sobre esta cinematografia: impõe-se determinar qual a natureza e orientação do pensamento de António Ferro relativamente ao cinema, e ao cinema português, isto é, os seus pressupostos éticos e estéticos, por um lado; por outro, é igualmente inevitável procurar compreender o acolhimento e as resistências que obtiveram os seus desígnios, enquanto director do SPN/SNI, por parte do meio cinematográfico nacional. Ainda, investigar as convergências de Ferro com a política imposta por Salazar e, acima de tudo, as divergências relativamente a essa política. É a estas questões que este capítulo procurará responder.

3.1 O cinema do SPN/SNI – o ideal de Ferro, a realidade de chumbo

As décadas de 1930 e 1940 representam, em Portugal, um período de consensualidade na sociedade portuguesa, de ressurgimento nacional: o regime está no começo, na fase de arrumação e ordenamento; "a ideia é de um apelo aos 'portugueses de boa vontade' e muitos são os que se julgam em tal número, da direita ou da esquerda" (PINA, 1977a: 40).

De igual modo, dentro da trajectória bastante irregular do cinema nacional, é a época de maior regularidade. Com efeito, até ao final dos anos quarenta, os principais responsáveis do cinema português, pelo menos os seus autores, colaboram com a "Política do Espírito" de António Ferro e do SPN/SNI. Por outro lado, este é um tempo dinâmico, quer a nível da produção, com o aparecimento dos filmes sonoros e das produtoras nacionais e respectivos estúdios, quer no que ao consumo diz respeito; verifica-se ainda o advento de numerosas salas de cinema e de revistas da especialidade, como a *Kino*, a *Imagem* ou o *Cinéfilo*, para nomear algumas.

Claramente, tal como outros regimes autoritários, o Estado Novo "precisou de criar uma imagem de si próprio e, consequentemente, de impor essa imagem de um modo que fosse simultaneamente eficaz e (…) discreto" (GEADA, 1977: 74). Num país com a taxa de analfabetismo mais alta da Europa, o cinema apresentava-se como o meio de comunicação mais

acessível; nas palavras perspicazes de Lopes Ribeiro, "um poderoso factor social, instrumento seguro de acção civilizadora (…), a *sétima arma*"[110].

António Ferro, grande *metteur-en-scène* do regime, foi um dos primeiros que, em Portugal, compreendeu (e efectivamente utilizou) o cinema à imagem do regime. Tendo apreendido desde cedo a sua importância e o seu poder, são dele as seguintes considerações, de 1946, num discurso pronunciado no SNI, na festa de distribuição dos Prémios Cinematográficos de 1944 e 1945: "O Cinema constitui (…) um desses problemas fundamentais, vitais, cuja importância, infelizmente, nem sempre é reconhecida. A sua magia, o seu poder de sedução, a sua força de penetração são incalculáveis. Mais do que a leitura, mais do que a música, mais do que a linguagem radiofónica a imagem penetra, insinua-se sem quase se dar por isso, na alma do homem" (FERRO, 1950d: 44).

Como realça Paulo Cunha, Ferro mostra-se claramente influenciado pela política cinematográfica de Lenine e pelo Departamento V de Goebbls, procurando "o empenho das artes na causa da Revolução Nacional" (CUNHA, 2004: 6).

Na sua concepção institucional do cinema, verificou-se uma tentativa clara de defesa e orientação da cinematografia nacional. Daí o apelo claro de Ferro: "Acho (…) que temos o direito, impossível de negar, de defender a nossa personalidade, a nossa moral e até a nossa estética de vida (…). Protejamos, sim, na parte que nos interessa, o cinema português" (FERRO, 1950d: 46).

Com efeito, desde 1932 que se faziam ouvir vozes que apelavam à acção do Estado relativamente ao cinema nacional: o major Óscar de Freitas, Inspector Geral dos Espectáculos, clarificava a sua opinião nas páginas da *Imagem*, asseverando que "o Estado não se pode afastar das suas obrigações proteccionistas para com uma indústria, que, sendo uma arte, é, ainda, um dos mais preciosos diplomatas"; reforçando esta urgência, António da Fonseca, administrador-delegado da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm, afirmava que "em nenhum país do mundo o Estado se desinteressou da produção cinematográfica sonora" e que "o Estado não pode ignorar nem deve esquecer a importância e o alcance da arte cinematográfica [porque] o cinema nacional seria, sem contestação possível, um dos meios mais eficazes, mais rápidos e mais fáceis para a propaganda da língua e a realização da unidade moral da Nação"[111]. António Lopes Ribeiro usa o seu *Animatógrafo* para reiterar estes apelos, ao solicitar a "boa vontade da governação" para conseguir "apoio ou auxílio que fosse além das facilidades

[110] "Sétima Arte - Sétima Arma". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 6, 16.12.1940, p. 5 (artigo reproduzido na íntegra no Anexo 7).

[111] "O Estado português deve proteger o cinema nacional". *Imagem*, nº. 62, 18.06.1932, p. 5-6.

alfandegárias (…) arrancadas a ferros e sempre a título de excepção"[112], implicando directamente Salazar nesta tarefa, apelando "ao Chefe que não desampare a Cinematografia Portuguesa [compreendendo] 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"[113].

Todavia, Salazar não parecia dar a este meio de comunicação a relevância de que carecia, o que se torna patente em afirmações como esta de 1932: "As grandes obras constroem-se no silêncio, e a nossa época é barulhenta, terrivelmente indiscreta. Hoje não se erguem catedrais, constroem-se estádios. Não se fazem teatros, multiplicam-se os cinemas. Não se fazem obras, fazem-se livros. Não se procuram ideias, procuram-se imagens" (FERRO, 1941: 217).

Terá sido Ferro a responder a estes apelos, numa acção política que visava em especial a criação de condições, materiais e humanas, que possibilitassem o desenvolvimento industrial do cinema português. Neste sentido, destaca-se o Decreto-Lei nº 22 966, de 14 de Agosto de 1933, que isentou a companhia Tobis Portuguesa do pagamento de contribuições (predial e industrial) e de direitos de importação (de maquinaria, aparelhos e outros materiais necessários) durante cinco anos[114]. É de crer que a este diploma, tão específico, não terá sido alheia a ligação inicial de Ferro à Tobis[115], ideia que Alves Costa fortalece, ao afirmar que "o Governo devia ter previsto a criação de novas empresas nacionais produtoras de filmes sonoros e para elas reservar desde já idênticas garantias de protecção [de modo a evitar-se] a concessão dum monopólio"[116].

No geral, o cinema durante o período do Estado Novo funcionou como agente primordial de educação e informação (quer interna, quer externamente), no seguimento das ideias expressas no discurso de Oliveira Salazar, de 26 de Fevereiro de 1940, *Fins e Necessidade da Propaganda Política*, quando o Presidente do Conselho afirma que "sempre que abordei este assunto tenho ligado propaganda à educação política do povo português e lhe tenho atribuído duas funções – informação primeiro; formação política depois" (TORGAL, 2001b: 66). É de acordo com esta orientação que se compreendem as palavras de António Ferro, no seu discurso de 30 de

[112] "Nacionalismo". *Animatógrafo*, 1ª. Série, nº. 10, 08.06.1933, p. 5.

[113] "O Cinema Português perante o Chefe". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 9, 06.01.1941, p. 5 (artigo reproduzido na íntegra no Anexo 8).

[114] Este diploma concede ainda uma diminuição da carga tributiva do espectáculo cinematográfico aos exibidores que derem preferência nos seus programas a filmes "que tenham sido produzidos em estúdios nacionais" e obriga os importadores de filmes estrangeiros a incluírem nos seus programas de distribuição uma percentagem de filmes nacionais, "na metragem que for anualmente fixada pelo Governo, em harmonia com as condições da produção e da exibição cinematográficas" ("Protecção ao cinema nacional". *Imagem*, nº. 88, 21.08.1933, p. 6). A isenção conferida pela medida legislativa foi prorrogada em 1937, pelo decreto nº 28 323, por um período de 5 anos, e, em 1944, pelo Decreto-Lei nº 33 883, até 3 de Junho de 1945.

[115] António Ferro fez parte do Conselho de Produção inicial da Tobis, em 1932.

[116] "À margem do decreto nº 22.966". *Movimento*, nº. 5, 01.09.1933.

Dezembro de 1947, *O Estado e o Cinema*[117], ao conferir ao cinema nacional "uma alta missão educativa dentro do País (…) e uma difícil missão externa levando aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter e do grau da nossa civilização" (FERRO, 1950d: 70-71).

É consensual afirmar que é no domínio do documentarismo que se revela "o núcleo cinematográfico central de propaganda do Estado Novo" (RAMOS, 1993: 396). Como afirma Leitão Ramos, é na série muito vasta de documentários patrocinados, directa ou indirectamente, pelo SPN/SNI, que poderemos descortinar uma clara relação entre o cinema e a propaganda política, onde "às imagens e aos sons subjazia uma estética" (RAMOS, 1993: 397).

Relativamente a esta questão, importa destacar a posição da Tobis Portuguesa, por intermédio do seu Conselho de Administração[118] que, no seguimento da Assembleia Geral de 20 de Abril de 1934, numa missiva de 7 de Junho[119], dirigida a António Ferro, invoca o auxílio do Secretariado para executar uma parte fundamental do seu programa – "o registo de todos os grandes acontecimentos nacionais" –, até aí tentado pela empresa, mas cujo "resultado foi sempre desastroso"[120]. Tal dever-se-á, por um lado, a condicionantes económicas causadas pela "Lei dos Cem Metros"[121], e, por outro, porque a "Tobis Portuguesa não dispõe de capitais – de momento – para a feitura de (…) filmes" (uma vez que os lucros de *A Canção de Lisboa* estavam a ser canalizados para terminar a construção do estúdio no Lumiar); a companhia assume, pois, que "a realização de um jornal de actualidades não é possível, no momento que passa, a não ser que fosse subvencionado por qualquer entidade a quem interessasse"[122].

[117] Este discurso, bem como *Cinemas Ambulantes*, *Caravanas de Imagens*, *Grandeza e Miséria do Cinema Português* e *O Cinema e o Teatro*, foram sistematizados na obra *Teatro e Cinema*, de 1950.

[118] Constituído por Artur de Campos Figueira, administrador-delegado; José Carlos dos Santos (responsável pelas questões financeiras e pelos contratos); Cottinelli Telmo (encarregue do estúdio); Chianca de Garcia (tendo a seu cargo a produção) e Isidoro Hasson (representante em Portugal da Tobis Klangfilm).

[119] Reproduzida na íntegra no Anexo 9.

[120] ANTT – *Pasta Tobis Portuguesa*, PT-TT-SNI/RCP/10/30, cx. 1705.

[121] Trata-se do decreto nº 13 564, de 6 de Maio de 1927. Assumiu-se como uma medida legislativa de carácter proteccionista, já que o artigo nº 136 estatuía: "Torna-se obrigatória, em todos os espectáculos cinematográficos, a exibição de uma película de indústria portuguesa com o mínimo de 100 metros, que deverá ser mudada todas as semanas e, sempre que seja possível, apresentada alternadamente, de paisagem e de argumento e interpretação portuguesa" (PINA, 1977a: 12). Assumiu um estatuto polémico, ao ser corrompida, na sua aplicação, pelos distribuidores e exibidores: em virtude das baixas tabelas de pagamento praticadas, a produção destes filmes curtos sobre a vida portuguesa passou a ser feita com um mínimo de despesas (metragem à justa; inserção de legendas; multiplicação do mesmo filme por várias salas, unicamente com a mudança de título para sugerir uma obra original) e sem a necessária qualidade.

[122] "A Tobis Portuguesa e as possibilidades da cinematografia nacional". *Cinéfilo*, nº. 298, 05.05.1934, p. 7.

Desta forma, invocando o interesse potencial do SPN do ponto de vista moral "numa obra que, no fim de contas, pode e deve vir a ser útil a todos nós portugueses"[123], é proposto a Ferro o seguinte plano de propaganda pelo cinema: a realização, por ano, de dez filmes de metragem não superior a trezentos metros cada, sendo as temáticas da responsabilidade do Secretariado, que subvencionaria o projecto em cem contos anuais. A exploração internacional seria levada a cabo pelo organismo estatal, que "poderia, directamente ou por intermédio das Casas de Portugal, colocar essas fitas no estrangeiro, valorizando grandemente a propaganda do nosso País lá fora, e recebendo as verbas resultantes dessa exibição como indemnização das verbas dispendidas ou como aumento do seu fundo para propaganda pelo cinema"; a nível interno, caberia à Tobis a sua exploração comercial, embora ao SPN assistisse "sempre o direito de exibir essas fitas em todos os espectáculos de propaganda por ele organizados em Portugal, facultando-lhe a Tobis, a título gracioso, e para o mesmo fim, o empréstimo de todas as fitas da sua produção"[124].

Contudo, esta proposta nunca foi levada a cabo nem há registo de um contrato efectuado entre as partes. Efectivamente, no *Cinéfilo* de inícios de 1935, ainda se luta pelas actualidades portuguesas, exigidas pelo público nacional, que "mostra uma decidida preferência" e, inclusive, pelos portugueses no Brasil, ávidos de "paisagens da nossa terra, costumes pitorescos da nossa gente", noticiando que "o S.P.N. (…) amadureceu a ideia", mas que ainda são desconhecidos "os resultados [a que] chegaram as pessoas encarregadas de a estudar, nos seus diversos pormenores"[125].

Ter-se-á tratado de desagrado em relação ao projecto? Parece um pouco duvidoso: com efeito, há que relembrar a forte ligação inicial de Ferro à Tobis Portuguesa[126]. Parece mais provável, tendo em atenção que o projecto apresentado pela Tobis era vantajoso para o Estado, a hipótese de Ferro não ter (ainda) conseguido persuadir Salazar da importância do cinema na sua "Política do Espírito", contrariando a sua ideia de uma arte "horrivelmente cara" (RAMOS, 1993: 387).

---

[123] ANTT – *Pasta Tobis Portuguesa*, PT-TT-SNI/RCP/10/30, cx. 1705.

[124] ANTT – *Pasta Tobis Portuguesa*, PT-TT-SNI/RCP/10/30, cx. 1705.

[125] "Variações sobre as Actualidades Portuguesas". *Cinéfilo*, nº. 338, 09.02.1935, p. 2.

[126] As informações sobre as suas actividades enquanto membro do Conselho de Produção da Tobis, ou mesmo a data da sua saída do organismo, são escassas, para não dizer inexistentes. O que se pode concluir é que a data de saída, presumivelmente, terá sido coincidente com a aceitação do cargo de director do SPN. Por outro lado, segundo informações fornecidas pela equipa do Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, dirigida pelos Professores Doutores António Reis e Maria Fernanda Rollo, envolvida no projecto de estudo do património e história da Tobis, Ferro terá sido meramente um membro consultivo, pelo seu papel como cinéfilo e defensor da necessidade da construção de um estúdio com aparelhagem sonora que permitisse criar as condições para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica em Portugal. A este propósito consultar acta nº 3 do Conselho de Administração da Tobis Klangfilm, no Anexo 10.

Deste modo, só em 1938 este projecto de um jornal nacional de actualidades é posto em prática, patrocinado pelo SPN, é certo, mas através do "cineasta oficial" do regime, António Lopes Ribeiro[127], sensível a esta campanha de propaganda informativa (e o mais bem preparado tecnicamente), ligado à Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (SPAC)[128], que irá produzir e distribuir o *Jornal Português*, um noticiário cinematográfico de divulgação da obra do regime.[129]

Em relação a este noticiário, apresenta-se como uma iniciativa de Ferro enquanto director do SPN[130]. Apesar de não ter conseguido assegurar a periodicidade mensal anunciada, Ferro transforma estas actualidades num veículo modernista de propaganda do regime (a par da rádio e do cartaz), assumindo como matérias privilegiadas as comemorações oficiais, as obras e os organismos/instituições do Estado, na perspectiva da "imagem idealizada do país que o regime busca divulgar em Portugal" (PAULO, 2001b: 105)[131]. Verifica-se a existência de um grande número de matérias dedicadas às Forças Armadas, à Mocidade Portuguesa, à Legião Portuguesa, às visitas do Chefe de Estado e às festividades relativas aos aniversários de Salazar, às Comemorações do Duplo Centenário e às campanhas do governo, como a de "Produzir e Poupar". Até 1941, havia ainda um espaço dedicado às "Figuras do Mês", em que apareciam os principais líderes políticos e personalidades portuguesas ou figuras internacionais. No geral, o *Jornal* partilhava com os jornais estrangeiros algumas semelhanças formais elementares, como a duração padronizada (cerca de 10-15') e o recurso à voz de um narrador. A este propósito, é importante destacar que a narração assumia um papel de destaque, num predomínio simbólico da

[127] Lopes Ribeiro colaborou igualmente com a Agência Geral das Colónias, através das Missões Cinegráficas, na produção de filmes ligados ao Ultramar, como *Exposição Histórica da Ocupação* (1937) e *Guiné, Berço do Império* (1940). Estes documentários oficiais tinham como objectivo "divulgar cenas da 'vida' nas colónias, o *habitat* natural dos nativos e, em especial, o trabalho de colonização desenvolvido pelo regime" (PAULO, 2001b: 107).

[128] A SPAC apresentava-se como o fruto da reconversão da Agência H. da Costa em Paris e do Bloco H. da Costa em Portugal. Era propriedade do irmão de H. da Costa, Francisco Correia de Matos, e da sua viúva, agora esposa de António Lopes Ribeiro.

[129] Foram produzidos 95 números do *Jornal Português*, tendo sido substituído, em Março de 1953, pelas *Imagens de Portugal*, que seguiu o mesmo estilo do seu antecedente e se prolongou até 1958.

[130] Maria do Carmo Piçarra afirma mesmo que "os propósitos da revista de actualidades estariam directamente subordinados aos objectivos do Secretariado – e à dinâmica do director – que lhe financiou a actividade" (PIÇARRA, 2006: 122). Tal parece demonstrável pelo facto de, após a guerra, quando a contestação a Ferro aumenta de tom, o *Jornal Português*, até aí órgão privilegiado de divulgação das iniciativas do SPN e do seu director, virar o seu enfoque para o progresso económico e social do país, para as obras públicas (de Duarte Pacheco), em detrimento das obras forjadas pela "Política do Espírito" de Ferro.

[131] Neste sentido, corresponde ao que Ferro afirmou no discurso inaugural do Secretariado: "Fazer hoje a propaganda nacional interna ou externa é fazer a propaganda, quer queiram quer não, da obra empolgante da actual situação: estradas, novas esquadras, novas escolas e liceus, administração impecável, regime corporativo, assistência pública, princípios essenciais da nova Constituição, renovação moral e social, etc." (HENRIQUES, 1990: 144).

palavra sobre a imagem (e sobre o som directo). Com efeito, o comentário verbal, que se apresenta variadas vezes como redundante e repetitivo em relação às imagens, acabou mesmo por esmagar e condicionar em grande medida o sentido destas últimas e chegou em muitas ocasiões a afirmar o que as próprias imagens estavam longe de mostrar cabalmente; por outro lado, o "tom oficiante" e a constante emissão de juízos de valor conferiam-lhe um carácter paternalista, tão próprio do regime.

O próprio SPN/SNI possuía uma Secção de Cinema, tendo nela empregue a equipa de artistas plásticos dos seus quadros, onde se destacam Carlos Botelho, António Soares ou Bernardo Marques, equipa esta que desenvolveu uma acção notória em inúmeros documentários que dão conta de acontecimentos a que o Secretariado esteve ligado (como exposições, festas e cerimónias), "em que era necessário construir todo o tipo de cenários e encenações envolventes" (LOPES, 2003: 63)[132]. É através desta Secção de Cinema que o Secretariado produz inúmeros documentários, normalmente curtas-metragens, que focam acontecimentos importantes para a construção do que Luís Reis Torgal designa de "memória histórica do Estado Novo" (TORGAL, 1996: 303), como *As Festas do Duplo Centenário* e *A Exposição do Mundo Português* (ambos de 1940), ou *A Manifestação a Carmona e Salazar pela Paz Portuguesa* (1945), *A Celebração do 28 de Maio em 1952* (1952) e *Salazar e a Nação* (1958)[133]. No geral, procura-se "acompanhar os acontecimentos nacionais (…), fornecendo a perspectiva do regime acerca dos mesmos" (PAULO, 2001b: 105).

Todavia, a produção inicial, de 1933-1935, não é expressiva em termos numéricos (terão surgido apenas nove documentários), revelando a resistência com que Ferro se deparou para impor o cinema como veículo de propaganda. Esta visão é igualmente expressa na campanha levada a cabo no *Animatógrafo* por António Lopes Ribeiro, a favor de um cinema de propaganda[134], ao afirmar claramente que ao cinema "já ninguém ousa contestar-lhe o alcance como instrumento difusor de ideias (…). Os seus processos são directos, concretos, objectivos,

[132] Destaca-se ainda a colaboração, oficial e oficiosa, em vários filmes de enredo, como *Ver e Amar*, *O Trevo de Quatro Folhas* ou *A Canção de Lisboa*.

[133] O SPN/SNI terá produzido, no período a que se reporta esta dissertação, quase uma centena de documentários, de acordo com números do próprio organismo, datados de 1947/48. A importância destes documentários é bem expressa a nível da opinião crítica especializada, incitando bem cedo o SPN a "intervir nas despesas causadas por essa (…) fórmula de cultura [de modo a] prestar simultaneamente um grande serviço a todos nós, portugueses, e à Causa do Cinema Português" ("A propósito dos 100 metros!". *Imagem*, nº. 113, 01.03.1935, p. 21).

[134] Campanha que terá começado na *Kino*, em 1931, com editoriais como "O Fonocinema, Porta-Voz da Paz" (artigo reproduzido na íntegra no Anexo 11), e que continuou na primeira série do *Animatógrafo*, na coluna de opinião intitulada "Plano Geral".

insinuantes e amáveis (…), podendo portanto influenciar multidões já constituídas"[135]. Lopes Ribeiro destaca ainda a escassa qualidade dos documentários portugueses, em tom claramente irónico: "Filmes de propaganda política (…) não se fazem com caravelas de cartão boiando em alguidares, com símbolos safados, com retratos de ministros 'em sobreposição' sobre poentes de bilhete postal. Fazem-se (…) com estilo e inteligência"[136]. No estilo acutilante típico do realizador, é assim possível vislumbrar uma crítica à falta de apoio estatal relativamente à produção documental portuguesa.

Em 1936, porém, o Secretariado produz vinte e um documentários. Resultado da campanha de Lopes Ribeiro, porventura influenciado por Ferro? Mudança de ideias de Salazar, que se apercebe enfim do poder político do cinema?

Seja o que for, em 1939, quando se aproxima a passos largos o ano emblemático de 1940, data das Comemorações Centenárias da Nacionalidade[137], Ferro e o SPN recorrem ao poder propagandístico do cinema, dando início a uma série de "cinco documentários que apresentam várias obras do Estado Novo (…), filmes (…) de trezentos metros, sonoros e comentados por locutor"[138], cujos temas serão a Marinha, os Bairros Sociais, as Comunicações, as Estátuas e os Monumentos Nacionais[139]. Estas curtas-metragens terão dupla função, pois servirão igualmente como elementos de propaganda de Portugal na Exposição Internacional de Nova York de 1939.

A propaganda oficial do regime através do género documental torna-se bem visível na manutenção de um tipo de discurso visual recorrente, baseado na reutilização de imagens e planos filmados em períodos anteriores ao da montagem dos documentários. Mais do que uma opção económica ou uma preferência estética, trata-se de uma escolha política, que reflecte um discurso imutável, girando em torno de um mesmo eixo argumentativo. Deste modo, a permanência dos valores ideológicos justifica a não alteração das mensagens oficiais – louvor à actuação do regime e à figura do Presidente do Conselho –, bem como a manutenção de um "estilo SPN/SNI" de realizar documentários.

---

[135] "Filmes de Propaganda". *Animatógrafo*, 1ª. Série, nº. 4, 25.04.1933, p. 5 (artigo reproduzido na íntegra no Anexo 12).

[136] "Filmes de Propaganda". *Animatógrafo*, 1ª. Série, nº. 4, 25.04.1933, p. 5.

[137] Comemorava-se o oitavo centenário da fundação de Portugal (1140) e o terceiro centenário sobre o movimento da Restauração (1640), tendo-se iniciado este ciclo das comemorações, integrado nas grandes festas apologéticas do Estado Novo, a 2 de Junho de 1940.

[138] *Cinéfilo*, nº. 558, 28.04.1939, p. 16.

[139] Inicialmente, o plano "Uma série de filmes de propaganda a realizar pelo SPN" incluía a ideia de sete documentários, mais dois que os efectivamente realizados (sendo eles sobre a marinha de guerra, os portos, as estradas, o ensino primário, os telefones, a assistência pública e os bairros sociais), curtas-metragens com 150/200 metros, num projecto intitulado "A obra do Estado Novo" (ANTT – PT-TT-SNI/RCP/B/14/2, cx. 888). Terão sido reduzidos por razões orçamentais? Afinal, Salazar sempre tinha aconselhado Ferro a "ser poupado" na sua direcção do Secretariado.

Esta representação imagética do Estado Novo era também exportada para o estrangeiro. Assim, por um lado, os documentários produzidos pelo SPN/SNI eram comprados pela *Fox Movietone News*, pela *Éclair-Journal*, pela *France-Actualités* ou pela *Ufa* alemã (TORGAL, 2001b); por outro lado, certos documentários foram montados especificamente para exibição para públicos internacionais. É assim que surge *Une Revolution dans la Paix*, documentário de António Lopes Ribeiro, datado de 1949, a ser exibido em França. Ferro foi o autor do texto deste documentário do SNI, que reflecte a nova propaganda do Estado Novo, procurando aclarar a imagem de Salazar, poucos anos depois da queda do Eixo e vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial, e contrariar as críticas da oposição (no ano em que tenta a sua sorte nas eleições), que acusa o Estado português de "fascista".

Quanto à missão educativa do cinema, será concretizada através do Cinema Ambulante. Este era "um facto corrente" em variados países europeus, funcionando como "elemento de vulgarização, de cultura geral, de moral religiosa, educação cívica e propaganda política"[140]. Em quase todos eles, apresenta-se sob a orientação do Estado, como na Rússia, França, Alemanha, Inglaterra, Suíça ou Holanda.

Deste modo, também entre nós o Estado assume a responsabilidade, e o Cinema Móvel é organizado pelo SPN desde 1935, agindo como "antídoto poderoso contra a ignorância, a mentalidade (…) inculta de grande parte (…) do povo português", como "missionário civilizador, no meio dos numerosos sertões de Portugal"[141]. Assim, percorrendo o país, contribuindo para a modelação da cultura popular, essas "caravanas de imagens", como se lhes referia Ferro, dirigem-se ao povo, "com sentimentos vivos, com ternura e compreensão, [criadas] para educar o bom-gosto do povo, para lhe dar, todas as semanas ou todos os meses, algumas horas de alegria, e esquecimento, [para atenderem e satisfazerem] as necessidades espirituais das classes trabalhadoras" (FERRO, 1950d: 35, 36 e 38). Parece pois que, neste caso, Ferro e o SPN encaram o cinema como um meio que permite "divertir honestamente a gente honesta (…), distrair os homens, ajudar (…) a suportar e a vencer as agruras e as torpezas da vida"[142].

As carrinhas do cinema ambulante percorrem as vilas e aldeias de Portugal, com sessões realizadas "nas salas modestas dos Sindicatos, das Juntas de Freguesia, das Sociedades recreativas" (FERRO, 1950d: 39). Em 1937, realizaram espectáculos em 96 povoações; no ano seguinte contemplaram 141 locais; em 1939, já com duas equipas com aparelhagens em funcionamento, estiveram em 306 terras, 264 no ano subsequente, 351 povoações em 1941, 258

[140] "Os cinemas ambulantes". *Cinéfilo*, nº. 254, 01.07.1933, p. 3 e 8 (artigo reproduzido na íntegra no Anexo 13).

[141] "Os cinemas ambulantes". *Cinéfilo*, nº. 254, 01.07.1933, p. 3 e 8.

[142] "Sem êxito não há cinema". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 41, 18.08.1941, p. 5.

em 1942 e 216 localidades em 1943, com sessões gratuitas, nesse ano, para cerca de 390 000 pessoas. No total, trata-se de 2 235 espectáculos, vistos por 2 304 570 pessoas, entre 1937 e 1947. De referir ainda a passagem do Cinema Ambulante, durante seis meses, em 1946, pelo arquipélago dos Açores, realizando 116 espectáculos e tendo discursado 70 oradores, num total de 230 700 espectadores[143]. O SPN dispunha ainda de duas aparelhagens móveis para exibições, solicitadas por escolas, liceus, quartéis, sindicatos e outros organismos (como a Legião Portuguesa), com "fins instrutivos, recreativos e de beneficência" (FERREIRA; MENDES, 1946: 272). Nestas jornadas cinematográficas, além do visionamento de documentários de carácter nacionalista, o SPN/SNI patrocinava breves conferências doutrinárias, em que "convidava a falar os chefes locais das organizações corporativas ou os padres, que pronunciavam perante a assistência discursos em que elogiavam as virtudes do regime salazarista, sublinhando o valor educativo dos filmes" (RODRIGUEZ, 2001: 141)[144].

Todavia, como assinala Ricardo Braga, "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" (BRAGA, 2005: 61). Estas dificuldades são assumidas por António Ferro quando, no discurso de inauguração da exposição *14 Anos de Política do Espírito*, em 1948, afirma: "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" (SNI, 1948b: 16). Por outro lado, os espectáculos ao ar livre, em ambientes rurais, compensavam a escassez de salas de cinema nacionais, em comparação com outros países europeus: "A grande vantagem dos cinemas ambulantes é, pois, a de chegar a toda a parte. Montados em camiões, uma máquina e meia dúzia de filmes, nada mais é preciso para organizar uma *tournée* de êxito garantido, de resultados seguros e profícuos"[145]. Estes espectáculos levam a novidade do cinema a públicos maioritariamente analfabetos, pouco sofisticados, potenciando o propósito estatal de "educar o espírito", isto é, "ministrar noções, insuflar ideias no cérebro dos assistentes, sem que os mesmos dêem por isso"[146].

[143] Dados apresentados no catálogo da exposição *14 Anos de Política do Espírito*, de 1948.

[144] Para além de documentários, exibiam-se igualmente filmes de ficção de longa-metragem, nem sempre portugueses, já que aparece na documentação do arquivo da Torre do Tombo respeitante ao "Cinema Popular" a menção ao filme italiano *Nada de novo no Alcazar* (1939), de Augusto Genina.

[145] "Os cinemas ambulantes". *Cinéfilo*, nº. 254, 01.07.1933, p. 3.

[146] "Os cinemas ambulantes". *Cinéfilo*, nº. 254, 01.07.1933, p. 3.

Analisada a vertente documental da cinematografia portuguesa, interessa igualmente compreender a relação do cinema de ficção com o regime e o Secretariado.

Luís Reis Torgal defende que existiram apenas dois filmes "políticos" em Portugal neste período: *A Revolução de Maio* (1937) e o *Feitiço do Império* (1940), ambos realizados por António Lopes Ribeiro. São obras claras de propaganda política estadonovista, quer a nível dos enredos, quer no que às questões financeiras diz respeito, uma vez que foram patrocinadas pelo SPN e pela Agência Geral das Colónias, respectivamente, contando ainda com ajudas de outros organismos estatais, como o Comissariado do Desemprego. Constituem produtos cinematográficos criados para a defesa de um "nacionalismo tranquilo, modesto" (FERRO, 1950d: 73), e que pretendem, como tão claramente o colocou o seu realizador, "servir a propaganda de Portugal e servir a política de Salazar"[147].

Datado de 1937, o filme *A Revolução de Maio* foi realizado para comemorar os dez anos sobre o golpe que deu origem ao Estado Novo, glorificando simultaneamente a acção governamental[148]. Nele se empenhou e envolveu directamente António Ferro, tendo sido autor do argumento (sob o pseudónimo Jorge Afonso), conjuntamente com o realizador do filme[149]. Por outro lado, esta obra terá sido produzida para exibição na Exposição de Paris de 1937, quando o pavilhão da República Espanhola expunha *Guernica*. Claramente, o jogo do comunismo e do anticomunismo em acção.

De referir que parece ser com este mesmo objectivo – o de marcar de forma indelével o décimo aniversário do regime – que, em finais de 1935, Ferro envia cartas para Chianca de Garcia, António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto e Cottinelli Telmo, convocando-os para os ouvir sobre "um vasto plano de propaganda cinematográfica" a levar a efeito, pelo SPN, em 1936[150].

---

[147] "Os Quatro Pontos Cardiais de *A Revolução de Maio*". *Cinéfilo*, nº. 459, 05.06.1937, p. 2-3 (artigo reproduzido na íntegra no Anexo 14).

[148] Nas palavras de Augusto Fraga, o filme, "que defende um ideal político, tem portanto um objectivo: fazer propaganda da acção do Estado Novo e, assim, catequizar aqueles que 'não estão de acordo' (…); reunirá as indispensáveis qualidades de espectáculo, sem, porém, atraiçoar o espírito político que preside à sua realização" (*Cinéfilo*, nº. 397, 28.03.1936, p. 26-27; artigo reproduzido na íntegra no Anexo 15).

[149] António Lopes Ribeiro ter-se-á inspirado no filme italiano *Camicia Nera*, de 1933, e nas obras de Dziga Vertov, o que se traduziu na inclusão de imagens de documentários por ele realizados, reforçando as mensagens que se procuravam transmitir e conferindo-lhes maior credibilidade. De referir que esta inclusão de imagens reais em filmes de ficção aconteceu ainda no outro filme "político" deste realizador, *Feitiço do Império*, onde é possível visualizar filmagens resultantes da "Missão Cinegráfica às Colónias de África", realizada em 1938 e patrocinada pela Agência-Geral das Colónias.

[150] ANTT – PT-TT-SNI/RCP/B/14/2, cx. 888.

Retornando à *Revolução de Maio*, verifica-se que o filme assumiu um "tom ao mesmo tempo político e romântico, ao contrário do sentido épico e dramático dos filmes russos, italianos ou alemães. Tratou-se, pois, de um filme de propaganda *à portuguesa*" (PEREIRA, 2003: 120), tendo constituído uma grande aposta do regime. Em linhas gerais, relatava o processo de conversão de um revolucionário profissional, César Valente, que, exilado após o 28 de Maio de 1926, regressa anos mais tarde a Portugal para forjar uma revolução; acaba por se apaixonar por Maria Clara, enfermeira, jovem simples e virtuosa, arquétipo da mulher portuguesa. Termina arrependendo-se dos seus desígnios, ante a constatação das melhorias sociais introduzidas pelo Estado Novo. Na cena final, César, que havia sido encarregue de içar a bandeira vermelha como sinal para a Revolução Comunista no dia 28 de Maio, desiste de fazê-lo ao ver um cidadão comum içar a bandeira portuguesa e, emocionando-se, retira o chapéu em saudação. O agitador convertia-se ao nacionalismo salazarista e esta conversão "acompanhava a 'conversão' do próprio Portugal por acção da 'Revolução Nacional' do Estado Novo" (TORGAL, 2001b: 79).

Atrasos nas filmagens acabaram por fazer com que a fita só fosse estreada um ano depois da efectiva comemoração duma década de Estado Novo. A reacção à exibição da película foi apática, apesar da publicidade feita na revista *Cinéfilo*, quer durante o período de filmagens, quer a nível da estreia de gala do filme, no Tivoli, que contou com a presença de Salazar, mas também de Carmona, de membros do Governo e do Corpo Diplomático e de altas entidades civis e militares, num ambiente apoteótico[151].

Já o *Feitiço do Império* pretende ser, por um lado, uma apologia da colonização portuguesa em África e, por outro, um estímulo para a emigração portuguesa para as colónias, em detrimento dos Estados Unidos e do Brasil. A história começa em Boston, na casa do luso-americano Francisco Morais, cujo lar, rico, respirava a *harmonia portuguesa*. Luís, filho do casal, debatia-se entre o seu americanismo e o apelo à *pobre terra portuguesa*. O pai, desgostoso, consegue convencê-lo a conhecer Portugal e o seu império colonial. Ao despedir-se, entrega-lhe um estojo e confidencia: "E, quando uma coisa portuguesa te impressione ou te comova, abre este estojo e vê o que lá está" (TORGAL, 2001b: 83). Antes de chegar a África, Luís visita Lisboa, mas é uma viagem sem sucesso, pois nada lhe agrada, nem mesmo o fado. Em Angola, devido a um acidente de caça, conhece Mariazinha, uma enfermeira portuguesa, que também se dedicava a ensinar as crianças angolanas a ler português e a aprender o catecismo católico, sob o olhar atento do seu pai, Ernesto Vitorino, o símbolo do bom colono, simples e trabalhador. Em Moçambique, Luís assiste a um batuque, ficando seduzido pela África e pela colonização portuguesa. O "feitiço

[151] Com efeito, entre os números 391 e 460, a revista publicou seis artigos sobre o filme de Lopes Ribeiro.

do Império" impregna-o e leva-o a terminar o seu noivado com a norte-americana Fay Gordon e a aproximar-se de Mariazinha. No entanto, a conversão de Luís completa-se somente ao passar novamente por Lisboa, a caminho de Boston, onde volta a ouvir o fado, então com agrado. Resolve abrir finalmente o estojo que o pai lhe dera e desvenda o seu conteúdo misterioso: dentro estava um livro – *Os Lusíadas*. Num final romântico e patriótico, Luís encontra o seu grande amor e a consciência da sua verdadeira pátria. Mais uma vez, o filme arrecada elogios da crítica mais conservadora, enquanto passa ao lado dos favores do público português[152].

Mas o interesse de Ferro pelo cinema como factor de propaganda política não esmorece e, em 1942, dá o seu apoio ao filme *Ala-Arriba* de Leitão de Barros. De acordo com uma missiva da Tobis Portuguesa ao SNI, datada de 17 de Setembro desse ano, Ferro "acarinhou, desde o primeiro dia (…) a ideia de se produzir esse filme", prestando uma "colaboração pessoal (…) na apreciação da planificação e da montagem", além do patrocínio e do apoio material à produção por parte do SPN (no montante de cerca de 180 000$00), já que a Tobis, inicialmente, considerou "arriscadíssima, sob o aspecto financeiro, a produção desse filme"[153].

Deste modo, face ao pouco sucesso comercial dos filmes "políticos", por um lado, e depois de *Ala-Arriba* ter obtido uma das taças Volpi no Festival de Cinema de Veneza de 1942, por outro, Ferro leva o regime a enveredar por uma via mais subtil, através do financiamento de filmes ficcionais de tónica claramente nacionalista e de obras com características propagandísticas[154].

Estes últimos são referidos por Ferro no discurso *O Estado e o Cinema*, na categoria de "filmes regionais", considerados óptimos elementos de propaganda de Portugal, através do folclore nacional, desde que "convenientemente racionado", isto é, usando o bom gosto, para evitar "o lamechas e o bonitinho" e para que "não pareça afectado" (FERRO, 1950d: 51). Deste tipo de cinema são exemplos as obras *Aqui, Portugal* (1947), de Armando de Miranda ou, de

[152] Na realidade, a imprensa é profusa em elogios: "Obra de arte militante, e lição magistral, de virtudes heróicas, o *Feitiço do Império* ultrapassa o domínio estético e impõe-se como inestimável serviço consagrado à Pátria e ao seu prolongamento no espaço e nas idades passadas e por vir" (*Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 7, 25.12.1940, p. 25). Mas não é só a crítica que se mostra afecta ao filme; alguns intelectuais também sentem esse "feitiço do império", como é o caso de Afonso Lopes Vieira, em carta publicada no *Animatógrafo*, onde o escritor afirma que "com *Feitiço do Império* vejo pela primeira vez o cinema nacional sair de Loures e de outros arrabaldes nacionais para se alargar através do nosso mundo (…). No seu filme começou pois a viver o Portugal de Camões" (*Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 4, 02.12.1940, p. 9).

[153] ANTT – *Pasta Ala Arriba*, PT-TT-SNI/GS/20/25, cx. 724. Consultar carta, reproduzida na íntegra, no Anexo 16.

[154] Isto já num período de pós-guerra, em que a palavra "propaganda" era malvista pelos regimes vitoriosos, ligada como estava aos governos autoritários/fascistas.

João Mendes, *Rapsódia Portuguesa* (1958), um filme premiado pelo SNI e pelos meios cinematográficos ibero-americanos[155].

Relativamente ao género histórico, muitas vezes inspirado na literatura, tão ao gosto de António Ferro, podem destacar-se, entre outros, filmes como As *Pupilas do Senhor Reitor* (1935) ou *Camões* (1946), ambos realizados por Leitão de Barros.

A primeira obra, inspirada no romance de Júlio Dinis, constitui um elogio à conciliação de classes, a uma moral impoluta e às virtudes do trabalho, pilares "incontestáveis" da ética salazarista, e de tal forma são estas características evidentes que recebeu o aval e o elogio da Inspecção Geral dos Espectáculos, que "louva a firma Tobis Portuguesa e todos aqueles que intervieram na realização desta obra que levará aos Portugueses dispersos pelo mundo uma bela expressão de arte nacionalista que firmemente os ligará à Pátria comum" (TORGAL, 2001b: 71).

Quanto a *Camões*, pode ser encarado como um filme profundamente estadonovista: apresentava de forma épica a trajectória do mais importante poeta português, traçando um paralelo entre a vida de Camões e a história de Portugal. Assim, o período áureo de Portugal correspondeu aos melhores momentos da vida de Camões, enquanto a decadência portuguesa, isto é, a perda da independência, foi marcada pela morte do poeta[156]. A cena final apresenta as bandeiras e as datas dos "Ressurgimentos da Pátria": 1640 (restauração da independência), 1810 (início da expulsão do exército napoleónico de Portugal), 1895 (vitória portuguesa nas guerras coloniais sob liderança de Mouzinho de Albuquerque) e 1940 (marco assinalado pelas Comemorações do Duplo Centenário sob a égide do regime de Salazar). O Estado Novo simbolizava, deste modo, o momento da recuperação das antigas glórias de Portugal.

Este filme vai ser considerado por Salazar, a instâncias de Ferro, como "obra de interesse nacional"; com efeito, em 1945 Ferro envia ao Gabinete da Presidência do Conselho o seu parecer sobre o filme, salientando que "a importância e o significado do tema escolhido parecem-nos dignos de todo o interesse e apoio por parte do Estado, para mais encontrando-se à frente da iniciativa duas figuras de grande prestígio e competência técnica do Cinema Português, os Snrs. António Lopes Ribeiro e José Leitão de Barros. Os seus nomes, pelo valor da sua obra anterior, devem constituir segura garantia da dignidade com que o assunto virá a ser tratado, assim como

[155] Com argumento de Fernanda de Castro, esposa de Ferro, este teria um dos sonhos do director do Secretariado, conforme a própria o declara nas suas memórias: "Um filme sobre Portugal [que] mergulhasse nas raízes (…) do folclore, do artesanato, das tradições, do trabalho do homem e da mulher no mar, no campo, na serra (…), que nada tivesse a ver com a política" (CASTRO, 1988: 150).

[156] É por isso que na cena dedicada à morte de Camões, este tem uma premonição acerca dos acontecimentos da Batalha de Alcácer-Quibir e do desaparecimento do rei D. Sebastião.

do nível de qualidade, sob o aspecto cinematográfico"[157]. Este apoio estatal traduzir-se-á no auxílio financeiro recebido[158].

Para o director do Secretariado, estes são os anos dourados do "heróico cinema português" (FERRO, 1950d: 53), defendendo que o sucesso das formas cinematográficas portuguesas não apenas era possível sob a égide de um regime autoritário como o Estado Novo mas, inclusive, este regime seria o grande responsável por esse êxito. Com efeito, num discurso de 1936, intitulado *Liberdade e Arte*, Ferro declara peremptoriamente: "Os intelectuais, que se sentem encarcerados nos regimes de força (mesmo quando essa força é mental como a que dimana de Salazar), esquecem-se de que a produção intelectual sempre se intensificou nos regimes de ordem" (FERRO, 1950a: 44). Esta concepção sustentada por Ferro encontra eco em algumas vozes das revistas da especialidade, destacando-se o artigo do jornalista do *Cinéfilo*, José da Natividade Gaspar, de 1936, onde, decalcando as palavras de um colega francês, afiança que se "chegou à conclusão de que (…) os ditadores têm-se interessado mais pelo desenvolvimento da Sétima Arte, de que os governantes dos regimes parlamentares (…). Não estamos pois longe de reconhecer as vantagens dos regimes ditatoriais no campo do cinema"[159], apontando os exemplos da Alemanha, da Itália e da Rússia como paradigmáticos.

Assim, se até esse momento o principal cuidado do director do Secretariado tinha sido a propaganda pelo cinema para os portugueses – através dos documentários, do jornal de actualidades e de reportagens, produzidos e financiados pelo SPN, mas também por meio da ficção, como exemplificado pela obra *A Revolução de Maio*, em que se envolveu pessoalmente –, a partir de 1941/42, a par do projecto dos E.U.A. que lança a Salazar[160], afigura-se-lhe como vital o Brasil, pelas relações históricas e pelas perspectivas de futuro: "O cinema é hoje, de facto, um problema público [do qual] o Estado não pode alhear-se (...) e ao Secretariado incumbem, e eu estou disposto a levá-las avante, as relações do nosso Cinema com outros cinemas cujos mercados particularmente nos interessam e a quem o nosso interessa também"[161].

Com efeito, desde o início do projecto cinematográfico português que o mercado brasileiro era considerado essencial, pois reconhecia-se "a insuficiência do nosso mercado para a amortização total do custo de qualquer produção (...), admitindo o mercado brasileiro como

[157] ANTT – PT-TT-SNI/GS/21/2, cx. 1236. Carta reproduzida na íntegra no Anexo 17.

[158] *Camões* constituiu mais uma obra financiada pelo SNI e terá custado 4 800 contos, o filme português mais caro até àquela data.

[159] "O Cinema e as Ditaduras". *Cinéfilo*, nº. 404, 16.05.1936, p. 2 (artigo reproduzido na íntegra no Anexo 18).

[160] Assunto desenvolvido no ponto 3.2.

[161] *Animatógrafo*, 3ª. Série, nº. 65, 03.02.1942, p. 1-2 (artigo reproduzido na íntegra no Anexo 19).

indispensável ao êxito financeiro das nossas películas"[162]. Assim, desde 1935 que se procuravam fomentar as relações comerciais entre os dois países, lançando-se as bases para um convénio cinematográfico luso-brasileiro entre Hamílcar da Costa, do Bloco H. da Costa, e Cármen Santos, presidente da Brasil-Vita Films. Todavia, as expectativas goraram-se, de tal forma que Leitão de Barros chega a afirmar que "sem o mercado do Brasil, e inteiramente abandonada a produção nacional, sem uma lei que a proteja, em face da concorrência dos filmes feitos em países de grande mercado, o cinema português não viverá"[163].

Uma solução é então proposta por António Lopes Ribeiro num relatório de 1941 dirigido a Ferro[164]. Nele, Lopes Ribeiro discorre sobre o panorama do cinema português e as vantagens de se conquistar comercialmente os mercados brasileiro e sul-americano, "para que a indústria nacional progrida convenientemente", propondo formas de entrada nestes espaços dos filmes portugueses, considerando que tal só será possível através de acordos com os respectivos governos – brasileiro e espanhol. Assim, perante as difíceis condições de exibição no Brasil dos filmes portugueses, e procurando satisfazer "a colónia portuguesa do Rio, público com que os nossos filmes contam principalmente e que sempre os recebe com alvoroço", propõe a compra ou aluguer de um cinema no Rio de Janeiro, onde os filmes portugueses passassem em condições remuneradoras: "Ou vendidos a preço fixo, por baixo preço, ou explorados directamente por concessionários portugueses, que têm que lutar contra a organização defensiva dos exibidores brasileiros constituídos num autêntico *trust*". Sugere ainda diminuir ou anular os direitos de exportação/importação de filmes entre os dois países, uma vez que "em Portugal, os cinemas pagam menos impostos durante a exibição de filmes portugueses, [e nesse sentido] poder-se-iam equiparar os filmes brasileiros aos filmes portugueses (...), obtendo igual vantagem no Brasil"[165].

Todavia, só com a assinatura do Acto Cultural entre Portugal e o Brasil, em Setembro de 1941, é que este interesse por parte do Estado se parece consolidar, mediante planos de acção conjunta do SPN português e do DIP brasileiro: no artigo 2º, alínea K, faz-se referência à "troca de actualidades cinematográficas, a exibição destas nos cinemas do Brasil e Portugal, e o estudo da eventual realização de filmes de grande metragem, de interesse histórico ou cultural para os dois países, mediante a colaboração de artistas e técnicos brasileiros e portugueses" (FERRO, 1949c: 112).

[162] *Cinéfilo*, nº. 564, 09.06.1939, p. 3.

[163] *Cinéfilo*, nº. 574, 18.08.1939, p. 2.

[164] Trata-se de um documento de 9 de Novembro de 1941, intitulado "Colocação de filmes portugueses em Espanha e no Brasil" (reproduzido na íntegra no Anexo 20).

[165] ANTT – *Pasta Cinema Nacional*, PT-TT-SNI/GS/20/25, cx. 724.

Porém, se por um lado se procura a intensificação da "produção e troca de actualidades" entre os dois países, deixa-se a questão, bem mais relevante, da "realização de filmes em conjunto" para abordar "depois de regulados os problemas internos da nossa produção cinematográfica"[166].

E assim, o acordo a nível cinematográfico ficou-se pelas boas intenções. Ferro, entretanto, vai perdendo a facilidade de manobra concedida por Salazar, por um lado e, por outro, a situação de *trust* criada pelos exibidores brasileiros e descrita por Lopes Ribeiro permanece. Esta situação não escapou, aliás, à análise das revistas da especialidade, que se referem à "mesquinhice de certos interesses, debatendo-se [o filme português], tal qual o filme brasileiro, com a ambição desmedida dos exibidores do Brasil. Dois ou três magnates, detentores de grandes circuitos de cinema, fazem exigências incomportáveis, tornando impossível a movimentação satisfatória das nossas fitas. Evidentemente que a sua única mira é comprar tais produções. 'Interessa-lhes mais' serem eles os seus únicos detentores no Brasil, adquirindo os respectivos direitos por quantias irrisórias"[167].

O enorme malogro comercial (mais um) de *Camões* (saldou-se por um deficit de 1 200 contos), apesar da crítica favorável, do apoio de distribuidores e exibidores, apesar do "terrorismo publicitário", que o apresenta como "o melhor filme português de todos os tempos" (COSTA, 1996: 22), parece determinar a limitação drástica do intervencionismo estatal, constituindo o ano de 1946 o desfecho de uma grande aposta do regime no cinema como forma de propaganda, procurando, desse momento em diante, controlar este meio de comunicação pela via repressiva, como se tornará evidente em 1948.

Com efeito, é nesse ano que, pelo diploma nº 2 027 de 18 de Fevereiro, é formalizada a Lei de Protecção ao Cinema Nacional, que cria o Fundo do Cinema Nacional com verbas que, segundo Luís de Pina, rondariam os 4 000 contos por ano, resultado da taxa de dez contos estipulada no diploma (PINA, 1978). Feito "precisamente para os outros filmes, para aqueles que não se consideram suficientemente comerciais" (FERRO, 1950d: 70), espera-se um tratamento de determinadas temáticas pelos produtores e realizadores que recorram ao Fundo, dentro da noção de "filme português", que "deve 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" (FERRO, 1950d: 118).

---

[166] *Animatógrafo*, 3ª. Série, nº. 65, 03.02.1942, p. 2.

[167] "Português sem calão". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 40, 11.08.1941, p. 5.

Na prossecução deste objectivo de "proteger, coordenar e estimular" o cinema nacional (FERRO, 1950d: 115), em 1944, pelo decreto nº 34 134, de 24 de Novembro (que cria o Secretariado Nacional de Informação) são instituídos os prémios cinematográficos, atribuídos pelo Secretariado aos "filmes portugueses de maior mérito artístico e técnico" e aos "artistas e técnicos que mais se distinguirem" (FERRO, 1950d: 130)[168].

Uma análise, ainda que breve, dos critérios de atribuição destes prémios poderá ajudar a conhecer o gosto oficial e os seus cuidados ideológicos. Assim, verifica-se que os géneros mais galardoados são os dramas morais e os filmes históricos, alguns resultado da adaptação de clássicos da literatura portuguesa. Portanto, filmes que correspondiam no essencial à tipologia estabelecida por Ferro em 1947, no discurso *O Estado e o Cinema*, e que reflectiam o espírito de "filme português" proposto pela lei de 1948[169]. Também os realizadores premiados são "intelectuais orgânicos" do regime – António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto[170].

A lei de Protecção ao Cinema Nacional, e o Fundo de Cinema por ela criado, administrado pelo SNI, chamavam a si responsabilidades até aí dispersas, centralizando o cinema e controlando-o efectivamente através do poder de financiamento de que dispunham. Deste modo, e ao contrário do expectado por Ferro, "não veio salvar o cinema nacional em perigo, mas prolongar-lhe a agonia" (PINA, 1986: 121), incentivando um cinema subsídio-dependente, convencional, de fraca qualidade e mais vigiado que o anterior. Com efeito, o Fundo falhou, em grande medida pelo facto de os subsídios dependerem mais de um gosto político do que cinematográfico, como é exemplo o caso de Manoel de Oliveira, que viu vários projectos recusados: *Angelica*, filme de essência poética (mas com implicações que não agradaram ao SNI) ou *Pedro e Inez*, filme de carácter histórico (mas fugindo aos moldes estereotipados).

[168] São eles: o Grande Prémio do SNI, destinado ao melhor filme de longa-metragem, os prémios de Melhor Interpretação Feminina e Masculina, o Prémio de Fotografia, o relativo à adaptação cinematográfica e o Prémio Paz dos Reis, para a melhor curta-metragem.

[169] Assim, para citar alguns exemplos, em 1944 o Grande Prémio do SNI vai para *Um Homem às Direitas*, de Jorge Brum do Canto; em 1945 é atribuído à obra *A Vizinha do Lado*, de António Lopes Ribeiro; em 1946, a *Camões*, de Leitão de Barros; em 1950 a *Frei Luís de Sousa*, realizado por António Lopes Ribeiro e, em 1953, a *Chaimite*, novamente de Jorge Brum do Canto. Embora seja visível o predomínio dos filmes históricos, de tipo dramático, a verdade é que também algumas das comédias então produzidas são galardoadas, apesar das resistências de Ferro a este género.

[170] De referir que, depois dos anos sessenta, todavia, os prémios oficiais parecem acompanhar "o nascimento do 'novo cinema' [no que] constitui o grande paradoxo do cinema do Estado Novo" (TORGAL, 2001a: 183).

Esta realidade é bem notória e cabe ao crítico Roberto Nobre a identificação crua dos problemas subjacentes à legislação criada, na sua obra *O Fundo – Comentários ao Projecto de uma Nova Política de Cinema em Portugal*: "O SNI quer pôr os cineastas directamente ao serviço da sua política, prendendo-os pela barriga, 'sugerindo' o que lhe apetecer e sem despender um centavo, pois é ao Cinema que se vai buscar o 'fundo' – e será o público em última análise que pagará esse novo aspecto da sua política. Por outro lado, tudo irá ficar num pequeno grupo, que se instalará numa espécie de monopólio de produção, permanente e assegurada. Esta é a verdade e tão clara e transparente como uma boa objectiva de filmar". Quase parece desnecessário referir que este opúsculo foi rapidamente apreendido pela polícia, de tal forma atacava o Estado e a sua política cinematográfica, que considerava ter sido construída "como se de uma arma política se tratasse", acrescentando que "até hoje, se houve subvenções a filmes, estas tiveram sempre fins políticos e nem um único caso de auxílio geral e desinteressado" (NOBRE, 1946: 20, 22, 27 e 28).

A conclusão, nas palavras de Armindo Morais, é clara: "Parece, assim, pretender-se um desenvolvimento da indústria cinematográfica dentro do próprio aparelho do regime e coarctar qualquer desenvolvimento exterior ou pelo menos submetê-lo às regras, ordens e serviços que ele oferece" (MORAIS, 1987: 198). Também Luís de Pina conclui o mesmo: "O cinema dos anos 50, de facto, está doente" (PINA, 1986: 124).

Em termos latos, a lei dita de Protecção ao Cinema Nacional foi mal aceite, "ditando um definitivo afastamento entre o poder oficial e a nova consciência cinéfila emergente das hostes cine-clubista e neo-realista" (CUNHA, 2004: 7).

Assim, se é inevitável concordar com Jorge Leitão Ramos, quando afirma que "não se pode dizer (…) que o cinema português haja sofrido, por parte de Salazar, a instrumentalização clara que Hitler, Estaline, Mussolini ou, mais tarde, Franco imprimiram às cinematografias dos seus países" (RAMOS, 1993: 387), por outro lado, é patente que o cinema nacional foi inserido no aparelho de controlo ideológico do Estado Novo e que, em geral, não se verificou grande oposição: "O sector oferecia-se, docilmente [vendo-se] a si próprios como funcionários do regime para a área do cinema. De um cinema nacionalizado" (LOPES, 2003: 28-29).

No Arquivo Nacional da Torre do Tombo é possível divisar, na documentação relativa ao SPN/SNI, exemplos desta vassalagem, em missivas enviadas ao seu director, António Ferro, pelas principais empresas produtoras nacionais, como a Lisboa Filme ou o Bloco H. da Costa[171],

[171] Consultar Anexo 21 para a visualização da proposta da Lisboa Filme, de 12 de Julho de 1934, seguida da resposta, informal e não assinada, do então director da Secção de Cinema do SPN, Félix Ribeiro, e, por fim, da resposta oficial do organismo, datada

com propostas de produção, quer ficção de longa-metragem, quer documentários de propaganda, a serem financiadas, em parte ou na totalidade, pelo Secretariado, visando o "desenvolvimento da Nação e [para] apoio dos princípios que são a base primordial desse desenvolvimento"[172].

Também os realizadores reclamam uma relação deste tipo; efectivamente, como interpretar as palavras de Leitão de Barros senão neste contexto: "Se ao Estado interessa que haja um cinema nacional (…), terá que fazer como todos os Estados têm feito: protegê-lo (…). Ausência total de cinema português, em nosso entender, é ausência de nação" (FERREIRA; MENDES, 1946: 29)? Ou, por outro lado, as afirmações de Lopes Ribeiro, em 1943, a propósito da integração de Portugal (em finais de Setembro de 1942), na *International Film Kammer*[173], numa missiva ao Presidente do Conselho: "Faltará talvez ainda a Portugal a Lei de Protecção ao Cinema Português, sem a qual todas as vantagens internacionais que possam adquirir-se não passam de castelos na areia (…). Mas essa lei é seguramente inevitável numa orgânica tão completa como aquela que Vossa Excelência está dotando o país a cujos destinos preside, pela vontade dos bons portugueses e por graça de Deus"[174].

A questão reside, desta forma, no peso assumido, dentro deste aparelho, pelo cinema, a nível de reprodução e consolidação de um discurso ideológico proveniente do regime que obliterasse discursos alternativos.

A conclusão geral a que pode chegar-se é que a legislação de 1948 não ajuda ou estimula o crescimento da indústria cinematográfica privada; com efeito, o Estado não empreende verdadeiras medidas de reforço, como seriam a construção de mais cinemas, a aposta nas co-produções, a concessão de isenções fiscais, a permissão de dobragens (num período de elevadas taxas de analfabetismo), o atenuar da Censura.

Por outro lado, é um facto que esta lei valoriza e investe significativamente no documentário, cuja produção, segundo dados de Luís de Pina, sobe de 60 filmes em 1950 para 109 em 1962[175]. Com efeito, depois de na década de trinta, devido às consequências nefastas da

---

de 17 de Julho. No Anexo 22 encontra-se a proposta, na íntegra, da Agência Cinematográfica H. da Costa – "Plano dum Programa Nacionalista" –, recebida pelo Secretariado a 6 de Março de 1935.

[172] ANTT – *Pasta Lisboa Filme*, PT-TT-SNI/RCP/B/10/30, cx. 1705.

[173] Lopes Ribeiro aborda a importância, para a cinematografia nacional, da presença de Portugal na Câmara Internacional do Filme: "É que o cinema europeu sempre teve a consciência de que necessitava de unir-se para contrabalançar o peso enorme da concorrência norte-americana em sua própria casa. É essa missão que a Câmara Internacional do Filme pretende levar a cabo. Missão mais económica que política. E nela Portugal, pequeníssimo produtor, só tem vantagens, pois só assim poderá alinhar a sua economia cinematográfica com as que têm interesses comuns com os seus" (ANTT – *Participação de Portugal na International Film Kammer, Berlin*, PT-TT-AOS/CO/PC-12E).

[174] ANTT – *Participação de Portugal na International Film Kammer, Berlin*, PT-TT-AOS/CO/PC-12E.

[175] Assunto aprofundado no ponto 3.2.

"Lei dos Cem Metros", o género documental ter aumentado em número mas definhado em qualidade, o Fundo do Cinema Nacional atribui subsídios destinados a intensificar a produção de filmes de curta-metragem, permitindo o aparecimento de novos valores (João Mendes, Manuel Guimarães, Silva Brandão, Fernando Lopes, Baptista Rosa) e a melhoria técnica e artística dos filmes, embora as regras de atribuição das verbas limitassem a sua liberdade a temas que não constituíssem crítica ou oposição aos padrões estéticos e morais do regime.

A lei de Protecção ao Cinema Nacional é praticamente coincidente, a nível cronológico, com a saída de António Ferro do Secretariado e corresponde, igualmente, a uma mudança geracional a nível do cinema português: a primeira geração de intelectuais nacionalistas associados a Ferro[176] – António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Cottinelli Telmo, Jorge Brum do Canto, Chianca de Garcia – é substituída por uma segunda geração de "serventuários intelectuais" do regime – Henrique Garcia, Perdigão Queiroga, Augusto Fraga ou Constantino Esteves –, a "geração do Salazarismo vulgar, aquele que destilava uma ideologia e uma prática do quotidiano" (RAMOS, 1993: 400).

E assim, vítima desta legislação, "fazer cinema passou a ser 'fazer cinema oficial' e o gosto desta produção passava pela burocracia, pela manutenção do 'divertimento', pelo bom comportamento das histórias, pela submissão económica total" (PINA, 1978: 39). Verifica-se uma "cristalização de formas e receitas", que projecta uma imagem de Portugal de "alfaiates e costureiras, estudantes e boémios, varinas e empregados de balcão, aristocratas arruinados e galãs marialvas" (GRILO, 1991: 156), numa mensagem que agrada ao regime, "de digestão fácil e imediata" (MORAIS, 1987: 191).

Torna-se, pois, evidente que o diploma legal relativo ao cinema contribuiu substancialmente para o esvaziamento da produção ficcional de longas-metragens e, simultaneamente, condicionou a produção privada a dois grandes constrangimentos: por um lado, à necessidade de rentabilização comercial dos filmes, cerceando as vias possíveis da cinematografia nacional para uma única direcção, gerida pelo "gosto do público" e limitada em termos estéticos; por outro lado, acentua o peso da censura, verificando-se efectivamente a "necessidade de fazer filmes de acordo com valores que não comportassem o risco de mutilação excessiva ou proibição" (DIOGO, 2001: 306).

Todavia, parece pertinente acrescentar a esta fórmula específica de repressão cultural uma outra, porventura de maior impacto na criação artística – a autocensura. Com efeito, os

[176] "O núcleo de intelectuais e artistas que António Ferro sustentou no interior ou no adro do Salazarismo não era propriamente um grupo de indigentes abrigados sob a tenda do poder. Era um grupo de intelectuais e artistas, a maior parte deles jovens talentosos e que constituíam o escol do seu tempo" (RAMOS, 1993: 400).

realizadores eram guiados pelos parâmetros "sugeridos" pelo regime em termos de argumentos e valores subjacentes, numa atitude por vezes bem mais mutiladora do que aquela exercida pelos órgãos censórios[177]: para atrair o financiamento dos privados que investiam na produção de filmes nacionais, era necessário apresentar projectos "à prova de censura". Igualmente, os importadores/distribuidores de filmes estrangeiros, sabendo que o filme a importar podia ser proibido ou desfigurado por cortes que o tornariam incompreensível, tendiam a optar por películas ideologicamente pacíficas.

Para Luís de Pina, num período em que Hollywood e a Europa passam por um novo surto criador, produzindo-se filmes como *A Leste do Paraíso*, em Portugal é difícil encontrar a qualidade das décadas anteriores: "Julgo que ninguém escolherá mais do que um *Chaimite*, de Jorge Brum do Canto, um *Saltimbancos*, de Manuel Guimarães, ou um *Frei Luís de Sousa*, de António Lopes Ribeiro" (PINA, 1986: 122).

Pode concluir-se, deste modo, que existiu, com o decreto que regulamentou a protecção do cinema nacional, um condicionamento estatal muito claro da cinematografia portuguesa. Neste sentido, é legítimo questionar: terão sido estes os filmes que o regime queria? Em grande parte a resposta é afirmativa, já que recorriam a "fórmulas oportunas" (PINA, 1986: 131), continuando a reflectir as tendências dominantes nas décadas anteriores, mas apresentando um tipo de cinema acrítico, em que "o convencional é mais convencional, o sentimento transforma-se em pieguice, o humor vira chalaça, as personagens cedem lugar aos 'tipos', a História é puro cenário" (PINA, 1986: 124)[178].

A "Política do Espírito" definida por António Ferro gera uma "política de esmola" para o cinema nacional, que depende da protecção oficial, nos moldes estabelecidos em 1948, para poder criar. Desta forma, e consequência da lei, o período subsequente à saída do director do SNI "ficou marcado por uma visível desorientação ideológica e estética na intervenção cultural do Estado, em particular no sector cinematográfico" (CUNHA, 2004: 7), debatendo-se o regime com crises políticas e sociais que o irão fragilizar e possibilitar a emergência de um novo cinema.

[177] Falando deste mecanismo de autocensura, diz Luís de Pina: "Entre nós criou o medo de abordar as questões, ficando-se pelo superficial, pelo documental, pelo convencional" (PINA, 1977a: 137).

[178] Na realidade, estes filmes apresentavam-se sem o saber e o entusiasmo dos anos trinta e quarenta. Num certo sentido, parece quase uma caricatura do que se filmara anteriormente: ao contrário da "produção desafogada dos anos 30/40 (…), um cinema de pobre, na economia e nas ideias" (PINA, 1986: 155).

3.2 "Um cinéfilo como não houve outro em Portugal"

Manuel Múrias, em 1962, já depois do falecimento de António Ferro, descreve-o como "um cinéfilo como não houve outro". E com efeito, da primeira geração de modernistas portugueses, Ferro foi quem, mais cedo que todos os outros membros, reconheceu a "poética cinematográfica" (FRANÇA, 1995: 36) e o estatuto de arte desta forma de comunicação[179]. De tal forma se antecipou que, enquanto escritor e jornalista, Ferro assumiu plenamente essa "época-filme", apurando "uma escrita de frases com imagens consideradas tão eficazes como as da imagem cinematográfica (…), uma escrita sintético-visual, num inequívoco primado do olhar sobre a descrição narrativa, de um olhar imaginativamente ilusionista e transfigurador" (GUERRA, 2002: 36).

Em 1917, Ferro publica o seu primeiro ensaio importante sobre cinema – *As Grandes Trágicas do Silêncio* –, texto proferido no Salão Olímpia[180]. Representando um pioneiro e isolado entendimento da matéria cinematográfica, uma vez que se trata da primeira conferência sobre este assunto em Portugal, nela defendia o jovem Ferro o poder onírico, ilusionista e civilizacional do animatógrafo, enquanto espaço de formação do gosto público, de projecção do imaginário e enquanto forma de arte autónoma.

A noção modernista do cinema que defende – "a mentira é a única verdade dos artistas" – leva-o a interrogar-se: "O que seria da Vida se a Arte realmente não fosse uma mentira?" (FERRO, 1917: 12 e 14). Com efeito, o cinema, que valorizava acima do teatro[181], constituía para Ferro um dos domínios da arte por excelência, uma vez que criava o campo absoluto do artificial.

Onde outros podiam ver inconvenientes, encontra inúmeras vantagens: a de ser "um estimulante para a vida", de "apurar notavelmente o sentido estético", ser "uma escola de bom gosto"; por outro lado, "mitiga um pouco a sede àqueles que apenas podem viajar no mundo do seu espírito"; cria mesmo a sensação de imortalidade, pois "a própria morte passa a ser desmentida pelo animatógrafo" (FERRO, 1917: 19, 22 e 23).

---

[179] Almada Negreiros, por exemplo, só em 1938, num texto sobre a *Branca de Neve* de Walt Disney, reconhece ao cinema o seu estatuto de arte, "mas (…) apenas pelo que significa mais do que pelo que já representa"; três anos antes, na sua revista *Sudoeste*, tinha negado esta categoria estética a favor do teatro, afirmando que "o papel do cinema é o de jornal do mundo – diário de todos" (FRANÇA, 1995: 35).

[180] Este ensaio terá segunda edição, em 1922, em Lisboa e no Rio de Janeiro, altura em que se comemorava o centenário da independência brasileira e em que ocorreu, em São Paulo, a famosa Semana de Arte Moderna.

[181] "O cinema é o teatro do futuro. Atravessamos uma época febril, em que a vida só se compreende no movimento (…). Não caminhamos para o futuro, precipitamo-nos no futuro (…). Só o animatógrafo portanto poderá conseguir esse *desideratum*" (FERRO, 1917: 24-25).

Elege as artistas italianas (Francesca Bertini, Pina Menichelli e Lyda Borelli) porque elas representam a Itália que admira, uma Itália "que quer ser de hoje, ser mesmo de amanhã, se possível for (…), uma Itália febril, dinâmica, futurista, [onde] o cinematógrafo é uma grande pintura a fresco sobre a parede do Passado" (TORGAL, 2001a: 164).

Na edição de 1922, no prólogo, transparece identicamente o fascínio pelo cinema norte-americano, quando afirma que a "América foi quem acertou o animatógrafo, quem lhe deu a velocidade precisa" (TORGAL, 2001a: 164). Para Ferro, o cinema americano atingira "na verdade, tal poder de técnica, tal perfeição, tão fluente linguagem de sons e imagens que dir-se-ia reflectir a nossa própria vida" (FERRO, 1950d: 45). Tem consciência que é um cinema que subjuga a Europa, mas de forma subtil: "Nós todos, até aqueles que procuramos ver claro, estamos influenciados, sem de longe o suspeitar, pelo cinema americano que trazemos já no paladar, *chewing-gum* que mastigamos maquinalmente" (FERRO, 1950d: 45).

O pioneirismo de Ferro em relação à nova arte do cinematógrafo não se ficou pela conferência proferida em 1917. Assim, em Março de 1927 parte numa viagem de dois meses aos Estados Unidos da América, naquela que terá sido, seguramente, uma das primeiras visitas de um português a Hollywood.

Nas obras *Novo Mundo, Mundo Novo*, de 1930 e *Hollywood, Capital das Imagens*, do ano seguinte, Ferro reúne as suas impressões sobre o país; no fundo, trata-se de um conjunto de reportagens, que se iniciam em forma de diário da viagem, a bordo do transatlântico *Leviathan*, com destino a Nova Iorque. As reportagens focam-se sobretudo na comunidade portuguesa na Califórnia, que Ferro pretende dar a conhecer aos portugueses de Portugal; como afirma: "Não é uma viagem, é um filme. Não farei crónicas, farei a rápida projecção das actualidades da América" (RODRIGUES, 1995: 121).

Los Angeles, onde passou duas semanas, foi uma revelação para António Ferro. A visita a Hollywood permite-lhe contactar de perto com as estrelas do sonoro, com a máquina cinematográfica americana, compreendendo a vida irreal de Hollywood, "grande fábrica da Ilusão" (FERRO, 1931: 97), e a sua natureza quimérica, mistificadora. O poder da imagem revela-se-lhe: "Em Hollywood, tudo quanto é doloroso, tudo quanto é sofrimento, pertence à *mise-en-scène*: os desgostos, a miséria, as dores morais, a dor física, a morte" (FERRO, 1931: 30). Ou ainda: "A ilusão do cinema é mais cruel do que a ilusão do teatro, porque é mais hábil, mais perfeita (…). O cinema, que faz tudo pela calada, ludibria-nos completamente (…): produzem-se ruas, cidades, paisagens, civilizações, com a mesma facilidade com que Ford produz automóveis" (FERRO, 1931: 96-97).

Reafirmando o seu programa civilizador de Portugal, movido por estas sensações e impressões "hollywoodescas", defende que o nosso país reunia as condições necessárias para se tornar numa "segunda edição de Hollywood (…), a Califórnia do velho mundo", uma vez que possuía "as mesmas condições de luz, o mesmo clima temperado, a mesma abundância de cenários naturais" (FERRO, 1931: 122).

Percebendo muito claramente o poder do cinema como veículo de propaganda de um país – "o cinema mudo podia ter-nos popularizado, podia ter demonstrado a nossa existência, em carne e espírito" (FERRO, 1931: 125) –, entusiasma-se com a ideia de que, através do cinema sonoro, Portugal "não cruze os braços" e, pela acção do Estado, que "não tem o direito de desconhecer esse problema", que deve "colaborar, activamente, com todos aqueles que o procurem resolver", Portugal "será ouvido por todo o mundo", de forma que "o mundo nos compreenda a valer, definitivamente" (FERRO, 1931: 129-130)[182].

É ainda nas páginas de *Hollywood, Capital das Imagens* que se podem descortinar os princípios teórico-estéticos que Ferro assume, numa fidelidade às teses de Oscar Wilde ou D'Annunzio, insistindo que "a verdade da vida e a verdade da arte são irredutíveis", numa concepção em que "o artista não é um cúmplice da realidade [mas] um produtor de vibrações, [desencadeando nos homens] uma emoção inédita (...), desassossegadora de evidências, incentivadora de percepções cada vez mais numerosas e originais" (PITA, 2001: 44).

Neste sentido, defende o cinema como o fim para o qual deve tender a vida moderna, "para que um dia [a vida] seja também um filme em que haja movimento, intensidade" (FERRO, 1917: 19). A visita a Hollywood prova-lhe que o cinema não documenta, mas antecipa o real, transfigura; a Meca do cinema aparece-lhe como "uma obra da imaginação (…), o romance mais extraordinário da nossa época" (FERRO, 1931: 30), o lugar onde a transfiguração é possível, o lugar-transfiguração por excelência.

Em 1932, ano emblemático para o cinema nacional, Ferro assume uma intervenção mais activa na vida cinematográfica, fazendo parte do núcleo fundador da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm, integrando o seu Conselho de Produção, por nomeação do administrador-delegado da empresa, António Fonseca. E esta paixão pelo cinema, esta sua "profissão de fé na mentira, na Mentira da Arte", acompanha-o ao longo dos anos e do percurso político, "embora com outros cuidados retóricos" (TORGAL, 2001a: 164).

[182] Também Norberto Lopes, que em 1932 fará parte, conjuntamente com Ferro, do primeiro Conselho de Produção da Tobis Portuguesa, defende este mesmo objectivo: "O cinema sonoro (…) abre-nos horizontes novos e dá-nos a possibilidade de criar uma arte nacional (…), que vá buscar aos motivos portugueses a razão de ser" (*Kino*, nº. 16, 14.08.1930, p. 4).

Assim, quando em 1933 assume o cargo de director do Secretariado Nacional de Informação, imbuído de uma ânsia de renovação, assume entusiasticamente a sua concordância com a visão de Mussolini quanto ao poder e à função da arte no Estado: "Mussolini tem razão. A uma nova época, se essa época tem grandeza e perspectiva, deve corresponder uma nova arte" (FERRO, 1949a: 22). Vai, contudo, mais longe e afirma: "As artes e as letras sempre foram consideradas como instrumentos indispensáveis à elevação de um povo e ao esplendor de uma época. É que a arte, a literatura (…) constituem a grande fachada de uma nacionalidade" (FERRO, 1933: 86).

Desde o início que Ferro apreende claramente as possibilidades políticas deste novo meio de comunicação de massas, reflectindo, já em 1932, no artigo *Política do Espírito*, publicado no *Diário de Notícias* a 21 de Novembro, que a "própria Rússia, apesar das suas tendências mecânicas, compreendeu, maravilhosamente, o papel da literatura e da arte (…) e tem sabido tirar um óptimo partido político (…) dos seus realizadores de cinema" (FERRO, 1933: 225).

Mais tarde, em 1946, no discurso *Grandeza e Miséria do Cinema Português*, vai mais longe nas suas considerações e afiança que "o espectador de cinema é um ser passivo, mais desarmado que o leitor ou que o simples ouvinte", alguém que se encontra numa "espécie de sono com os olhos abertos" dentro de uma sala de cinema (FERRO, 1950d: 44). Apreendendo a "larga influência [que] exerce na renovação da alma dos povos e na projecção do seu carácter" (FERRO, 1950d: 61), o director do Secretariado afiança que "compete de facto aos governos orientar superiormente a cinematografia dos seus países, pela consciência do papel que ela representa na vida nacional"[183] e dispõe-se a mobilizar o cinema como instrumento de propaganda do regime estadonovista.

Desde logo apresenta o caminho a seguir: "Lançar as bases dum cinema nacional, com o seu carácter inconfundível, com as suas qualidades e defeitos mas sempre com certa elevação, fugindo do reles, do corriqueiro, do vulgar" (FERRO, 1950d: 63), insistindo na luta contra "os costumados baldes de água fria que são os duches desmoralizadores de quási todas as iniciativas portuguesas" (FERRO, 1931: 128).

Para o cinema que arquitecta, Ferro traz "um grupo de rapazes que sempre tiveram (…) um santo horror às actividades com reforma"[184], sobre os quais tinha falado a Salazar, no

[183] *Animatógrafo*, 3ª. Série, nº. 65, 03.02.1942, p. 1.

[184] "Conselho de Guerra". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 33, 23.06.1941, p. 5.

conjunto das entrevistas realizadas no início da década de trinta – António Lopes Ribeiro[185], Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, Chianca de Garcia.

Esta concepção de cinema para o país não parece sofrer contestação, e na revista portuense *Movimento*, Armando Vieira Pinto fala de um projecto semelhante, afirmando que é necessário "produzir filmes que possam passar afoitamente as fronteiras, levando às plateias estrangeiras (…) alguma coisa que seja, sim, a obra de um povo pequeno e modesto, mas que seja também a obra de um povo que sabe distinguir o bom do mau, o belo do horrível"[186].

Na *Kino*, ouve-se similarmente o eco das ideias de Ferro, pela voz de Norberto Lopes, que faz a apologia de "um cinema estruturalmente português (…), um precioso instrumento de propaganda, se for inteligentemente aproveitado, de modo a interessar plateias internacionais, criando uma forte personalidade artística, que não se confunda de modo algum com a produção estrangeira"[187].

O director do hebdomadário lisboeta, António Lopes Ribeiro, reitera estas noções, afirmando em 1933 que "o Cinema não se conforma com fronteiras. Um filme precisa ser, por definição, internacional. As vantagens artísticas e comerciais dessa política são óbvias e aceites, não pela rotina, mas pela experiência"[188].

As divergências situar-se-ão, pois, não na essência do projecto mas nas formas que este irá assumir.

Deste modo, torna-se necessário apreender qual era exactamente o desígnio de Ferro para o cinema português. Percebe-se que se enquadrava dentro da política cultural vanguardista que sustentava, num projecto mobilizador de massas; deste modo, idealiza e planeia um "cinema não somente 'educativo' [no sentido de formar politicamente] como também conglutinador e artístico, de um espírito nacional, personalizado (…) e rácico" (MORAIS, 1987: 198). A sua visão é a de um cinema onde a "falta de gosto" não tem lugar, isto é, minucioso "no guarda-roupa (…), no arranjo dos interiores, na própria linguagem dos personagens"; constituído por um grupo de artistas de cinema, "seguros e experimentados (…), com o qual se conte, em qualquer oportunidade, para qualquer história"; um cinema que não seja "excessivo, superabundante,

[185] Com Lopes Ribeiro manteve Ferro uma longa amizade, fruto da cumplicidade de ideias e interesses, que terá começado muito cedo, logo em 1927, e se terá prolongado até 1956, data do falecimento do director do Secretariado. Ferro convidou mesmo Lopes Ribeiro para chefe da Secção de Cinema do SPN (cargo ocupado depois por Félix Ribeiro), mas este não quis abdicar da sua carreira de realizador (que manteve de 1934 a 1961). Todavia, a colaboração entre ambos durante o "período ferrista" do SPN/SNI foi regular e de grande importância para o cinema nacional, começando logo em 1936, com *A Revolução de Maio*.

[186] "Cinema português". *Movimento*, nº. 12, 15.12.1933.

[187] *Kino*, nº. 16, 14.08.1930, p. 4.

[188] "Filmes internacionais". *Animatógrafo*, 1ª. Série, nº. 12, 22.06.1933, p. 5.

manuelino, [pois] é (…) um grande livro de histórias [e] é preciso saber contá-las com simplicidade" (FERRO, 1950d: 49, 50, 53 e 68).

Tendo em atenção que um dos defeitos apontados pelo director do Secretariado ao cinema nacional era a escassez de bons argumentos, a literatura deveria constituir a grande fonte para a cinematografia pátria, como claramente assevera: "Devem, portanto, os nossos produtores, os nossos realizadores escolher os assuntos para os seus filmes, de preferência, na história ou na literatura do nosso País" (FERRO, 1950d: 52). Esta sua convicção estética encontra eco no meio cinematográfico; efectivamente, também Horácio Pedro, na portuense *Movimento*, questiona: "Agora que, pelo visto, já temos meios de fazer cinema em Portugal, porque não aproveitaremos os nossos escritores e os nossos romancistas para das suas obras tirarmos possíveis argumentos?"[189].

É no discurso *O Estado e o Cinema*, em 1947, que o director do Secretariado deixa claro o que deseja ver a nível da produção nacional cinematográfica. Em primeiro lugar, os filmes históricos, "um dos caminhos seguros, sólidos do cinema português", o tipo "em que os nossos realizadores e artistas melhor se têm movido". Seguidamente, "os filmes de natureza poética" (FERRO, 1950d: 64), citando aí (surpreendentemente?) o filme de um dos realizadores mais reprimidos pelo Estado Novo – *Aniki-Bobó* de Manoel de Oliveira.

No documentário, género fílmico que Ferro enaltece, encontra reais qualidades dos seus realizadores e não detecta os defeitos dos filmes de ficção. Constituem, na sua visão, uma "tendência *saudável* do cinema português, ainda não suficientemente desenvolvida (…), que demonstram a vocação decidida dos nossos homens de cinema para este género tão agradavelmente expressivo e educativo" (FERRO, 1950d: 65). A imprensa cinematográfica concorda com Ferro nesta sua noção, declarando-o francamente como "meio eficacíssimo que é para 'documentar' o *nosso* valor (…), agente valiosíssimo e respeitabilíssimo de informação e de estudo [que] revela uma terra, um país (…), uma civilização"[190]. Também Manuel de Azevedo, crítico de cinema associado à esquerda neo-realista portuguesa (e por essa razão nos antípodas da filiação política de Ferro), aceita que "o documentarismo teria sido um caminho seguro para os nossos realizadores (…), um sólido ponto de partida para maiores voos" (AZEVEDO, 1951: 57).

No referido discurso de 1947, Ferro destaca um género que diz "ainda não conhecido dos nossos estúdios e laboratórios: o género constituído por aqueles filmes aos quais chamaremos filmes do *quotidiano*, histórias contadas naturalmente, como se escreve bem ou se pinta bem (…),

[189] "Cinema português, argumentos portugueses". *Movimento*, nº. 16/17, 02.1934.

[190] "O elogio do documentário". *Cinéfilo*, nº. 218, 22.10.1932, p. 3.

sem tempestades nem mortos, nem vinganças nem maus sentimentos, mas que se podem fazer chegar, tornando-os comerciais, ao coração do público". Seguindo ainda o discurso de Ferro, estes filmes "terão sempre a melhor aceitação, estamos certos, não só da direcção do S.N.I. como do próprio Conselho do Cinema" (FERRO, 1950d: 66 e 68).

Nesta sua posição, esteve às vezes contra o regime e contra os seus realizadores, que claramente enveredaram, nas décadas de trinta e quarenta, pelos filmes comerciais de carácter cómico, que o director do Secretariado sempre rejeitou como sendo "o cancro do cinema nacional (…), onde se procura fazer espírito com a matéria, com o que há de mais inferior na nossa mentalidade". Efectivamente, Ferro vê nesta filmografia, "afora duas ou três excepções", o grande responsável pelo "mau-gosto das nossas plateias, que não é, muitas vezes, de raiz mas alimentado pelas soluções fáceis". São estes filmes que, no seu entender, exploram "o que há ainda de *atrasado*, de grosseiro na vida das nossas ruas ou no porte de certas camadas sociais" (FERRO, 1950d: 64, 65, 66 e 69). Nesta apreciação contundente não está só: mais uma vez, Manuel de Azevedo acompanha-o, rotulando as comédias como uma "etapa medíocre e decadente, [num] apelo à gargalhada alvar" (AZEVEDO, 1951: 69).

Curioso é o contra-senso apontado por Frederico Lopes: o de que, muito embora Ferro se tenha revelado obstinadamente contra este género de filmes, "eles tivessem sido utilizados para veicular de forma tão requintada essa ideia estruturante de ordem (…). De facto, foi sobretudo nas comédias que a figura da polícia foi mais cuidadosa e dissimuladamente trabalhada, obedecendo, justamente, à ideia estruturante da ordem, da disciplina e do papel do Estado Novo como autoridade protectora e orientadora" (LOPES, 2003: 70).

É ainda a estes filmes comerciais que Ferro imputa uma das (grandes) causas do atraso do cinema português, afiançando ser um género "que não está ao nível da média produção europeia, [que] não é exportável *mas apenas para português ver*" (FERRO, 1950d: 84). Desta forma, apresenta-se como surpreendente o facto de o primeiro subsídio atribuído pelo SPN ter sido precisamente à comédia *Maria Papoila*, realizada em 1937 por Leitão de Barros. Muito provavelmente, este apoio justifica-se pelas longas relações de amizade de Ferro com o realizador, visíveis no interesse pela cultura popular, que ambos partilhavam, e no projecto de criação de um estúdio sonoro em Portugal, de que ambos foram impulsionadores. Como Ferro chegou a afirmar: "Figuras como a dele (…) são absolutamente indispensáveis ao progresso, à *civilização* do meio, [contribuindo] para a formação da imagem, na consciência nacional e internacional, dum Portugal maior" (FERRO, 1950d: 74 e 76).

Nas acusações lançadas pelo director do Secretariado transparece um interesse verdadeiro pelo cinema enquanto veículo artístico, criticando contundentemente produtores e exibidores

preocupados com o "seu interesse imediato [e os] seus lucros apenas materiais" (FERRO, 1950d: 66). Com efeito, o mais difícil parecia ser "a obediência, sem excessos de individualismo", à direcção proposta por Ferro para o cinema nacional, uma vez que ainda havia quem servisse, "obedientemente, pela lei do menor esforço, o chamado gosto do público ou o gosto de quem o perverteu" (FERRO, 1950d: 63 e 88). Parece evidente, por estas palavras de Ferro, que não concorda com a posição dos produtores portugueses, quando afirmam que é o gosto popular que determina o sucesso ou o fracasso dos filmes e que é nas bilheteiras que esse gosto é aferido, justificando assim o êxito comercial das comédias. É significativo que, ainda desta vez, tenha sido Manuel de Azevedo, na sua obra de 1951, *Perspectiva do Cinema Português*, a concordar com o director do Secretariado, quando afirma que se estatuiu, "erroneamente, para uso privado dos produtores, que filme de agrado certo e lucro assegurado será todo aquele que tenha a mentalidade do vulgo, isto é, o cinema denominado *popular* (…), feito ao sabor do gosto do povo, naquilo que ele tem de pior" (AZEVEDO, 1951: 34).

Mas, e o regime, e Salazar?

Para Ferro, "alquimista de sínteses" (FERRO, 1999: 18), o ponto de encontro com o Estado Novo é "a sua pretensão nacionalista, dignificante e exportável, pois havia a fachada externa para realizar" (MORAIS, 1987: 199), que se reflecte essencialmente no género do cinema histórico. A superprodução *Camões* é exemplo paradigmático desta vertente da política fílmica do SPN/SNI, elogiada e defendida por Ferro no discurso *O Estado e o Cinema*, que a ela se refere como um "grande *fresco* cinematográfico que honra não só o cinema nacional como constitui padrão da sensibilidade portuguesa, marco da sua epopeia" (FERRO, 1950d: 72).

Embora assuma que é um "cinema caro, nem sempre com fácil colocação fora de Portugal", descarta as considerações contra este género de cinema com um peremptório "não importa!" (FERRO, 195d: 64). A confirmar esta linha de raciocínio, de acordo com Luís Reis Torgal, entre 1931 e 1955 foram produzidos em Portugal apenas seis filmes desta tendência historicista delineada por Ferro, o que torna expressiva a discrepância entre a importância ideológica conferida por António Ferro ao cinema histórico e a sua modéstia em termos numéricos.

Para alguns autores, contudo, esta apologia do filme histórico, das grandes reconstituições, nada mais é do que o correr de "uma cortina de ferro que o separa do espírito inconformista do seu passado de intervenção futurista" (LOPES, 2003: 56). Efectivamente, entre as palavras de 1923 – "Eu não compreendo, de modo algum, a saudade doentia das outras épocas, a nostalgia das idades mortas (…). Ter saudades dos séculos que morreram, é ter vivido nesses séculos, não ser de hoje, é ser cadáver e andar a fingir de vivo" (FERRO, 1923: 36) – e as

proferidas em 1941, quando afirma ter "compreendido que o passado era o indispensável pano de fundo do presente, a própria alma do futuro" (FERRO, 1949c: 62), parece existir claramente um arrependimento, um retratar desse discurso da juventude.

Mas Salazar, e o regime, também são alvo de preocupação por parte de Ferro a nível da propaganda externa que através do cinema podia levar a cabo. Em inícios de 1942, o director do Secretariado, na sequência da sua viagem pelo Brasil[191] e América do Sul, no segundo semestre de 1941, expõe a Salazar o "Plano de uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular"[192]. Assim, para reparar "o abandono de qualquer programa (…) de acção espiritual ou cultural, durante tantos anos, não só no Brasil como em toda a América" e para garantir a "nossa definitiva projecção atlântica"[193], propõe Ferro, entre outros meios de acção[194], "introduzir o cinema português (quando este for apresentável) em bases comerciais, porque são também as melhores, para uma propaganda eficaz"[195]. Na realidade, no decurso do seu périplo pelo Brasil, Ferro chega à conclusão de que "o Cinema Português foi um dos instrumentos mais poderosos e eficazes de que dispus para o desempenho da missão de que ia incumbido (…). Os filmes[196] que levei comigo, e que se exibiram num dos mais importantes cinemas da Cinelândia – o 'Broadway' – falaram mais directamente à alma brasileira do que o poderiam fazer centenas de discursos"[197].

Esta ênfase no cinema resulta de o encarar como "um dos sintomas de vitalidade – de *actualidade* – dos povos, um dos mais poderosos instrumentos que modernamente se encontram à disposição das Nações para vincarem a sua presença"[198]. Visto como a "arma de penetração mais poderosa do nosso tempo", Ferro considera que "não há ofensiva tão perigosa como a das imagens, porque é a mais insinuante, a mais doce, aquela que julgamos inofensiva"[199]. O director

[191] Consultar artigo do *Animatógrafo* sobre esta viagem, reproduzido na íntegra no Anexo 23.

[192] Plano reproduzido parcialmente no Anexo 24.

[193] ANTT – *Plano de António Ferro para uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular*, PT-TT-AOS/CO/PC/12E, p. 1.

[194] Refere-se à imprensa, à literatura, ao teatro, à rádio, ao folclore e outras manifestações artísticas, mas também aos serviços de censura.

[195] ANTT – *Plano de António Ferro para uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular*, PT-TT-AOS/CO/PC/12E, p. 11.

[196] Tratou-se de documentários, na sua totalidade, onde se podem destacar *A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal*, a *Exposição do Mundo Português* ou *A Manifestação a Salazar*, claramente filmes de propaganda do regime.

[197] *Animatógrafo*, 3ª. Série, nº. 65, 03.02.1942, p. 1-2.

[198] "Um discurso e uma verdade". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 25, 28.04.1941, p. 5.

[199] ANTT – *Plano de António Ferro para uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular*, PT-TT-AOS/CO/PC/12E, p. 14.

do Secretariado não vê o cinema apenas como meio de propaganda de Portugal, mas também como instrumento a utilizar contra a influência do "americanismo (…), essa grande ofensiva de imagens que ocupou (…) os sentidos da mocidade do nosso tempo". Defende, pois, um cinema nacional "que poderá ensinar novos gestos, novas maneiras de viver, novos princípios aos portugueses"[200].

Porém, "enquanto o cinema português não atinge aquele nível que lhe permitirá dar a grande batalha em Portugal, no Brasil, ou na própria América espanhola", propõe o uso da contrapropaganda cinematográfica: "Deveríamos tentar aproveitar a própria arma que nos combate, que combate a nossa própria civilização, para a combatermos, para que tal arma se desfeche contra os próprios que a apontam contra nós"[201].

É nitidamente importante destacar duas ideias que o director do Secretariado deixa latentes neste seu plano: por um lado, que um cinema português com características competitivas a nível externo e que dignifique a Nação ainda está longe de existir[202]; por outro, a noção de que o cinema estrangeiro, mas em especial o americano, pela sua força comercial, tem um poder desnacionalizador a que é necessário resistir a todo o custo. Tal interpretação é perceptível na linguagem bélica utilizada no discurso de Ferro, em termos como "combate", "arma", "ofensiva", "batalha". Por outro lado, é secundado nesta ideia por vários entusiastas do cinema nacional, como o Doutor Agostinho de Campos, que discorre sobre a "invasão estrangeira do que se mete pelos olhos e pelas almas dentro, e onde não perpassa nem vislumbre do nosso carácter, nem relâmpago da nossa história, nem calor do nosso patriotismo, nem sopro do nosso génio colectivo"[203], ou por Domingos Mascarenhas, que fala da "empanturradela permanente e indiscriminada de fitas estrangeiras (…) fatalmente instrumento de desagregação portuguesa"[204].

Retornando ao plano, o que Ferro pretende é conseguir interessar "os cineastas de Hollywood no caso português (quando digo caso digo paisagens, costumes, folclore, História, vida regional e política)". Se se conseguisse "que Portugal ficasse na moda, durante alguns anos, nos studios de Hollywood, ganharíamos extraordinário terreno (…) em toda a América, no

[200] ANTT – *Plano de António Ferro para uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular*, PT-TT-AOS/CO/PC/12E, p. 14-15.

[201] ANTT – *Plano de António Ferro para uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular*, PT-TT-AOS/CO/PC/12E, p. 15.

[202] Terá sido a consciência desta ausência/falha que o impulsionou para a criação da legislação para o cinema de 1948?

[203] "Uma palestra radiofónica sobre o cinema nacional". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 28, 19.05.1941, p. 5.

[204] "A invasão indesejável e dispensável". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 36, 14.07.1941, p. 5.

mundo, e sobretudo no Brasil"[205]. Para obter esta popularização do país em terras americanas, indica a nomeação de um cônsul português para Los Angeles (a ser considerado um dos postos diplomáticos mais importantes nos E.U.A.), chamando não um diplomata de carreira, mas "um escritor ou artista ou um simples homem do mundo com certa cultura, ponderação, habilidade, e com o sentido espectacular necessário para levar os dirigentes de Hollywood a reparar no interesse visual das nossas coisas"[206], alguém que convivesse intimamente com os principais dirigentes e estrelas do sistema americano de cinema, de modo a conseguir que Portugal fosse "adoptado pelo cinema americano", com "consequências benéficas (…) tão grandes que chega a ser difícil calculá-las em toda a sua extensão"[207].

Todavia, como admitiu Ferro, "o projecto é grandioso" e nunca passou disso mesmo, até porque não se conhece resposta de Salazar a este plano; muito provavelmente, o Presidente do Conselho, no seu rigor normal com as despesas do Estado, tê-lo-á considerado quimérica extravagância.

No mesmo "Plano de uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular", Ferro não se esquece de um outro país importante para Portugal, fazendo referência a um possível e vantajoso acordo com Espanha, "através de um intercâmbio inteligentemente estudado" e de "certos projectados grandes filmes de colaboração ibérica"[208], mencionando inclusive o projecto de um filme conjunto sobre Fernão de Magalhães (que parece nunca se ter concretizado).

É de salientar que os cineastas portugueses já tinham iniciado, em 1936, um movimento ibérico de co-produção cinematográfica com o país vizinho, através de Leitão de Barros e do seu *Bocage* com versão espanhola (*Las Tres Gracias*)[209]. Pode inclusive recuar-se mais, até 1934, quando já se pugnava pela "permuta de filmes portugueses e espanhóis", num projecto de "intercâmbio de filmes [que] poderia mesmo vir a ser a origem de trabalhos de grande

---

[205] ANTT – *Plano de António Ferro para uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular*, PT-TT-AOS/CO/PC/12E, p. 15-16.

[206] No fundo, um "poeta da acção", o tipo de homens que Ferro admirava e considerava necessários a Portugal, de tal forma que sonhava em criar "sonho de poeta! – o prémio da Acção, [destinado] a recompensar a figura do animador da nossa vida social, de qualquer ramo de actividade portuguesa" (FERRO, 1935: 22).

[207] ANTT – *Plano de António Ferro para uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular*, PT-TT-AOS/CO/PC/12E, p. 16.

[208] ANTT – *Plano de António Ferro para uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular*, PT-TT-AOS/CO/PC/12E, p. 17.

[209] Este cineasta, já em 1930, no período de introdução do cinema sonoro, advogava um cinema nacional com versões espanholas, procurando dessa forma atingir "todos os povos de língua portuguesa e espanhola, ou sejam Portugal, Brasil, Espanha, América Latina e as respectivas colónias" (*Kino*, nº. 10, 03.07.1930, p. 4).

envergadura realizados com duas versões: a portuguesa e a espanhola, que alastraria pela América Central e do Sul, e que iriam percorrer os 'écrans' da Europa, da África e da Ásia"[210].

Por outro lado, há que registar as ligações do cineasta Arthur Duarte ao cinema espanhol, tendo dirigido a organização de filmes da empresa *Ibérica* até ao início da guerra civil, e do próprio António Lopes Ribeiro, que vai buscar a Espanha os técnicos que com ele colaboram em *Gado Bravo* (o espanhol Bernaldez[211] e os alemães Nossec, Gärtner, Goldberg).

Todavia, foi só nos inícios dos anos quarenta, em plena Segunda Guerra Mundial, que, no seguimento das iniciativas particulares, parece existir a procura de um acordo político formal de co-produção cinematográfica entre as duas nações ibéricas. Deste modo, em Janeiro de 1941, Manuel Garcia Viñolas, o responsável pelo Departamento Nacional de Cinematografia espanhola, desloca-se a Lisboa; recebido à chegada por Lopes Ribeiro e Fernando Fragoso (correspondente em Portugal do *Primer Plano* espanhol e jornalista do *Cinéfilo*), encontra-se com António Ferro, ficando assente "o estudo imediato de todas as possibilidades de trabalho em comum e de permuta cinematográfica entre Portugal e Espanha", que será "submetido à aprovação dos dois Governos e de que resultará um acordo de altíssimo alcance e importância"[212].

Para que da ideia nasça um projecto, porque "ignorar a porta que se abriu, a mão que se estende, o campo que se rasga – seria imperdoável e fatal"[213], Ferro conta com a ajuda preciosa de Lopes Ribeiro.

Este cineasta, nas páginas do seu *Animatógrafo,* vai fazendo campanha por um "cinema ibérico (…), [uma] régia empresa cinematográfica, a que levam os seus entusiasmos e os seus desvelos, com inquietações e ambições irmãs, Espanha e Portugal (…), para que surja um Cinema suficiente, forte e digno, capaz de se bastar em qualidade e quantidade, em técnica e em capacidade mercantil (…), para erguer diante da América do Norte um conjunto de possibilidades novas"[214]. Simultaneamente, apresenta a Ferro, em Novembro de 1941, um plano de internacionalização do cinema nacional, relativo à "Colocação de filmes portugueses em Espanha e no Brasil"[215], onde expõe as suas ideias para uma colaboração profícua entre os dois países ibéricos. Assim, tendo compreendido que Garcia Viñolas, quando da sua vinda a Lisboa, se

---

[210] "O cinema espanhol". *Imagem*, nº. 107, 01.12.1934, p. 7.

[211] Tendo sido assistente técnico em Portugal de Lopes Ribeiro em *A Revolução de Maio* e director de som em *Gado Bravo*, Bernaldez dirige após a guerra civil um estúdio em Chamartin la Rosa, a norte de Madrid.

[212] *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 10, 13.01.1941, p. 3.

[213] "Possibilidades dum cinema ibérico". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 18, 10.03.1941, p. 5 (artigo reproduzido na íntegra no Anexo 25).

[214] "Possibilidades dum cinema ibérico". *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 18, 10.03.1941, p. 5.

[215] Consultar Anexo 20.

mostrou aberto a "um acordo entre Portugal e Espanha para a exploração nos dois mercados da respectiva produção nacional", e numa altura em que "o mercado espanhol encontra-se praticamente fechado à própria produção americana"[216], propõe viajar até Madrid para auscultar o meio cinematográfico, "acção que seria extremamente facilitada se levasse filmes para mostrar", elaborando depois um relatório para o SPN, para que dessas conclusões "pudesse beneficiar a produção cinematográfica portuguesa". Para a concretização de um efectivo intercâmbio luso-espanhol, advoga que seriam necessárias as seguintes concessões: uma "taxa especial para a licença de entrada dos filmes portugueses em Espanha, compensada com diminuição de impostos aduaneiros e de exibição dos filmes espanhóis em Portugal" (sendo as legendas apostas nos laboratórios nacionais) e a "distribuição em Portugal dos filmes espanhóis em condições vantajosas para ambas as partes, a troca da distribuição em Espanha de filmes portugueses". Termina considerando que "um acordo com Espanha traria atrás de si um mercado tão vasto e compensador, que desenvolver-se-ia automaticamente a nossa indústria de filmes", uma vez que prevê um espaço de colocação para os filmes nacionais "de 145 milhões de indivíduos, pois tantos são os que falam português (55 milhões) e espanhol (90 milhões)"[217].

Em finais de 1943, começa desta forma uma colaboração cinematográfica contínua, sucedendo-se as co-produções ou, pelo menos, as versões em ambas as línguas: o húngaro Ladislau Vadja, radicado em Espanha, assina a realização de *O Diabo São Elas*, *Três Espelhos* ou *Viela – Rua Sem Sol*, enquanto Arthur Duarte filma em Madrid *Es Peligroso Asomarse el Exterior*, *El Huesped del Cuarto Trece* e *Fuego*[218]. Nas palavras de Leitão de Barros, em entrevista dada ao *Diário Popular* em 11 de Dezembro de 1944: "Tanto Portugal como a Espanha ganham com a iniciativa de fazer filmes destinados aos dois mercados de antemão garantidos" (RIBEIRO, 1983: 446).

Todavia, apesar de terem existido vários filmes produzidos neste sistema, poucos mereceram o apoio estatal, excepção feita a *Inês de Castro* (1945), de Leitão de Barros, uma co-produção apoiada por Ferro, através do SPN, e por Garcia Viñolas, pelo Departamento Nacional

[216] Não apenas a americana, mas a toda a produção estrangeira em geral, devido aos impostos proibitivos para a importação destas obras; Lopes Ribeiro refere que "com as cópias e material de reclamo indispensáveis, cada filme estrangeiro paga portanto, para ser exibido em Espanha, de 100 a 150.000 pesetas" (ANTT – *Pasta Cinema Nacional*, PT-TT-SNI/GS/20/25, cx. 724).

[217] ANTT – *Pasta Cinema Nacional*, PT-TT-SNI/GS/20/25, cx. 724.

[218] De referir ainda as obras portuguesas de realizadores espanhóis experimentados, mas de segunda categoria, como *Cais do Sodré* e *Os Vizinhos do Rés-do-Chão* (Alexandre Perla), *A Mantilha de Beatriz* e *Não há Rapazes Maus* (Eduardo Maroto), *Sol e Toiros* (José Buchs), *Senhora de Fátima* e *Rainha Santa* (Rafael Gil). O intercâmbio português também se cifrou na passagem para Espanha de diversos actores portugueses, como Milú, António Vilar, Virgílio Teixeira ou Raul de Carvalho.

de Cinematografia Espanhola. Para Maria do Carmo Piçarra, este era o filme através do qual Ferro e Viñolas "esperavam que a então apregoada Irmandade Ibérica viesse a traduzir-se num acordo político de co-produção cinematográfica" (PIÇARRA, 2006: 98). Contudo, apesar da estreia de gala, no S. Luís, com a presença do Presidente da República, e de em Espanha ter sido considerado de interesse nacional, a verdade é que o filme não produziu o efeito político esperado, de criação de um regime concertado de co-produções, e a cooperação continua, mas em moldes puramente particulares.

Esta colaboração, que trouxe uma certa actividade aos estúdios portugueses, termina por volta de 1949, quando a indústria deixa de ter dinheiro, apesar da lei que entretanto saíra (com efeito, as verbas apuradas para o Fundo do Cinema eram notoriamente escassas, por um lado e, por outro, Ferro condicionou as verbas do Fundo a obras "representativas do espírito português"), e quando a Espanha, "à medida que ia entrando noutros mercados, [se desinteressou] dessas versões duplas para Portugal" (COSTA, 1996: 51).

Pode, pois, especular-se que, se Ferro foi o responsável pelas linhas da "Política do Espírito" no que ao cinema nacional diz respeito, foi também vítima, uma vez que o seu desejo sincero de um cinema anticomercial, inconfundível, digno, ficou "demasiado emaranhado e preso numa *praxis* política que tudo subordinou, [n]uma estética ao serviço do político (…) em que realmente (…) acreditou" (MORAIS, 1987: 201).

Para Ferro, era necessária uma protecção estatal ao cinema nacional. Com efeito, o enaltecer dos realizadores portugueses e do seu "esforço muito apreciável, heróico mesmo, [feito] a favor de uma produção contínua de filmes", não deve ficar pelo "aplauso e louvor mas [merece] também estímulo"[219]. Na legislação que se começa a discutir[220], o director do Secretariado vê uma forma de "reabilitar o cinema português e elevar o nível do gosto do público" (FERRO, 1950d: 69).

Lopes Ribeiro continua em uníssono com Ferro e, em 30 de Outubro de 1946, escreve-lhe "em estilo telegráfico"[221], dando conta das reacções dos sectores da produção, exibição, distribuição e dos meios técnicos e artísticos ao projecto então publicado na imprensa, certificando que Salazar "tem-se mostrado interessado pelas reacções"; declara-se "convencido

[219] *Animatógrafo*, 3ª. Série, nº. 65, 03.02.1942, p. 1-2.

[220] O Decreto-Lei n.º 36 062, de 27 de Dezembro de 1946, transformar-se-á, depois de um longo processo, na lei de Protecção ao Cinema Nacional, de 18 de Fevereiro de 1948.

[221] Carta reproduzida na íntegra no Anexo 26.

que nada demoverá S. do que já assentou no seu espírito: a nossa razão"[222], apesar dos protestos dos distribuidores, que pedem a suspensão da lei.

Defendendo desde cedo que a organização do cinema em Portugal competia ao Estado, em 1947 Ferro confirma-o: "Sabemos (...) que muitos dos erros do cinema português têm sido filhos da sua falta de recursos e da ausência de orientação superior" (FERRO, 1950d: 77). A consonância com a opinião cinematográfica nacional é evidente, uma vez que inclusive Manuel de Azevedo assume que "a organização do cinema em Portugal compete, evidentemente, ao Estado" (AZEVEDO, 1951: 36).

Na legislação que finalmente vê a luz do dia em 1948, Ferro divisa um diploma que protegeria "os interesses espirituais" do cinema português, que proporcionaria "aquele apoio decisivo, *continuado*, [para o] ajudar a defender-se de certos interesses comerciais nem sempre legítimos", que definitivamente iria encaminhar a cinematografia nacional para o caminho que desejava, um caminho claramente delineado: "Caminho sério, que não exclui o sorriso nem o riso" (FERRO, 1950d: 55, 62 e 68).

Contudo, apesar desta concordância na forma, o conteúdo da lei é polémico e as críticas ao diploma e ao Fundo do Cinema Nacional não se fazem esperar. Manuel de Azevedo é contundente: "Como espectador, não vejo que a recente legislação contribua, bem pelo contrário, para o progresso do cinema português (…). Certamente que alguém vem a beneficiar. O público não é, com certeza" (AZEVEDO, 1951: 39). Também Roberto Nobre contesta, afirmando claramente que "o que é mais grave é a situação dos realizadores independentes perante o 'fundo'. Ou se sujeitam às 'modificações sugeridas' ou não serão socorridos" (NOBRE, 1946: 24). Resumindo, uma parte considerável do meio cinematográfico português não aceita esta legislação, que encara como a politização do cinema nacional. E, desta forma, seguindo-se à saída de António Ferro do SNI, verifica-se uma crise profunda no meio cinematográfico, com o seu auge no famoso "ano zero" de 1955.

A questão paira no ar: ter-se-á, através do diploma de Protecção ao Cinema Nacional, concretizado a "Política do Espírito" de Ferro para o cinema?

O que o director do SPN/SNI terá procurado materializar – a viabilidade de um cinema nacional propagandístico com uma vertente artística – não se constituía como uma tarefa fácil. As considerações amargas com que se despediu do cargo de Secretário Nacional da Informação, no final da década de 1940, confirmam este insucesso: "Mas chega o que se tem feito? É suficiente para se ter fé no futuro? Todos sabemos que não". E continua: "A Lei de Protecção ao Cinema

[222] ANTT – *Pasta Lei de Protecção ao Cinema*, PT-TT-SNI/GS/20/25, cx. 724.

Português (…) não deu ainda os resultados desejados, pela espera longa do seu regulamento e de outras morosidades burocráticas" (FERRO, 1950d: 55 e 82).

Resta tentar perceber porque falhou o projecto ferrista. O principal obstáculo terá sido a inerente impossibilidade de conciliar a criação de um estilo artístico vanguardista, marcado pela aposta em filmes do quotidiano (num relance do neo-realismo então emergente), com a subordinação do cinema ao projecto político do Estado Novo, pela apresentação de filmes maioritariamente de interesse comercial, seguindo o "gosto do público", que se adequavam aos interesses ideológicos do regime.

Parece, com efeito, que as contradições entre o projecto António Ferro-SPN/SNI e o programa do regime se revelaram impossíveis de ultrapassar.

3.3 Do entusiasmo ao desencanto

"À medida que vamos compreendendo a seriedade da vida, a sua ordem essencial, indispensável, vamos adquirindo (…) a noção dos nossos limites, o contorno das nossas fronteiras íntimas, erguendo, ano a ano, experiência a experiência, os diques do nosso instinto" (FERRO, 1954: 11).

É desta forma que António Ferro fala de si próprio, naquela que foi uma das suas últimas obras, escrita em 1954 – *D. Manuel II, o Desventurado* –, a propósito da sua "evolução literária [como] escritor" (FERRO, 1954: 11-12).

Podem, contudo, aplicar-se estas palavras a uma outra evolução – a sua enquanto político, no percurso pelo SPN/SNI.

No entender de Luís Reis Torgal, nesse trajecto "perdeu-se o intelectual livre que escandalizava outros intelectuais" (TORGAL, 2004: 1102). Para Raquel Pereira Henriques, o período ferrista de frases irónicas, explosivas, repletas de paradoxos e trocadilhos, em que discorria sobre o saudosismo e o imobilismo enraizados e desajustados perante a urgência da Hora, "a Hora que passa (…), a Hora oficial do Universo: meio dia em ponto com o sol a prumo" (VEIGA, s/d: 97), deu lugar a "uma justificação e a um suporte do presente pelo passado, a um modernismo essencialmente nacionalista, onde a reabilitação da loucura inquieta já não tem sentido, em face de um equilíbrio subitamente imperativo" (HENRIQUES, 1990: 76).

Ferro sente a mudança, claramente, mas como a interpreta? Lendo os seus discursos políticos dos anos trinta e quarenta, verifica-se que a noção de "evolução" é apresentada como justificadora da sua trajectória. Assim, em *A Política do Espírito e os Prémios Literários do*

S.P.N, de 1935, defende: "Reivindiquemos e defendamos o direito da evolução quando ela é sincera e honesta (…). Quando pretenderem barrar-nos o caminho, lançando-nos ao rosto pedras mortas de outras idades, saibamos responder com aprumo e serenidade: 'Esse fui eu, mas não sou eu!' (…). Sejamos corajosos e altivos perante a ofensiva das sombras" (FERRO, 1935: 17). Em 1943, quando se comemoravam os dez anos do Secretariado de Propaganda Nacional e da "Política do Espírito", afirma: "Eu, porém, que já me tinha combatido e vencido, não hesitei em tomar posse deste cargo, porque sabia muito bem o que se passava dentro de mim, porque não ignorava a minha *evolução*" (FERRO, 1943: 11).

E o que teria justificado esta mudança, esta "evolução"? A resposta vem ainda no discurso comemorativo anteriormente referido: "O meu encontro com Salazar (…) definira, concluíra, a minha evolução, fizera-me compreender para sempre que o meu inconformismo sistemático, escravo, afinal, de tantos conformismos, *conformado* a tantas ideias feitas, mal feitas, não conduzia a nada, nem a essa própria beleza que perseguia, que buscava" (FERRO, 1943: 12). Salazar foi assim, para Ferro, nas palavras de Artur Portela, "a expressão, a ponta final da sua evolução nervosa, apaixonada, sincera talvez, em que se encontram o nacionalismo, o sebastianismo, o sidonismo, o filomenismo, todo o gosto e a esperança" (PORTELA, 1982: 31).

É duro o caminho que Ferro trilha, do entusiasmo ao desencanto, da alegria de viver e sentir da sua mocidade, à mágoa, mesclada de nostalgia, dos seus últimos anos, "desterrado" num cargo diplomático: ministro plenipotenciário em Berna, primeiro, e em Roma, depois.

Este percurso, do encanto à desilusão, é progressivo mas constante. Com efeito, durante o seu trajecto político, apercebe-se, desde muito cedo, do combate que tem de travar contra os "inimigos políticos e literários do 'futurista', da pessoa discutidíssima" que era (FERRO, 1943: 9). Deste "bom combate" fala Ferro em 1943: "Esses ataques (…) deveria recebê-los, como recebi, como estímulo, como lenha arremessada, violentamente, ao fogo da minha combatividade" (FERRO, 1943: 10). Passados cinco anos, em 1948, na inauguração da exposição *14 Anos de Política de Espírito*, Ferro continua a sentir a necessidade de justificar-se e à acção do seu Secretariado, perante a incompreensão daqueles "que olham só para a superfície das coisas"; desta forma, ao mesmo tempo que apresenta um "catálogo" das (suas) obras do SNI, Ferro ataca declaradamente os seus inimigos, também eles homens do regime: "E é difícil, muito difícil, estabelecer, às vezes, o diálogo entre pessoas de mundos diferentes, entre aqueles que só olham para a superfície das coisas e os outros, aqueles que surpreendem a alma, o espírito (…). Instrução e civilização, ou até instrução e cultura são palavras diferentes e nem sempre se juntam em pessoas indiscutivelmente de grande valor e até úteis à Nação noutros aspectos" (SNI, 1948a: 11-12).

Em Janeiro de 1950, em vésperas de assumir o novo cargo em Berna, Ferro resume o seu percurso político no Secretariado numa frase esclarecedora das oposições com que se deparou: "Combati, sem dúvida, mas fui combatido, claramente ou na sombra, sobretudo na sombra, durante muitos anos"[223].

A obra de Ferro à frente SPN/SNI pautou-se sempre pela procura da conciliação. Assim, profundamente leal a Salazar – "esta obra (…) não teria sido possível sem Salazar, sem o espírito de Salazar" (FERRO, 1943: 24) –, Ferro não é, contudo, um colaborador automático; a sua "obediência é paradoxalmente rebelde", uma vez que o director do Secretariado "antecipa-se, alarga, dinamiza, traduz livremente" (PORTELA, 1982: 60).

Todavia, a conciliação por que Ferro anseia entre os seus ideais estéticos e o regime que serve, apresenta-se, no Portugal pós-segunda guerra mundial, impossível: as fissuras que se abrem no edifício até aí hermético do Estado Novo, com a vitória dos regimes democráticos e o aumento das pressões para que abandone o cargo, levam Salazar a substituir aquele que politizou e institucionalizou os seus ideais estéticos a favor do programa político estadonovista.

A saída de Ferro é claramente contra a sua vontade; é o próprio a confirmar a situação, em 1953: "Quando penso que estou há três anos em Berna e quando sonho o que podia ter feito nesse mesmo período se tivesse continuado em Lisboa, no Secretariado, sinto um arrepio, uma sensação de vazio, de tempo não vivido" (QUADROS, 1963: 203).

Resta identificar quanto do *Ferro modernista* permanece no *Ferro salazarista* ou, colocado de outra forma, teria o regime domado Ferro? Tê-lo-ia convertido um "zeloso funcionário público", como o apelida Jorge Ramos do Ó?

Em parte, é perfeitamente admissível optar pela afirmativa. Na realidade, é o próprio Ferro que se debate, na sua fase final enquanto director do Secretariado, com esta questão quando, em 1949, sente a necessidade, não de justificar a obra feita, mas a sua pessoa: "Temos a consciência, quando formos rendidos um dia neste posto de luta, apaixonante mas fatigante (…), que fizemos tudo quanto estava ao nosso alcance, para não trair os ideais da nossa já passada juventude, que nunca sentimos incompatíveis com as ideias que defendemos e servimos" (FERRO, 1949a: 39). Esta necessidade leva-o a pretender deixar como legado da sua acção, não a imagem glorificada do regime que serviu, e do chefe a quem foi sempre fiel, mas o retrato de grande estimulador cultural do país, no seu esforço de "criação de um clima poético dentro da vida portuguesa" (SPN, 1948a: 19).

---

[223] Arquivo Fundação Quadros – *Discurso pronunciado pelo senhor António Ferro na homenagem pública que lhe foi prestada no SNI em 06/01/1950*, cx.1, envelope 005, p. 3.

Por outro lado, em certos aspectos da sua acção, como no plano do cinema, podemos com relativa facilidade vislumbrar "o vanguardista (…), aquela costela de futurista" (MORAIS, 1987: 199) que manteve toda a vida. Com efeito, António Ferro esteve à frente do seu tempo, na sua visão de uma cinematografia plena de sensibilidade estética, na defesa de géneros inovadores, como é o caso do cinema do quotidiano ou *cinéma verité*[224], do cinema poético e do género neo-realista italiano da primeira fase[225]. Mas, também, na rejeição do género cómico, com o qual nunca transigiu, apesar do seu sucesso a nível nacional. Neste domínio, o director do Secretariado revela valores mais estéticos que ideológicos, os quais, não colidindo com as máximas fundamentais do regime, também não as reforçavam.

A sua linguagem estética de origem modernista continua a fazer-se sentir na reivindicação da participação, na "Política do Espírito", de todas as expressões plásticas e de todas as formas de comunicação. Assim se compreende a refutação de "certas naturezas mortas, já putrefactas, [d]os quadrinhos *mimosos* (…), [d]os retratos demasiado parecidos, [d]as flores *que não cheiram* (…), tudo quanto é convencional, habilidoso, prenda de família", bem como o seu desejo expresso de ver, no Museu de Arte Contemporânea, "alguns quadros dos impressionistas e dos *fauves*, indispensáveis à formação *equilibrada* de um artista moderno" (FERRO, 1949a: 30 e 37).

No cômputo geral, permanece a sensação de que, da mão de um modernista, apelando e servindo-se dos artistas dessa corrente, a "Política do Espírito" de António Ferro funcionou em sentido contrário ao Modernismo, pela forte carga doutrinária, pelo seu conservadorismo, pela politização que sofreu, enquanto instrumento do discurso político do regime, esvaziando os princípios base desta estética – a ruptura e a inovação.

Contudo, Ferro, paradoxal até ao fim, não se apresenta linear e outra forma de ler a sua saída do SNI será encarando-o como um agente do regime que se torna incómodo, na sua persistência em defender valores da cultura internacional, um vanguardista que teima em "reivindicar um sentido de liberdade, e até de inconformismo" (FERRO, 1949a: 41), renegado pela doutrina moralista, conservadora e tradicionalista do regime de Salazar.

[224] Verificável nas referências às obras poéticas de Jean Cocteau, no discurso *O Cinema e o Teatro*, de 21 de Novembro de 1949.

[225] Ferro cita concretamente alguns filmes que pertencem a esta corrente, no já referido discurso *O Cinema e o Teatro*, como *Quatro Passi fra le Nuvole* (1942), de Alessandro Blassetti ou *Vivere in Pace* (1947), do neo-realista italiano Luigi Zampa.

CONCLUSÃO

A finalizar esta dissertação, pretende-se apresentar um conjunto de considerações que se afiguram relevantes no seio de um trabalho cujo principal objectivo foi o de problematizar, mais do que polemizar.

Com efeito, procurou-se proceder a uma abordagem serena, solidamente apoiada numa plêiade de documentos, de estudo das relações entre política e cinema no período do Estado Novo, abordagem esta centrada na figura de António Ferro, director do organismo de propaganda do regime, o SPN/SNI.

Neste sentido, seleccionou-se um *corpus* documental que procurasse responder às interrogações iniciais da investigação, ao mesmo tempo que observasse as condicionantes de tempo disponível para a sua realização – os escritos e discursos de António Ferro, as revistas cinematográficas do período em análise (1930 a 1950), e o fundo documental do SPN/SNI presente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, entre outros de menor importância.

Permanecem, naturalmente, outras fontes arquivísticas de interesse – o Arquivo de Oliveira Salazar depositado na Torre do Tombo, o espólio do SPN/SNI ainda guardado no Palácio Foz e o arquivo pessoal de António Ferro existente na Fundação Quadros. Todavia, uma série de condicionalismos confinou e dificultou a sua análise. Desde logo, as limitações de tempo, decorrentes da necessidade de se compatibilizar horários de trabalho com deslocações mais ou menos prolongadas a Lisboa, e a extensão (limitada) de um trabalho desta natureza. Por outro lado, o arquivo do SPN/SNI presente na Torre do Tombo encontra-se em fase de inventariação documental, devido às incorporações de que foi alvo, segundo informação do mesmo. Por sua vez, a Fundação António Quadros, reconhecida oficialmente pela Presidência do Conselho de Ministros em 8 de Janeiro de 2009, encontra-se ainda em processo de inventariação e tratamento do acervo de António Ferro; a esta circunstância junta-se o horário condicionado disponível para consultas a investigadores, o que levou à impossibilidade de uma exploração intensiva e contínua deste espólio documental.

De referir ainda que decorrem neste momento acordos que futuramente facultarão importantes contributos para esta temática, como o protocolo entre o Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e a Tobis Portuguesa, relativo à investigação do património histórico, tecnológico e documental desta empresa, que pode fornecer pistas para esclarecer o papel de António Ferro no seu primeiro conselho de produção.

A própria temática escolhida para esta dissertação encerra em si várias dificuldades de análise: desde logo, a complexa personalidade de António Ferro, indivíduo multifacetado e muitas vezes paradoxal, mas também as dificuldades na explicitação e na interpretação das suas ambições ético-estéticas e de acção para o cinema português, reforçadas por uma linguagem politizada, estereotipada por vezes, apoiada em fórmulas vagas, inserida quase sempre em contextos mais vastos das questões culturais do país.

Por outro lado, as relações Estado Novo/cinema português são um assunto controverso, como foi mencionado no texto de introdução, e o recurso à bibliografia disponível foi fundamental neste aspecto, provando as dificuldades presentes, uma vez que se torna patente a pluralidade de opiniões, muitas vezes antagónicas, sobre as relações de Ferro com o cinema português.

Todavia, e na linha de pensamento de Nuno Rosmaninho, é possível afirmar que se conheceu em Portugal, nos anos iniciais do projecto do Estado Novo, um apelo totalitário no que à arte diz respeito; perante a questão então debatida – deveria o Estado dirigir a actividade artística – muitos responderam afirmativamente. Este era igualmente o desígnio de Ferro, primeiro enquanto jornalista e figura pública de nomeada e, depois, como director do Secretariado, através da sua "Política do Espírito", um projecto vanguardista, global, integrado, "de lição estética, de transformação sociocultural" (PORTELA, 1982: 53).

A nível cinematográfico, grande parte do debate girou em torno da possibilidade, ou da necessidade, de o cinema português se construir como uma cinematografia nacional distinta de todas as outras, com temas próprios, um estilo autónomo e uma relação privilegiada com os espectadores do seu país de origem. A questão fundamental é, pois, a de saber qual era o projecto de António Ferro e, implicitamente, do SPN/SNI, para o cinema português.

Quanto ao segundo, isto é, o projecto cinematográfico oficial do regime, é possível descortiná-lo nos discursos do director do SPN – um cinema formativo, desde logo, para "educar o bom gosto do povo" (FERRO, 1950d: 36), ao qual se dirigiam os espectáculos populares dos cinemas ambulantes. Seria este o seu objectivo imediato. Imediato, mas não único. A propaganda será, efectivamente, um dos eixos da concepção cinematográfica de Ferro. Propaganda do regime, de Salazar, de Portugal, só possível com um cinema dotado de um espírito nacional, personalizado, um cinema que reflectisse "a nossa personalidade, a nossa moral e até a nossa estética de vida" (FERRO, 1950d: 46). Assim, esta cinematografia portuguesa deveria ser digna, "com uma certa elevação" (FERRO, 1950d: 63) e exportável, pois a propaganda deveria ser interna e externa. Para a consecução deste segundo objectivo parecem dirigir-se os filmes

históricos, desenvolvidos muitas vezes a partir de obras literárias portuguesas, bem como o género documental, ambos tão do agrado da personagem em estudo.

Todavia, as concepções de Ferro nem sempre se mostraram em concordância com o pensamento dominante em Portugal. Com efeito, os seus discursos como director do SPN estão marcados pela necessidade de vincar as diferenças entre o seu e os outros organismos culturais do regime: "A quem incumbe [a] consagração oficial é aos organismos oficiais puramente culturais (…). Ao Secretariado da Propaganda Nacional cabem outras funções (…). Não consagramos: estimulamos" (FERRO, 1949a: 18), ou: "O salão da Sociedade Nacional das Belas-Artes ficará sendo a grande estação dos que chegam. O *studio* do S.P.N. (…) continuará a ser a pequena oficina dos que partem" (FERRO, 1950a: 106).

É, pois, com base nas suas concepções pessoais, de cariz mais estético que político-ideológico, que António Ferro defende um cinema artístico, anticomercial, que fuja às fórmulas estereotipadas das "altas comédias que são às vezes muito baixas", das *portuguesadas* e do "excesso da cantiguinha e do bailarico (…), [d]o lamechas e [d]o bonitinho" ou "[d]as fracas e infelizes tentativas" de filmes policiais (FERRO, 1950d: 51 e 64). Oferece, em troca, um panorama de incentivos, através do Fundo do Cinema Nacional, aos "filmes de natureza poética" e aos "filmes do quotidiano", que permitiriam ao cinema nacional ser "um grande livro de histórias" (FERRO, 1950d: 67-68).

Mas Ferro não se fica por estes incentivos. Procura, através de propostas concretas, dirigidas a Salazar, concretizar a sua visão de um Espaço Atlântico, englobando Portugal, o Brasil, Espanha e as várias comunidades sul-americanas de língua castelhana, numa irmandade cultural ibero-americana, sustentada por uma história em comum, uma fraternidade linguística e uma unidade espiritual. Para o director do Secretariado, a arma mais poderosa e adequada à concretização desta finalidade seria o cinema. No seu "Plano de uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular", fica claro o papel que este meio iria ter na materialização da projecção atlântica de Portugal, como remédio propagandístico "de acção instantânea, de consequências prontas, imediatas"[226].

No tocante ao Brasil, Ferro mostra-se desde logo pragmático: em termos comerciais, cedo reconhece a sua importância, e da numerosa colónia portuguesa aí radicada, para o reduzido mercado cinematográfico nacional. Mas percebe igualmente que o Brasil, país onde a influência da cultura e da cinematografia norte-americana era considerável, se revelava como um recanto cultural privilegiado, "para mostrar aos brasileiros que Portugal tem hoje uma capacidade de

[226] *Animatógrafo*, 3ª. Série, nº. 65, 03.02.1942, p. 1.

realização moderna"[227], isto é, como espaço de propaganda do regime, através do cinema português. As facilidades que a língua em comum parecem trazer, e a consciência da superioridade da produção cinematográfica portuguesa, nos domínios técnico e artístico, incitam-no a procurar activamente a entrada em força dessa indústria nacional no mercado brasileiro. Conta para isso com o (sempre) precioso auxílio de António Lopes Ribeiro e o interesse de Lourival Fontes, director do D.I.P. brasileiro, manifesto no Acto Cultural entre os dois países, assinado em 1941, onde se postula a realização de filmes em conjunto e a troca de actualidades cinematográficas.

No mesmo "Plano de propaganda", Ferro não negligencia a importância de Espanha. Tendo em consideração, como lhe é apontado por Lopes Ribeiro, que "embora em Espanha se produzam, actualmente, mais de 100 filmes por ano, eles ainda são insuficientes para abastecer um mercado de 2.000 cinemas"[228], por um lado e, por outro, que o mercado espanhol se encontra muito fechado à produção americana, devido às licenças de entrada de filmes estrangeiros, Ferro enceta conversações, em inícios de 1941, com Garcia Vinõlas, o director do Departamento de Cinematografia do país vizinho.

Eventualmente partindo das sugestões expostas por Lopes Ribeiro no seu memorial de "Colocação de filmes portugueses em Espanha e no Brasil", sobre a necessidade de dobragem em língua castelhana das películas portuguesas, de forma a atingir não apenas o mercado espanhol mas, acima de tudo, a América espanhola, onde "os filmes falados em espanhol gosam de um tratamento especial"[229], Ferro arquitecta formas de intercâmbio, estudando um projecto ambicioso, relativo a um filme sobre Fernão de Magalhães e o Tratado de Tordesilhas.

Ainda neste seu "Plano de propaganda", Ferro discorre longamente sobre a ofensiva do cinema americano, sustentando que "não é possível que ele continue a exercer exclusivamente a sua influência no público português"[230]. Deste modo, é para a concretização deste desígnio de combate ao americanismo, de redução das doses desse "veneno [desnacionalizador] momentaneamente necessário"[231], que as ambições cinematográficas do director do Secretariado relativas ao Brasil se estruturam. A elas juntam-se as propostas relativas à presença de Portugal nos Estados Unidos, com a escolha de um cônsul português para Los Angeles, um homem que

[227] *Animatógrafo*, 3ª. Série, nº. 65, 03.02.1942, p. 2.

[228] ANTT – *Pasta Cinema Nacional*, PT-TT-SNI/GS/20/25, cx. 724.

[229] ANTT – *Pasta Cinema Nacional*, PT-TT-SNI/GS/20/25, cx. 724.

[230] *Animatógrafo*, 3ª. Série, nº. 65, 03.02.1942, p. 2.

[231] ANTT – *Plano de António Ferro para uma campanha de propagada em toda a América e no Brasil em particular*, PT-TT-AOS/CO/PC/12E, p. 15.

conseguisse interessar os principais dirigentes do cinema americano para o "caso português", que levasse o cinema americano a "adoptar" Portugal.

As consequências, na sua óptica, seriam enormes: combater-se-ia a presença (demasiadamente) marcante da cultura norte-americana no Brasil, através de uma contra-ofensiva cinematográfica portuguesa via Hollywood. Nas palavras do próprio Ferro: "Se conseguíssemos que Portugal ficasse na moda, durante alguns anos, nos studios de Hollywood, ganharíamos extraordinário terreno em toda a América, no mundo, e sobretudo no Brasil que passaria a admirar-nos muito mais quanto nos sentisse em voga no país que praticamente os domina."[232]. Desta forma seria projectado o "Novo Portugal" nesse espaço atlântico, como uma nação culturalmente poderosa e moderna.

Este é um projecto grandioso, que Ferro admite parecer, a olhos estranhos, de "incomensurável ambição, de estranha megalomania", um plano "dispendioso, pueril, inútil". Todavia, pede para ele "a confiança absoluta do seu chefe", pelos "benefícios e vantagens consequentes de ordem moral", pelo "alargamento (…) das nossas fronteiras espirituais"[233].

Contudo, a confiança que solicita (reclama?) não será concedida. Efectivamente, o projecto cinematográfico entre Portugal e o Brasil, assente no Acordo Cultural de 1941, parece quase não ter saído do papel em que foi assinado. A concretização do acordo resumiu-se ao envio de alguns filmes portugueses para o Brasil, passados nas semanas dedicadas ao cinema português, que funcionaram essencialmente como instrumentos de legitimação e difusão ideológica do regime salazarista entre a colónia nacional residente nesse país[234].

Também no que ao caso espanhol diz respeito, pouco parece ter sido materializado. Um dos projectos mais ambiciosos, o já referido filme conjunto sobre Fernão de Magalhães nunca se terá concretizado; o outro, a obra *Inês de Castro*, foi o único a merecer o apoio estatal, assumido como uma co-produção entre o SPN e o Departamento Nacional de Cinematografia espanhol. Porém, desta ambição de uma Irmandade Ibérica cinematográfica nada mais resultou.

[232] ANTT – *Plano de António Ferro para uma campanha de propagada em toda a América e no Brasil em particular*, PT-TT-AOS/CO/PC/12E, p. 16.

[233] ANTT – *Plano de António Ferro para uma campanha de propagada em toda a América e no Brasil em particular*, PT-TT-AOS/CO/PC/12E, p. 25.

[234] Todavia, a partir da década de cinquenta, as exigências deste público, possuidor de uma sensibilidade cinematográfica apurada, fruto da proximidade e convívio com o cinema norte-americano, tornam a frequência das salas de cinema, nestas "Semanas do Filme Português", cada vez menos atractiva; a este factor soma-se ainda a melhoria significativa do cinema brasileiro, face à falta de qualidade da produção, ficcional e documental, que chega de Portugal.

Por fim, da proposta de Ferro, extremamente ambiciosa e dispendiosa, em termos de viabilidade e efectividade, em relação ao cinema americano, não parece ter existido outra resposta por parte do Presidente do Conselho do que a sua ausência.

E, assim, pode concluir-se que a realidade produzida pela acção governativa que o SPN/SNI veiculou não se coadunou com as ambições do seu director. Efectivamente, o organismo estava sob controlo directo do Presidente do Conselho e, apesar da liberdade que Ferro reclama para a sua acção[235], a verdade é que este controlo era rigoroso e a actividade do SPN dirigida dentro de limites bem estabelecidos. Num relatório confidencial dirigido a Salazar, datado de Novembro de 1943, Ferro deixa-o bem claro: "[Torna-se necessário] libertar o SPN duma vez para sempre do seu complexo de inferioridade que não lhe permite realizar inteiramente o seu programa (…). Talvez seja justo dar-lhe agora os meios legais para concluir a sua obra" (ADINOLFI, 2008: 132).

A "Política do Espírito" de Ferro revelou-se a "política do possível", dentro da lógica normalizadora do regime estadonovista. Tal foi especialmente verdade a nível cinematográfico, quando Ferro viu o seu arrojado projecto de regeneração estética e artística confrontado com os desígnios puramente ideológicos e propagandísticos do cinema salazarista, de horizontes culturais certamente menos largos do que os seus próprios.

Com o final deste trabalho, abrem-se em termos de investigação várias pistas correlacionadas com a temática aqui explorada, passíveis de estudos aprofundados. Desde logo, tornam-se necessários trabalhos de análise das revistas cinematográficas do período do Estado Novo, da indústria cinematográfica portuguesa, em especial no que às empresas produtoras concerne, e das relações entre figuras destacadas do campo das artes e da política com o cinema nacional. Mas, igualmente, estudos com base na figura de António Ferro, em outras áreas da sua política cultural.

No que ao cinema nacional e a António Ferro diz respeito, espera-se ter aberto uma larga janela de perspectivas, que permita alargar o conhecimento sobre esta temática.

---

[235] Em 1943, ao comemorar os dez anos de regime, Ferro afirma: "Obtenha-se dele a confiança necessária e o campo de acção dos seus auxiliares só terá aqueles obstáculos que forem levantados pelos seus erros" (FERRO, 1943: 24). Cinco anos volvidos, já na fase final da sua carreira no SPN/SNI, persevera em esclarecer: "Salazar, ainda quando discordava de nós, não duvidou, e deixou-nos fazer algumas experiências para sacudir certas ideias feitas, para abrir certas janelas aferrolhadas, para estabelecer correntes de ar na vida portuguesa" (SNI, 1948a: 22).

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES ARQUIVÍSTICAS

Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT) – *Fundo Secretariado Nacional de Informação* (cxs. 485; 723; 724; 737; 888; 1236; 1705; 2326).

Fundação António Quadros – *Documentação vária* (cx. 1).

FONTES HEMEROGRÁFICAS

Animatógrafo. Lisboa: 1933, 1940-1942 (I série - 14 números; II e III séries - 76 números).

Cinéfilo. Lisboa: 1928-1939 (nº 1 a nº 578).

Imagem. Lisboa: 1930-1935 (nº 1 a nº 124).

Kino, Grande Semanário Português de Cinematografia. Lisboa: 1930-1931 (nº 1 a nº 53).

Movimento, Quinzenário Cinematográfico. Porto: 1933-1934 (nº 1 a nº 27).

Sol Nascente, Quinzenário de Ciências, Arte e Crítica. Porto**:** 1937-1940 (nº 1 a nº 45).

FONTES IMPRESSAS

AZEVEDO, Manuel de, 1941 – *O Cinema em Marcha*. Porto: Cadernos Azuis.

AZEVEDO, Manuel de, 1945a – *Ambições e Limites do Cinema Português*. Lisboa: Cadernos da Seara Nova.

AZEVEDO, Manuel de, 1945b – *Panorama Actual do Cinema.* Porto: Livraria Latina.

AZEVEDO, Manuel de, 1951 – *Perspectiva do Cinema Português*. Porto: Cineclube do Porto.

COSTA, Henrique Alves, 1954 – *Breve História da Imprensa Cinematográfica Portuguesa*. Porto: Cine Clube do Porto.

FERREIRA, Cunha; MENDES, João, 1946 – *Anuário Cinematográfico Português*. Lisboa: Edições Gama.

FERRO, António, 1917 – *As Grandes Trágicas do Silêncio. (Conferência de Arte realizada no Salão Olímpia).* Lisboa: Monteiro e Cª.

FERRO, António, 1921 – "Nós, manifesto literário" in VEIGA, Pedro (org.) – *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos,* vol. 2. Porto: Textos Universais, p. 93- 97.

FERRO, António, 1922 – *Gabrielle d'Annunzio e Eu*. Lisboa: Portugália Editora.

FERRO, António, 1923 – *A Idade do Jazz-Band*. S. Paulo: Monteiro Lobato.

FERRO, António, 1930 – *Novo Mundo, Mundo Novo*. Lisboa: Portugal-Brasil.

FERRO, António, 1931 – *Hollywood, Capital das Imagens*, 2ª ed. Lisboa: Portugal-Brasil.

FERRO, António, 1932 – "Esquerda e Direita". *Diário de Notícias*, 7 de Novembro, p. 1.

FERRO, António, 1933 – *Salazar, o Homem e a sua Obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

FERRO, António, 1935 – *A Política do Espírito e os Prémios Literários do S.P.N*. Lisboa: SPN.

FERRO, António, 1941 – *Homens e Multidões*. Lisboa: Bertrand.

FERRO, António, 1943 – *Dez Anos de Política de Espírito: 1933-1943*. Lisboa: SPN.

FERRO, António, 1949a – *Arte Moderna*. Lisboa: SNI.

FERRO, António, 1949b – *Artes Decorativas*. Lisboa: SNI.

FERRO, António, 1949c – *Estados Unidos da Saudade.* Lisboa: SNI.

FERRO, António, 1950a – *Prémios Literários*: *1934-1947*. Lisboa: SNI.

FERRO, António, 1950b – *Problemas da Rádio*. Lisboa: SNI.

FERRO, António, 1950c – *Sociedades de Recreio*. Lisboa: SNI.

FERRO, António, 1950d – *Teatro e Cinema (1936-1949).* Lisboa: SNI.

FERRO, António, 1954 – *D. Manuel II, o Desventurado.* Lisboa: Bertrand.

FERRO, António, 1987 – *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*. Lisboa: Verbo.

FERRO, António, 2003 [1933] – *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

NOBRE, Roberto, 1939 – *Horizontes do Cinema*. Lisboa: Guimarães Editores.

NOBRE, Roberto, 1946 – *O Fundo: Comentários ao Projecto da Nova Política de Cinema em Portugal* . Lisboa: Edição do Autor.

SEIT, 1973 – *O Cinema Português*. Lisboa: SEIT.

SNI, 1946 – *A Cultura Portuguesa e o Estado.* Lisboa: SNI.

SNI, 1948a – *Catorze Anos de Política do Espírito. Apontamentos para uma Exposição, apresentados no S.N.I. (Palácio da Foz) em Janeiro de 1948*. Lisboa: SNI.

SNI, 1948b – *Museu de Arte Popular*. Lisboa: SNI.

SNI, 1958 – *Um instrumento do Governo – 25 de Anos de Acção: 1933-1958*. Lisboa: SNI.

SNI, 1961 – *I Retrospectiva do Cinema Sonoro Português: 1931-1941*. Lisboa: SNI.

SPN, 1944 – *O Estado Novo. Princípios e Realizações*. Lisboa: SPN.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., 1987 – *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, vol. II. Lisboa: Editorial Fragmentos.

ADINOLFI, Goffredo, 2008 – "António Ferro e Salazar: entre o poder e a revolução" in PINTO, António Costa e MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (org.) – *O Corporativismo em Português. Estado, Política e Sociedade no Salazarismo e no Varguismo*. Lisboa: ICS, p. 115-143.

ANTÓNIO, Lauro, 1988 – *A comédia popular portuguesa de António Silva a Herman José*. Portalegre: Festival Internacional de Cinema de Portalegre.

ANTUNES, João; MATOS-CRUZ, José de, 1997 – *Cinema Português 1896-1998*, vols. 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14. Lisboa: Lusomundo.

BAPTISTA, Tiago, 2009 – "Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português". *Estudos do Século XX*, nº 9, p. 305-323.

BARREIRA, Cecília, 1981 – *Nacionalismo e Modernismo. De Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*. Lisboa: Assírio & Alvim.

BARRETO, António e MÓNICA, Maria Filomena (dir.), 1999 – *Dicionário de História de Portugal*, vols. VII, VIII, IX, Suplementos do Dicionário de História de Portugal. Porto: Figueirinhas.

BELO, Elisa Pires; VIEGAS, José Manuel, 1984 – "O cinema português dos anos 30/40" in *A comunicação no quotidiano português: colectânea de comunicações*. Lisboa: Relógio d' Água/CES-ISCTE, p. 155-178.

BETTENCOURTT, Gastão, 1960 – *António Ferro e a Política do Atlântico*. Pernambuco: Edição do Autor.

BETTON, Gérard, 1989 – *História do Cinema (Das origens até 1986*). Mem-Martins: Publicações Europa-América.

BOURDIEU, Pierre, 1989 – *O Poder Simbólico*, 2ª ed. Lisboa: Difel.

BRAGA, Ricardo Fernandes, 2005 – *Propaganda e representação de um país nas margens da guerra. O Jornal Português (1938-1951)*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

CALLE, José Maria Folgar, 2008 – "El control del cine por el Franquismo: de la Guerra Civil a los años 60" in TORGAL, Luís Reis e PAULO, Heloísa (coord.) – *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 209-222.

CARDOSO, Abílio Hernandez, 1996 – "O cinema: do mudo aos anos de agonia" in REIS, António (dir.) – *Portugal Contemporâneo*, vol. 2. Lisboa: Publicações Alfa, p. 697-704.

CASTRO, Fernanda, 1988 – *Ao Fim da Memória*, vol. II, 2ª ed. Lisboa: Editorial Verbo.

COSTA, Henrique Alves, 1978 – *Breve história do cinema português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.

COSTA, João Bénard da, 1982b – "Anos 40 – As Cantigas e as Aclamações" in *Os anos 40 na Arte Portuguesa*, vol. 5. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 8-33.

COSTA, João Bénard da, 1982c – "Imagens de um cinema português nos anos 40" in *Os anos 40 na Arte Portuguesa*, vol. 6. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 107-125.

COSTA, João Bénard da, 1982a – "Os anos 40 no Cinema" in *Os anos 40 na Arte Portuguesa*, vol. 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 183-190.

COSTA, João Bénard da, 1991 – *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

COSTA, João Bénard da (coord.), 1995 – *100 Anos de Cinema em Portugal*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

COSTA, João Bénard da, 1996 – *O Cinema Português Nunca Existiu*. Lisboa: CTT Correios de Portugal.

CUNHA, Paulo, 2004 – "O Estado Novo e o Cinema". *Argumento*, nº 115, p. 6-9.

CUNHA, Paulo, 2006 – "O Cinema e a Educação no Estado Novo: o caso da Comissão de Cinema Educativo (1932)". *Estudos do Século XX*, nº 6, p. 353-367.

DIOGO, Vasco, 1996 – *Comédias cinematográficas dos anos 30/40. Textos e Contextos*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

DIOGO, Vasco, 2001 – "Comédias cinematográficas dos anos 30/40". *Análise Social*, vol. XXXVI, n.º 158-159, p. 301-327.

DIONÍSIO, Eduarda, 1985 – "A vida cultural durante a República" in MEDINA, João (dir.) – *História Contemporânea de* Portugal, vol. Primeira República, tomo II. Lisboa: Amigos do Livro Editores, p. 9-19.

ESPAÑA, Rafael de, 1996 – "Guerra, Cinema e Propaganda". *O Olho da História*, nº 3, Disponível em <http://www.oolhodahistoria.ufba.br/o3rafael.html> [consultada em 05 de Dezembro de 2009].

FARIA, António, 1973 – *Consciência crítica do cinema em Portugal*. Lisboa: Manuel Miranda.

FARIA, António, 2001 – *A produção cinematográfica como expressão da cultura portuguesa (1924-1949).* Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

FERRO, Mafalda; FERRO, Rita, 1999 – *Retrato de uma família: Fernanda de Castro, António Ferro, António Quadros*. Lisboa: Círculo de Leitores.

FERRO, Marc, 1987 – "O filme: uma contra-análise da sociedade" in LE GOFF, Jacques (dir.) – *Fazer História*, vol. 3. Venda Nova: Bertrand Editora, p. 255-276.

FERRO, Marc, 1993 – *Cinema et Histoire*. Saint-Amand: Gallimard.

FOUCAULT, Michel, 1997 – *A Ordem do Discurso*. Lisboa: Relógio D'Água.

FRANÇA, José-Augusto (dir.), 1991a – *Enciclopédia Temática Portugal Moderno*, vol. "Artes & Letras". Lisboa: Pomo.

FRANÇA, José-Augusto, 1991b – *O Modernismo na Arte Portuguesa*, 3ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

FRANÇA, José-Augusto, 1995 – "A cultura cinematográfica portuguesa em anos passados (1917-1960)". *Senso, Revista de Estudos Fílmicos*, nº 1, p. 33-47.

FRANÇA, José-Augusto, 1996 – "Modernismo" in ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de (dir.) – *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. II. Venda Nova: Bertrand Editora, p. 611-613.

FRANÇA, José-Augusto, 1997 – "António Ferro, de Lisboa Anos 20 a Portugal Anos 40". *Boca do Inferno: revista de cultura e pensamento*, nº 2, p. 13-35.

FRANÇA, José-Augusto, 1999 – "Modernismo" in BARRETO, António e MÓNICA, Filomena (dir.) – *Dicionário de História de Portugal*, vol. VIII, Suplemento do Dicionário de História de Portugal. Porto: Figueirinhas, p. 506-507.

FRANÇA, José-Augusto, 2000 – *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-1990*), 4ª ed. Lisboa: Livros Horizonte.

GEADA, Eduardo, 1977 – *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*. Lisboa: Moraes Editores.

GEADA, Eduardo, 1985 – *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

GRANJA, Paulo Jorge, 2001 – "A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo" in TORGAL, Luís Reis (coord.) – *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, p. 194-233.

GRANJA, Paulo Jorge, 2002 – "Dos filmes sonoros ao cine-clubismo". *História*, nº 47, p. 28-33.

GRANJA, Paulo Jorge, 2005 – "Cinema como arte: intelectuais, cineclubes e a crítica de cinema" in PITA, António Pedro e TRINDADE, Luís (coord.) – *Transformações estruturais do campo cultural português, 1900-1950*. Coimbra: Ariadne Editora, p. 473-507.

GRILO, João Mário, 1991 – "Cinema Português" in FRANÇA, José-Augusto (dir.) – *Enciclopédia Temática Portugal Moderno*, vol. "Artes & Letras". Lisboa: Pomo, p. 153-166.

GUEDES, Fernando, 1997 – *António Ferro e a sua Política do Espírito*. Lisboa: Academia Portuguesa de História.

GUERRA, Cidalisa Maria Ludovino, 2002 – *Do fervor modernista ao desencanto do regime instituído: António Ferro (1895-1956) ou retrato de uma personalidade em luta*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses - Cultura Portuguesa Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

HENRIQUES, Raquel Pereira, 1990 – *António Ferro. Estudo e Antologia*. Lisboa: Publicações Alfa.

JÚDICE, Nuno, 1996 – "As vanguardas literárias" in REIS, António (dir.) – *Portugal Contemporâneo*, vol. 2. Lisboa: Publicações Alfa, p. 253-262.

LEAL, Ernesto Castro, 1994 – *António Ferro. Espaço Público e Imaginário Social: 1918-32*. Lisboa: Edição Cosmos.

LEAL, Ernesto Castro, 1999 – "António Ferro" in BARRETO, António e MÓNICA, Filomena (dir.) – *Dicionário de História de Portugal*, vol. VIII, Suplemento do Dicionário de História de Portugal. Porto: Figueirinhas, p. 32-33.

LEBEL, Jean-Patrick, 1975 – *Cinema e Ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa.

LOFF, Manuel, 2008 – *O nosso século é fascista*. Porto: Campo das Letras.

LOPES, Fernando Farelo, 1982 – "A revista *Pela Grei* (doutrina e prática políticas)". *Análise Social*, vol. XVIII, nº 72-74, p. 759-772.

LOPES, Frederico, 2003 – *O cinema português e o Estado Novo: os cineastas portugueses e a imagem da polícia*. Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior.

MACDONALD, Dwight, 1956 – *El cine soviético: uma historia y una elegia*. Buenos Aires: Sur.

MATOS-CRUZ, José de, 1996 – "Cinema" in ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de (dir.) – *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. I. Venda Nova: Bertrand Editora, p. 147-150.

MATOS-CRUZ, José de, 1999 – *O cais do olhar. O cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

MATOS-CRUZ, José de, 2001 – "Breve dicionário tipológico do cinema no Estado Novo" in TORGAL, Luís Reis (coord.) – *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, p. 353-391.

MATTOSO, José (dir.), 1994 – *História de Portugal*, vols. 6 e 7. Lisboa: Círculo de Leitores.

MEDINA, João (dir.), 1985 – *História Contemporânea de Portugal*, vols. "Primeira República", tomo I e "Estado Novo", tomo II. Lisboa: Amigos do Livro Editores.

MEDINA, João (dir.), 1993 – *História de Portugal (dos tempos pré-históricos aos nossos dias)*, vol. XII. Alfragide: Clube Internacional do Livro.

MELO, Daniel, 2001 – *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais/Instituto de Ciência Sociais da Universidade de Lisboa.

MONTERDE, José Enrique, 1996 – "A olhada interior: a Guerra Civil Espanhola nas telas da Espanha (1939-96)". *O Olho da História*, nº 2, Disponível em <http://www.oolhodahistoria.ufba.br/o2monter.html> [consultada em 07 de Abril de 2009].

MORAIS, Armindo J.B., 1987 – "Vinte anos de cinema português, 1930-1950: conteúdos e políticas" in *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*. Lisboa: Editorial Fragmentos, p. 187-208.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, 1994 – *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura, novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.

NOBRE, Roberto, 1964 – *Singularidades do Cinema Português*. Lisboa: Portugália Editora.

Ó, Jorge Ramos do, 1992 – "Salazarismo e Cultura (1930-1960)" in SERRÃO, Joel e MARQUES, Oliveira (dir.) – *Nova História de Portugal*, vol. XII. Lisboa: Editorial Presença, p. 391-454.

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

PAULO, Heloísa, 1994 – *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva.

PAULO, Heloísa, 1996 – "António Ferro" in ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de (dir.) – *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. I. Venda Nova: Bertrand Editora, p. 355-357.

PAULO, Heloísa, 2001a – "A colónia portuguesa do Brasil e o cinema no Estado Novo. Meios e limites de um veículo de propaganda" in TORGAL, Luís Reis (coord.) – *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, p. 117-136.

PAULO, Heloísa, 2001b – "Documentarismo e Propaganda. As imagens e os sons do regime" in TORGAL, Luís Reis (coord.) – *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, p. 92-116.

PAULO, Heloísa; RAMIRES, Alexandre, 2001 – "A imagem como discurso – o 'povo' no documentarismo do Estado Novo". *Estudos do Século XX*, nº 1, p. 203-214.

PELAYO, Jorge, 1998 – *Bibliografia Portuguesa de Cinema. Uma Visão Cronológica e Analítica*, 2ª ed. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

PEREIRA, Wagner Pinheiro, 2003 – "Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo". *História: Questões e Debates*, nº 38, p. 101-131, Disponível em <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/issue/view/297> [consultada em 23 de Abril de 2009].

PIÇARRA, Maria do Carmo, 2006 – *Salazar vai ao cinema. O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: Edições Minerva.

PINA, Luís Andrade de, 1959 – "Cinema, psicologia e espectáculo". *Studium Generale, Boletim do Centro de Estudos Humanísticos*, p. 224-238.

PINA, Luís de, 1977a – *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Veja.

PINA, Luís de, 1977b – *Documentarismo Português (1931-1991).* Lisboa: Instituto Português do Cinema.

PINA, Luís de, 1978 – *Panorama do Cinema Português. Das Origens à Actualidade*. Lisboa: Terra Livre.

PINA, Luís de, 1986 – *História do Cinema Português*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.

PINA, Luís de; MATOS-CRUZ, José de, 1986 – *Panorama do Cinema Espanhol, 1896-1986*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

PINTO, António Costa, 1999 – "Secretariado da Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SPN/SNI)" in BARRETO, António e MÓNICA, Filomena (dir.) – *Dicionário de História de Portugal*, vol. IX, Suplemento do Dicionário de História de Portugal. Porto: Figueirinhas, p. 408-409.

PINTO, António Costa; MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes, 2008 – *O Corporativismo em Português. Estado, Política e Sociedade no Salazarismo e no Varguismo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

PINTO, José Madureira, 1978 – *Ideologia*: *Inventário Crítico de um Conceito*. Lisboa: Editorial Presença/Gabinete de Investigações Cientificas.

PINTO, Rui Pedro, 2008 – *Prémios do Espírito. Um Estudo sobre Prémios Literários do Secretariado de Propaganda Nacional do Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

PIRES, Daniel, 1986 – *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*. Lisboa: Contexto.

PITA, António Pedro, 2001 – "Temas e figuras do ensaísmo português" in TORGAL, Luís Reis (coord.) – *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, p. 42-61.

PITA, António Pedro; TRINDADE, Luís (coord.), 2005 – *Transformações estruturais do campo cultural português, 1900-1950*. Coimbra: Ariadne Editora.

PORTELA, Artur, 1982 – *Salazarismo e Artes Plásticas*. Amadora: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa/Livraria Bertrand.

QUADROS, António, 1963 – *António Ferro*. Lisboa: Panorama.

QUADROS, António, 1989 – *O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

QUINTERO, Alejandro Pizarroso, 1990 – *História da Propaganda: notas para um estudo da propaganda política e de guerra*. Lisboa: Planeta Editora.

QUIVY, Raymond; VAN CAMPENHOUDT, Luc, 1992 – *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.

RAMOS, Jorge Leitão, 1993 – "O cinema salazarista" in MEDINA, João (dir.) – *História de Portugal (dos tempos pré-históricos aos nossos dias)*, vol. XII. Alfragide: Clube Internacional do Livro, p. 387-406.

RAMOS, Rui, 1994 – "Os Inadaptados" in MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal*, vol. 6. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 640-662.

RAMOS, Rui, 1999a – "Futurismo" in BARRETO, António e MÓNICA, Filomena (dir.) – *Dicionário de História de Portugal*, vol. VIII, Suplemento do Dicionário de História de Portugal. Porto: Figueirinhas, p. 78-80.

RAMOS, Rui, 1999b – "Intelectuais e Estado Novo" in BARRETO, António e MÓNICA, Filomena (dir.) – *Dicionário de História de Portugal*, vol. VIII, Suplemento do Dicionário de História de Portugal. Porto: Figueirinhas, p. 281-289.

REBELO, José, 1998 – *Formas de legitimação do poder no Salazarismo*. Lisboa: Livros e Leitura.

REIS, António, 1996a – "Os valores salazaristas" in REIS, António (dir.) – *Portugal Contemporâneo*, vol. 2. Lisboa: Publicações Alfa, p. 717-722.

REIS, António, 1996c – "Política de espírito e modernidade cultural". *O Estudo da História*, nº 1, p. 125-128.

REIS, António (dir.), 1996a – *Portugal Contemporâneo*, vol. 2. Lisboa: Publicações Alfa.

REIS, Carlos, 1996 – "A produção cultural entre a norma e a ruptura" in REIS, António (dir.) – *Portugal Contemporâneo,* vol. 2. Lisboa: Publicações Alfa, p. 585-654.

RIBEIRO, M. Félix, 1983 – *Filmes, figuras e factos da história do cinema português (1896-1949)*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

ROCHA, Clara, 1985 – *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

RODRIGUES, António da Piedade (coord.), 1987 – *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*. Lisboa: Verbo.

RODRIGUES, António da Piedade, 1995 – *António Ferro na idade do jazz-band*. Lisboa: Livros Horizonte.

RODRIGUEZ, Alberto Pena, 2001 – "O cinema português e a propaganda franquista durante a Guerra Civil de Espanha" in TORGAL, Luís Reis (coord.) – *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, p. 137-161.

ROSAS, Fernando, 1994 – "O Estado Novo (1926-1974)" in MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal*, vol. 7. Lisboa: Círculo de Leitores.

ROSAS, Fernando, 2001 – "O Salazarismo e o Homem Novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo". *Análise Social*, vol. XXXV, nº 157, p. 1031-1054.

ROSAS, Fernando; BRITO, J.M. Brandão de (dir.), 1996 – *Dicionário de História do Estado Novo*, vols. I e II. Venda Nova: Bertrand Editora.

ROSMANINHO, Nuno, 2008 – "António Ferro e a propaganda nacional antimoderna" in TORGAL, Luís Reis e PAULO, Heloísa (coord.) – *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 289-299.

SALA, Ramón; BERCIANO, Rosa Alavarez, 1984 – "1936-1939" in TORRES, Augusto M. (dir.) – *Cine español: 1896-1983*. Madrid: Ministerio de Cultura, Direccion General de Cinematografia, p. 72-101.

SANTOS, Pedro Neves de Carvalho, 2006 – *A Intervenção da Imagem: encanto e desencanto dos documentaristas da Revolução de Abril (1974-1980)*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SEABRA, Augusto, 1999 – "Cinema e Propaganda" in BARRETO, António e MÓNICA, Filomena (dir.) – *Dicionário de História de Portugal*, vol. VII, Suplemento do Dicionário de História de Portugal. Porto: Figueirinhas, p. 325-32.

SERRÃO, Joel; MARQUES, Oliveira (dir.), 1992 – *Nova História de Portugal*, vol. XII. Lisboa: Editorial Presença.

SILVA, Augusto Santos; PINTO, José Madureira (org.), 1989 – *Metodologia das Ciências Sociais*, 3ª ed. Porto: Edições Afrontamento.

SOUSA, Vanda, 1995 – "Comédias portuguesas da década de quarenta e os valores da nacionalidade". *Fórum Sociológico*, nº 6, p. 133-139.

SOTO, Emilio Sanz de, 1994 – "1940-1950" in TORRES, Augusto M. (dir.) – *Cine español: 1896-1983*. Madrid: Ministerio de Cultura, Direccion General de Cinematografia, p. 102-145.

TORGAL, Luís Reis, 1989 – *História e Ideologia*. Coimbra: Minerva.

TORGAL, Luís Reis, 1996 – "Cinema e Propaganda no Estado Novo". *Revista de História das Ideias*, vol. 18, p. 277-337.

TORGAL, Luís Reis, 2001a – "Cinema, estética e ideologia no Estado Novo". *Estudos do Século XX*, nº 1, p. 157-202.

TORGAL, Luís Reis (coord.), 2001b – *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates

TORGAL, Luís Reis, 2004 – "O Modernismo Português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a semana de Arte Moderna de São Paulo" in *Estudos em homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 1085-1102. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5038.pdf> [consultada em 21 de Março de 2009].

TORGAL, Luís Reis, 2005 – "«Intelectuais orgânicos» e «Políticos funcionais» do Estado Novo (Os casos de António Ferro, Augusto Castro, João Ameal e Costa Brochado)" in PITA, António Pedro e TRINDADE, Luís (coord.) – *Transformações estruturais do campo cultural português, 1900-1950*. Coimbra: Ariadne Editora, p. 235-253.

TORGAL, Luís Reis; PAULO, Heloísa (coord.), 2008 – *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

TORRES, António Roma, 1975 – *Cinema, Arte e Ideologia*. Porto: Afrontamento.

TORRES, Augusto M. (dir.), 1984 – *Cine español: 1896-1983*. Madrid: Ministerio de Cultura, Direccion General de Cinematografia.

VALA, Jorge, 1989 – "A análise de conteúdo" in SILVA, Augusto Santos e PINTO, José Madureira (org.) – *Metodologia das Ciências Sociais*. Porto: Edições Afrontamento, p. 100-128.

VEIGA, Pedro, s/d – *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos*. Porto: Textos Universais.

VICENTE, António Pedro, 1999 – "Cinema" in BARRETO, António e MÓNICA, Filomena (dir.) – *Dicionário de História de Portugal*, vol. VII, Suplemento do Dicionário de História de Portugal. Porto: Figueirinhas, p. 320-325.

ZÚQUETE, José Pedro, 2005 – "In search of a new society: an intellectual between modernism and Salazar". *Portuguese Journal of Social Sciences*, vol. 4, nº 1, p. 39-59.

ÍNDICE ANEXOS [em suporte digital]

ANEXO 1 112

"Os Estados e o Cinema", de A. Simões Dias. *Cinéfilo*, nº. 241, 01.04.1933

ANEXO 2 113

Artigo sobre a constituição da Sociedade de Filmes Sonoros Portugueses. *Imagem*, nº. 55, 04.04.1932

ANEXO 3 115

Diário do Governo, III Série, nº. 132, 08.06.1932 [excerto]

ANEXO 4 117

"António Lopes Ribeiro", de Chianca de Garcia. *Imagem*, nº. 83, 12.06.1933

ANEXO 5 118

"O momento oportuno", de António Lopes Ribeiro. *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 22, 07.04.1941

ANEXO 6 119

"Nacionalismo", de António Lopes Ribeiro. *Animatógrafo*, 1ª. Série, nº. 10, 08.06.1933

ANEXO 7 120

"Sétima Arte - Sétima Arma", de António Lopes Ribeiro. *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 6, 16.12.1940

ANEXO 8 121

"O cinema português perante o Chefe", de António Lopes Ribeiro. *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 9, 06.01.1941

ANEXO 9 122

Missiva da Tobis Portuguesa a António Ferro, 07.06.1934

ANEXO 10 125

Acta nº 3 do Conselho de Administração da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm S.A.R.L., 06.06.1932

ANEXO 11 126

"Um discurso de Mussolini – O fonocinema, porta-voz da paz", de António Lopes Ribeiro. *Kino*, nº. 37, 08.01.1931

ANEXO 12..... 127

"Filmes de Propaganda", de António Lopes Ribeiro. *Animatógrafo*, 1ª. Série, nº. 4, 25.04.1933

ANEXO 13..... 128

"Os cinemas ambulantes", de Fernando Fragoso. *Cinéfilo*, nº. 254, 01.07.1933

ANEXO 14..... 130

"Os Quatro Pontos Cardiais de *A Revolução de Maio*", de António Lopes Ribeiro. *Cinéfilo*, nº. 459, 05.06.1937

ANEXO 15..... 132

Artigo de Augusto Fraga sobre as filmagens de "A Revolução de Maio". *Cinéfilo*, nº. 397, 28.03.1936

ANEXO 16..... 134

Missiva da Tobis Portuguesa a António Ferro, 17.09.1942

ANEXO 17..... 136

Missiva de António Ferro ao Chefe de Gabinete da Presidência do Conselho, 29.05.1945 [transcrição e original]

ANEXO 18..... 138

"O cinema e as ditaduras", de José da Natividade Gaspar. *Cinéfilo*, nº. 404, 16.05.1936

ANEXO 19..... 139

Artigo com declarações de António Ferro sobre o cinema português. *Animatógrafo*, 3ª. Série, nº. 65, 03.02.1942

ANEXO 20..... 141

Memorial "Colocação de filmes portugueses em Espanha e no Brasil", de António Lopes Ribeiro, 09.11.1941

ANEXO 21..... 145

Documentação relativa a uma proposta da Lisboa Film Ldª dirigida a António Ferro, 07.1934

ANEXO 22..... 152

Proposta "Plano dum Programa Nacionalista", da Agência Cinematográfica H. da Costa [recebida pelo SPN a 06.03.1935]

ANEXO 23..... 154

Artigo sobre a visita de António Ferro ao Brasil. *Animatógrafo*, 3ª. Série, nº. 62, 13.01.1942

ANEXO 24..... 155

"Plano de António Ferro para uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular" [1941/1942 – excertos]

ANEXO 25..... 163

"Possibilidades dum cinema ibérico", de António Lopes Ribeiro. *Animatógrafo*, 2ª. Série, nº. 18, 10.03.1941

ANEXO 26..... 164

Missiva de António Lopes Ribeiro a António Ferro, 30.10.1946 [transcrição e original]