



**António Ferro**

**e o “heróico cinema português”**

*Carla Ribeiro*

# **António Ferro e o “heróico cinema português”**

Carla Ribeiro

 Edições  
POLITEMA

**Ficha técnica**

<b>Título</b>	António Ferro e o “heróico cinema português
<b>Autor</b>	Carla Ribeiro
<b>Coleção</b>	História e Sociedade
<b>Design Gráfico</b>	GCDI-P.PORTO
<b>Capa</b>	GCDI-P.PORTO
<b>Revisão</b>	GCDI-P.PORTO
<b>Editor</b>	2022©edições Politema politema@sc.ipp.pt
<b>ISBN</b>	000-000-0000-00-0
<b>Depósito legal</b>	000000/22 Biblioteca Nacional Catalogação na Publicação
<b>Tiragem</b>	200 exemplares

## **Siglas e abreviaturas utilizadas**

ANTT – Arquivo Nacional Torre do Tombo

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

DNC – Departamento Nacional de Cinematografia

DNP – Departamento Nacional de Propaganda

DOP – Departamento Oficial de Propaganda

DPDC – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural

EUA – Estados Unidos da América

FAQ – Fundação António Quadros

FCN – Fundo do Cinema Nacional

IFK – Internationale Filmkammer

MUD – Movimento de União Democrática

SEIT – Secretaria de Estado da Informação e Turismo

SNI – Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo

SPAC – Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

SUS – Sociedade Universal de Superfilmes

UFA – Universum Film Aktien Gesellschaft

# Índice

Introdução .....	1
Modernismo, Política e Cinema: ligações perigosas? .....	5
O homem: António Ferro .....	10
A obra: o Secretariado e a “Política do Espírito” .....	27
Uma juventude ‘cinematográfica’ .....	41
Leitão de Barros, António Ferro, a Tobis e o cinema português .....	48
A propaganda do Estado e da Nação pela via documental (I) .....	59
A propaganda do Estado e da Nação pela via documental (II) .....	67
As “Caravanas de Imagens”: o projecto do Cinema Ambulante .....	72
Testamentos ideológicos do regime a produção ficcional e os filmes políticos .....	77
O cinema que Ferro desejava (I) – a literatura na base do cinema ficcional .....	87
O cinema que Ferro desejava (II) – a História na base do cinema ficcional .....	93
O cinema que Ferro desejava (III) – o folclore na base do cinema ficcional.....	103
A II Guerra Mundial e os projectos cinematográficos (I) – A União do Cinema Latino, as Produções Lopes Ribeiro e a Câmara Internacional do Filme .....	110
A II Guerra Mundial e os projectos cinematográficos (II) – O Brasil, a América e a Política Atlântica	121
A II Guerra Mundial e os projectos cinematográficos (III) – As co-produções com Espanha e o sonho da América Latina .....	140
Ferro, o Secretariado e o cinema a partir de 1944.....	164
O ideal de Ferro e a realidade de chumbo .....	174
Considerações finais .....	185
Fontes Arquivísticas .....	192
Fontes Hemerográficas.....	193
Fontes Legislativas.....	193
Fontes Impressas.....	194
Bibliografia .....	195
Webgrafia.....	204



## Introdução

Em 2022, passam 90 anos sobre as cinco entrevistas de António Ferro a Salazar, publicadas no *Diário de Notícias* em Dezembro de 1932. O historiador Fernando Rosas entende-as como o primeiro manual de propaganda do novo regime. Foram, com efeito, o que tornou o ainda algo obscuro e recém-nomeado Presidente do Conselho numa figura em que o povo se podia reconhecer. O mito começava a ser criado. As entrevistas deram a Ferro um cargo no Estado Novo: o de director do Secretariado de Propaganda Nacional. No ano passado, em Novembro, assinalaram-se os 65 anos sobre a morte prematura deste homem. Uma data mais: a primeira sessão pública do cinematógrafo, em Paris, pelos irmãos Lumière, realizou-se no ano em que Ferro nasceu: 1895. Seis anos após o seu desaparecimento, na sua *História Breve do Cinema*, Manuel Maria Múrias descrevia António Ferro como “um cinéfilo como não houve outro em Portugal” (1962: 273).

Assim isolados, estes factos pouco significam. Mas em conjunto ajudarão a compreender melhor o papel que António Ferro – que ficou célebre sobretudo como o homem da propaganda de Salazar e do Estado Novo – desempenhou no panorama do cinema português nas décadas de 1930 e 1940.

“Cinema português”. Trata-se de um conceito que usarei variadas vezes ao longo deste livro. Estou consciente da ambiguidade do termo e, mais ainda, do seu carácter polémico. Desde logo, porque entre cinema português e cinema feito em Portugal há uma distinção, que não é meramente semântica. O primeiro decorre da ideia de que o cinema feito em Portugal teria necessariamente de ‘ser português’, isto é, ser reconhecível enquanto parte da cultura nacional, apresentando um estilo distinto (Baptista, 2009), uma ideia estrutural da cinematografia lusa ao longo de grande parte da sua história. Em particular da história que aqui contarei. Todavia, nestas páginas, a expressão ‘cinema português’ ora se referirá a esta noção, ora apenas identifica o segundo elemento: o cinema feito em território nacional.

Há muito que este tema me interessa. E foi com ele que compus a minha dissertação de mestrado em História Contemporânea, em 2010. Em todo este tempo, deixei ‘descansar’ o tema (embora aqui e ali a ele tenha retornado), procurando reunir melhor informação e pensando nela como algo que o poderia enriquecer. Ao mesmo tempo, mantive-me sempre próxima da figura do protagonista desta história. De António Ferro. Ora investigando-o e à sua carreira como construtor de uma imagem do país, à frente do Secretariado primeiro e, depois, das legações de Portugal no estrangeiro, ora observando com mais rigor o seu papel (real) na construção de símbolos para a nação...

E ao longo de todo esse percurso, percebi que muito do seu labor tinha na sua essência um elemento constante: a imagem. A imagem pensada, idealizada, construída. E assim nasceu este livro: como um regresso, mais informado e maduro, ao cinema. Ao cinema de Ferro. E é esse cinema que convido o leitor a visitar ao longo das próximas páginas.

Por isso a narrativa, o ‘enredo’, aquilo que gostaria que fosse visto, interpretado, como o argumento de um filme que decorre em torno desta personagem (principal); todos os outros são actores secundários, mas fundamentais na história que pretendo contar.

Em Ferro, Luís Reis Torgal encontra um dos “intelectuais orgânicos” do Estado Novo, que “relaciona a sua visão da sociedade e da política com as suas escolhas culturais e estéticas” (2005: 240). Isto é, que usa a cultura como arma política. Talvez por isso seja uma das figuras mais controversas da primeira metade do século XX português. Escritor – inserido no movimento modernista português, publicou, durante a sua juventude artística e iconoclasta, como a apelidou José Barreto, cerca de duas dezenas de obras, divididas entre poesia, novela, conto, peças de teatro, conferências e manifestos –, jornalista, diplomata, é, todavia, sobretudo recordado (e estudado) como director do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Dele disse Leitão de Barros, seu amigo de longos anos: “O próprio Salazar, sem você, é como um belo quadro a que [...] se tirasse a moldura”<sup>1</sup>. Dificilmente alguém diria melhor. E estas palavras elucidam sobre o papel que Ferro desempenhou ao serviço do Estado Novo e do seu Presidente do Conselho.

As palavras de Leitão de Barros estabelecem outro ponto de partida para este livro: a relação entre cultura e poder. Mais ainda: a relação entre cultura e a sua utilização como didáctica de uma nação. E Ferro esteve no centro deste processo.

Trata-se, assim, de discutir a relação entre António Ferro, o político, homem familiarizado com o poder e com quem o detinha, e o homem de cultura, domínio pelo qual era, em grande medida, responsável, e, em particular, pelo uso (e concepção) do cinema feito em Portugal. Cinema que se apresentava como um dos elementos culturais de maior influência, servido por soluções e meios técnicos cada vez mais sofisticados. De tal forma sofisticados que se poderá mesmo dizer que a impressão de realidade transmitida constitui a ilusão do cinema, que parece reproduzir o mundo diante dos nossos olhos. Heloísa Paulo e Alexandre Ramires evidenciam esta mesma ideia, assinalando que, pelo cinema, 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

---

1 FAQ – *Fundo António Ferro/Fernanda de Castro*, cx. 0004, 28.1.1950, p. 2.



responsável da montagem” (2001: 205). O que nos faz perceber o seu poder de sedução, por um lado, e a sua capacidade de penetração ideológica, por outro. António Ferro percebeu-o imediatamente:

Em quase todos os outros meios de recreação a nossa inteligência, a nossa própria sensibilidade têm de aplicar-se e trabalhar mais do que perante o cinema, do que em face daquele pano que, durante duas horas, se encarrega de pensar e de sonhar para nós. [...] Quase se poderia afirmar que não chega ser necessário olhar para o ‘écran’ porque são as próprias imagens dos filmes que se encarregam de entrar docemente, quase sem nos despertar, nos nossos olhos simplesmente abertos (1950b: 44).

Ora, a primeira metade do século XX foi marcada pela ascensão e consolidação de regimes que utilizaram os meios de comunicação de massas como instrumentos de propaganda política e de controlo da opinião pública. Esta prática foi particularmente evidente no contexto dos anos 30, fortemente marcados pela depressão capitalista e pela ideia de um poder personalizado. Portugal não fugiu nem aos efeitos da primeira, nem à concretização do segundo: o Estado Novo estava então no início, na fase de arrumação e ordenamento. Para a sua consolidação e manutenção, o regime cedo se apercebeu da importância do cinema como instrumento de conhecimento e de construção da realidade. E tinha ‘à mão’ o exemplo maior, onde se inspirar: o do cinema do nacional-socialismo alemão.

Noutras palavras: o cinema permitia a teatralização da ideologia. E não precisamos de procurar muito para encontrarmos exemplos disso. Numa das comédias portuguesas<sup>2</sup> mais famosas, a cena final de *O Pátio das Cantigas*, de 1942, mostra, numa noite de arraial dos santos populares, uma escalada de desavenças entre as personagens principais, e as alterações terminam numa autêntica ‘batalha campal’ entre os moradores do bairro. Narciso, personagem interpretada por Vasco Santana, leva as crianças para um local onde *não lhes acontece mal nenhum*, e o movimento da câmara revela-nos um palanque que tem por cima escrito o nome *Salazar*, ao mesmo tempo que uma música triunfante começa a tocar<sup>3</sup>.

Naturalmente, o Estado Novo, um regime de tipo autoritário e intervencionista, marcou o panorama do cinema nacional, “pelo que fez, pelo que mandou fazer e pelo que não deixou que se fizesse”, como escreveu o crítico de cinema Jorge Leitão Ramos (1993: 387).

---

2 Relembro que se produziram então uma série de filmes deste género que se revelaram enormes êxitos de bilheteira e que, nas últimas décadas, tiveram uma nova vida, graças a sucessivas reposições na televisão, a várias edições em vídeo e DVD e, mesmo, a *remakes* (destaco a trilogia de Leonel Vieira, intitulada *Novos Clássicos*, constituída pelos filmes *O Pátio das Cantigas*, *O Leão da Estrela* e *A Canção de Lisboa*).

3 Outro exemplo, diametralmente oposto na sua leitura política: na longa-metragem *A Canção de Lisboa*, de 1933, podemos encontrar na montra da alfaiataria de Caetano, personagem interpretada por António Silva, um capote alentejano à venda, em segunda mão, com o seguinte letrero: “OCASIÃO 95\$00 ESTADO NOVO”.

E um dos que determinou o que se fazia e não fazia foi Ferro. Desta forma, o que me proponho fazer neste livro é analisar o pensamento e acção de António Ferro no que ao cinema português diz respeito, ao longo de quase duas décadas (1933-1949) de trabalho político e de acção estética e ideológica (a famosa “Política do Espírito”), na direcção do Secretariado. Para tal, procuro clarificar a natureza e orientação do seu pensamento relativamente ao cinema e ao cinema português; identificar os contornos que a sua “Política do Espírito” assumiu e os resultados alcançados, tentando perceber o acolhimento que obteve e as resistências que encontrou por parte do meio cinematográfico nacional e, finalmente, analisar as convergências de Ferro com a política imposta por Salazar e, acima de tudo, as divergências.

É relevante fazê-lo? Acredito que sim. Há muita e pertinente investigação realizada e publicada sobre o cinema português, em obras de síntese ou de especialização numa determinada área/tema. Há cada vez mais livros sobre António Ferro: em registos mais memorialistas e biográficos, relativos à sua acção cultural na década de 1920, ou ao seu percurso político no regime estadonovista (a grande maioria). Há investigação sobre o Secretariado e o cinema, de que o mais recente exemplo é o estudo de Maria do Carmo Piçarra, sobre o Cinema Ambulante. Todavia, apesar destes valiosos contributos, continuam a verificar-se lacunas. Falta uma obra de síntese, que mostre não apenas a acção política de Ferro sobre o cinema português, mas o seu pensamento cinematográfico. Este não é, portanto, um livro sobre António Ferro, mas sobre Ferro e o cinema português. É essa tentativa de síntese que me parece muito necessária; mas uma síntese que irá em parte por caminhos menos conhecidos e estudados daquela relação.

Por fim, é um livro pensado para todos: optei por uma linguagem e uma abordagem dos temas que tanto chegassem a académicos que trabalhem com este período, e com estes assuntos, como ao público em geral, curioso sobre o período “heróico do cinema português, como Ferro o denominou.

## Modernismo, Política e Cinema: ligações perigosas?

O cinema surgiu em 1895, em Paris, pelos irmãos Lumière: a primeira sessão pública do cinematógrafo deu-se pertinho do final do ano, a 28 de Dezembro, no salão indiano do Grand Café, no nº 14 do Boulevard des Capucines. Um programa de 25 minutos com dez filmes, um deles o famoso *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*. Facto bem conhecido e que dispensaria ser aqui apresentado. Mas relevante, mesmo assim. É o início e todos os inícios são relevantes.

O cinematógrafo causou espanto e despertou interesse – imediato – em todos os lugares.

Entre nós, nesses últimos anos da centúria de Oitocentos, a novidade do cinema segue também o seu curso: a 12 de Novembro de 1896, no Porto, Aurélio da Paz dos Reis exhibia no Theatro do Príncipe Real a curta-metragem de apenas 55 segundos *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*.

O entusiasmo pelo cinema era, contudo, apenas mais um reflexo de uma viragem cultural que então se concretizava em Portugal, mais sentida ao longo das primeiras décadas do século XX, em particular no período imediatamente a seguir à eclosão da I Guerra Mundial, em resultado do cansaço relativamente às correntes estéticas do fim do século XIX, nomeadamente o Naturalismo, mas também no contexto de uma grave crise económica e financeira, que acentuou o sentimento da ineficácia das instituições e de crise do demoliberalismo. É neste sentido que se entendem os “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).

É a procura da ruptura e o aparecimento do primeiro Modernismo português. O Modernismo e, principalmente, o Futurismo manifestaram-se com particular intensidade na literatura e na pintura. Nos seus manifestos e nas suas intervenções, os Futuristas não escondiam ao que vinham: refutavam “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).

Formou-se então um núcleo de vanguardistas, oriundo dos salões oficiais ou de iniciativas independentes<sup>4</sup>, a “geração nova” a que se referia Fernando Pessoa: Almada Negreiros, Amadeo de Sousa Cardoso, António Soares, José Pacheco e o próprio Pessoa e alguns dos seus heterónimos<sup>5</sup>.

---

4 Como foi o caso dos Salões dos Humoristas Portugueses, de 1912 e 1913.

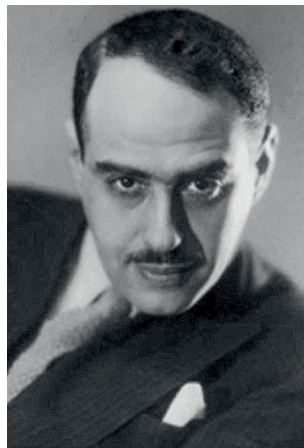
5 Esta geração dos modernistas de 1915-1918 foi marcada, em muitas das suas realizações culturais, pelo peso do estrangeiro e de uma visão cosmopolita do mundo: na realidade, grande parte destes artistas, em especial pintores e escritores, formaram-se no estrangeiro, maioritariamente em Paris, ou aí viveram temporadas mais

O que resultou daqui? Bom, em 1912, Santa-Rita pintou a sua *Cabeça* cubo-futurista; em 1914, Álvaro de Campos escreveu a *Ode Triunfal*, e em 1915 foi publicado o primeiro número da revista *Orpheu*, dando o mote a um conjunto de manifestações de um novo clima que pairava nas letras e nas artes. Em 1916, surge o *Manifesto antiDantas e por extenso, por José de Almada Negreiros, poeta d'Orpheu, futurista e tudo*. Desse mesmo ano são as revistas *Centauro*, *Exílio*, *Ícaro*, a que se segue, em 1917, o número único do *Portugal Futurista*, novamente de Almada, bem como uma série de congressos e conferências, destacando-se a I Conferência Futurista, no Teatro República, em Abril de 1917, altura em que foi lido o poema *Ultimatum* de Álvaro de Campos, o heterónimo futurista de Fernando Pessoa.

Em suma: o discurso destes modernistas/futuristas pautou-se pela transgressão, provocação, exibicionismo e escândalo na “pacata e monótona vida cultural portuguesa” (Júdice, 1996: 253)<sup>6</sup>. Mas tratava-se de uma elite de poucos e o impacto das propostas estéticas futuristas foi reduzido e circunscrito – como nos diz Jorge Pais de Sousa, o “modernismo na sua vertente futurista cingiu-se, praticamente, ao círculo literário e intelectuais ligados às revistas publicadas em Lisboa” (2011: 235).



**António Filipe Lopes Ribeiro (1908–1995)**



**José Leitão de Barros (1896–1967)**

---

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” (1991: 11).

<sup>6</sup> 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” (apud Torgal, 2004: 1094). Inspirado, certamente, no *Manifesto Futurista* de Marinetti, que conduziu ao alistamento no Batalhão Lombardo de Voluntários Ciclistas e Automobilistas de diversos futuristas italianos, em Junho de 1915: além do próprio Marinetti, os pintores Umberto Boccioni, Pitti e Sironi, e o arquitecto Sant’Elia (Sousa, 2011).

E quanto ao cinema? A geração do primeiro Modernismo português sentiu a novidade estética que era o cinema, como seria inevitável no contexto das ideias futuristas, que anunciavam a nova civilização da máquina e do movimento: os intelectuais acolheram-no como uma arte jovem, uma arte nova, considerando, à semelhança de Lenine em 1917, que o “cinema é a mais importante de todas as artes” (Vicente, 1999: 320). António Ferro enfileirava no grupo destes intelectuais e a ele chegaremos em breve.

Desta forma, nestas primeiras décadas do novo século, surge aquilo que João Bénard da Costa designou “geração de jovens furiosamente cinéfila” (1991: 38), que criou revistas especializadas na área, e que procurou desenvolver uma indústria cinematográfica portuguesa de nível europeu que lhes permitisse afirmar-se artisticamente. E que queria saber mais. Entre estes cinéfilos entusiastas – cineastas também – estavam dois jovens: António Lopes Ribeiro e José Leitão de Barros.

Lopes Ribeiro já vivia, desde os dezassete anos, naquilo que se pode considerar o meio cinematográfico português, primeiro como jornalista e crítico, como veremos, e depois como realizador, estreando-se em 1928 com *Bailando ao Sol*, que pode definir-se como um filme coreográfico, com as alunas da escola de bailado de Mm<sup>ca</sup>. Britton (aliás Carmen de Brito) a representarem, do ponto de vista estético, a mulher do século XX. Para Leitão de Barros, homem de múltiplos talentos – professor, jornalista, pintor, dramaturgo, cenógrafo – as suas primeiras experiências como realizador datam de 1918, com *Malmequer* e *Mal de Espanha*, regressando ao cinema em 1929 com *Nazaré, Praia de Pescadores*, estreado a 23 de Janeiro; nesta película, teve a seu lado, como assistente de realização, Lopes Ribeiro.

Estes dois homens estão presentes um pouco por todo este livro, nas aventuras e desventuras cinematográficas que partilharam com António Ferro. Por agora, contudo, interessam-me pela viagem que fizeram, juntos, pela Europa, no primeiro semestre de 1929, impulsionados pela colaboração em *Nazaré* e pela necessidade de se inteirarem do que de mais moderno se fazia em cinema nos estúdios do velho continente<sup>7</sup>. Não era só a busca de meios técnicos modernos que os unia. Unia-os também uma ideia de cinema. Numa partilha de cultura cinematográfica influenciada por homens como Pudovkin, Alexandrov e Eisenstein que, por essa altura, em 1928, tinham publicado a *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*. No ano anterior tinha estreado *The Jazz Singer*, o primeiro *talkie* da história do cinema.

Começaram por Paris, onde acompanharam a montagem de um filme sonoro de René Clair e conheceram Hamílcar da Costa, distribuidor de filmes para Portugal. Passaram por Viena,

---

7 As informações sobre esta viagem provieram sobretudo da entrada “Um fascista na terra dos soviets”, de Paulo Cunha, no blog *À Pala de Walsh*: <https://www.apaladewalsh.com/2019/02/um-fascista-na-terra-dos-sovietes/>.

contactando com o cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer, que rodava então o mudo dedicado a Joana d'Arc, e seguiram para Berlim, a capital cinematográfica da Europa, em directa competição com Hollywood, para conhecerem os estúdios da Universum Film Aktien Gesellschaft – UFA, tendo contactado com Fritz Lang, que filmava na altura *Frau im Mond* (Uma Mulher na Lua); Leitão de Barros aproveitou para o entrevistar, conversas que saíam no seu *Notícias Ilustrado*. A viagem continuou pela Checoslováquia e Jugoslávia (Barros e Mantero, 2019).

Aqui chegados, Leitão de Barros regressou a Portugal, enquanto Lopes Ribeiro prosseguiu viagem, seguindo de comboio para Lodz e depois para Varsóvia, visitando o Dan Karen Studio, que lhe permitiu verificar que as condições técnicas dos polacos não excediam as dos portugueses. Em Paris, munido de uma autorização especial do governo português, passada pelo Inspector-Geral dos Espectáculos, e amigo de Lopes Ribeiro, tinha obtido, a custo, a necessária autorização para entrar na União Soviética. E para lá se dirigiu: passando por Negoreloye, a principal fronteira ferroviária ocidental dos soviéticos, chegou a Moscovo, ficando instalado no VOKS, um departamento criado para acolher agentes culturais estrangeiros de visita à capital. Aí contactaria com Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, mas esses encontros não deixaram rasto, não havendo notícias sobre eles. Talvez se faça mais desse encontro do que aquilo que ele foi... E o que resultou dele, ou melhor, dessa digressão soviética? Segundo Paulo Cunha, e guiando-se por informações dadas por Bénard da Costa, Lopes Ribeiro terá comprado os direitos de exibição de vários filmes russos que apareceriam nas salas de cinema portuguesas nesse mesmo ano: em Outubro de 1929, estreava no São Luíz *Babi Riasankiie* (A Aldeia do Pecado, 1927) de Olga Preobrajenskaia, em Dezembro o tão aguardado *Potomok Chingis-Khana* (Tempestade na Ásia, 1928), de Vsevolod Pudovkin, e em 1930 mais sete títulos menores.

No entretanto, na Europa, assistia-se à ascensão de uma série de governos marcados por um nacionalismo agressivo, de tipo autoritário, ditatorial ou mesmo totalitário. Regimes “personalistas” chama-lhes António Costa Pinto (2018)<sup>8</sup>.

Portugal participou deste movimento. 1933 foi o ano ‘inaugural’ de uma nova ditadura em Portugal: o Estado Novo. Haviam passado quase sete anos desde que a ditadura militar substituíra a I República. Esta leitura é, todavia, um pouco simplista, uma vez que a transição da ditadura militar para a ditadura civil do Estado Novo tinha começado antes: recorde, a título de exemplo,

---

8 Pese embora a variação institucional, destacam-se: a União Soviética, o primeiro país socialista do mundo após a Revolução Russa de 1917, que se tornará num Estado totalitário com Estaline; o governo fascista de Benito Mussolini, na Itália, surgido da Marcha sobre Roma, em 1922, que o conduziu ao cargo de Primeiro-Ministro; o nazismo alemão, concretizado plenamente em 1932, quando o Partido Nacional-Socialista chegou ao poder através de eleições, e Hitler foi nomeado chanceler; o governo nacional-conservador de direita de Miklós Horthy, na Hungria, ou a breve ditadura de Engelbert Dollfuss, na Áustria, de 1932 a 1934.

que António de Oliveira Salazar era Presidente do Conselho desde 1932. E nesse cargo ficará até 1968, determinando que, na mente da maior parte dos portugueses, o longo período entre 1933 e 25 de Abril de 1974 seja lembrado apenas como ‘o salazarismo’. Naquilo que foi, para todos os efeitos, uma ditadura do Executivo e uma ditadura do Presidente do Conselho.

Claramente, tal como outros regimes autoritários, o Estado Novo “precisou de criar uma imagem de si próprio e, conseqüentemente, de impor essa imagem de um modo que fosse simultaneamente eficaz e [...] discreto” (Geadá, 1977: 74). Wagner Pereira (2003) explica 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. Neste sentido, o cinema desde muito cedo que se apresentou como uma “arma” nas mãos destes regimes políticos, para o exercício e manutenção do poder, para produzir uma história institucional, a “sua história”<sup>9</sup>.

António Ferro chamou à civilização do nosso tempo a civilização das imagens. E que imagens são mais poderosas do que aquelas transmitidas pelo cinema?

Se o poder tinha consciência do serviço que o cinema lhe podia prestar, também teve consciência de que tal ‘arma’, em mãos erradas, lhe podia ser extremamente prejudicial. Mas era tudo muito recente. E assim, em Portugal, nos anos iniciais do projecto do Estado Novo uma questão foi intensamente debatida: deveria o Estado dirigir a actividade artística? Nesta discussão, muitos foram os que responderam afirmativamente. Ferro respondeu afirmativamente. E com essa resposta determinou o seu próprio designio, primeiro enquanto jornalista e figura pública de nomeada, e depois como director do Secretariado. Veremos como. Mas comecemos pelo homem e pela sua “Política do Espírito”.

---

9 Não só os autoritários, também os democráticos e liberais se serviram do cinema. Alejandro Pizarroso Quintero, na sua *História da Propaganda*, diz-nos que constitui uma “arma poderosa, tão capaz de permitir o funcionamento dos regimes democráticos como de sustentar ditaduras” (1990: III).

## O homem: António Ferro

António Joaquim Tavares Ferro nasceu a 17 de Agosto de 1895, em Lisboa, no terceiro andar do nº 237 da rua da Madalena, em plena baixa pombalina, a dois passos da Praça do Comércio.

O mais novo dos três filhos de António Joaquim Ferro, natural de Baleizão, e de Maria Helena Tavares Afonso Ferro, proveniente do Algarve, assistiu com 15 anos à implantação da República, vivendo a sua juventude nos tempos conturbados – social, política e culturalmente – do novo regime. O pai, republicano convicto, desde cedo que o levava a comícios, maravilhando-se Ferro com duas das figuras mais carismáticas de então – Afonso Costa e António José de Almeida –, que admirava pela retórica e eloquência.



**António Joaquim Tavares Ferro  
(1895-1956)**

Frequentou o Colégio Francês até 1911 e, entre 1911 e 1913, estudou no Liceu Camões, então o segundo liceu de Lisboa, inaugurado em 1909. Costuma dizer-se que foi neste período, no liceu Camões, que conheceu Mário de Sá-Carneiro, cinco anos mais velho. Mas não deve ser verdade, já que Sá-Carneiro terminou o curso liceal em 1910-1911. Mas, se não foi 1911, terá sido no ano seguinte, porque Ferro travou conhecimento com Fernando Pessoa, e isso aconteceu muito provavelmente por intermédio de Sá-Carneiro, antes da ida deste último para França, em Outubro de 1912.

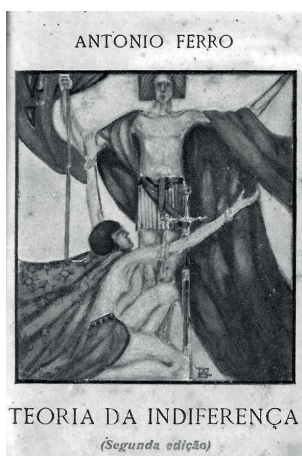
É deste período o início da sua formação literária, para a qual contribuiu, desde logo, um tio materno, Pedro Tavares, oficial do exército e autor de alguns romances (*Margarida*, de 1900, e *Regenerada*, 1905).

Viveu, pois, uma juventude de pendor literário, no ambiente do primeiro modernismo português. Moveu-se numa multiplicidade de registos, desde a poesia, conferência, novela ao conto, teatro e manifesto. Estreou-se aos 17 anos, com *Missal de Trovas* (1912), em colaboração com Augusto Cunha (que viria a ser seu cunhado), um livrinho de quadras ao gosto popular; de forma regular, foi publicando: *O ritmo da paisagem* (1918), texto para um poema sinfónico do maestro Venceslau Pinto, *Árvore de Natal* (1920), *Teoria da Indiferença* (1920), o romance *Leviana* (1921), a peça *Mar Alto* (1924) ou o livro de contos *A Amadora dos Fenómenos* (1925), dedicado à memória de Sá-Carneiro. Viveu esta etapa da sua vida, como o colocou António Rodrigues, “com todos os sentidos nos mais variados acontecimentos da hora que passa” (1995: 116).



Neste percurso inicial, qual o lugar da obra literária de Ferro no quadro do primeiro modernismo português, de que foram figuras-chave Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Santa-Rita Pintor e Almada Negreiros? Para tentar responder a esta questão devemos olhar mais atentamente para o jovem Ferro.

Pode dizer-se que o seu foi um modernismo paradoxal. Porque paradoxal era o próprio Ferro. Apresentava-se como combatente do preconceito social, crítico da cultura oitocentista então dominante, irreverente e provocador. Das suas obras deste período, a mais claramente modernista foi o panfleto-manifesto *Nós*, distribuído em Lisboa, numa edição em papel pardo, à porta da Brasileira do Chiado, pela mão do próprio autor, tal como faziam os futuristas italianos e tantos outros agitadores de consciências. Tratava-se de um manifesto ao melhor estilo marinettiano. Porém, como diriam os ingleses, como que era um *blast from the past*: *Nós* foi publicado somente em 1921, tardio em relação às intervenções futuristas no *Orpheu*, ao *Ultimatum Futurista* de Almada Negreiros e, claro, ao manifesto do próprio Marinetti, datado de 1909!



**A Teoria da Indiferença, 1920  
(capa de Armando Basto)**

companheiro breve em aventuras literárias e políticas da juventude<sup>12</sup>, em artigo publicado no *Diário de Lisboa*: como um espírito “ligeiro, brilhante, deliciosamente superficial e abundantemente metafórico”<sup>13</sup>.

Dos livros de prosa, publicados entre 1920 e 1926, apenas a colecção de frases e paradoxos *Teoria da Indiferença* e a novela em fragmentos *Leviana* se podem assumir como tal. Mais, porém, pela embalagem que os envolvia – com capas dos mais talentosos ilustradores da geração, como Almada Negreiros, Bernardo Marques, António Soares, Jorge Barradas – do que pelo conteúdo<sup>10</sup>...

O modernismo de Ferro parece ter sido, sobretudo, uma questão de irreverência da juventude<sup>11</sup>, com obras marcadas em grande medida por uma atitude estética, de divulgação de um certo gosto europeu, que configurava um modernismo superficial, mundano, elitista, pleno de exibicionismo narcísico, de teatralidade, centrado no seu talento como *phraseur*, cultor do trocadilho e de paradoxos. É exactamente desta forma que o descreve Homem Cristo Filho, seu

10 Grande parte destes homens acompanharão Ferro em muitas das suas iniciativas, a partir de 1933, no Secretariado.

11 É o próprio Ferro que define esta sua juventude artística como uma época de “wildismo desdenhoso [...], mole, dissolvente” (1954: 24).

12 Breve porque Cristo Filho faleceu em 1928, vítima de um acidente de automóvel quando se ia encontrar com Mussolini para a preparação de um Congresso das Nações do Ocidente, projectado para se realizar em Roma no ano seguinte.

13 Filho, Homem Cristo – A filiação espiritual de António Ferro. *Diário de Lisboa*, 13.2.1926, p. 3.

Ausente deste modernismo de Ferro estava, pois, a estética de ruptura, o “sabor revolucionário” do movimento de que falava José-Augusto França (1991: 93).

Todavia, o entendimento (aparentemente disseminado entre quem escreve sobre este intelectual) de Ferro como uma figura de primeira linha da literatura e do movimento modernista português está ligado, intimamente, à sua participação na revista *Orpheu*<sup>14</sup>, como editor dos dois únicos números publicados em 1915. Esta revista foi o órgão da chamada Geração d’Orpheu, o grupo responsável pela introdução do Modernismo nas artes e letras portuguesas, no qual pontificavam homens como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, além de pintores como Amadeo de Souza Cardozo e Guilherme Santa Rita. Mas, como José Barreto demonstrou, esta ligação foi superficial e breve: sendo certo que foi editor da revista, esta escolha foi mais prosaica. E pragmática, já que dever-se-ia à sua menoridade – Ferro tinha então 19 anos – que o tornaria legalmente inimputável. O jovem não terá contribuído com qualquer trabalho, nem como autor<sup>15</sup>, nem em outra função, existindo apenas uma nota manuscrita de Pessoa onde se mencionava que teria angariado assinantes. Em Julho de 1915, Ferro rompeu publicamente com Pessoa por razões políticas<sup>16</sup> e proibiu que o seu nome figurasse como editor na revista. Com isso terá posto fim à sua aventura com o grupo.

Em 1913, com 18 anos, Ferro tinha-se matriculado no curso de Direito, em Lisboa. Passou apenas por ele, abandonando-o em 1918 sem o concluir, para se dedicar a uma outra paixão: a de jornalista.

E será na sequência da sua actividade jornalística, como crítico teatral do *Diário de Lisboa*, que viajou até ao Brasil, a convite da companhia de teatro de Lucília Simões e Erico Braga, em 1922. Não era um ano qualquer: era o ano da comemoração do primeiro centenário da independência brasileira, e foi também o ano da Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo – expressão formal do modernismo brasileiro – e da travessia do Atlântico em avião por Sacadura Cabral e Gago Coutinho.

---

14 Revista de arte e literatura, representativa da primeira geração modernista portuguesa, foi pensada para ser uma publicação trimestral, mas teve uma vida bastante curta, tendo saído apenas dois números, a 24 de Março e a 28 de Junho de 1915. O terceiro número não chegou a ser publicado, por razões financeiras. Assumindo um cariz vanguardista, a sua intenção era subverter, escandalizar, agitar as águas do panorama artístico e literário nacional, refém ainda dos cânones oitocentistas. Apesar da existência breve, a revista exerceu uma duradoura influência, inspirando movimentos literários subsequentes de renovação da literatura portuguesa.

15 Considerado mesmo por Pessoa e Sá-Carneiro como “ainda muito criança, social e *paulicamente*”, como registado em carta dirigida a Côrtes-Rodrigues, datada de 4 de Outubro de 1914 (apud Barreto, 2011: s/p).

16 Ferro era então correligionário do chefe democrático Afonso Costa, que defendia a participação de Portugal na I Guerra Mundial. Todavia, Pessoa e Sá-Carneiro viam-no, e ao Partido Democrático, como representantes da gente de baixa extracção, arruaceiros e ladrões, como lhes chamou Pessoa (Barreto, 2015). O rompimento, aliás, foi gerado por uma carta satírica enviada por Fernando Pessoa (na pele de Álvaro de Campos), ao diário *A Capital*, em 6 de Julho de 1915, polemizando com o jornal, que atacara repetidamente aquilo a que chamou “literatura de manicómio” do Orpheu, e regozijando-se pelo grave acidente ocorrido dias antes com Afonso Costa (Barreto, 2011).

Para Ferro, também foi o ano do seu casamento. Por procuração, com a poetisa Fernanda de Castro<sup>17</sup>: ela em Lisboa, na igreja de Santa Isabel, e ele no consulado de Portugal no Rio de Janeiro; as testemunhas foram a actriz Lucília Simões e o almirante Gago Coutinho, aclamado então como herói nacional. O pedido de casamento tinha sido feito por telegrama, tudo muito ao gosto de um modernista:

ACABO TER PROPOSTA MUITO VANTAJOSA PARA SERIE DE CONFERENCIAS CIDADES  
BRASIL STOP TOURNEE 8 A 9 MESES SO ASSINAREI CONTRATO SE ACEITARES CASAMENTO  
PROCURAÇÃO TELEGRAFICA STOP PASSAGEM RESERVADA ARLANZA MALA REAL INGLESA  
STOP PEÇO RESPOSTA TELEGRAFICA STOP ANTONIO (apud Castro, 1988:131).

Então com 27 anos, e munido de um espírito desenvolto, Ferro tinha já granjeado notoriedade pública em Portugal. Usou-a para se apresentar aos modernistas brasileiros, uma vez que algumas das suas obras circulavam no Brasil à sua chegada – caso de *Teoria da Indiferença*, *Leviana* ou *As Grandes Trágicas do Silêncio*.

Foi no Brasil que Ferro estreou *Mar Alto*, no Teatro Sant’Ana, em São Paulo, a 18 de Novembro; no Rio de Janeiro, a peça foi representada no Teatro Lírico, a 16 de Dezembro<sup>18</sup>. Adicionalmente, realizou uma série de conferências – *A arte de bem morrer*, *As mulheres e a literatura* e *A idade do jazz-band* – em diversas cidades e estados, como São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Recife, Santos, Ribeirão Preto, Belo Horizonte, Campinas e Juiz de Fora. Mais do que uma vez, a apresentação foi feita em termos encomiásticos por figuras destacadas do movimento modernista brasileiro, como Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida ou Menotti del Picchia<sup>19</sup>. A poetisa Fernanda de Castro, agora sua mulher, juntou-se-lhe entretanto, tendo complementado as intervenções culturais de Ferro com a leitura de poemas de autores portugueses e brasileiros.

Ferro viu ainda a prestigiada *Klaxon*, uma das revistas de divulgação do Modernismo brasileiro, publicar o seu manifesto *Nós*, no seu número 3, de Julho de 1922<sup>20</sup>. “Santos da casa não fazem milagres”,

---

17 Ferro tinha conhecido Fernanda de Castro em 1920, na sua conferência *Colette, Colette Willy, Colette* e, nos dois anos seguintes, tinha com ela trabalhado no *Diário de Lisboa*.

18 Em Portugal, a peça estreou-se apenas a dia 10 de Julho de 1923, no teatro de S. Carlos; no dia seguinte, a representação da peça foi proibida pelo governador civil, major Viriato Lobo, por razões de ordem moral, decisão que gerou um burburinho público de apoio a Ferro. Um protesto dirigido ao Presidente do Conselho e ao Ministro do Interior, assinado por cinquenta homens de letras e artistas – entre eles Raul Brandão, Fernando Pessoa, Aquilino Ribeiro, Jaime Cortesão e Robles Monteiro – insurgia-se contra a intromissão da autoridade policial em matéria de moralidade literária, o que permitiu a Ferro apresentar-se como autor censurado, e conduziu ao levantamento da censura prévia, a 9 de Agosto. A peça, contudo, só foi novamente levada à cena na década de 1980.

19 A eles se juntam, neste movimento, outros protagonistas da “Semana de 22”, como Oswald de Andrade, Tácio de Almeida, Mário de Andrade, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda ou Plínio Salgado.

20 Por sugestão de Sérgio Buarque de Holanda a Mário de Andrade: “Pedi ao António Ferro qualquer coisa para *Klaxon*. Ele deu um manifesto publicado em Portugal e que nunca saiu em revista. Para nós ele é de toda oportunidade” (apud Franco, 2019: 53).

diz o velho rifão; e assim, a relação de Ferro com os modernistas brasileiros foi mais intensa do que com os seus congêneres portugueses, dela sendo reveladora a tirada bem-humorada de Mário de Andrade, que descreveu desta forma um jantar que os juntou:

Está entre nós o escritor português António Ferro. Ao autor dessa adorável 'LEVIANA' ofereceram os Klaxistas um jantar. Houve alegria, amizades, discurso e trocadilhos. Num dos momentos um dos convivas escreveu no cardápio: 'S. Paulo precisa de importar ferro'. Ao que o homenageado imediatamente respondeu: 'Porque Ferro se importa com S. Paulo'. O céu escureceu. A Terra tremeu, e muitos mortos ressuscitaram (apud Franco, 2019: 54).

Em Abril de 1923, Ferro e Fernanda de Castro regressavam a Portugal. O escritor e jornalista tinha obtido no Brasil o maior triunfo da sua vida literária, como se pode constatar da carta aberta que Oswald de Andrade lhe dedica, publicada em Março de 1925 no suplemento da revista *Contemporânea*, dirigida então por José Pacheco, amigo de Ferro:

Actualmente, se Portugal nos atulha ainda de dicionários caducos e regras inviáveis de síntese e prosódia, manda-nos também a jovialidade combativa de você, meu valente António Ferro. Porque, creia-me, a sua conferência – 'A idade do jazz-band' realizada nas principais cidades do Brasil, abriu lá um respiradouro por onde entraram os barulhos desarticulados da nova Europa, tão necessários às almas dos nossos dias [...]. A sua estadia entre nós deu apoio à atitude iniciada pelos modernistas de São Paulo, perante os volúveis letrados da capital. Sem você [...] estaríamos atrasados (apud Mazarão, 2013: 80).

Na *performance*, parte essencial destas conferências de Ferro no país irmão, talvez esteja a chave da sua excelente recepção entre os modernistas brasileiros: em *A idade do jazz-band*, por exemplo, a conferência era interrompida, numa encenação que se pretendia deliberadamente provocadora, por uma banda de músicos negros tocando instrumentos de sopro ao ritmo de uma bateria rudimentar (combo então designado por jazz-band) e uma bailarina. Mais do que como poeta e escritor de vanguarda, parece ter sido como conferencista que Ferro se destacou entre a elite intelectual modernista brasileira, como o parece comprovar o bilhete dirigido a Mário de Andrade por Ruy Ribeiro Couto, de Maio de 1923: "A sério? V. acredita no António Ferro? V. leu (ainda a sério) a Idade do Jazz de banda? [...] O que há de melhor no António Ferro – conferencista. [...] E eu que o admirava tanto antes de lê-lo" (apud Franco, 2019:59).

Mas o jovem literato e jornalista não se intimidava e, de peito feito, encarregou-se da sua própria apresentação, entre nós, como o anunciador do novo Portugal no Brasil, o representante do

Modernismo português: “Foram os novos que eu procurei, foram os novos que me rodearam, foram eles que fizeram o meu triunfo, foram eles que afixaram o meu nome, em grandes letras, por todo o Brasil, nas discussões, nos jornais e nos livros”<sup>21</sup>. De resto, e recuperando aquilo que rejeitara quase 15 anos antes, reclamou mesmo mérito pessoal na história do Modernismo em Portugal, ao lado de Sá-Carneiro, agindo como se ambos fossem pais fundadores do Orpheu e do movimento modernista – num artigo publicado no *Notícias Ilustrado* em 1929, escrevia:

Triunfou o modernismo em Portugal? Suponho que sim, porque o sinto, cada vez mais, na própria alma de quem o combate. Toda essa mocidade que anda aí pelos jornais, pelas capas de livros, pela fisionomia gráfica das revistas, pela pintura, pelos cartazes, pelas montagens de certas peças ligeiras – é obra nossa, é o nosso influxo, a nossa respiração<sup>22</sup>.

Trazer a Europa para Portugal. Mas, também, levar Portugal, “isolado no seu mirante”, para mais perto da Europa<sup>23</sup>. Mais do que um projecto, uma missão. Nestas frases se pode resumir muito do percurso público de Ferro depois deste retorno do Brasil.

Desde logo, através da experiência do Teatro Novo, que teve uma existência breve e fugaz, de cerca de um mês, em 1925, lançado pela mão de Ferro, José Pacheco e Lino Ferreira. Inspirando-se na experiência do Teatro Estúdio dos Campos Elísios, em Paris – que Ferro terá descoberto numa das suas muitas viagens à cidade luz – uma das salas do cinema Tivoli em Lisboa serviu de lar a este projecto, que pretendia criar o primeiro teatro de arte português, com mais de trezentos lugares e preços para um público de elite, de devotos da *performance* teatral, impacientes por um repertório de peças de vanguarda (de autores nacionais e estrangeiros). As massas não eram esquecidas, estando também planeado, uma vez por semana, um espectáculo a preços populares, bem como a existência de *matinéés* musicais, conferências e uma temporada de *music-hall* no Verão.

As dificuldades financeiras determinaram que apenas duas peças tenham sido encenadas: *Uma Verdade para Cada Um*, de Luigi Pirandello e a obra *Knock ou a Vitória da Medicina*, de Jules Romain<sup>24</sup>, que marcou pelo facto de ter sido usado um automóvel em palco, recurso que gerou grande polémica, mas acerca do qual o cenógrafo Leitão de Barros (com o apoio de Ferro) se mostrou

---

21 Ferro, António – Carta aberta ao Portugal de hoje, ao Portugal de vinte e tantos anos. *Contemporânea, Grande Revista Mensal*, vol. III, nº 9, 3.1923, p. 151-152.

22 Ferro, António – Alguns precursores. *O Notícias Ilustrado*, série II, nº 37, 1929, p. 14.

23 Ferro, António – Vida. *Diário de Notícias*, 7.5.1932, p. 1.

24 Anunciou-se ainda a representação das peças *Portugal*, de Almada Negreiros, *Luz dos Meus Olhos*, de José Osório de Oliveira, *Mar Alto*, do próprio Ferro, além de obras de Gil Vicente, Aquilino Ribeiro, Carlos Selvagem, Alfredo Cortez e Fernanda de Castro; entre os autores estrangeiros, Bernard Shaw, Jean Cocteau, Tchekov (Correia, 2005).

irredutível. Ambicioso e altamente publicitado, o projecto de Ferro terá sido mais “um momento de inquietação” modernista no percurso do escritor e jornalista, ou uma “rampa de lançamento para outros interesses e outros projectos” do próprio Ferro (Correia, 2005: 125 e 126)? A verdade estará, como sempre, algures no meio. O Teatro Novo apresentava-se como uma proposta que correspondia ao modernismo mundano que já vimos ser o do jovem literato: era principalmente, por isso, um acontecimento mundano, uma tentativa elitista de importação do bom gosto dos *boulevards* parisienses, sem levar em consideração o gosto nacional – quer da crítica, quer do público – pouco avesso a grandes novidades e, sobretudo, sem o carácter de uma verdadeira experiência teatral de vanguarda (Santos, 2004). Condenada à nascença, portanto.

Mas que não o fez esmorecer. Pelo contrário, porque o destaque seguinte é para aquilo que foi uma mega-organização: o V Congresso da Crítica Dramática e Musical<sup>25</sup>, realizado na capital, em Setembro de 1931, que trouxe a Portugal delegações de críticos musicais, teatrais e literários de França, Inglaterra, Checoslováquia, Bélgica, Áustria, Polónia, Grécia, Roménia, Hungria, Dinamarca, EUA, Estónia, Alemanha, Itália e Bielorrússia. Um congresso que Ferro organizou e para o qual conseguiu um conjunto de apoios, estatais e privados, que demonstram, de forma clara, a importância que lhe foi conferida: o Conselho Nacional de Turismo financiou o evento com 34 000\$00, o Ministério dos Negócios Estrangeiros com 20 000\$00 e o Ministério da Instrução dispensou 8 000\$00 escudos; o Banco de Portugal contribuiu com 5 000\$00 e a Câmara Municipal de Lisboa com 3 000\$00.

Nos dez dias do congresso, entre 18 e 28 de Setembro, realizaram-se apenas 5 sessões, se se contar com a de encerramento. Em boa verdade, a maior parte do programa foi ocupada com propaganda, a propaganda do país: os congressistas (entre os quais Pirandello, Robert Kemp, Fabre Le Bret e Gerard Bauer) foram acolhidos como verdadeiros turistas, podendo apreciar “quase tudo quanto de mais interessante, de mais belo, de mais pitoresco se pode ver em Portugal”<sup>26</sup>.

Na prática, foi uma apresentação de Portugal à Europa, a partir de dois vectores.

O da Tradição (centrado na cultura popular e na história nacional) – visível nos locais e eventos escolhidos para o minipériplo pelo país que os congressistas realizaram: foram até à Curia, Sintra, Estoril e o Buçaco; fizeram excursões aos mosteiros de Alcobaça, Mafra, Batalha e Jerónimos,

---

25 Isto depois de Ferro ter fundado, no mesmo ano, a Associação de Crítica Dramática e Musical (mais tarde transformada em Sindicato Nacional da Crítica), de que foi o primeiro presidente. A Associação propunha-se formar uma biblioteca, promover conferências e publicações, organizar congressos, nacionais e internacionais e intervir em possíveis casos de conflitos entre os associados e as empresas jornalísticas e as instituições.

26 A embaixada intelectual. *Diário de Notícias*, 23.6.1935, p. 1.

visitaram a Torre de Belém e o Museu dos Coches; desfrutaram de um passeio pelo Tejo, oferecido pela Companhia Nacional de Navegação; conheceram a fábrica de tapetes de Beiriz; assistiram a uma parada de campinos ribatejanos, à dança do fandango, a corridas de touros e a variadas festas populares, em Alfama, em ruas arranjadas com janelas floridas e candeias de papel, acompanhadas por fados e guitarradas, mas também nos jardins do Bom Jesus do Monte, em Braga, no santuário de Santa Luzia em Viana do Castelo, e em Vila do Conde, onde participaram numa desfolhada (Ribeiro, 2014b).

E, em complemento, o da Modernidade – aos congressistas foi oferecida uma sessão de cinema português, tendo assistido ao filme *Severa*, de Leitão de Barros e ao documentário *Douro, Faina Fluvial*, de Manoel de Oliveira. O crítico Émile Vuillermoz falou mesmo da possibilidade de Portugal assumir um papel muito interessante no cinema europeu (apud Zúquete, 2005). Veremos mais à frente o que aconteceu a tal ideia. Em suma, com um simples evento criava-se uma narrativa de Portugal, desvirtuada (porque selectiva), mas que persistiu durante décadas. Porventura, ainda persiste...

Para Ferro, tratou-se da sua primeira grande campanha de propaganda no estrangeiro. Uma campanha que iria prosseguir, com outros meios e fundos, quando assumiu a direcção do Secretariado. Mas foi igualmente parte importante do seu programa de auto-promoção, uma vez que lhe permitiu ser durante dois anos presidente da Federação Internacional da Crítica.

Nesta mesma linha de acção – divulgação de Portugal, aproximação do país ao cânone cultural europeu e promoção da sua figura pública – se pode inserir a organização de uma série de conferências sobre o país, em 1932. Primeiro em Paris, na Casa de Portugal onde, além de discursos sobre a pátria lusa, proferidos por alguns dos intelectuais que tinham estado em Lisboa no ano anterior, no V Congresso da Crítica (como Gérard Bauer, Paul Valéry, Fernand Gregh, Robert Kemp e Émile Vuillermoz), Ferro e a mulher divulgaram Portugal através de uma conferência-diálogo, onde foram imitados pregões de Lisboa, se descreveu a beleza da cidade e se falou do povo português (Ribeiro, 2014b). Depois, trazendo a Europa a Portugal, com conferências em Lisboa de Lucien Dubech e Filippo Tommaso Marinetti.

A breve visita deste último a Portugal foi rodeada de polémica e escândalo, apesar de Ferro a ter publicitado como uma vitória dos modernistas – e, naturalmente, a leitura implícita mas evidente: uma vitória pessoal, ou não fosse ele o homem que tinha conseguido trazer o grande futurista a Portugal pela primeira vez...

Então presidente da Academia Italiana, do alto dos seus 55 anos Marinetti apresenta, a 23 de Novembro, na Academia Nacional de Belas Artes, a conferência “A Itália de hoje e o futurismo mundial”.

Tinham passado 23 anos sobre a publicação do seu manifesto futurista. Muito tempo, pois. E a frescura do manifesto há muito que se perdera. Pior. Degradara-se. Muito implicado com o fascismo, o Futurismo reduzia-se, então, em Itália, a uma escola, ultrapassada a fase heróica do movimento, com Marinetti a revelar-se mais um fascista do que um futurista. E a polémica estalou, liderada por um modernista/futurista, Almada Negreiros, que descreveu a conferência, num violento artigo no *Diário de Lisboa*, como um “ameno sarau mundano” de um escritor italiano que está “naquela fase académica e na respectiva idade que se prestam lindamente a ser manejadas”, considerando-a “a vitória dos inimigos declarados do futurismo”, aqueles a quem chama de “putrefactos”, “arranjistas” e “botas-de-elástico”<sup>27</sup>. Nestes, o ‘Narciso do Egipto’ incluía Ferro, que atacou abertamente, referindo-se à sua “traição” relativamente ao movimento que tinha abraçado na sua juventude, às “habilidades” de autopromoção, e ao seu “programa pessoalíssimo”<sup>28</sup>, que nada tinha que ver com o que explanara dois dias antes no seu célebre texto “Política do Espírito”, no *Diário de Notícias*, que analisarei no próximo capítulo.

Ferro foi um entusiasta de heróis e de líderes carismáticos.

Deixou-se encantar, primeiro, por Sidónio Pais, o “Presidente-Rei” de Fernando Pessoa, que terá conhecido apenas à distância, em 1918, no próprio ano da sua morte<sup>29</sup>. Nele interessaram-no sobretudo a elegância, a atitude, a *performance*. Depois, foi Filomeno da Câmara, a quem fora apresentado por um amigo comum, Alberto Osório de Castro. Será ele o mentor de Ferro quando, ainda em 1918, foi mobilizado para o serviço militar, em Angola, como oficial miliciano. Filomeno da Câmara era então capitão-de-fragata e governador da província africana, por nomeação de Sidónio Pais, e Ferro serviu primeiro como seu ajudante-de-campo, sendo depois nomeado secretário-geral do governo da colónia, cargo que ocupou aos 23 anos. Para Ferro, Filomeno foi o seu “professor do nacionalismo prático” (Ferro, 1954: 23). O primeiro, pelo menos...

No retorno a Portugal, em 1919, como já vimos, envereda pela carreira jornalística, tendo sido repórter em alguns dos maiores jornais nacionais: *O Século* (1920), o *Diário de Lisboa* (1921-1922) e o *Diário de Notícias* (1923-1933). O seu foi um jornalismo cultural: foi crítico literário e teatral, mas também entrevistador de personalidades relevantes na cena internacional, como o papa Pio XI e

---

27 A violência do artigo de Almada justifica-se por dois motivos: além da querela pessoal com Ferro, aqui apresentada a traços largos, Almada sente também de forma pessoal o esquecimento por parte de Marinetti dos futuristas portugueses (cujas obras conhecia), uma vez que este tinha sido um dos seus mais fervorosos admiradores e discípulo (Miraglia, 2009). Para mais informações, ver artigo de Almada no *Diário de Lisboa*, a 22 de Março de 1935: “O cheiro a bafio e várias outras singularidades”.

28 Negreiros, Almada – Um ponto no i do Futurismo. *Diário de Lisboa*, 25.11.1932, p. 5 e 8.

29 Crê-se que de uma janela do primeiro andar do café Martinho, fronteiro à estação do Rossio, onde uma multidão aclamava o regresso de Sidónio de uma viagem triunfal ao Porto (França, 1997).



o cardeal Gasparri, chefe da diplomacia do Vaticano, o rei Afonso XIII de Espanha, os marechais Pétain e Foch, escritores e intelectuais como Jean Cocteau, Valle-Inclan, Ortega y Gasset e Miguel Unamuno, o industrial Citroën, o diretor do jornal *Figaro*, a cantora e atriz parisiense Mistinguett ou o famoso aviador Charles Lindbergh<sup>30</sup>.

Mas também um jornalismo ideologicamente comprometido. Começando pela carreira, curta como a própria existência do periódico – cinco meses de actividade – n’ *O Jornal*, como director. Mas marcante, já que se tratava do órgão oficial do Partido Republicano Conservador, que se situava politicamente na área do liberalismo republicano autoritário, ao serviço do neosidonismo e da ala mais radical do mesmo. No número 1 do periódico, de Agosto de 1919, pode ler-se: “Conservador é todo o republicano que quer filiar as reformas fecundas e estáveis da República na tradição nacional, considerando a Ordem como condição essencial do Progresso e o Progresso como a melhor garantia da Ordem” (apud Leal, 2008: 75). Ordem, Tradição.... Dois conceitos ideológicos de que o novo regime em Portugal, a partir de 1932, se irá servir incessantemente.

Em 1920, já ao serviço de *O Século*, faz a cobertura jornalística da conquista de Fiume por Gabriele d’Annunzio<sup>31</sup> – óptimo pretexto para faltar aos exames finais da licenciatura em Direito – publicando essas reportagens dois anos depois, na obra ao estilo modernista *Gabriele d’Annunzio e Eu*. Em D’Annunzio vê Ferro um herói, um protagonista histórico (e artístico: lembre-se que D’Annunzio desenvolveu uma prolífica carreira literária, tendo sido poeta, dramaturgo e romancista), messiânico, porventura estonteado pelo ambiente incendiário que se vivia em Fiume ou pelas saudações à romana que em breve seriam moda....

No *Diário de Notícias*, então dirigido por Eduardo Schwalbach, Ferro granjeou notoriedade pelas entrevistas que realizou a um conjunto de políticos que corporizavam a sua ideia de ‘Chefe’: Primo de Rivera, Mustapha Kemal, Benito Mussolini ou Georges Valois (criador do movimento fascista em França, em 1925), reunindo estas entrevistas e outras peças jornalísticas nas obras *Viagem à Volta das Ditaduras* (1927) e *Praça da Concórdia* (1929). Destes chefes carismáticos, atraiu-o sobretudo Mussolini, a quem entrevistou por três vezes, a primeira das quais em 1923 (depois em 1926 e novamente em 1934), assinalando o primeiro aniversário da Marcha sobre Roma. Para Ferro, Mussolini era “o grande mestre da política moderna” (Ferro, 1927: 75); sentia-se em particular atraído pelos

---

30 Entrevistas publicadas em obra como *Prefácio da República Espanhola* (1933) e *Homens e Multidões* (1941).

31 Cidade situada no Adriático, pertencendo ao Império Austro-Húngaro, Fiume, pela sua especificidade, encontrava-se muito mais ligada a Itália do que a este; foi tomada por Gabriele d’ Annunzio, que avançou sobre a cidade com um exército nacionalista voluntário de 2 000 italianos, expulsou as forças aliadas, instalou-se no Palácio do Governo e proclamou-a cidade livre.

aspectos estéticos do fascismo italiano, aspectos esses que permitiram moldar a sua concepção de povo: “O povo que me interessa é o povo que ilumina as ruas, que transforma as cidades em alegres presépios, o povo carinhoso e bom das humildes ocupações, o povo-menino que não tem cultura, que não tem inteligência” (Ferro, 1927: 117). Um povo-marioneta, para ‘inglês ver’?..

Eis como muitas das concepções que nortearam o seu trabalho como director do Secretariado começam aqui a germinar. Tratará de as fazer crescer, como sabemos.

Convém abrir aqui um parêntesis para sublinhar a importância que, para a obtenção destas entrevistas, teve Francisco Homem Cristo Filho, que mencionei anteriormente. Cristo Filho, mais novo do que Ferro três anos, foi – tal como muitos intelectuais da sua geração – escritor e jornalista. Terá sido esta profissão a aproximá-lo de Ferro, em primeiro lugar. Mas depois viveram cumplicidades e aventuras políticas, na fase de agonia da I República que, para Cristo Filho, redundaram no exílio em França, uma das suas pátrias adoptivas. A outra foi Itália, onde chegou atraído por Mussolini. Dele o historiador João Medina afirmou ser “o único fascista autêntico da nossa história política, o único que bebeu as doutrinas do fascio mussolinesco *sur place*” (apud Victorino, 2018a: 156)<sup>32</sup>. Em Paris, Cristo Filho estabeleceu relações intensas e próximas com influentes periódicos e moveu-se com à vontade em diversos círculos intelectuais e políticos. Graças à sua influência e amizade, proporcionou a Ferro acesso a alguns dos seus contactos internacionais, como deixa claro no artigo do *Diário de Lisboa* a que fiz já menção:

Em fins de 1924, António Ferro voltou a Paris, onde se demorou três semanas. Quis, durante esse curto prazo, realizar uma série de entrevistas com políticos, escritores, artistas célebres [...]. Foram, se não me engano, quarenta e cinco os entrevistados [...]. Coube-me a agradável tarefa de o introduzir, entre os quarenta e cinco, junto de quarenta dessas individualidades<sup>33</sup>.

Outro parêntesis: para o papel da imprensa nestes anos entre guerras. O fim do primeiro conflito mundial trouxe a preponderância de uma nova cultura, centrada na imagem, e uma mudança significativa no jornalismo, que se assumia cada vez mais como uma máquina de representação do real. Tradicionalmente dominado pela palavra escrita, era agora desafiado a criar uma forma de expressão escrita que pudesse produzir imagens. Assistiu-se, em consequência, a um aumento expressivo da presença de elementos visuais – fotografias e gravuras – em parte significativa da imprensa, até mesmo da diária (Baptista, 2018). Mas esta mudança não era suficiente: tornava-se necessário, igualmente, uma nova forma de escrita e um novo tipo de jornalista. Um que fosse

---

32 Desta relação nasceu o livro *Mussolini batisseur d'avenir: harangue aux foules latines*, publicado em 1923.

33 Filho, Homem Cristo – A filiação espiritual de António Ferro. *Diário de Lisboa*, 13.2.1926, p. 3.

participante activo da realidade que desejava retratar. Surge o jornalista-escritor, e as fronteiras entre o escritor/jornalista e a literatura/reportagem começam a esbater-se. António Ferro foi um destes jornalistas-escritores, rapidamente assim reconhecido e tido como um modelo.

Para o próprio Ferro, o jornalismo era um elemento-chave na sua notoriedade pública. Percebeu nele uma oportunidade de participar na construção do seu tempo, dando-lhe forma e ritmo, e ilustrando-o através de uma linguagem de tipo cinematográfico. O seu jornalismo assumia assim um estilo literário, intrinsecamente visual, repleto de espectacularidade, assente no uso repetido de paradoxos e metáforas. Será esta sua preocupação com a imagem a justificar, também (sobretudo?), a sua atracção pelo cinema.

Enquanto jornalista, Ferro entendia a entrevista como uma narrativa quase autónoma, onde a realidade funcionava como um mero referente, como se depreende das ideias que apresenta numa conversa acerca da *Ilustração Portuguesa*, revista que dirigiu<sup>34</sup>:

A entrevista costuma ser a arte de pôr palavras de espírito na boca de determinadas pessoas. [...] De duas uma: ou o entrevistado tem valor, e então há o perigo de atraí-lo com uma palavra a elegância de um pensamento; ou o entrevistado não diz nada, não sabe nada, não vê nada e então há a tortura de inventá-lo, de maquilhá-lo, de vesti-lo, de trazê-lo ao cenário do jornal ou da revista, com interesse, com novidade, com espírito<sup>35</sup>.

Para Filomena Serra, Ferro funcionava como um fotógrafo ou, melhor, como um realizador, criando um filme, com o seu guião e mesa de montagem: “Ele redirecciona, compõe ângulos, enquadra, guia ao longo dos corredores, salas e jardins, observando pormenores, passo a passo, [fazendo] grandes planos e planos recuados” (2018: 18). Por isso, não havia reportagem ou entrevista em que não sobressaíssem as notas de paisagens, os ambientes das ruas e cidades, bem como o retrato, físico e moral, dos entrevistados, colocando “a metáfora ao serviço da imagem” (Serra, 2018: 10), de forma a prender a atenção e estimular a imaginação do leitor. Artista da escrita, o jornalista aplicará toda a sua técnica e *verve* nas entrevistas realizadas em 1932 ao Presidente do Conselho, como veremos.

---

34 Complemento semanal ilustrado do jornal *O Século*, a revista permanecia com a mesma orientação desde a sua criação, em 1903. O desafio de Ferro – que foi seu director num período muito curto, entre Outubro de 1921 e Maio de 1922 – foi o de renovar o magazine para que competisse com a concorrência e respondesse ao gosto de um público mais vez mais cosmopolita. Ferro apresentou um design modernizado, simplificando a paginação, apresentando rubricas especificamente mundanas e reduzindo o número de páginas dedicadas à actualidade política; todavia, a maior mudança operada foi na dimensão visual da revista, apostando na colaboração gráfica dos artistas modernos e em entrevistas profusamente ilustradas por fotografias (Baptista, 2018).

35 O Homem Que Passa – A Ilustração Portuguesa entrevista a Ilustração Portuguesa. *Ilustração Portuguesa*, nº 816, 8.10.1921, p. 232.

Politicamente, António Ferro deixou-se fascinar pelas direitas nacionalistas, de tipo autoritário e ditatorial que, na década de 1920, despontavam no continente europeu. Os ditadores europeus que Ferro tinha entrevistado pareciam-lhe heróis modernos, homens de acção, super-homens capazes de servir a unidade nacional e regenerar as suas pátrias (Adinolfi, 2007). Não admira (embora não concorde totalmente) que autores como José Guilherme Victorino vejam em Ferro o “arauto difusor do ideário fascista em Portugal” (2018a: 155).

No plano doméstico, Ferro começou como defensor de um nacionalismo republicano mais conservador, mas comprometido ainda com o liberalismo, assumindo depois um republicanismo de cariz autoritário e presidencialista, seguindo o exemplo de outros intelectuais da época, como Fernando Pessoa ou António Sérgio, como forma de oposição ao parlamentarismo, sistema que considerava ineficaz por estar associado ao partidarismo. Como resume Ernesto Castro Leal: “No campo das possibilidades disponíveis, António Ferro escolhe o modernismo e o futurismo como atitude estética e o presidencialismo como atitude política” (1994: 37). Terá sido esta uma reacção face ao que acontecia em Portugal, uma nação onde, a um parlamento totalmente incapaz de servir o país, se juntava um partido republicano cada vez mais dividido, e uma classe média e proletária progressivamente empobrecidas pela inflação e pela crise económica? A reacção à desilusão sentida em relação ao republicanismo democrático, responsável, na sua óptica, pela desnacionalização e decadência nacionais? A verdade é que Ferro ansiava por uma refundação da República, através de um regime de força, de tipo autoritário. Muitos da sua geração pensavam o mesmo.

Entrou na vida política activa ao serviço da causa sidonista: como membro da Comissão de Imprensa do Centro Republicano Dr. Sidónio Pais, em 1921, e, no ano seguinte, como candidato à vereação da Câmara Municipal de Lisboa, pelo Partido Republicano Nacional Presidencialista. Envolveu-se activamente na procura da mudança, colaborando na revolta de 18 de Abril de 1925 e no *Golpe dos Fifis*, em Agosto de 1927, organizados por Filomeno da Câmara<sup>36</sup>. Se o golpe de 1925 terá sido o primeiro ensaio do 28 de Maio de 1926, o de 1927, que contou com a colaboração de Fidelino de Figueiredo e de elementos ligados ao Integralismo Lusitano, procurou empurrar a recém-nascida Ditadura Militar numa direcção mais fascizante, ao estilo da Itália de Mussolini, que quer Ferro quer Filomeno admiravam<sup>37</sup>.

---

36 Com Filomeno da Câmara estabeleceu uma amizade que durou até à morte deste, em 1934. Sobre Ferro escreveria o primeiro: “Poucos meses durou a aventura, os bastantes, ainda assim, para cimentarem a nossa amizade e para exercerem uma influência decisiva na carreira literária do moço poeta que, até ali, não encontrava saída do labirinto das mesas do café Martinho onde bebia, com um café detestável, uma inspiração ainda mais detestável” (entrada “António Ferro - Biografia, 1917/1923”, no site Fundação António Quadros, *Cultura e Pensamento*: [http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com\\_content&task=view&id=29&Itemid=59&limit=1&limitstart=2](http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=59&limit=1&limitstart=2)).

37 O (longo) prefácio que escreveu para o livro de Ferro, *Viagem à Volta das Ditaduras*, publicado no ano anterior, em 1926, era bem demonstrativo desta admiração, louvando Filomeno da Câmara a figura do ‘salvador’ Mussolini

O golpe, como se sabe, falhou e Filomeno da Câmara acabou desterrado em África. Mas isso não desencorajou Ferro, que persistiu na procura de um salvador para a pátria, ao melhor estilo sebastianista. Descobre-o no recém-nomeado Presidente do Conselho de Ministros, António de Oliveira Salazar, com quem se encontrou pela primeira vez em 1932, e que deu a conhecer ao público através de uma série de cinco entrevistas, publicadas no *Diário de Notícias* nesse mesmo ano. Ferro é então um homem viajado, cosmopolita, *bon vivant*. O livro que resulta das entrevistas de 1932 – *Salazar, O Homem e a sua Obra*, publicado em 1933 – parece ter sido directamente inspirado nas entrevistas que Mussolini dera em Abril desse ano ao escritor e jornalista alemão Emil Ludwig, publicadas em livro, editado na Europa e na América. A edição portuguesa atingiu os 125 000 exemplares, um número só explicável pelo facto de ser distribuído pelas câmaras municipais do país de forma gratuita.

*Salazar, O Homem e a sua Obra* é, desta forma, uma apresentação à opinião pública nacional de Salazar e do seu pensamento político: faz a apologia das virtudes do estadista, do cidadão e da sua acção enquanto Ministro das Finanças, por um lado e, por outro, procura legitimar ideologicamente o novo regime. Mas será igualmente um cartão-de-visita no estrangeiro, já que a obra foi traduzida para 13 línguas: para francês logo em 1934, por Fernanda de Castro, com um prefácio do celebrado poeta Paul Valéry; no ano seguinte, surge a versão espanhola, com prólogo do escritor catalão Eugenio d'Ors e em 1939 a edição inglesa, prefaciada pelo político conservador Austen Chamberlain (Paulo, 1996)<sup>38</sup>.

Precocemente, em 1921, no *Diário de Lisboa*, Ferro tinha desenvolvido num artigo certas considerações sobre a relação entre políticos, a arte e os artistas; tinha então escrito:

A nossa política não tem beleza, não tem cenário, não tem figuras decorativas, não tem atitudes de baixo relevo. É esse o maior defeito da vida pública portuguesa. Ninguém cuida de vestir os sentimentos, de lhes dar forma, de lhes dar elegância, de os pôr apresentáveis [...]. Urge, numa palavra, modernizar Portugal<sup>39</sup>.

Ao longo de 1932, vai publicando no *Diário de Notícias* uma série de artigos<sup>40</sup> que desenvolviam e ampliavam estas ideias de 1921, com um único propósito: apresentar-se ao ‘Chefe’, a Salazar, como o homem de que ele necessitava. Necessitava? Sim, responde Ferro, para “criar uma vida interior, uma vida nacional”, uma “vida aparentemente frívola”, uma “vida-espuma”, mas necessária como “pretexto para vibrar”: “Construamos parques, estádios, inventemos cerimónias [...], estimulemos

---

e a obra do fascismo em Itália.

38 Existem ainda diversas outras traduções, inclusive uma em língua concani, publicada em Goa.

39 Ferro, António – O Parlamento e os artistas. *Diário de Lisboa*, 7.7.1921, p. 8.

40 Entre os mais conhecidos e importantes: *Ano Novo, Ano Bom?* (1.1.1932); *Vida* (7.5.1932); *Falta um Realizador* (14.5.1932); *Aqui para Nós* (27.8.1932); *O Ditador e a Multidão* (31.10.1932) e *Política do Espírito* (21.11.1932).

o desporto, protejamos o teatro, a pintura, o livro, todos os instrumentos dessa vida saudável<sup>41</sup>. Ferro deixava clara a ausência de um espírito criador no país, sentindo que “as paradas, as festas, os emblemas e os ritos são necessários, indispensáveis, para que as ideias não caiam no vazio, não caiam no tédio”<sup>42</sup>. Mas também alguém que resolvesse o problema da dispersão das iniciativas e dos talentos.

Qual seria então o papel que Ferro se atribuía neste novo regime? O de intermediário entre a ditadura e as massas, face à natureza, recatada, do Chefe:

Se a natureza do chefe é avessa a certos contactos, se é preferível, talvez, não a contrariar para não a quebrar na sua fecunda inteireza, que se encarregue alguém, ou alguns, de cuidar da *mise en scène* necessária, das festas, do ideal, dessas entrevistas indispensáveis nas ditaduras, entre a multidão e os governantes<sup>43</sup>.

E, mais ainda, o de realizador do regime:

Atravessamos um dos períodos mais brilhantes da nossa história contemporânea. Tudo nos seus lugares, tudo à espera de ordens, tudo à espera dum traço de união [...]. Tudo a postos, tudo arrumado, tudo pronto a partir, a embarcar [...]. O que falta, para fazer o filme, para criar movimento, para criar alegria, alegria de viver, o tónico das raças fortes, das raças com futuro? Falta um *metteur-en-scène*, falta alguém que junte esses elementos dispersos [...], que dê as entradas e saídas, que faça as marcações, conduza o baile... Enquanto esse *metteur-en-scène* não se revelar [...] a vida portuguesa continuará a marcar passo, a fingir que anda<sup>44</sup>.

Portanto, se faltava um espírito criador a Portugal, Ferro achava-se capaz de o providenciar. As suas crónicas são auto-explicativas: através delas, o jornalista propunha-se ao cargo que em 1933 recebeu de Salazar. Mas, para lá chegar, compreende que se tornava necessário fazer um acto de contrição, relativamente a um passado público pouco consentâneo com o clima político agora existente, e face a um ‘Chefe’ pouco intolerante com derivas revolucionárias e vanguardistas. Tem de se libertar dos compromissos e alianças feitas. E fá-lo. No ‘seu’ jornal, o *Diário de Notícias*, não tem pejo em escrever contra o movimento que tinha abraçado na sua juventude – o “futurismo barato” e “pelintra”, o “falso vanguardismo”, “o futurismo dos borrões vermelhos, dos triângulos pendurados e do delírio verbal...”<sup>45</sup>.

E todos percebem a sua ‘retirada’. No *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso adverte Ferro:

---

41 Ferro, António – Vida. *Diário de Notícias*, 7.5.1932, p. 1.

42 Ferro, António – O Ditador e a Multidão. *Diário de Notícias*, 31.10.1932, p. 1.

43 Ferro, António – O Ditador e a Multidão. *Diário de Notícias*, 31.10.1932, p. 1.

44 Ferro, António – Falta um realizador. *Diário de Notícias*, 14.5.1932, p. 1.

45 Ferro, António – Ano Novo, Ano Bom? *Diário de Notícias*, 1.1.1932, p. 1

O nosso querido amigo António Ferro principia a sentir o peso das honras e dos triunfos. Desejaria proclamar bem alto o seu pregão matinal de futurista e de extremista – nas imagens e nas metáforas – mas sente que o próprio futuro lhe aconselha: – Cuidado, muito cuidado!...<sup>46</sup>.

Em 1933, a 25 de Setembro, pelo decreto-lei nº 23 054, era criado o Secretariado de Propaganda Nacional, em plena fase de afirmação ideológica do Estado Novo. Ferro, então com 38 anos, recebe a direcção do organismo, como esperava. E quando Salazar o escolheu para este cargo, de enorme confiança política e pessoal – uma vez que estava sob a alçada da Presidência do Conselho, e o seu director despachava directamente todas as matérias com Salazar – fez uma escolha pragmática. Alicerçada no facto de o Estado Novo precisar da propaganda para se afirmar na ordem política, interna e externa. E Ferro parecia ser o homem certo no momento certo, possuidor de uma rede de relações internacionais – com contactos privilegiados em posições-chave nos sectores da vida cultural, literária e artística europeia – que tinha desenvolvido durante a sua carreira jornalística, que lhe permitirão amplificar no contexto europeu a acção política desenvolvida pelo novo regime e difundida pelo Secretariado.

Extrovertido, *charmeur* e audaz, António Ferro tinha granjeado notoriedade na vida pública portuguesa, como vimos; enquanto político de carreira ao serviço do Estado Novo<sup>47</sup>, Ferro prosseguiu o que tinha começado como jornalista quando, através das reportagens, entrevistas e artigos que publicava nos jornais nacionais de grande divulgação, concebia e divulgava uma noção do mundo e da realidade. Sem qualquer dúvida, na sua prática jornalística, o jornal era, simultaneamente, câmara de filmar e máquina de projectar, não propriamente da realidade, mas de uma imagem da realidade que a legitimidade noticiosa fazia passar pela própria realidade. Confusos? As páginas seguintes ajudarão a esclarecer esta prática e este ideário.

Como director do organismo estatal de propaganda do regime, Ferro procurou criar uma forma de representação da realidade que se adequasse aos princípios ideológicos do regime e permitisse atingir um grande objectivo: um consenso social e político em torno do ideário nacionalista do Estado Novo. Desta forma, pela sua acção à frente deste organismo, que se constituiu como a génese de um Ministério da Cultura, revelou-se uma peça-chave na legitimação das políticas e práticas culturais do regime, subordinadas ao interesse supremo da Nação, ao longo de mais de década e meia, entre 1933 e 1949. Visto por uns como o poeta da acção, que encetou a renovação do panorama cultural português, para outros foi o mentor de uma prática estético-cultural dominada pelo vector

---

46 Manso, Joaquim – Marinetti. *Diário de Lisboa*, 26.11.1932, p. 1.

47 Ferro integrou a Câmara Corporativa, na sequência do cargo de presidente do Sindicato Nacional dos Jornalistas, entre 1934 e 1937.

político-ideológico, até que a derrota das ditaduras fascistas europeias, com o final da II Guerra Mundial, tornou a propaganda de Ferro (e o próprio Ferro) inconveniente para o regime. Tal embaraço conduziu, em última análise, à sua saída do organismo, em finais de 1949, levando-o a abraçar uma carreira diplomática: foi Ministro de Portugal em Berna (1950-1954) e em Roma (1954-1956).

Morreu cedo e inesperadamente, em 1956, na sequência de uma intervenção cirúrgica sem gravidade, da qual Salazar tentara aparentemente dissuadi-lo, num quarto particular do Hospital de S. José, no dia 11 de Novembro. Tinha 61 anos.

O seu testamento político (já que outro não deixou, conforme consta da certidão de óbito) encontra-se numa série de dezasseis brochuras da “Política do Espírito”, editadas metodicamente entre 1948 e 1950, reunindo os discursos em eventos e textos de intervenção.



## A obra: o Secretariado e a “Política do Espírito”

A 26 de Outubro de 1933, António Ferro foi empossado no cargo de director do Secretariado de Propaganda Nacional, na sede do novo organismo, no nº 75 da Rua de S. Pedro de Alcântara, antigo edifício do Tribunal do Comércio. No mesmo dia, no seu “casulo” de Figueiró dos Vinhos, morria o pintor naturalista, e primeiro presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes, José Malhoa. Sem pompa, a que o regime era avesso, mas com circunstância, como convinha a um acto oficial, a tomada de posse contou com a presença de vários ministros e sub-secretários, membros do corpo diplomático e as entidades representativas da edilidade da capital. O momento ficou marcado pelos discursos dos protagonistas: António de Oliveira Salazar e António Ferro.

A função primordial do Secretariado ficou aí claramente definida pelo Presidente do Conselho. Para Salazar, o SPN teria como tarefa fazer ver a obra do regime, face aos ataques dos seus inimigos, mediante uma “batalha [...] contra o erro, a mentira, a calúnia ou a simples ignorância, de dentro ou fora” (SNI, 1948: 16). Caber-lhe-ia, portanto, uma tarefa “no terreno da coesão, da vitalidade nacional”, resolvendo a falta de informação das massas sobre as realizações do Estado Novo e, mais ainda, trazendo-as para o seu campo: “A ignorância das realidades, dos serviços, dos melhoramentos existentes é causa de descontentamento, de frieza nas almas, de falta de orgulho patriótico, de não haver confiança, alegria de viver” (SNI, 1948: 13-14). Em resumo, tratava-se da propaganda dos propósitos e realizações do regime; neste sentido, o organismo seria um verdadeiro “instrumento de governo” (SNI, 1948: 13).

O agora ex-jornalista entende o que lhe é pedido: um organismo político, de “apostolização sistemática”<sup>48</sup>. E tudo fará para concretizar esse desejo do ditador. Ao longo dos anos à frente do Secretariado, Ferro transformou-o num dos “vectores da institucionalização do próprio regime” (Silva, 1990: 324), arma de legitimação do governo e do seu exercício, através de um discurso ideológico simples, fornecedor de certezas incontrovertidas e indiscutíveis. O documento fundacional do Secretariado atribuía-lhe, de forma muito clara, a função de “integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a Nação”<sup>49</sup>. Por outras palavras: tratava-se da produção de um mundo simbólico, de um discurso único capaz de arregimentar as massas. Um verdadeiro “cerco ideológico” à nação (Barros, 2005: 235), que começou a ser montado com um conjunto de publicações, na realidade pequenos panfletos organizados em duas colecções – *Cadernos da Revolução Nacional* e *Cadernos*

---

48 A inauguração da delegação do S.N.I. na capital do Norte. *Diário de Notícias*, 5.7.1945, p. 1.

49 *Diário do Governo*, I Série, nº 218, Decreto-Lei nº 23 054, de 25.9.1933.

do *Ressurgimento Nacional* – cujo objectivo maior era ilustrar, de forma sobretudo estatística e numérica, a obra do Estado Novo em praticamente todos os sectores de actividade (finanças, obras públicas, administração geral, colónias, etc.) e o sentido de progresso que este trouxera a Portugal. Mas a verdadeira obra de promoção doutrinária foi publicada logo em 1934 pelo SPN. Trata-se do *Decálogo do Estado Novo*, que sintetizava os princípios basilares do regime, numa linguagem simples e depurada, de sentido pedagógico apurado.

Mas Ferro via com horizontes mais largos o ‘seu’ Secretariado, inspirado certamente nos exemplos da Itália de Mussolini e da Alemanha de Hitler e nos organismos similares por eles constituídos – o Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda (Secretariado de Estado para a Imprensa e Propaganda) e o Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (Ministério da Propaganda do Reich). Desta forma, entendia-o, sobretudo, como um “organismo animador da vida nacional no campo do espírito”<sup>50</sup>. Isto num país onde nunca existira um órgão público de apoio à cultura. Ou, dito de outra forma: o órgão que iria criar “a mística necessária às grandes horas nacionais” (SNI, 1948: 20). O que Ferro pretendia era, pois, ambicioso, e excedia em muito a visão de Salazar: queria mudar a forma como o mundo olhava para Portugal, é certo, mas também a forma como os portugueses olhavam para o seu país, instaurando uma nova consciência nacional, reconstruindo a identidade cultural do país.

Apesar desta pretensão, o Secretariado teve nascimento modesto. No início, compreendia um número muito reduzido de funcionários, nove no total, com uma estrutura organizada em torno de duas secções. Estas secções entrecruzavam-se nas actividades e funcionários: a Secção Interna – para regular as relações da imprensa local com os poderes do Estado, divulgar a doutrina, combater a penetração no país de ideias perturbadoras e dissolventes da unidade nacional – e a Secção Externa – que colaborava com os organismos portugueses no estrangeiro, propondo-se elucidar a opinião internacional sobre o regime (a sua visão dele, leia-se) e promovendo exposições nos grandes centros. Os interlocutores privilegiados desta acção eram escritores e jornalistas, diplomatas e agências estrangeiras de informação.

No primeiro ano de funcionamento, o orçamento foi de 1 000 000\$00. Corresponhia a 0,045% do orçamento de Estado para 1933-1934, enquanto em Itália o Sottosegretariato assumia um peso de 3%! Mas em Portugal a realidade era diferente, e mesmo o parco valor atribuído ao Secretariado cedo provocou celeuma. Numa entrevista ao *Diário de Lisboa*, em Outubro de 1933, António Ferro

---

50 A inauguração da delegação do S.N.I. na capital do Norte. *Diário de Notícias*, 5.7.1945, p. 1.

respondia desta forma à polémica: “Só quem desconhece o que é publicidade ou propaganda pode atrever-se a achar exagerada tão diminuta soma”, considerando que existiriam “empresas comerciais e indústria que gastam tanto ou mais”<sup>51</sup>.

O Secretariado funcionava, como se referiu já, directamente na dependência da Presidência do Conselho. Nesse sentido, o escrutínio das contas era da exclusiva responsabilidade do Presidente do Conselho, como o comprova um ofício de Oliveira Salazar, de 1936, em resposta a um pedido de informações do deputado Ângelo César Machado:

As contas do SPN não são nem têm de ser discriminadas [...]. A natureza dos serviços que incumbem ao SPN não consente a sua completa divulgação. [...] O Presidente do Conselho tem conhecimento exacto e minucioso das verbas despendidas de carácter reservado (apud Victorino 2018b: 117).

Palavra de ditador!

Entre 1935 e 1936, operou-se uma primeira reorganização dos quadros do SPN: além de renomeações dos serviços – a Secção Interna passou a Serviços de Informação e Imprensa e a Externa a Serviços Exteriores – o número de funcionários aumentou, passando para 12.

Em 1944, um ano antes do final da II Guerra Mundial, nova e porventura a mais importante remodelação do organismo. Que tecnicamente não aconteceu, porque o SPN foi oficialmente extinto, tendo-se criado um novo órgão, o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI)<sup>52</sup>. Tal implicou igualmente mudança de espaços, tendo o SNI ocupado, a partir de Novembro de 1947, o Palácio Foz, na Praça dos Restauradores, um edifício renovado e adaptado pelo Ministério das Obras Públicas, a partir de planos do arquitecto Luís Benavente. Curiosamente, neste edifício – na capela privativa – tinha estado instalado o Salão Central, propriedade de Raúl Lopes Freire, um dos precursores do cinema entre nós, inaugurado em Abril de 1908, e que constituía então a sala de cinema mais luxuosa da capital, com as projecções acompanhadas por um quarteto de músicos.

O processo foi espoletado por um memorando escrito por António Ferro, dirigido ao Presidente do Conselho que, embora sem data oficial, se presume ser de 1943, intitulado “Algumas causas, aparentes ou reais, da inquietação de certos portugueses no momento actual”<sup>53</sup>. Este memorando surgia num período do conflito mundial particularmente crucial, de viragem do rumo da guerra

---

51 Uma entrevista oportuna. *Diário de Lisboa*, 11.10.1933, p.1.

52 A última grande reestruturação do Secretariado dá-se em 1968, pela mão de Marcello Caetano, então Presidente do Conselho: extinto o SNI, os respectivos serviços transitaram para a Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT) então criada, que se manterá até à revolução de 1974.

53 ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12E, ex. 662 [1943], 15 pgs (as citações utilizadas nesta secção provêm deste memorando de Ferro).

a favor dos Aliados; apesar da neutralidade assumida por Portugal, o documento destacava a “falta de independência dos portugueses no que respeita ao conflito internacional” e a “actividade intelectual das esquerdas, inteiramente à solta”. Ferro listava ainda como causas para a inquietude percebida “a crise e burocratização da música”, que mereceria melhor análise, a “falta de uma imprensa continuamente orientada” e, igualmente importante, a “deficiência de meios legais da propaganda e falta de coordenação com os serviços públicos”.

Estas afirmações, à primeira vista, parecem admitir que a actividade do organismo terá ficado aquém do que dele se esperava. Mas pode ir-se mais longe. Nas palavras de Ferro adivinhava-se a emergência (ou reforço?) de movimentos político-ideológicos de cariz democrático e contrários ao Estado Novo, que aproveitavam a direcção que a guerra parecia tomar para prepararem caminho para a sua afirmação. Tal impunha um reforço da actividade do Secretariado. Só possível, contudo, se o organismo dispusesse dos necessários meios repressivos que permitissem a Ferro anular as ameaças ao regime. E que o director do organismo reclamava de forma clara neste memorando – através de um conjunto de 25 medidas, que abrangiam numerosas áreas de actuação e diversas entidades, entre elas os ministérios da Educação e do Interior e o Comissariado do Desemprego – ao reivindicar uma maior capacidade de intervenção e controlo para o Secretariado.

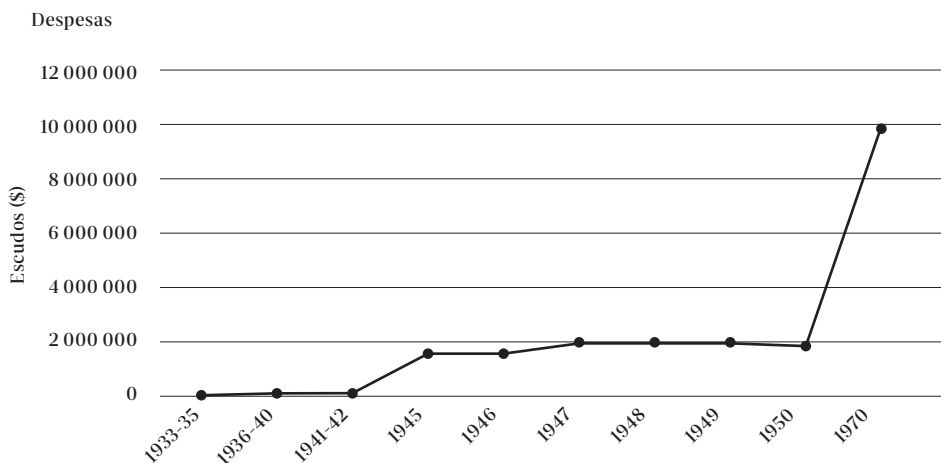
Consegue-o! A reestruturação confere-lhe poderes de controlo sobre a imprensa e os espectáculos culturais, reunindo no Secretariado serviços que até aí tinham estatuto próprio e autónomo: os Serviços de Exposições Nacionais, os Serviços de Radiodifusão, os Serviços de Imprensa – com as funções de registo e licença para jornalistas e agências noticiosas – e a execução das antigas atribuições da Inspeção Geral dos Espectáculos. Estas últimas eram cruciais e faziam do organismo, na prática, um censor: permitiam-lhe centralizar a fiscalização e o fornecimento de registos, licenças e vistos para toda e qualquer manifestação artística ou casa de espectáculos aberta ao público, logo, dando-lhe o poder de autorizar ou proibir a realização de qualquer evento; em síntese, e como se afirmou, assumia o controlo, crucial, das funções relativas à censura, que actuava sobre toda a produção cultural nacional, função que até aí estava na dependência do Ministério do Interior.

A transformação do SPN em SNI, e a inclusão destas novas funções e organismos, ocasionou um redimensionamento da infra-estrutura. Desde logo, no organigrama, agora mais complexo, com a anterior divisão abandonada, passando a existir quatro repartições, encarregadas dos serviços relativos à Administração Central, Informação, Cultura Popular e Turismo.

Mas também no que dizia respeito ao pessoal. O organismo apresentava-se (sem o ser) como um autêntico ministério, como se pode comprovar pelo aumento exponencial do quadro de pessoal

do Secretariado: 128 funcionários. Isto considerando que, até cerca de 1940, o organismo empregava de forma permanente apenas 17 funcionários, embora fosse recorrente o recurso a trabalhadores externos (Ó, 1999).

As mudanças ocorridas em 1944 não deixam de ter repercussões, igualmente no plano financeiro, como se pode constatar pelo gráfico que se apresenta:



**Figura 1: Orçamento com pessoal SPN/SNI/SEIT (autoria própria)**

**(Fontes: ANTT/SNI, cxs. 2044, 4006, 4311)**

Esta remodelação (porque efectivamente foi disso que se tratou, mais do que a criação de um novo organismo) inscreveu-se, como vimos, num processo de desfascização relativa do regime – desde logo na designação, retirando-se-lhe o termo propaganda, directamente conotado com os regimes ditatoriais da época – face à conjuntura de fim da guerra.

Todavia, não deu resposta a um dos pedidos mais insistentes do seu director, que deixava claro, no documento de 1943, que ao seu órgão “têm faltado os meios hierárquicos e legais [para] realizar inteiramente o seu programa [e] para concluir a sua obra”; Ferro falava mesmo de um “complexo de inferioridade” de que sofreria o organismo, só possível de ser ultrapassado “desde que seja elevada, de qualquer forma, a sua categoria burocrática”<sup>54</sup>; isto é, a transformação do Secretariado num ministério. Mas a posição do organismo na hierarquia do regime manteve-se:

54 ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12E, cx. 662 [1943], p. 11-12.

continuava dependente da Presidência do Conselho, permanecendo abaixo da categoria de ministério, tão desejada por António Ferro. A razão? Muito provavelmente devido ao facto de Ferro nunca ter concluído o curso de Direito, pelo que ser o único ministro sem licenciatura não caía bem num governo tão conservador como o daquele tempo... O pedido de Ferro só doze anos depois da sua morte seria parcialmente atendido, com a transformação, em 1968, do Secretariado numa Secretaria de Estado.

Essa ‘contrariedade’ não diminuiu o alcance da reestruturação que, no geral, provocou uma mudança profunda. Se o Secretariado fora um órgão cuja função era a de “institucionalizar a portugalidade” (Ó, 1992: 394) que, culturalmente, se assumia como instância unificadora, agora era um efectivo órgão de controlo político, fiscalizando, superintendendo, centralizando, numa palavra, vigiando a vida cultural e artística do país.

A 7 de Novembro de 1949, António Ferro era nomeado ministro de Portugal em Berna. Ele que adorava Paris, a sua referência, o seu modelo cultural e civilizacional... Mas aí era embaixador Marcello Mathias, desde 1948, figura importante no regime, da confiança pessoal de Salazar, e que permaneceria nesse cargo 24 anos. Mathias gozava de um significativo prestígio nos meios políticos e intelectuais franceses e as relações de Portugal com França neste período muito ficaram a dever à sua inteligência e habilidade diplomática. Substituí-lo estava fora de questão.

Voltemos a Ferro – a sua ‘transferência’ significava uma coisa muito simples: que o seu ‘estado de graça’ havia terminado e o melhor a fazer era dar-lhe uma espécie de reforma dourada.

Um parêntesis longo, para explicar esta saída: estamos habituados a uma leitura muito monolítica do Estado Novo. Talvez não tanto entre quem se dedica profissionalmente ao seu estudo, mas a opinião pública em geral. Esquecemos facções, modos de interpretar o projecto político para o país, as maneiras de o colocar em prática, rivalidades, rancores e combates. Mais ou menos acesos consoante as épocas e contextos desses longos 41 anos de ditadura. Que fizeram baixas e criaram vencedores. Ferro foi ‘engolido’ por esta voragem. Enfileira no conjunto das baixas. Provavelmente deve ter-se sentido respaldado pelo líder do regime. E esse apoio, ou a certeza desse apoio, fê-lo ‘baixar a guarda’. Devemos somar a esta circunstância uma outra – uma certa vaidade que o acompanhou grande parte da vida, mas também uma excessiva confiança em si, na sua capacidade de trazer para a nova ideologia os artistas e homens de letras, tornando-os cúmplices do regime, e seus ‘evangelizadores’. Esta confiança revelou-se desastrosa. E os ataques a Ferro não se fizeram esperar: se, por um lado, a oposição achava-o “demasiado conformista para se chamar moderno” (Ferro, 1949a: 29), os conservadores no interior do regime nunca se inibiram de criticar o organismo

de propaganda nem o perfil do seu director, em particular a sua reputação de vanguardista – para estes, Ferro era “demasiado inconformista para poder ser oficial” (Ferro, 1949a: 29)!

Quem era estes homens? Bom, são bem conhecidos os conflitos e dificuldades de relacionamento de Ferro com Henrique Galvão, sobretudo no período em que este último foi director da Emissora Nacional, com o coronel Arnaldo Ressano Garcia, presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes, que nunca se coibiu de atacar directamente o modernismo de Ferro, com Ferreira Dias Júnior, grande impulsionador da industrialização do país, e ministro da Economia entre 1958 e 1962, e que denunciou publicamente as políticas folcloristas de Ferro, considerando-as responsáveis por uma imagem externa de Portugal como país pobre e atrasado, ou mesmo Marcello Caetano, que não gostava dele e nunca o escondeu.

Estes opositores a Ferro vão ganhando força com as mudanças ocorridas depois do final da II Guerra Mundial, no contexto internacional, mas também no interno, com o terramoto político de 1948, da candidatura à Presidência da República de Norton de Matos, que coloca em causa o próprio regime. Para Ferro, a dissidência dos modernos por ele apoiados e protegidos neste contexto de pós-guerra revelou-se ‘fatal’. Era claro que a política por ele personificada já não se encaixava neste novo Estado Novo.

Mas Ferro não saiu sem luta: em 1948, a exposição que organizou no Palácio Foz – Catorze Anos de Política de Espírito, idealizada por Thomás de Mello e Manuel Lapa – foi, mais do que uma efeméride comemorativa, uma defesa, pessoal e do organismo que dirigia, através da apresentação de um catálogo das obras do SNI. No mesmo sentido, ou com o mesmo fim, se pode entender o aparecimento da colecção *Política do Espírito*, em 1948, “posicionando-se inequivocamente como uma espécie de legado [...], na medida em que se compôs exclusivamente de volumes da autoria do próprio António Ferro versando tematicamente a sua obra no SPN e no SNI” (Medeiros, 2020: 45).

Desta forma, pode dizer-se que é a distância entre as aspirações de António Ferro e o curso do próprio regime, que conduzem à sua saída do Secretariado. Foi o fim de um ciclo de vida do regime<sup>55</sup>. Em Janeiro de 1950, Ferro resumia o seu percurso político no organismo que tinha dirigido numa frase esclarecedora quanto às oposições com que se tinha deparado: “Combati, sem dúvida, mas fui combatido, claramente ou na sombra, sobretudo na sombra, durante muitos anos”<sup>56</sup>.

Uma ausência que deixava um vazio. Que podia ter consequências se a liderança do Secretariado não fosse entregue a alguém que o compreendesse e compreendesse a sua missão. Ferro percebia-o. E não se poupou a esforços para ser substituído em definitivo pelo seu braço-direito, António Eça de

---

55 A saída do Secretariado continua envolta em polémica e discussão por parte dos historiadores. Para uma compreensão da multiplicidade de interpretações, ver Ribeiro, 2014b e Victorino, 2018b.

56 FAQ – *Fundo António Quadros/Fernanda de Castro*, cx. 016B, 6.1.1950, p. 3.

Queiroz, que tinha assumido o cargo interinamente, depois da sua saída. Chegou mesmo a escrever a Salazar, em Julho de 1950, sugerindo-lhe:

Não sei se Vossa Ex.<sup>a</sup> já tomou alguma deliberação sobre o meu substituto definitivo. Mas tenho pensado [...] que talvez o Eça pudesse ficar se Vossa Ex.<sup>a</sup> nomeasse para a Presidência o tal ministro sem pasta que aliviaria o grande peso de trabalho que Vossa Ex.<sup>a</sup> chamou a si [...]. Se esse ministro fosse uma pessoa que sentisse o problema da propaganda poderia ser praticamente o director do organismo ficando o Eça com o título de Secretário Nacional e como um executor que cumpriria as instruções que lhe viessem de cima (apud Ferro, 2016: 381)<sup>57</sup>.

Mas o ditador não fez caso e José Manuel da Costa, chefe de gabinete de Salazar desde 1944, seria o próximo director do Secretariado. Apenas durante quatro anos, todavia, até ser substituído pelo diplomata (e historiador) Eduardo Brazão, que ainda ficará ainda menos tempo, dando lugar em 1958 ao experiente César Moreira Baptista, com carreira na administração pública e na vida política nacional, um entusiástico defensor das doutrinas do Estado Novo, e que permanecerá à frente do organismo até ao fim<sup>58</sup>.

A saída de Ferro determina, por isso, uma verdadeira mudança nos objectivos e acção do Secretariado. Por um lado, porque se entendeu que para a direcção do organismo se tornava necessária uma maior militância política e um menor protagonismo pessoal. Neste sentido se entende que passasse a ser dirigido por funcionários públicos de carreira, verdadeiros homens do regime, conservadores, mais centrados na lógica da coacção do que na da persuasão, assumindo-o como uma organização puramente política, numa linha de acção que progressivamente atenuou a sua função estético-cultural, conferindo primazia à dimensão operacional-política. Mas a mudança respondia, igualmente, aos condicionalismos que marcaram os anos de 1950 e 1960, de alteração de paradigmas, a nível interno e externo.

Pode questionar-se, portanto, se teria sido possível, depois de 1945, Ferro permanecer no cargo de director do Secretariado. Estaria o regime disposto a admitir que um director, qualquer director, de um organismo tão poderoso pudesse usar dele em seu proveito (que podia ser tão prosaico como a sua própria vaidade intelectual), descarrilando das máximas que deveria defender: a obediência ideológica aos princípios estabelecidos pelo regime, o espírito de missão, o colectivo

---

57 Todavia, no seu livro sobre António Ferro, o jornalista Orlando Raimundo (2015) refere que o director do Secretariado teria sugerido a Salazar o seu amigo de longos anos, Leitão de Barros, para o substituir.

58 Pedro Feytor Pinto será, em termos oficiais, o último director do organismo, mas de forma muito breve, no período de 'agonia' do regime, entre Novembro de 1973 e Abril do ano seguinte.



em detrimento da ambição pessoal? Não será muito arriscado dizer de certeza que não. Se foi esse o caso de Ferro – e isso ainda está por provar – o regime não lhe perdoou. O afastamento condenou-o a um ‘limbo’ de onde nunca saiu...

António Ferro foi, sem sombra de dúvidas, o mais importante dos directores do Secretariado. Não apenas por ter sido o primeiro, mas em particular pela direcção que imprimiu ao organismo, através da “Política do Espírito” e que foi, de uma forma ou outra, seguindo-a ou renegando-a, a bitola que regeu os mandatos dos que se lhe seguiram.

Ferro inspirou-se na conferência com o mesmo título do poeta francês Paul Valéry, na Université des Annales, intitulada *La politique de l'esprit, notre souverain bien*. Mas, sobretudo, na visão de Mussolini quanto ao poder e à função da arte no Estado: “A uma nova época, se essa época tem grandeza e perspectiva, deve corresponder uma nova arte (Ferro, 1949: 22).

Desta forma, procurou desenvolver um programa de fomento cultural, proporcionando aos artistas “uma atmosfera em que lhes seja fácil criar” (Ferro, 1935: 6). Em troca, Ferro pedia uma arte nacionalista. Com que fim? Nas suas palavras: uma arte que permitisse a construção da “grande fachada da nacionalidade” (Ferro, 2003 [1933]: 8). Ou, como o pôs Cottinelli Telmo, um dos artistas que mais trabalhou nas equipas do Secretariado: “A construção de uma ideia de Portugalidade”<sup>59</sup>.

Não nos enganemos: a “Política do Espírito”, pedra de toque pela qual avaliamos a acção de Ferro, foi, sobretudo, um programa político, de orientação da cultura, da arte e dos comportamentos, de inculcação de valores, no sentido da manipulação ideológica e do conformismo social. E Ferro não o esconde! Em 1935, no discurso de entrega dos primeiros prémios literários do SPN, deixou bem claro o carácter ideológico da sua política, ao afirmar:

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 a que se opõe, fundamental e estruturalmente, à política da matéria, [a] tudo o que é feio, grosseiro, bestial, tudo o que é maléfico, doentio [...]. 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, numa referência (velada?) às doutrinas socialistas. Este comprometimento doutrinário

---

59 FAQ – Newsletter, nº 141, 14.11.2018.

leva Ferro a definir claramente os limites do aceitável, declarando publicamente ‘guerra’ às obras dessa proveniência:

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 (Ferro, 1935: 18-19).

Esta declaração de princípios acarretou, desta forma, um controlo férreo e persistente sobre a criação e produção artísticas nas suas diferentes disciplinas, da literatura e música à escultura, da arquitectura à pintura, passando pelo cinema e teatro, mas, também, pelas artes decorativas e pelo design. Um controlo que procurava impor um certo estilo, aquele que Ferro tinha idealizado para o organismo que dirigia, numa 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 taceia, e começa a encontrar, de uma forma avulsa, emblemática, um *portuguesismo*” (Portela, 1982: 56).

Não sem surpresa, o modelo adoptado foi o da dependência dos artistas em relação ao regime. Conseguiu-o pela atribuição de prémios<sup>60</sup>, pela encomenda ou compra de obras, pelo patrocínio de exposições individuais e colectivas, preferindo estas práticas à criação de estruturas para a produção cultural, que só aconteceria verdadeiramente após a instituição da Fundação Calouste Gulbenkian, em finais dos anos de 1950.

O Portugal de Ferro, a ser construído pela sua “Política do Espírito”, dirigia-se a um conjunto de públicos específicos, com discursos e linguagens diversificadas. Como taxativamente registou Cottinelli Telmo, era um Portugal “para aqueles que sabiam ler, mas também para aqueles – a maioria – que só sabia ver”<sup>61</sup>. Objectivamente, era o registo de Portugal para as classes médias (em especial profissionais liberais e funcionários públicos) e para as elites, nacionais e estrangeiras, até porque os locais de exibição eram, preferencialmente, ambientes urbanos e cosmopolitas. Não admira. Afinal de contas, estes eram os públicos com disponibilidade financeira e apetência para o conjunto de práticas culturais do Secretariado. Depois deles vinha, enfim, essa entidade subjectiva e flutuante denominada ‘povo’: por um lado, oficialmente destinatário destas iniciativas, por outro, e mais importante, sobretudo objecto de manuseamento, no seu papel de herói colectivo da História,

---

60 O Secretariado criou uma pléiade de prémios. Na literatura, nas artes plásticas, no teatro e no cinema. Esta dependência dos artistas em relação ao regime mencionada pode antes entender-se como a dependência dos artistas em relação a Ferro...

61 FAQ – Newsletter, nº 141, 14.11.2018.

guardador das formas culturais autênticas, anonimamente criadas em tempos longínquos da Nação, e expurgado de influências estrangeiras nefastas.

Voluntarioso, dinâmico e criativo, Ferro desenvolveu no Secretariado uma actividade verdadeiramente febril. Podemos agrupá-la em torno de três vectores – as artes, a cultura popular e o turismo.

Artisticamente, o Secretariado procurou romper com o gosto oitocentista ainda prevalecente nos meios oficiais e instituir um novo paradigma, gráfico e estético, simultaneamente moderno e tradicional, cosmopolita e nacionalista.

Tentou-o, por exemplo, através das Exposições de Arte Moderna, realizadas anualmente entre 1935 e 1951. A sua importância decorre, desde logo, da sua regularidade, mas também do seu pioneirismo e consequente impacto na vida artística nacional, em particular porque contrariavam o tradicionalismo naturalista que dominava os Salões da Sociedade Nacional de Belas Artes. Aos jovens artistas modernistas contemplados por esta política de estímulo de Ferro pedia-se que revelassem maior inquietação; mas dentro de limites, obviamente! Queria-se a “saudável inquietação que marcha, sem desvios, através de acidentais desequilíbrios, para o Equilíbrio, a inquietação da Ordem” (Ferro, 1935: 10): Equilíbrio e Ordem, pois, condições necessárias e definidoras da arte que Ferro, e o Secretariado, se disponibilizavam a aceitar. Neste âmbito, deve destacar-se ainda o desenvolvimento de linhas editoriais próprias, assentes na estética modernista, como a *Panorama, Revista Portuguesa de Arte e Turismo* (1941-1974), a promoção de exposições sectoriais de desenho, de arte cenográfica e figurinos, de ilustradores e de artes decorativas, e o estabelecimento de um programa de prémios, referidos já, que consagravam os autores que o regime considerava mais adequados aos seus princípios e valores.

No campo da cultura popular, surgiu em 1935 o Cinema Ambulante, um ano depois o Teatro do Povo e, em 1945, as Bibliotecas Ambulantes, iniciativas dirigidas essencialmente às aldeias, que tinham como funções primordiais educar e formar. Para as elites, criaram-se estruturas artístico-culturais que procuravam difundir a cultura popular como entendida pelo regime: a companhia de bailados Verde Gaio, fundada em 1940, com um modelo coreográfico alicerçado no folclore, símbolo da estética nacionalista desejada<sup>62</sup>, e o Museu de Arte Popular, inaugurado em 1948, destinado a mostrar Portugal aos Portugueses. Para o efeito aproveitou-se o espaço físico da Secção de Etnografia Metropolitana criada para a Exposição do Mundo Português, em 1940. O Secretariado organizou igualmente diversas

---

62 Nela participaram, a convite do Secretariado, um grupo heterogéneo de artistas, desde bailarinos e músicos a pintores, decoradores, figurinistas e poetas (homens e mulheres como o maestro Ivo Cruz, os compositores Rui Coelho, Frederico de Freitas e Jorge Croner de Vasconcelos, os artistas plásticos Bernardo Marques, Estrela Faria, José Barbosa, Maria Keil e Paulo Ferreira, os escritores Fernanda de Castro, Adolfo Simões Müller e Carlos Queirós), unidos por um ideal comum, o de criar uma companhia de dança notoriamente portuguesa, com argumentos de autores portugueses, baseados em lendas, canções e hábitos nacionais.

exposições de arte popular, tanto a nível nacional – de colchas de noivado de Castelo Branco (1942), de tapetes de Arraiolos (1943 e 1946), do traje regional de Viana do Castelo (1945) ou de presépios (1947) – como internacional, em Genebra (1935), Londres (1939), Madrid (1943), Valência ou Sevilha (ambas em 1944). Neste sector, o regime, por intermédio do Secretariado, assumiu um discurso folclorista que nada mais era do que uma continuação da campanha empreendida pelos etnógrafos da I República. Um movimento em que aspectos seleccionados da cultura e da arte populares – danças, cantares, trajes, objectos diversos – sofreram um processo de depuração das suas ‘imperfeições’, sendo depois alvo de uma estilização e estetização eruditas, de raízes modernistas, empreendida pela equipa de artistas ao serviço do Secretariado.

Por fim, e no que ao turismo diz respeito, uma parte das ideias de Ferro concretizou-se com recurso à “Campanha do Bom Gosto”, colocada em marcha a partir de 1940, no seguimento das Comemorações Centenárias então realizadas e da tutela do turismo assumida pelo Secretariado. Constituiu uma iniciativa cultural cujo propósito assumido era o de aprimorar e (re)aportuguesar os padrões estéticos dos portugueses. O bom gosto tornou-se, doravante, sinónimo de combate à ‘desnacionalização’. Era a concretização do desejo de Ferro, de “um Portugal desempoeirado, um Portugal de alma antiga e de sensibilidade nova” (1943: 17). As iniciativas compreendidas nesta Campanha foram múltiplas e multifacetadas, com a intervenção em espaços como hotéis, restaurantes, lojas, nos aspectos exteriores do enquadramento da arquitectura, das estradas, das estações de caminho de ferro, de jardins e edifícios públicos, na publicidade, etc. O que tinham em comum? A função de homogeneizar a imagem de Portugal, “dando-lhe a tonalidade, a graça e a frescura de uma aguarela viva” (Ferro, 1949a: 40), seguindo os ditames estéticos do Secretariado e dos seus artistas. Assumiram duas configurações primordiais: os concursos e as festas. Daqueles, podem destacar-se o concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal (edição única em 1938), os concursos de Montras (de estabelecimentos comerciais), das Estações Floridas (de caminhos de ferro), das Janelas Floridas, das Tintas e Flores (para melhorar o aspecto paisagístico das povoações adjacentes às estradas nacionais), dos Ranchos Folclóricos, das Praias do Norte de Portugal, dos jardins dos Bairros Económicos, da Casa Panorama (modelos para casas de fim de semana). Quanto às festas, sobressaem as Marchas Populares, em Lisboa, e as Festas do Maio Florido, no Porto<sup>63</sup>.

Nesta área de actuação do Secretariado, pode e deve ainda destacar-se a criação de postos fronteiriços (o primeiro dos quais foi o de Vilar Formoso, no ano em que o conflito mundial estalou)

---

63 Ver Ribeiro, 2014b, 2015, 2017 e 2020.

que funcionavam duplamente como postos de controlo de tráfego e como postos turísticos, decorados com a arte popular portuguesa que, nesse caso, tinha função de cartaz de boas vindas, as Brigadas Hoteleiras, que providenciavam ajuda, melhoramentos e soluções decorativas delineadas por aquele organismo em hotéis, pensões e restaurantes, e a rede de sete Pousadas de Turismo (inauguradas entre 1942 e 1948), onde o mobiliário e a gastronomia regionais funcionavam como factores diferenciadores. Maquilhando a realidade, servindo-se do modernismo, o objectivo era claro: criar um país de bilhete-postal, nas palavras de Margarida Acciaiuoli (2013), transformando Portugal num destino turístico familiar para nacionais e estrangeiros, imaculado, pitoresco e idílico.

Por fim, uma ressalva para o papel central que a participação em exposições, nacionais e internacionais, assumiu, como momentos e espaços de encenação e exibição da imagem de Portugal – nação de ordem e equilíbrio, recuperada de anos de tumultos e instabilidade graças a Salazar – e de criação de ambientes emocionais propícios que possibilitavam a ligação, física e figurativa, dos indivíduos com a pátria. Neste sentido, tiveram especial importância os pavilhões portugueses nas exposições de Paris (1937) e de Nova York e S. Francisco (1939), da autoria do Secretariado e da sua equipa de artistas-decoradores.



**Artistas que trabalharam com o Secretariado, 1939 (Thomaz de Mello, Fred Kradolfer, Emmérico Nunes, Bernardo Marques, Carlos Botelho e José Rocha)**

esvaziamento da política cultural até então empreendida pelo organismo. A conclusão é óbvia: a “Política do Espírito” de Ferro, que apresentava um país onde se “vive habitualmente”, que encenava uma realidade alternativa para a nação – que em nada correspondia às condições reais da vida dos portugueses – tinha entrado em falência. Em resposta às mudanças no contexto político interna-

Sinteticamente: de 1933 a 1944, são publicadas cerca de 115 obras, realizadas 4 grandes exposições em território nacional, filmadas 114 curtas-metragens e concretizadas 81 exposições, de pintura, escultura e fotografia (Paulo, 1994). Porque paro aqui neste rol de realizações? Já sabemos a resposta: o ano de 1944 marcou uma mudança profunda no Secretariado, de tal forma que significou um progressivo

cional, que trouxera consigo desejos de mudança interna. Tal significou o afastamento de vários dos artistas modernistas que Ferro tinha protegido e promovido, um afastamento em relação ao modelo estético do SNI, é certo, mas sobretudo em termos políticos, com muitos destes homens e mulheres a associaram-se ao MUD (Movimento de União Democrática), em nítida oposição ao Estado Novo<sup>64</sup>.

Tudo isto alimentou as desconfianças crónicas dos opositores de Ferro. Num regime tão ‘cinzento’ como este, estas dissidências, estes comportamentos dos artistas eram um sinal claro. Um sinal de que o cosmopolita director do SNI não tinha mão naquilo que criara. Pior. Que a sua matriz cultural era bastante diferente da de Salazar e de grande parte da elite do Estado Novo. E a conclusão que tiravam era previsível: que Ferro “não controlava minimamente aqueles por quem se havia [...] batido, e por quem afinal [...] era politicamente responsável” (Portela, 1982: 101).

António Quadros, filho mais velho de Ferro, escreveu um dia que a “Política do Espírito nasceu com António Ferro, morreu com António Ferro” (apud Portela, 1982: 118). Vista a esta distância, e com os dados aqui avançados, não podia ser de outra forma.

---

64 Artistas como António Pedro, Júlio Resende, Maria Keil e o seu marido, o arquitecto Francisco Keil do Amaral, entre outros.

## Uma juventude ‘cinematográfica’

O fascínio de Ferro pelo cinema vinha-lhe da infância. Como todos os que se deixaram encantar pela sétima arte, tinha heróis, e o seu era Max Linder, o grande cómico francês dos tempos do cinema mudo. Ferro ia ao cinema levado pelo pai. Também ia a comícios republicanos, mas essa é outra história. Com ele aprendeu a frequentar o Music-Hall, na Avenida da Liberdade, inaugurado em Novembro de 1909 e propriedade do empresário teatral António Manuel dos Santos Júnior<sup>65</sup>, uma casa de espectáculos a preços mínimos, para as classes populares, e o Salão Chiado, no edifício dos Grandes Armazéns, aberto dois anos antes, propriedade de Raul Lopes Freire, com fitas para todos, canções e duetos nos intervalos<sup>66</sup>. O Music-Hall e o Salão Chiado foram os dois primeiros grandes cinemas de Lisboa.

Não admira por isso que, da primeira geração de modernistas portugueses, tenha sido Ferro quem, mais cedo que todos, reconheceu a “poética cinematográfica” (França, 1995: 36) e o seu estatuto como forma de arte, a sétima arte. Almada Negreiros, por exemplo, só muito tardiamente, em 1938, num texto sobre a Branca de Neve de Walt Disney, o faz, reconhecendo no cinema uma forma de arte, mas “apenas pelo que significa mais do que pelo que já representa”; Almada evoluíra, pois três anos antes, na sua revista *Sudoeste*, era renitente em admiti-lo, atribuindo esta categoria estética ao teatro, defendendo para o cinema o papel “de jornal do mundo – diário de todos” (apud França, 1995: 35).

Numa bela tarde de 1 de Junho de 1917, a pouco mais de um mês de completar 22 anos, António Ferro proferiu a sua primeira conferência, *As Grandes Trágicas do Silêncio*, no Salão Olympia, uma sala de espectáculos – incluindo teatro e cinema – elegante, pensada para a burguesia lisboeta, situada na Rua dos Condes, perto dos Restauradores e da Avenida da Liberdade, e inaugurada apenas seis anos antes. Ao Olympia acorriam multidões atraídas pelas novidades da cinematografia europeia, em especial a francesa e a dinamarquesa, às quintas, sábados e domingos, e também por uma programação inédita no panorama nacional, desde as *matineés* infantis, até aí um público ignorado, aos sorteios mensais realizados entre os espectadores; naquele dia de Junho de 1917, data que nos

---

65 Foi o introdutor do cinema – ou, como na altura se dizia, da “fotografia com vida” – em Portugal, uma vez que terá sido ele a contratar Edwin Rousby, de origem incerta, mas conhecido entre nós como o ‘electricista de Budapeste’, para trabalhar no Real Colyseu de Lisboa, em 1896, na rua da Palma, de que era proprietário, e que era então, sobretudo, um circo, isto é, um espaço destinado a receber companhias equestres e acrobáticas, ginastas e palhaços. No Verão de 1896, Lisboa foi, assim, a oitava cidade europeia a alcançar tal privilégio. O Music-Hall da Avenida transformou-se depois, a partir de 1914, no Éden Teatro (entrada “Music-Hall e Theatro das Variedades”, no blog *Restos de Colecção*: <https://restosdecolecção.blogspot.com/2018/02/music-hall-e-theatro-das-variedades.html>)

66 A sala teria vida curta, encerrando um ano depois; o seu proprietário abriu então, no Palácio Foz, o Salão Central.

interessa particularmente, o brinde sorteado foi um burro, de carne e osso! Melhor sítio para a sua estreia pública dificilmente teria sido encontrado por Ferro...

A conferência foi pioneira em Portugal. José-Augusto França entende-a como “o primeiro texto de interpretação crítica e mitológica do cinema que em Portugal se produziu e foi publicado” (1997: 22). Ferro dividiu-a em três partes: *Elogio da Frase*, *Elogio do Animatógrafo* e *Elogio das Princesas do Cinema*. Começo pelo fim: as “princesas”, as “grandes trágicas” que davam o mote a esta conferência. Quem eram elas? Tratava-se de três das maiores artistas italianas do cinema mudo, que encarnavam os estereótipos principais da sétima arte: Francesca Bertini, a romântica, Pina Menichelli, a *vamp*, e Lyda Borelli, a divina, a quem Ferro dedica páginas de uma prosa muito ao seu estilo, metafórica e excessiva: “Francesca Bertini é magra, de uma magreza que o sofrimento afilou... Os seus olhos tranquilos, grandes e rasgados, são dois altos mirantes onde a sua alma, às tardes sossegadas, vem contemplar o mar irrequieto das suas mãos”; ou: “Pina tem uma beleza que grita, uma beleza de escândalo. É bela como uma labareda, venenosa como uma flor exótica... O seu corpo lembra uma orgia pagã...”; ainda: “O corpo religiosamente histórico de Lyda Borelli é uma Sexta-feira de Paixão, uma Sexta-feira de Paixão profanada...” (Ferro, 1917: 31, 36 e 42).

Se bem nos recordamos, em 1920 Ferro viajou até Itália, para entrevistar D’Annunzio, e queria muito aproveitar a viagem para tentar conhecer pessoalmente as três actrizes – debalde: “Quis conhecê-las. Corri atrás delas, persegui-as, em *films* movimentados, só consegui encontrá-las no outro mundo – o outro mundo do écran...”<sup>67</sup>. Desta experiência dá conta na edição<sup>68</sup> do texto publicado em Abril de 1921, na *Ilustração Portuguesa*, artigo sustentado sobretudo em informações recolhidas junto de um jornalista seu conhecido. Com alguma mágoa, não escondia a perda das ilusões românticas que tinha nutrido pelas divas italianas, chegando à (triste) conclusão de que não existiam:

Bertini, na vida, é muda como no cinema, mal sabe escrever o seu nome, é menos bela do que no écran [...]. Não existe, portanto: é uma projecção. [...] Pina, segundo informações, é mais inteligente do que Bertini, sabe falar francês, tem a mais bela colecção de ligas que há no mundo, mas como a sua perversidade é meramente fotográfica, não existe também... Resta Borelli, a mais intelectual das três, a mais respeitada pelos italianos. Borelli é uma grande atriz que, acidentalmente, se dedicou ao cinema. Já não trabalha. Casou, arruinou-se, voltou a ser rica, arruinou-se outra vez...<sup>69</sup>.

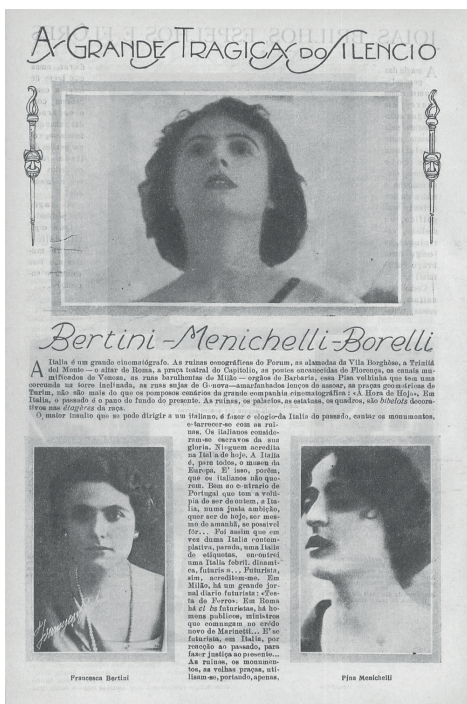
---

67 Ferro, António – As Grandes Trágicas do Silêncio. *Ilustração Portuguesa*, nº 792, 23.4.1921, p. 260-262.

68 O texto original da conferência teve uma primeira publicação, logo em 1917, em edição de autor, e uma segunda, actualizada, em 1922, com uma bela capa modernista de Bernardo Marques. Antes de circular em edição autónoma, o texto foi ainda publicado na revista *Cine*, em que colaborou mais tarde o próprio Ferro.

69 Ferro, António – As Grandes Trágicas do Silêncio. *Ilustração Portuguesa*, nº 792, 23.4.1921, p. 260-262.





**Ilustração Portuguesa, nº 792, 23.04.1921 (Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa)**

Era a sua opinião. O país, em geral, nunca se desiludiria com as “trágicas”. Descontando este pequeno ‘revés’, Ferro admirava intensamente a Itália, uma Itália que “numa justa ambição, quer ser de hoje, ser mesmo de amanhã, se possível for”, uma nação “febril, dinâmica, futurista”, onde o passado era “o pano de fundo do presente”<sup>70</sup>; vimos já como se manifestou este fascínio no seu espírito.

Voltando à conferência de 1917: numa fidelidade às teses de Baudelaire, Oscar Wilde ou D’Annunzio, Ferro apresenta o lema que porventura terá sido também o seu até ao final da vida: o de que “a mentira é a única verdade dos artistas” (Ferro, 1917: 14). Como ‘amargamente’ comprovara com as “trágicas” ... Na arte, fosse ela qual fosse, via Ferro um mundo o mais possível afastado da vida, que trazia consigo emoções, mais do que conhecimento, que embelezava e tornava a vida suportável. Assim, o artista “não é cúmplice da realidade”, era antes “produtor de vibrações” (Pita, 2001: 44).

A postura estética de Ferro perante o cinema está bem presente nesta conferência, com o animatógrafo a apresentar-se aos seus olhos como o domínio da arte por excelência, o campo

70 Ferro, António – As Grandes Trágicas do Silêncio. *Ilustração Portuguesa*, nº 792, 23.4.1921, p. 260-262.

absoluto do artificial, “a verdadeira Arte, porque difere absolutamente da Vida” (Ferro, 1917: 27). Defendia assim, de forma convicta, o poder onírico e ilusionista do cinema, “mitiga[ndo] um pouco a sede àqueles que apenas podem viajar no mundo do seu espírito”, criando mesmo a sensação de imortalidade, pois “a própria morte passa a ser desmentida pelo animatógrafo” (Ferro, 1917: 22 e 23). Destacava ainda o seu valor civilizacional, enquanto espaço de formação do gosto público, que permitiria “apurar notavelmente o sentido estético” e ser “uma escola de bom gosto” (Ferro, 1917: 19).

Em suma, e seguindo a proposta de Luís Reis Torgal, terá sido este fascínio pelo cinema a justificar o seu entusiasmo com D’Annunzio e Mussolini e as suas propostas políticas de tipo fascista, que “constituíam afinal ‘grandes filmes’ dotados de uma estética própria e original” (2001b: 165) ...?

Em 1927, então com pouco mais de 30 anos, mas já reputado jornalista, Ferro partia numa viagem de dois meses aos Estados Unidos da América (EUA), ao serviço do *Diário de Notícias*, com o objectivo de desvendar a vida da comunidade portuguesa no país. Desta incumbência resultaram, não apenas as reportagens publicadas no jornal, mas também a obra *Novo Mundo, Mundo Novo*, publicada em 1930. Nas suas cerca de 280 páginas, que Ferro escreveu como se fossem um diário, o leitor é convidado a partilhar episódios da sua aventura neste novo mundo. Tendo embarcado a 27 de Março em Cherburgo, no luxuoso transatlântico Leviathan, a primeira paragem foi em Nova York, onde permaneceu alguns dias. Deslumbrou-se com os arranha-céus e a dimensão da cidade, impressionou-se com a azáfama das ruas, o intenso trânsito automóvel, visitou os bairros mais pitorescos, incluindo o Harlem e os seus clubes nocturnos, escutou jazz, e assistiu ao triunfo de Lindbergh, no seu regresso após ter efectuado o primeiro voo solitário transatlântico sem escalas, entre Saint-Louis e Paris. Mas fixou-se igualmente nos aspectos quotidianos e tocantes que (re) conferiam dimensão humana à metrópole: um pequeno cemitério escondido entre a altura dos edifícios do centro da cidade, uma banda do Exército de Salvação tocando numa esquina<sup>71</sup>. Ferro espantou-se, admirou-se e surpreendeu-se com o país que encontrou, isso é certo.

Na segunda parte, intitulada “Portugal na América”, o livro reúne um conjunto de textos sobre a vivência dos portugueses nos EUA, esses portugueses que justificaram a sua viagem até ao outro lado do Atlântico: os que trabalhavam “nas fábricas e na pesca de New Bedford, [ou] nos vastos campos agrícolas da Califórnia”<sup>72</sup>. De Nova York, partiu para outras paragens, viajando de comboio, de uma ponta a outra do país: New Bedford, cidade que já então possuía uma significativa população

---

71 Dias, Eduardo Mayone, s/d – *António Ferro e o seu novo mundo*: [http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=62](http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=62).

72 Freitas, Vamberto, 2016 – *António Ferro entre os nossos imigrantes na América do Norte*: <https://vambertofreitas.wordpress.com/2016/04/15/antonio-ferro-entre-os-nossos-imigrantes-na-america-do-norte/>.

de imigrantes portugueses, e Washington, onde se encontrou com o embaixador português, mas também com o presidente Coolidge, que definiu como um “político simples mas firme e inteligente que dirige a nação como dirigira antes o seu estado natal de Massachusetts”<sup>73</sup>, e que nos lembra, quase integralmente, a descrição que fará, dois anos depois, do próprio Presidente do Conselho português. Em Chicago, admirou-se com as grandes fábricas. Depois a Califórnia, que lhe recordou o Minho, com o seu verde e as suas árvores de fruto, onde foi recebido pelo cônsul de Portugal em San Francisco, mas também pelos abastados emigrantes portugueses:

Todos vivem bem. Todos têm o seu ‘rancho’, o seu bungalow, o seu automóvel. Há uma escala de fortuna que vai de dez mil dólares (poucos estão no princípio da escala...) até dois milhões de dólares. Não há grandes fortunas mas também não há miséria. O bem estar é geral. Ninguém precisa do seu vizinho para comer o pão de cada dia...<sup>74</sup>

Na viagem para St. Louis, muito ao estilo americano, travou conhecimento com um homem de aspecto de apagado caixeiro-viajante, mas que se revelou depois ser o filho do magnata Cornelius Vanderbilt! A sua última semana foi passada na Nova Inglaterra, onde existiam comunidades portuguesas de maior densidade do que as da Califórnia, e delas distinguíveis pelo seu cunho urbano e industrial. Aí contactou e entrevistou alguns dirigentes comunitários e foi alvo da mesma hospitalidade de que tinha gozado na costa do Pacífico.

São estas deambulações, e as impressões que recolheu da comunidade portuguesa emigrada, que vai partilhando com os leitores. O quadro que pinta é, talvez, demasiado cor-de-rosa, comprometido com os seus informantes e certamente divergente da realidade. O próprio Ferro o afirmou: “Não é uma viagem, é um filme. Não farei crónicas, farei a rápida projecção das actualidades da América” (apud Rodrigues, 1995: 121). É, portanto, um olhar superficial, que resultava de um périplo que obedeceu a um programa estabelecido, com encontros devidamente planeados, passando por sítios ‘pacíficos’, sem admitir desvios que o poriam, eventualmente, em contacto com realidades e quotidianos menos idílicos, de uma comunidade portuguesa de que só conheceu os casos de sucesso, de integração bem sucedida. Apesar de tudo, a ele cabe a distinção de ter sido o primeiro autor que em Portugal escreveu, em primeira mão, sobre esta emigração.

---

73 Dias, Eduardo Mayone, s/d – *António Ferro e o seu novo mundo*: [http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=62](http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=62).

74 Dias, Eduardo Mayone, s/d – *António Ferro e o seu novo mundo*: [http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=62](http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=62).

As suas impressões da estadia de duas semanas em Los Angeles foram registadas neste *Novo Mundo, Mundo Novo* e na obra seguinte, *Hollywood, Capital das Imagens*, publicada em 1931. A cidade foi outra revelação para Ferro: a luminosidade, a abundância de flores, a arquitectura muito própria, como o restaurante Brown Derby, construído em forma de chapéu de coco.

Neste segundo livro, as 230 páginas são preenchidas com Hollywood e o cinema. O jornalista ficou hospedado no Ambassador Hotel, participou em festas organizadas no requintado clube Cocoanut Grove e descobriu portugueses a trabalhar na meca do cinema: além dos famosos irmãos D'Algy, Helena e Tony<sup>75</sup>, que todavia não chegou a conhecer pessoalmente, a luso-descendente Luísa Fazenda, muito popular na altura, sobre quem escreveu na *Cine*, o açoriano Albano Valério, este sem o sucesso dos seus congéneres, sobrevivendo como actor em papéis secundários, e que lhe serviu de guia, e a jovem Teresa de Carmo, actriz de teatro, na Glendale Play House (Augusto, 2021).

A visita a Hollywood permitiu-lhe contactar de perto com a máquina cinematográfica americana, tendo entrevistado actores como Douglas Fairbanks, Mary Pickford e Charles Chaplin, isto é, o quadro fundador da United Artists e, claro, Walt Disney. Compreende a natureza quimérica, mistificadora da vida de Hollywood, “grande fábrica da Ilusão” (Ferro, 1931: 97). 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. [...] 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: 30; 96-97).

É ainda nas páginas de *Hollywood, Capital das Imagens* que se podem novamente descortinar os princípios teórico-estéticos de Ferro, já referidos. Defendendo o cinema como o fim para o qual deve tender a vida moderna, a visita a Hollywood provou-lhe que o cinema não documenta, mas antecipa o real. Melhor – 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.

---

75 Tratava-se dos nomes artísticos de António Eduardo Lozano Guedes Infante e Maria Antónia Lozano Guedes Infante, que se podem considerar os primeiros actores portugueses com uma carreira cinematográfica internacional, tendo assinado contrato com os maiores estúdios de Hollywood (Fox, Metro, Warner Bros., Paramount), colaborado com os melhores realizadores e contracenado com estrelas como Rudolph Valentino e Joan Crawford, no período do cinema mudo. Como outros, a sua carreira americana terminou com a mudança trazido pelo sonoro.

A viagem a Hollywood trouxe uma certeza a Ferro: a do poder do cinema como veículo de propaganda de um país. 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).

E se assim o pensou, melhor o fez. Logo no regresso, em 1928, Ferro escreveu na recentemente criada *Cine*, revista mensal dedicada ao cinema, nascida em Lisboa em Junho desse ano, dirigida por Paulo Frazão e editada por Alberto Calderon Dinis, e que terá vida breve, apenas quatro números, terminando em Janeiro de 1930. Foi no penúltimo, de Dezembro de 1928, que se publicou a única contribuição de Ferro, uma reportagem sobre a “nossa estrela do céu constelado de Hollywood, uma estrela portuguesa na bandeira americana”<sup>76</sup>. Tratava-se de Luísa Fazenda, que tinha conhecido na sua viagem do ano anterior e que aqui enaltece. Ferro terá colaborado ainda, se bem que de forma breve e esporádica, com a *Girassol*, dirigida pelo multifacetado Erico Braga – que foi actor, cineasta, dramaturgo, jornalista, encenador, roteirista – e que deu à estampa 26 números entre 1930 e 1931. Subintitulada *Semanário de Todos os Espectáculos*, contava entre os seus colaboradores com modernistas, como Carlos Queirós, Augusto Ferreira Gomes, Olavo d’Eça Leal ou a própria mulher de Ferro, Fernanda de Castro, e com artistas ligados ao cinema, como Leitão de Barros e Lopes Ribeiro.

Enfim, em 1932, passou a fazer parte do Conselho de Produção da novíssima Tobis. Que consequências advieram desta ligação ao meio cinematográfico nacional? Espreitemos as próximas páginas.

---

76 Ferro, António – Uma estrela portuguesa na América, Luísa Fazenda. *Cine: revista mensal de arte cinematográfica*, nº7, 12. 1928, p. 31-32.

## Leitão de Barros, António Ferro, a Tobis e o cinema português

A 6 de Outubro de 1927, no teatro principal da Warner Bros., em Nova York, estreava-se *The Jazz Singer*, de Alan Crosland. O principal actor era um branco (Al Jolson) a fazer de negro e a película só fazia sentido se os espectadores a pudessem escutar. Podiam! Foi o primeiro filme sonoro da história do cinema. Ou um primeiro grande passo para o sonoro, pois só 22 minutos dos 90 do filme são falados; os restantes eram uma combinação de cenas mudas com orquestrações gravadas.

Entre nós, todavia, esse passo ainda não podia ser dado; a falta de condições determinava continuar-se na senda da realização de filmes mudos. Passada a fase áurea do mudo em Portugal (lembre-se os belíssimos filmes da Invicta Film, mas também as obras da Caldevilla Film e da Fortuna Film), os filmes que na transição dos anos 20 para a década de 1930 se produziam possuíam em geral pouca originalidade e reduzida aceitação popular e da crítica. Efeito da recessão económica desencadeada pela crise mundial de 1929, a verdade é que se sentiam as dificuldades específicas resultantes da necessidade de reconversão da indústria e dos circuitos de difusão ao cinema sonoro.

Quanto ao poder político, a Ditadura Militar intervinha pouco no sentido de proteger e incentivar a actividade cinematográfica nacional. Destaca-se apenas o decreto nº 13 564, de 6 de Maio de 1927, uma medida legislativa de carácter visivelmente proteccionista, que estatuiu, no artigo nº 136, a obrigatoriedade de, em todos os espectáculos cinematográficos, se exhibir “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”<sup>77</sup>. Mas o diploma legal cedo se tornou polémico: o que fora pensado para defender e fomentar a cinematografia de origem nacional, obrigando os distribuidores e exibidores a mostrar mais produção portuguesa em complemento aos seus programas, teve, na prática, resultados muito diferentes, sendo desvirtuada a sua intenção face às baixas tabelas de pagamento praticadas. Os filmes curtos produzidos então (com cerca de três minutos), embora cumprindo escrupulosamente o decreto, faziam-no 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 artística. Em pouco tempo, a ‘Lei dos Cem Metros’, como popularmente era conhecida, resultou no trocadilho dos “filmes dos sem méritos da lei”.

---

77 *Diário do Governo*, I Série, n.º 92, Decreto nº 13 564, de 6 de Maio de 1927.

A este decreto somou-se a fundação, em 1929, da Inspeção-Geral dos Espectáculos, no Ministério do Interior, pois entendia-se que ao cinema no nosso país faltava “atender ao seu fim essencialmente moralizador, educativo e social”<sup>78</sup>.

Desta forma, enquanto pela Europa fora se assistiam a filmes sonoros desde finais da década de 20 e, nos Estados Unidos, o cinema falado representava já 51% da produção cinematográfica do país em 1929, o sonoro só chegou a Portugal a 5 de Abril de 1930. Com um filme norte-americano, estreado no então muito recente e luxuoso Royal Cine – inaugurado ao público no Natal de 1929 e gerido por Aníbal Contreiras, nome ligado ao cinema português – com direito à presença do Presidente da República, Óscar Carmona. O filme era *White shadows of the south sea*, realizado por W.S. Van Dyke, em 1928. O Royal foi o primeiro cinema de Lisboa e do país a dispor de semelhante inovação, isto é, de um equipamento sonoro, com aparelhos da Western Electric & C<sup>o</sup>. As salas mais conhecidas, o São Luíz e o Tivoli, só em Dezembro passaram fitas sonoras!

As dificuldades de implantação de uma indústria cinematográfica num país como Portugal eram sabidas: deficientemente electrificado, com as salas de cinema concentradas sobretudo nos centros urbanos – naquele que era um país predominantemente rural e analfabeto – e sem medidas proteccionistas por parte do Estado, para além da já mencionada ‘Lei dos Cem Metros’. Mas sentia-se uma urgência e uma vontade de fazer cinema, e cinema sonoro, apesar das dificuldades e da falta de condições. Apareciam produtoras, como a Lisboa Filme, em 1928<sup>79</sup>, e a Ulysseia Filme, de Manuel Albuquerque, Raul Lopes Freire e José Nunes das Neves, no ano seguinte. Surgia uma imprensa da especialidade, em revistas como a *Cinéfilo*, a *Imagem*, a *Kino* ou a *Animatógrafo* (estas duas últimas fundadas por António Lopes Ribeiro). Era a hora de uma nova geração, que desenvolvia um acérrimo combate pelo cinema sonoro em Portugal.

---

78 *Diário do Governo*, I Série, n.º 146, Decreto n.º 17 046-A, de 29 de Junho de 1929.

79 A Lisboa Filme foi uma empresa que se manteve, desde a sua fundação, bem presente no quadro da indústria portuguesa do cinema. Em 1928 foi constituída como uma sociedade anónima de responsabilidade limitada, por Francisco Quintela, João César de Sá (que se manteve até 1940, data em que estabeleceu a Filmes César de Sá) e Aníbal Contreiras, que meses depois viria a abandonar a sociedade, sendo substituído por Eduardo Costa. Com a chegada do sonoro, e o que se previa ser o início de uma indústria cinematográfica entre nós, antecipando um crescimento nos domínios de acção, a empresa construiu um novo laboratório. Em 1937, animada pelos bons resultados financeiros e ambicionando uma maior amplitude de actividade, a Lisboa Filme instalou-se na Quinta dos Ulmeiros, numa propriedade contígua à da Tobis, com uma área total de 50 000 metros quadrados, compreendendo laboratórios, oficinas técnico-artísticas e piscinas, uma interior, para filmagens subaquáticas, e outra exterior, de grande capacidade. Uma verdadeira ‘cidade do cinema’, portanto. Seguiu-se o complexo de estúdios, com planos de Jorge Segurado: o Estúdio principal, conhecido como n.º 1, foi inaugurado em 1944. Em finais dos anos 40, entrava como investidor o espanhol António Redondo Municio, que tinha começado como empresário de tecidos em Salamanca, passando depois a residir em Lisboa e interessando-se pelo negócio do cinema. Em 1955, por decisão do Governo, a Lisboa Filme e a Tobis foram concentradas numa só empresa, tendo esta última aproveitado as infra-estruturas da Lisboa Filme, uma vez que as suas, mais antigas, foram demolidas. O edifício actualmente ocupado pela Tobis corresponde ao antigo laboratório da Lisboa Filme (Ribeiro, 1983 e Matos-Cruz, 2001).

É, aliás, nas páginas das revistas *Imagem* e *Cinéfilo* que se podem acompanhar as vicissitudes desta campanha, que pugnava pela resolução, na sua globalidade, do problema cinematográfico nacional. Que filmes? Que temas? Como desenvolver uma produção contínua? Eram estas algumas das questões na ordem do dia.

Desde logo, defendia-se a produção de filmes tipicamente portugueses. Este era, aliás, o lema da actividade cinematográfica nacional desde o período do cinema mudo. Repetido vezes sem conta. Nas páginas das revistas da especialidade, em declarações de realizadores, nos estatutos das principais produtoras (Baptista, 2013). A grande reivindicação era que os filmes integrassem as paisagens, os monumentos e os costumes portugueses. Aquilo que, no fundo, representaria (ou se acreditava representar) a identidade nacional. Melhor ainda se os filmes recorressem a actores portugueses e a argumentos adaptados de obras da literatura nacional (sobretudo de Camilo e Júlio Dinis)<sup>80</sup>. Só isso daria à cinematografia portuguesa o seu carácter singular, inconfundível, ‘português’, que lhe permitiria cumprir esse ‘dever cívico’, o de fazer a propaganda de Portugal no estrangeiro. Acreditava-se também, e isso era igualmente relevante, que lhe conferiria capacidade competitiva, face às cinematografias estrangeiras.

Não se veja aqui um pensamento original. Estas concepções não eram exclusivas de Portugal. Verificava-se então um processo paralelo de criação de cinematografias especificamente nacionais noutros países da Europa, fenómeno que Tiago Baptista coloca no contexto “de estratégias de desenvolvimento de uma sociedade de consumo moderna onde tais distinções *nacionalizantes* podem caracterizar-se como meios de concorrência e de protecção económica que beneficiam, articulam e reforçam os discursos autolegitimadores dos Estados-nações ocidentais” (2013: 73). Em especial face ao cinema norte-americano, predominante em todos os mercados europeus a partir do final da I Guerra Mundial<sup>81</sup>.

---

80 Surgem então produções como *A rosa do adro* (Georges Pallu, 1919), *Os fidalgos da Casa Mourisca* (Georges Pallu, 1920), *Amor de Perdição* (Georges Pallu, 1921) ou *As pupilas do Senhor Reitor* (Maurice Mariaud, 1923), realizadas, paradoxalmente (?), por estrangeiros.

81 Este discurso em torno de filmes tipicamente portugueses parecia ser uma extensão, feita à sétima arte, do movimento de “reaportuguesamento de Portugal” que se fazia sentir desde meados do século XIX, impulsionado por escritores e poetas como Alberto de Oliveira e Afonso Lopes Vieira, com objectivos muito claros: uma “pesquisa científica da vida e arte popular primordiais” (Ramos, 2003: 35), no sentido de recuperar, restituir, reintegrar a cultura portuguesa na sua matriz original. Este culto das coisas portuguesas, defendido por nomes conceituados como José de Figueiredo, director do Museu Nacional de Arte Antiga, ou Vergílio Correia, etnógrafo, historiador de arte, arqueólogo, abrangeu praticamente toda a arte portuguesa: era visível nos quadros de José Malhoa, nas fotografias de Emílio Biel ou Domingos Alvão, nos romances de Aquilino Ribeiro, na criação musical de Ruy Coelho; foi ainda adoptado por companhias comerciais, como a Companhia dos Caminhos de Ferro, que se dedicou à construção de estações em estilo nacional, com alpendres, gelosias, beiradas de telha e azulejos com paisagens e monumentos, ou por jornais como *O Século* e o *Diário de Notícias*, que lançaram concursos como “Figuras Nacionais” ou “Terras de Portugal” (Ribeiro, 2014b).



Todos pareciam concordar, portanto, na necessidade de uma cinematografia portuguesa de nível europeu, mas distinta de todas as outras, com temas próprios, num estilo autónomo e numa relação única com os seus espectadores. Até aí tudo bem. Mas havia outra discussão, aquela que pensava a actividade cinematográfica portuguesa em bases industriais, que estava longe de ser consensual e, pelo contrário, era um assunto fracturante. Que girava em torno da necessidade de construção de um estúdio devidamente equipado, sem o qual o sonho de se fazer cinema em Portugal de forma continuada nunca passaria disso mesmo. Privado ou de iniciativa estatal? As opiniões dividiam-se.

A maioria invocava o papel do Estado: “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?”<sup>82</sup>. A pressão de um grupo de ‘paladinos’, entre amadores e principiantes nas artes do cinema, mas também protagonistas mais experimentados, como Leitão de Barros, intensificava-se. Desde logo, através da imprensa especializada: pela *Imagem* e através da *Animatógrafo* de Lopes Ribeiro, que a usava para reiterar estes pedidos, ao solicitar a “boa vontade da governação” para conseguir “apoio ou auxílio que fosse além das facilidades alfandegárias [...] arrancadas a ferros e sempre a título de excepção”<sup>83</sup>, implicando directamente Salazar nesta tarefa. António Fonseca, que viria a ter papel importante na Tobis, como se verá, afirmava que “em nenhum país do mundo o Estado se desinteressou da produção cinematográfica sonora”, defendendo, para o caso português, 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”<sup>84</sup>. E, claro, António Ferro. Que se bateria activamente pela intervenção do Estado, como dever que lhe competia, pois “não tem o direito de desconhecer esse problema” e deve “colaborar, activamente, com todos aqueles que o procurem resolver” (1931: 129-130).

O poder ‘ouviu’ e respondeu afirmativamente. Em 1930, era criada a Comissão de Estudo do Cinema Português, nomeada pelo Ministério do Interior e empossada pelo então capitão Óscar Neto de Freitas, Inspector-Geral dos Espectáculos, um nome consensual, já que se tratava do filho do general Vicente de Freitas, um dos primeiros ministros da ditadura (que chegou inclusive a assumir brevemente a presidência do Ministério em 1929), e amigo de Lopes Ribeiro, como vimos.

---

82 *Imagem*, nº 31, 3.7.1931, p. 8.

83 Nacionalismo. *Animatógrafo*, 1ª Série, nº 10, 8.6.1933, p. 5.

84 O Estado português deve proteger o cinema nacional. *Imagem*, nº 62, 18.6.1932, p. 5-6.

O objectivo da Comissão? Estudar as condições da criação de uma indústria cinematográfica em Portugal. Para esse efeito, dela faziam parte os nomes mais representativos do cinema português: Ricardo Jorge, que a ela presidia, e o arquitecto Raul Lino, empresários respectivamente do cineteatro São Luíz e da empresa do Tivoli, representando o sector da exibição; João Botto de Carvalho e J. Castello Lopes, em nome dos distribuidores; Leitão de Barros, director de produção da Sociedade Universal de Superfilmes (SUS) e Aníbal Contreiras, sócio da Lisboa Filme, em delegação dos produtores, e António Lopes Ribeiro e Chianca de Garcia, representantes da imprensa cinematográfica.

Esta interferência central justificava-se, ao que me parece, por duas grandes razões: por um lado, face ao crescente peso do cinema sonoro estrangeiro no nosso país, em particular o de origem norte-americana, provocando “uma invasão dos valores culturais estrangeiros” que preocupava o Estado; por outro, porque rapidamente ficaram bem claras as “potencialidades do cinema como veículo ideológico de unificação nacional” (Diogo, 1996: 57).

Verdadeiramente, a razão de existir da Comissão ficava ligada ao filme de Leitão de Barros, *A Severa* – estreado a 18 de Junho de 1931, em espectáculo de gala, contando com a presença do Presidente da República – que se assumiu como o primeiro filme sonoro nacional<sup>85</sup>. O tema central, o fado, era ‘bem português’, constituindo uma adaptação ao grande ecrã de uma peça de Júlio Dantas, datada de 1901, que narra a história de amor entre o conde de Marialva e a fadista Maria Severa Onofriana. Embora não se diga uma mentira quando se rotula este como o primeiro filme sonoro nacional, a verdade é que apenas os exteriores foram realizados em Portugal (em Queluz, na feira das Mercês, no palácio Fronteira e na praça de touros de Algés), uma vez que todas as cenas de interiores foram filmadas em Paris, e a sonorização foi feita nos estúdios da Tobis francesa, em Épinay, dada a ausência de condições técnicas em Portugal. O filme foi um êxito estrondoso, de crítica e de público: esteve em cartaz mais de seis meses, e só nesse ano de 1931 foi visto por 200 000 espectadores! Êxito em Portugal, mas também no Brasil. E gerou um burburinho muito grande, entre as gentes do cinema, com as páginas das revistas da especialidade a insistirem na ideia da indispensabilidade de se construírem estúdios para a produção, integral, de filmes sonoros no país.

Em Outubro de 1931, a Comissão apresentava o seu relatório, e nele sugeria a construção de um estúdio para a realização de filmes portugueses, com artistas portugueses, condição essencial

---

85 Com um orçamento de 1 800 contos, assegurado por um investidor privado. Terá uma margem de lucro de 40 milhões de escudos. Assim escrito, parece que tudo foi ‘um mar de rosas’. Pelo contrário... A realização do filme somou um conjunto de sobressaltos e escândalos, como nos contam duas das netas de Leitão de Barros, Joana Leitão de Barros e Ana Mantero, autoras de uma biografia recente do cineasta, publicada pela Bizâncio em 2019. Dentre eles, destaca-se o facto de o investidor privado, José Amador Rebelo, melómmano inveterado, ter feito um desfalque no Banco Nacional Ultramarino para financiar a película!

para aquilo que se propunha: o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, dotada de meios técnicos e humanos e sem dependências externas. Nele se indicava que a iniciativa deveria ser privada – ao contrário do que parecia expectável então, isto é, o Estado a tomar a iniciativa de construção de um estúdio nacional – de forma a garantir a independência dos estúdios, mas beneficiando do apoio público, através de um conjunto de medidas de protecção e incentivo à nova indústria. Desde logo, facilidades aduaneiras para importação de matérias-primas e outro material; tabelas de impostos específicos para o espectáculo cinematográfico nacional; instituição de um contingente de filmes portugueses e adjudicação a entidades portuguesas dos filmes de propaganda nacional. Enfim, e não de somenos, a criação de estímulos e prémios para as melhores obras e de um Arquivo Cinematográfico Nacional.

Das propostas da Comissão de Estudo do Cinema Português, muito pouco se concretizou imediatamente. A maioria das medidas materializou-se espaçadamente, entre 1948 e 1971, com as leis do cinema que foram surgindo. A elas voltarei.

De efeito imediato foi a construção de um estúdio devidamente equipado: logo em Janeiro de 1932, um grupo liderado por Leitão de Barros constituía a Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm<sup>86</sup>.

Leitão de Barros é o homem chave em todo este empreendimento: então director do jornal semanal *O Notícias Ilustrado*, publicação do *Diário de Notícias*, mas também reconhecido cineasta, conhecia bem os maiores estúdios europeus, como vimos já, e – sobretudo isso – tinha uma visão clara para o cinema feito em Portugal. Um cinema feito em português, por portugueses, mas que deveria encontrar formas de atingir um mercado além fronteiras – nomeadamente “todos os povos de língua portuguesa e espanhola, ou seja, Portugal, Brasil, Espanha, América Latina e as respectivas colónias”<sup>87</sup> – de forma a garantir a sua sustentabilidade. Seria esse o seu entendimento da missão atribuída à Tobis. Era igualmente uma visão nacionalista do cinema. Que deixou bem clara, em texto escrito para o *Anuário Cinematográfico Português*<sup>88</sup>: “Ausência total de cinema português, em nosso

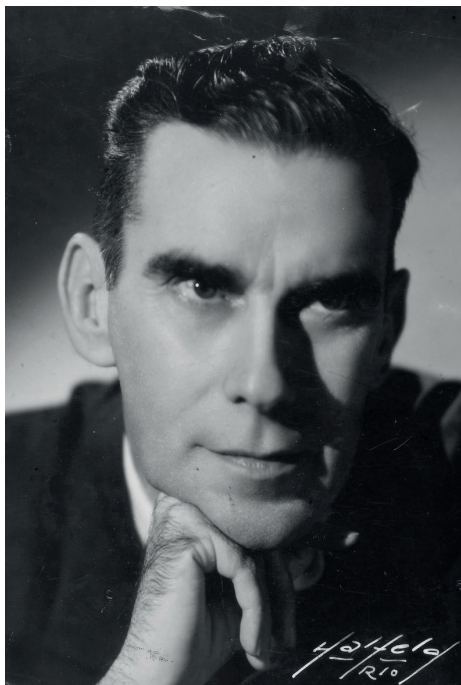
---

86 Mais tarde Tobis Portuguesa e, entre 1943 e 1947, para evitar as inevitáveis leituras motivadas pela sua ligação histórica à congénere alemã, Companhia Portuguesa de Filmes.

87 O que vai fazer Leitão de Barros. *Kino*, nº 10, 3.7.1930, p. 4.

88 O primeiro volume de *Anuário Cinematográfico Português*, publicado pelas Edições Gama (editora fundada em 1940, reunindo diversos nomes ligados ao Integralismo Lusitano), foi também o único, embora pretendesse ser uma publicação de periodicidade anual. A saída deste número coincidiu com o primeiro cinquentenário das projecções de cinema em Portugal, apresentando-se, eventualmente por essa razão, uma espécie de balanço do que até então se fizera em termos cinematográficos entre nós. Esse balanço é feito, aliás, na secção “Panorama Histórico do Cinema Português”, da autoria de Manuel Félix Ribeiro, onde traça, em 44 páginas, o percurso do cinema português. Além de seguir o modelo tradicional deste tipo de anuários, incluiu igualmente um conjunto alargado de artigos, de intelectuais e técnicos do sector, entre os quais António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Roberto Nobre, Fernando Fragoso ou Adolfo Coelho.

entender, é ausência de nação” (1946: 29). Assumia-se, portanto, como ponto de partida que o cinema nacional tinha objectivos patrióticos. E que era indiscutível o seu contributo para o progresso da nação. Ferro tinha ajudado nesta percepção, ao acalantar a esperança de encomendas por parte do Estado, que contribuiriam para a sustentabilidade da empresa e o desenvolvimento da indústria, à semelhança do que acontecia noutros países.



**Eduardo Chianca de Garcia (1898-1983)**

acções de 50\$00 cada – em que o capital inicial tinha sido dividido – em regime de subscrição pública.

Ao lado de Leitão de Barros, surge outra peça essencial na mediatização deste processo: Chianca de Garcia.

No pós I Guerra, tinha começado a escrever para jornais, com artigos sobre teatro, desporto, cinema, frequentando as tertúlias da capital e fazendo amizade com alguns dos jovens intelectuais do tempo. A sua carreira artística iniciou-se no teatro, primeiro como actor e depois como autor, em 1923, em co-autoria com Norberto Lopes, da peça *A Filha de Lázaro*, estreada no Politeama pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Secretário técnico do teatro S. Luíz, aí filma, em estúdio

Em Maio, as negociações com a alemã Tobis Klangfilm para o apetrechamento técnico dos estúdios ficavam concluídas, depois de consultas feitas a várias firmas – entre elas as americanas Western Electric e Radio Corporation of America – e muito provavelmente graças a João Ortigão Ramos, publicista e empresário ligado ao São Luíz Cine, que tinha viajado até França para estudar a organização e o equipamento de estúdios de cinema, com vista à preparação de um em Portugal. A escolha da empresa alemã justificava-se pelo facto de ser uma das principais accionistas, com 2 500 acções, como noticiava a *Cinéfilo*.

Também a Leitão de Barros coube o trabalho de garantir o capital inicial, no valor de 1 000 000\$00, desdobrando-se numa intensa actividade comercial, numa autêntica ‘caça ao accionista’.

Isto por um lado. Por outro, desenvolveu uma verdadeira operação mediática, sobre as 20 000

cinematográfico improvisado, em 1929, o famoso *Ver e Amar*<sup>89</sup>, que começou por ser uma curta-metragem para abrilhantar o Carnaval de 1930 e se transformou na sua primeira longa-metragem, rodada em apenas cinco semanas, tendo estreia polémica. Em 1928, tinha fundado com Lopes Ribeiro e João Botto de Carvalho a revista de cinema *Imagem*, de que se tornou director.

E é nas páginas da revista que podemos seguir esta campanha inédita: “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”<sup>90</sup>. O 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”<sup>91</sup>, seduziram muitos cinéfilos portugueses, que se tornaram accionistas da empresa. Também os fornecedores da companhia receberam parte da remuneração em acções!

Em Julho, a companhia comprava a Quinta das Conchas, localizada entre o sanatório e o cemitério do Lumiar, para localizar os seus estúdios. Tratava-se dos terrenos comprados pela Caldevilla Film, empresa do tempo do cinema mudo, para a construção do seu estúdio, que nunca chegou a concretizar. Os ante-projectos da primeira série de construções são da autoria do arquitecto Cottinelli Telmo e do francês A. Richard, técnico e director dos estúdios da Tobis em Epinay, que tinha colaborado com Leitão de Barros na sonorização d’ *A Severa*. A construção dos estúdios – que compreendiam o fosso cénico, as salas de adereço cenográfico, os camarins dos actores e dependências dos serviços de apoio – foi responsabilidade de Diamantino Tojal, com projecto de Jorge Segurado, iniciando-se em Dezembro de 1933. Já o edifício do laboratório ficou a cargo do arquitecto Jacinto Bettencourt, estruturado em dois pisos e recebendo os serviços administrativos e laboratoriais (salas de som, laboratórios de fotografia, laboratórios de revelação e salas de mistura)<sup>92</sup>.

Em Março do ano seguinte, chegavam de Berlim dois camiões de captação de som e imagem para exteriores, que ficaram sob a responsabilidade do engenheiro Paulo de Brito Aranha. O *Notícias Ilustrado* de Leitão de Barros dava destaque ao assunto, anunciando que “esses aparelhos, que valem mais de um milhar de contos, foram estudados e fabricados especialmente para Portugal”

---

89 Para mais informações sobre este filme, ver a entrada de Ricardo Vieira Lisboa, “A vã glória de filmar (e criticar) em Portugal”, no blog *À Pala de Walsh*: <https://www.apaladewalsh.com/2021/05/a-va-gloria-de-filmar-e-criticar-em-portugal/>.

90 *Imagem*, nº 55, 4.4.1932, p. 5.

91 *Diário do Governo*, III Série, nº 132, de 8 de Junho de 1932.

92 Neste grande empreendimento arquitectónico, Leitão de Barros tinha ainda projectado uma escola, para formação técnica, de actores e guionistas, que nunca se chegou a concretizar.

e que “figuram nos catálogos internacionais de todo o mundo como aparelhos excepcionais, com aperfeiçoamentos introduzidos pela primeira vez pelos inventores do cinema sonoro, e a categoria que lhes dão é máxima” (apud Pinto, 2015: 240).

Todavia, só em Agosto é que os estúdios da Tobis ficaram (praticamente) concluídos. Foi então celebrado um acordo entre a Tobis e a Lisboa Filme, no qual a segunda ficou com a responsabilidade de execução de todo o tipo de trabalhos laboratoriais e complementares dos filmes produzidos pela Tobis.

Os estúdios foram inaugurados a 17 desse mês.



**Inauguração dos estúdios da Tobis, na Quinta das Conchas, 1933 (Fonte: Arquivo GMG)**

Dias antes, a 14, tinha sido publicado o decreto-lei nº 22 966, que instituiu uma das propostas apresentadas ao Governo no relatório anteriormente mencionado. Trata-se de um diploma importante na vida da Tobis. Porque isentou a companhia do pagamento de contribuições (predial e industrial) e de direitos de importação (de maquinaria, aparelhos e outros materiais necessários) durante cinco anos<sup>93</sup>. A razão? O próprio decreto o explica, no preâmbulo, sustentando a decisão no facto de o Estado encarar a “cinematografia sonora como um poderoso meio de educação e cultura”, factor de

---

<sup>93</sup> Este diploma concedia ainda uma diminuição da carga tributiva do espectáculo cinematográfico aos exibidores que dessem preferência nos seus programas a filmes “que tenham sido produzidos em estúdios nacionais” e obrigava 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”. As isenções fiscais foram prorrogadas em 1937, por novo período de cinco anos, e novamente em 1944, reflectindo a importância central da empresa para a estratégia de propaganda do regime.

“valiosa influência na vida social”, que pode ser utilizada com “grande proveito para a Nação”<sup>94</sup>. Ao mesmo tempo, o município de Lisboa decidia isentar a empresa do pagamento de qualquer espécie de licenças camarárias pelo mesmo período de tempo.

Para o primeiro Conselho de Administração, Leitão de Barros convidaria Caetano Barão da Veiga, presidente do Conselho de Administração do jornal *Diário de Notícias*, Artur Campos Figueira, director do Cineteatro Capitólio e presidente do Conselho Administrativo da Sociedade Avenida Parque, Ricardo Jorge, sócio-gerente do São Luíz Cine, que tinha feito parte da Comissão de Estudo do Cinema Português, Hildérico Inácio Teixeira, empresário cinematográfico de Coimbra, e António Fonseca, então presidente do Tribunal de Contas e antigo ministro da República, que assumiria o cargo de administrador-delegado. No Conselho Fiscal encontravam-se Fausto Figueiredo, da Sociedade Estoril, a presidir, bem como o advogado António Bustorff Silva e Tito Castelo Branco Arantes, como vogais.

No Conselho de Produção, aquele que me interessa mais, encontramos nomes fortemente implicados no cinema português dos anos 30 e 40: Chianca de Garcia, Cottinelli Telmo, Leitão de Barros, este último assumindo a direcção artística da companhia. A estes juntavam-se João Ortigão Ramos, que continuará a desempenhar um papel central na empresa, novamente António Fonseca, um representante do Grande Bazar do Porto e (o nosso) António Ferro.

No comunicado à imprensa, a Tobis insistia na “importância social da cinematografia sonora como meio de educação e de cultura, como instrumento de informação, documentação, propaganda e publicidade”; e explicava ao que vinha: “Move-nos, muito mais do que quaisquer considerações de carácter industrial ou comercial, um *pensamento eminentemente patriótico*”<sup>95</sup>. Que pensamento? Os autores do comunicado davam a resposta (esperada): a possibilidade de “criação do cinema português, feito em Portugal com elementos portugueses e para exclusiva utilidade nacional”<sup>96</sup>. Creio que a esta declaração de princípios que, como vimos, decalca o pensamento de Leitão de Barros, que apresentei já, não será certamente alheia a presença de Ferro no núcleo fundador da Tobis, que com Leitão de Barros partilhava esta ideia de missão patriótica para o cinema português<sup>97</sup>.

Por fim, gostaria de destacar a ausência, neste conjunto de personalidades com assento na empresa, de António Lopes Ribeiro, ele que esteve presente desde o início do processo, fazendo parte,

---

94 *Diário do Governo*, I Série, nº 182, Decreto-Lei nº 22 966, de 14 de Agosto de 1933.

95 O êxito da subscrição pública. *Cinéfilo*, nº 199, 11.6.1932, p. 3 (sublinhado meu).

96 *Imagem*, nº 83, 12.6.1933, p. 5.

97 Pela sua dimensão e equipamento disponível, a ‘cidade do cinema’ da Tobis foi o estúdio mais importante da Península Ibérica durante as décadas de 1930 e 1940. Nesse período áureo, recebeu muitos elogios. O famoso realizador francês Jean Renoir visitou os estúdios da Tobis e o laboratório da Lisboa Filme em finais de 1940, durante uma passagem por Lisboa, e confessou-se pasmado com a qualidade dos equipamentos.

como vimos, da Comissão de Estudo do Cinema Português. Deve-se, na realidade, sublinhar esta ausência. Que em grande parte se explica pelo facto de Lopes Ribeiro apoiar um projecto rival ao da Tobis, o do Bloco H. da Costa (de que se falará em pormenor em futuros capítulos). O projecto do Bloco, apresentado na *Cinéfilo* de Agosto de 1933 pelo próprio H. da Costa, e que incluía a edificação de um estúdio – que, todavia, nunca se concretizou – era de uma “produção contínua, racional e industrialmente organizada”<sup>98</sup>.

O “H” é de Hamílcar. E Hamílcar da Costa pretendia mais: um cinema nacional com expansão internacional, que não fosse nem baírrista nem regionalista, mas pudesse transpor fronteiras, atrair público e crítica, fazer discutir costumes e paisagens, “levando, em meia dúzia de latas, o que interessa dum país como expressão rácica, como interesse étnico e folclórico, como pintura humana”<sup>99</sup>. Portanto: filmes “retinta e insofismavelmente portugueses”<sup>100</sup>. Mas com colocação em mercados que pudessem garantir a sua sustentabilidade.

E era neste aspecto, de um cinema de expansão internacional, que residia a grande dissensão relativamente aos apoiantes da Tobis, que a entendiam como uma fórmula “híbrida, forçosamente heterogénea, sem personalidade e sem raça”<sup>101</sup>. Será em parte este o rumo que Lopes Ribeiro procurará seguir para a sua empresa, as Produções Lopes Ribeiro, criadas durante o conflito mundial, como procurarei demonstrar mais à frente neste livro.

---

98 Lourenço, António – H. da Costa, o produtor de ‘Gado Bravo’, fala a *Cinéfilo*. *Cinéfilo*, nº 262, 26.8.1933, p. 26.

99 H. da Costa disse. *Movimento*, nº 6, 15.9.1933, s/p.

100 Lourenço, António – H. da Costa, o produtor de ‘Gado Bravo’, fala a *Cinéfilo*. *Cinéfilo*, nº 262, 26.8.1933, p. 26.

101 García, Chianca – Notas Portuguesas. António Lopes Ribeiro. *Imagem*, nº 83, 126.6.1933, p. 1.



## A propaganda do Estado e da Nação pela via documental (I)

Enfim, em Agosto de 1933, pareciam finalmente reunidas as condições materiais para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica em Portugal.

Humanas também, com a entrada de Ferro para a direcção do Secretariado de Propaganda Nacional, a partir de Outubro de 1933. Forçado a abandonar o Conselho de Produção da Tobis, por inerência do cargo político que ocupava – apesar da ausência de dados concretos sobre as suas actividades enquanto membro deste Conselho ou mesmo a data da sua saída que, presumivelmente, terá sido coincidente com a aceitação do cargo de director do SPN – isso não significou o afastamento desse mundo e da rede de interesses que Ferro nele tinha construído. Pelo contrário!

A questão impõe-se, portanto: que uso pretendiam para o cinema português Ferro e o Secretariado? A resposta encontrámo-la desde logo no documento legal fundador do organismo, onde o cinema aparece listado, juntamente com a rádio e o teatro, como “meios indispensáveis à sua acção”, instrumento de combate à “penetração no nosso país de quaisquer ideias perturbadoras e dissolventes da unidade e interesse nacional”<sup>102</sup>. Pode, pois, afirmar-se que, “na área do cinema, um primeiro período corresponde à fase de afirmação ideológica” (Piçarra, 2020: 30), e à utilização do cinema como arma política.

Ainda assim, a instrumentalização do cinema pelo Secretariado – a sua utilização como veículo de propaganda – foi tímida de início. Apesar de tudo, foi entusiasticamente acolhida pelos realizadores, e expressa na campanha levada a cabo na *Animatógrafo* por António Lopes Ribeiro, a favor de um cinema de propaganda, como “instrumento difusor de ideias”, capaz de “influenciar multidões já constituídas”, através de processos “directos, concretos, objectivos, insinuantes e amáveis”<sup>103</sup>.

As resistências estariam do lado do Presidente do Conselho, um conservador para quem ainda não era evidente a necessidade de o regime intervir. Para Salazar, “as grandes obras [presume-se que a edificação de um novo regime também possa encaixar-se nesta noção...] constroem-se no silêncio, e a nossa época é barulhenta, terrivelmente indiscreta”; e acrescentava: “Não se procuram ideias, procuram-se imagens. [...] Não se erguem catedrais, constroem-se estádios. Não se fazem teatros, multiplicam-se os cinemas” (apud Ferro, 1941: 217). Esta são palavras de 1932, nas célebres

---

102 *Diário do Governo*, 1ª Série, nº 218, Decreto-Lei nº 23 054, de 25 de Setembro de 1933.

103 Filmes de Propaganda. *Animatógrafo*, 1ª Série, nº 4, 25.4.1933, p. 5.

entrevistas a António Ferro, de que falei já. Que denotam uma evidência: o todo-poderoso Presidente do Conselho não parecia ainda conferir ao cinema grande relevância.

Por outro lado, Ferro reconhecia, em entrevista ao *Cine-jornal*, em Novembro de 1935, que faltavam os meios e os fundos necessários ao empreendimento:

Para se fazer cinema é necessário possuir-se material e no nosso país não tem havido material nem cinema; além disto, qualquer filme de 2000 metros importa – sendo feito com muita economia e sem montagens complicadas – em cerca de mil contos. O SPN para todas as suas despesas – e são inúmeras – teve o ano passado perto de mil e quinhentos contos!<sup>104</sup>

A opção inicial de Ferro, e do seu Secretariado, recaiu, desta forma, na produção de documentários, decorrente, por um lado, das dificuldades de reconversão técnica do cinema mudo para o sonoro e, por outro, porque estes eram menos dispendiosos do que as longas-metragens de ficção. O resultado? A produção de nove documentários naquele ano.

Porém, a falta de qualidade dessa produção documental era patente; tão notória que Lopes Ribeiro, no seu estilo acutilante e irónico, comentava na revista que dirigia:

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<sup>105</sup>.

No ano seguinte, o Secretariado quase que triplicava a produção, sendo realizados 24 documentários. Das duas uma. Ou porque a campanha de Lopes Ribeiro influenciou Ferro ou porque Salazar se apercebeu, enfim, do poder político do cinema e mudou de ideias.

Uma das razões radica, de uma forma ou outra, na criação, em 1935, no Secretariado, de uma Secção de Cinema, na qual colaborava a equipa de artistas plásticos de que Ferro se tinha rodeado – destacando-se Carlos Botelho, António Soares ou Bernardo Marques – e dirigida por Manuel Félix Ribeiro. Trata-se de uma história bem conhecida, e contada em praticamente todas as antologias sobre a história do cinema em Portugal: Ferro teria pedido a Lopes Ribeiro para se encarregar da referida Secção, convite recusado com o pretexto de não ter vocação para ser funcionário público, e desejar prosseguir a sua carreira como realizador, mas sugerindo em alternativa o nome de Félix Ribeiro.

---

104 Felgueiras, Telmo – A partir de Janeiro, projectar-se-ão, em todo o Mundo, actualidades portuguesas! *Cine-jornal: grande semanário cinematográfico*, nº 6, 25.11.1935, p. 6.

105 Filmes de Propaganda. *Animatógrafo*, 1ª Série, nº 4, 25.4.1933, p. 5.

Este é uma das personagens mais interessantes do cinema em Portugal, até pela sua ligação à Cinemateca Portuguesa, como director, no (longuíssimo) período entre 1948 e 1980. Félix Ribeiro tinha sido aluno de desenho de Leitão de Barros no liceu de Passos Manuel, licenciando-se em medicina pela Universidade de Lisboa em 1932. Tal como muitos jovens deste período, o cinema exerceu sobre ele um enorme fascínio, tendo contribuído com artigos para várias das revistas da especialidade, como a *Imagem*, a *Kino* e a *Animatógrafo*; participou ainda na produção de alguns filmes, como assistente de realização em *Bailando ao Sol*, de Lopes Ribeiro (1928) e como colaborador não discriminado em *Ver e Amar*, de Chianca de Garcia (1930). Segundo Maria do Carmo Piçarra (2020), entre 1935 e 1945, Félix Ribeiro conseguiu conciliar o cargo no Secretariado com o trabalho como interno livre no Hospital de Arroios e a actividade na sua clínica privada, tendo em 1945 abandonado o trabalho em Arroios e, depois de 1958, passou a dedicar-se por inteiro ao trabalho na Cinemateca.

A mudança começou, como se disse, em 1936, ano em que Ferro entregou ao Presidente do Conselho, de quem o Secretariado dependia directamente, dois planos distintos, mas complementares, de acção política pelo cinema.

O primeiro, gizado em finais de 1935, era um “vasto plano de propaganda cinematográfica”, de promoção do regime, e da sua obra, para as comemorações do 10<sup>o</sup> aniversário da Revolução Nacional, no ano seguinte. Para tal, Ferro entrou em contacto com um conjunto de realizadores afectos ao regime – Leitão de Barros, Chianca de Garcia, Cottinelli Telmo, Jorge Brum do Canto e, claro, António Lopes Ribeiro – solicitando-lhes colaboração para a execução de sete filmes sonoros de curta-metragem, entre 150 e 200 metros, dedicados à marinha de guerra, aos portos, às estradas, ao ensino primário, aos telefones, à assistência pública e aos bairros sociais. O custo previsto era de 8 375\$00 por filme<sup>106</sup>. Um preço bem abaixo daquilo que a Tobis indicava como sendo os seus custos de produção para filmes de 300 metros, cerca de 15 000\$00<sup>107</sup>... O Presidente do Conselho terá dado o seu assentimento, embora com reticências – “Aprovado em princípio. Assuntos podem ser melhor escolhidos. A rever no próximo ano económico” (apud Piçarra, 2020: 50). Apesar desta anuência superior, o plano não foi concretizado conforme pensado e, dos realizadores contactados, apenas Lopes Ribeiro e Brum do Canto terão aceite. Os outros recusaram. Por razões económicas? Porque tinham pruridos em comprometer-se (politicamente?) e ficar sob a alçada do Secretariado em termos artísticos e técnicos? É difícil de saber. Mas a carreira destes homens elucida-nos um pouco sobre as suas possíveis motivações: Chianca de Garcia, embora esteja associado a filmes que ficaram para a história do cinema português neste

---

106 ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, ex. 888.

107 ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, ex. 1705.

período<sup>108</sup>, manteve sempre a sua independência (recorde-se que partiu para o Brasil em 1939, onde ficou conhecido como encenador de espectáculos de variedades, no Casino Urca e no Copacabana, e aí se manteve até à morte, em 1983), enquanto Cottinelli Telmo, ainda que se tenha mantido próximo do regime, colaborando em muitas das iniciativas do órgão dirigido por Ferro, nunca mais voltou à realização de filmes, depois de *A Canção de Lisboa*, de 1933. Já sobre Leitão de Barros, a sua carreira, e as suas relações com Ferro, serão alvo de análise mais à frente.

A segunda proposta centrava-se, não na produção cinematográfica autónoma pelo Secretariado, mas no apoio às produtoras, de forma a que “a produção nacional servisse a finalidade social do Estado”, através da atribuição de subsídios, que variavam entre os 2 000\$000 e os 5 000\$00 (dependendo de terem ou não som), em regime anual ou semestral, para a realização de filmes de 100 metros, até ao máximo anual de dez filmes sonorizados e quatro com som directo. A contrapartida? Deveriam tratar de assuntos “de sentido marcadamente nacionalista”. Por outras palavras: tal como para o plano de produção própria referido, dever-se-ia dar destaque à obra do Estado Novo, a saber, os melhoramentos realizados nas cidades e vilas desde 1926; o trabalho, desde as indústrias e a produção agrícola aos sindicatos, as Casas do Povo e Grémios; as instituições de previdência e assistência social. Mas, à boa maneira portuguesa, eram ‘mais olhos do que barriga’, e o plano, com uma dotação total de 100 contos, ficou longe de ser cumprido<sup>109</sup>.

Podemos assim constatar que, apesar da ambição de Ferro, em orientar e moldar a produção cinematográfica nacional, o processo de negociação com os agentes do sector, como os realizadores, bem como (ou sobretudo?) com o próprio Presidente do Conselho, não foi fácil e constituiu um obstáculo de monta.

Todavia, nos anos seguintes, até cerca de 1940, a equipa de cinema do SPN manteve uma produção estável de documentários, embora longe, provavelmente, dos números que Ferro desejaria ver: foram produzidos 16 em 1937 e 1938 e 11 em 1939<sup>110</sup>. Destes últimos, destaca-se nova série de cinco documentários<sup>111</sup> de 300 metros, sonoros e comentados, que apresentariam a obra do Estado

---

108 Foi supervisor n’ *A Canção de Lisboa* (1933), director de produção em *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935), e realizador dos seguintes filmes: *O Trevo das Quatro Folhas* (1936), *A Rosa do Adro* (1938) e *A Aldeia da Roupa Branca* (1938), sendo este último a sua obra mais emblemática em Portugal.

109 ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, cx. 888.

110 Sigo aqui os dados apresentados na tese de doutoramento de Frederico Lopes (2003), da Universidade da Beira Interior, 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.

111 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. Terão sido reduzidos por razões orçamentais? Afinal, Salazar sempre tinha aconselhado Ferro a “ser poupado” na sua direcção do Secretariado (ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, cx. 888).

Novo, com temas já recorrentes – a marinha, os bairros sociais, as comunicações, as estátuas e os monumentos nacionais – destinados às Comemorações Centenárias da Nacionalidade, que marcaram o ano de 1940. Estas curtas-metragens tiveram dupla função, uma vez que serviram igualmente como elementos de propaganda de Portugal na Exposição Internacional de Nova York de 1939.

No geral, as várias dezenas de documentários produzidos pelo SPN davam nota de diversos acontecimentos nacionais, e revelaram-se importantes para a construção daquilo que Luís Reis Torgal designa “memória histórica do Estado Novo” (1996: 303). Registavam as comemorações oficiais, a pompa e circunstância dos lançamentos dos navios *Douro* e *Dão*, mostravam acontecimentos trágicos (embora filtrados), como a cheia do Tejo em Constança, e exaltavam-se as manifestações anticomunistas de 1936...

Verifica-se, nestas produções, a 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, tratava-se de uma escolha política, que reflectia um discurso imutável, girando em torno de um mesmo eixo argumentativo. Deste modo, a permanência dos valores ideológicos justificava 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’ de realizar documentários, assegurado por realizadores como Salazar Diniz, Aníbal Contreiras ou Artur Costa Macedo.

Além destes planos de Ferro para uma produção cinematográfica propagandística de cunho estatal, o Secretariado recebia, nestes primeiros tempos, propostas de outras entidades para fixar acontecimentos relevantes para o novo regime e, mesmo, para o promover e à sua obra. Propostas que indicavam claramente as dificuldades financeiras sentidas por estas empresas, num país onde a indústria cinematográfica era ainda um desejo, mais do que uma realidade – apesar da Tobis e do seu estúdio – e onde a lógica do mecenato pelo Secretariado, no campo cultural, parecia imperar e asfixiar uma iniciativa privada livre e independente.

Apresento apenas dois casos, que me parecem bem elucidativos sobre esse estado de coisas.

Em 1934, os desentendimentos entre elementos da Tobis começaram a fazer-se sentir. Primeiro, entre Chianca de Garcia, membro do Conselho de Produção da empresa, e Castello Lopes, ex-membro da Comissão de Estudo do Cinema Português, que se tinha envolvido depois activamente na edificação da Tobis, desavenças que se podem seguir publicamente, nas páginas da revista *Imagem*. Também entre Leitão de Barros e a administração da empresa, levando-o a afastar-se da Tobis, embora a ela retornasse em 1934, para filmar a adaptação de um clássico da literatura portuguesa, *As Pupilas do Senhor Reitor*, estreado no ano seguinte, no dia das mentiras, no Tivoli.



Cena no Jardim Zoológico de Lisboa do filme *A Canção de Lisboa*, 1933  
(Fonte: Arquivo GMG)



Cartaz do filme *Gado Bravo*, 1934

A verdade é que, além de *A Canção de Lisboa* (1933)<sup>112</sup> e de *Gado Bravo* (1934) mais nenhum filme foi rodado nesses estúdios neste período de dois anos de existência. Por outro lado, cedo se reconhece que a sua enorme dimensão tinha sido um erro, porque era exagerada para “as necessidades imediatas da produção filmica do nosso país”<sup>113</sup>. Perante estes dados, e sabendo-se que a situação financeira da empresa era periclitante quase desde o início, melhor se entende o anúncio de que não dispunha então de capitais para desenvolver a produção cinematográfica para a qual tinha sido criada, uma vez que os lucros de *A Canção de Lisboa* estavam a ser canalizados para terminar a construção do estúdio no Lumiar. As respostas encontradas passavam pelo aluguer do estúdio e do material de sonorização e de iluminação, em conjunto ou separadamente, “a todos aqueles que queiram fazer filmes”<sup>114</sup>.

Continuar a recorrer ao Estado era a solução. Era a ele que se solicitava “o auxílio necessário para garantir a sua existência e assegurar as indispensáveis condições ao seu desenvolvimento”<sup>115</sup>. Assim, no seguimento da Assembleia Geral de 20 de Abril de 1934, que tinha elegido um novo Conselho de Administração<sup>116</sup>, foi endereçada uma carta, datada de 7 de Julho, a Ferro, na qual se propunha uma parceria com o SPN 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”<sup>117</sup>. Tal dever-se-ia, por um lado, a condicionantes económicas causadas pela ‘Lei dos Cem Metros’, e, por outro, porque a Tobis Portuguesa não dispunha de capitais, como indicado já, para a produção de filmes. A companhia assumia, de forma muito clara, que só era possível a produção cinematográfica, fosse ela documental ou de ficção, com o auxílio do Estado.

112 Como sabemos, trata-se do primeiro filme sonoro inteiramente rodado em Portugal, realizado pelo arquitecto Cottinelli Telmo, estreado em Lisboa, no São Luiz, a 7 de Novembro de 1933.

113 A Tobis Portuguesa e as possibilidades da cinematografia nacional. *Cinéfilo*, nº 298, 5.5.1934, p. 7.

114 A Tobis Portuguesa e as possibilidades da cinematografia nacional. *Cinéfilo*, nº 298, 5.5.1934, p. 7.

115 A Assembleia Geral da Tobis Portuguesa. *Cinéfilo*, nº 297, 28.4.1934, p. 26.

116 Composto por Chianca de Garcia, que tinha a seu cargo a produção, Cottinelli Telmo, encarregue do estúdio, Carlos Santos e Campos Figueira, responsáveis pelas questões financeiras e contratos, e Isidoro Hasson, representante da Tobis-Klang-Film em Portugal.

117 ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, cx. 1705 (as citações utilizadas provêm desta carta).

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”, era proposto a Ferro o seguinte plano de propaganda pelo cinema: a realização anual de dez filmes, de metragem não superior a 300 metros cada, sendo as temáticas da responsabilidade do Secretariado, que subvencionaria o projecto em 100 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 exhibir 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”. A carta terminava com a ideia para um argumento do que poderia ser um filme de longa-metragem de propaganda.

Embora certas partes destas ideias tenham sido aceites, tendo-se feito algumas encomendas à Tobis, as relações não se desenvolveram da melhor forma, com atrasos recorrentes nos pagamentos pelo Secretariado, chegando os encarregados da administração do estúdio a pedir a António Ferro que tomasse o assunto em mãos porque “à pobre Tobis [...] se os amigos lhe tiram o carinho, morre de frio”, suplicando: “O que é preciso é o dinheiro prometido. A pobre não prometas!”<sup>118</sup>.

O segundo exemplo encontrado na correspondência recebida pelo SPN refere-se à Lisboa Filme. A carta está também ela datada de 1934, e oferecia ao Secretariado os serviços da empresa dirigida por César de Sá, para a “propaganda do Estado e da Nação”<sup>119</sup>. As condições propostas pela empresa eram as seguintes: poria gratuitamente à disposição do SPN o material técnico e o respectivo pessoal “sempre que algum acontecimento ou manifestação de progresso da Terra Portuguesa devam ser registadas, para propaganda oficial”; ao Secretariado seria entregue uma cópia gratuita quando se tratasse de assuntos “de carácter público e [que] possam interessar à vida industrial”; em contrapartida, todas as despesas seriam asseguradas pelo organismo de Ferro, ficando a Lisboa Filme com a distribuição a seu cargo. Conclui-se dizendo que “à Lisboa Film Ltd., elemento de ordem e trabalho, não é indiferente o destino

---

118 ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, cx. 1705.

119 ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, cx. 1705 (as citações utilizadas provêm desta carta).

da nação portuguesa”, procurando “contribuir, dentro da sua esfera de acção, para o desenvolvimento da nação e dos princípios que são a base primordial desse desenvolvimento”.

A resposta veio pelas mãos do director da Secção de Cinema do SPN. Num documento mais informal dirigido directamente ao director do Secretariado, sob o título “Informação”, manifestava o seu entendimento da questão: afirmava que a Lisboa Filme pretendia obter a exclusividade oficial dos serviços cinematográficos do SPN, embora pudesse, “sem prejuízo do contrato em causa”, ter os seus aparelhos momentaneamente ocupados com outros projectos. A sua discordância era óbvia. Também se manifestava contra o facto de o Secretariado obrigar-se a pagar toda as despesas e a Lisboa Filme, sem qualquer encargo, fazer quantas cópias quisesse e distribuí-las comercialmente como lhe aprouvesse, comprometendo a exploração própria do SPN.

O Secretariado ficava perante um dilema: estas curtas-metragens interessavam-lhe muito e, como já vimos, o início da produção própria foi difícil. Nesse sentido, propunha o seguinte: o Secretariado daria a preferência à Lisboa Filme, custeando as despesas, “a um preço mínimo por metro”, sendo o negativo propriedade do organismo de propaganda, com a empresa a comprar-lhe, a preço de custo, as cópias de que necessitasse. No fundo do SNI conservado na Torre do Tombo não há nenhuma resposta a esta ‘oferta’. Logo, isso permite deduzir que o assunto terá ficado por ali...E assim o deixo até se encontrar melhor informação noutros arquivos.

O que se pode deduzir dos dados aqui apresentados? Que a ligação poder político (via Secretariado) e produtores cinematográficos era evidente, nestes primeiros anos (e assim continuará, de uma forma ou outra, nos anos seguintes). Que existia uma dependência da indústria face ao Estado, uma subsídio-dependência. Que nestes anos iniciais foi mais notória e de mais difícil ‘concretização’, revelando, ao que me parece, as dificuldades de Ferro para persuadir Salazar da importância do cinema na sua “Política do Espírito”.



## A propaganda do Estado e da Nação pela via documental (II)

Registar o país pelo cinema era, portanto, um dos aspectos fundamentais da política cinematográfica do Secretariado – em colaboração com as empresas do sector ou recorrendo a produção própria. Não havia neste desejo nada de muito novo; outros regimes autoritários pensavam o mesmo: que tais filmagens eram necessidades prementes. E era isso que os ideólogos do Estado Novo pretendiam: criar uma narrativa visual para o regime e difundi-la. Em Portugal, um país com a taxa de analfabetismo mais alta da Europa – que rondaria os 62% em 1930<sup>120</sup> –, o cinema apresentava-se inevitavelmente como o meio de comunicação mais acessível<sup>121</sup>.

Lopes Ribeiro, dando provas da perspicácia que tantas vezes se lhe atribui, resumiu bem o poder (político) e a importância do cinema na expressão que empregou em artigo da *Animatógrafo*: “a sétima arma”<sup>122</sup>. Neste aspecto, como noutros, era uma ‘alma gémea’ de Ferro, que também achava o mesmo. E assim o diria, em 1946, num discurso pronunciado no Secretariado e depois publicado pelo SNI:

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 (1950b: 44).

‘Já vimos como a produção de documentários ajudou neste desejo, de ‘alimentar as almas com imagens’. Vimos também as dificuldades inerentes a este projecto. E a verdade é que, quando chegaram os anos de 1940, a produção documental própria do Secretariado diminuiu consideravelmente: em 1941 realizaram-se 2 documentários, no ano seguinte 4, reduzindo-se novamente para 2 em 1943; o melhor que se conseguiu foi a produção de 6 documentários em 1944 (Lopes, 2003).

Esta ‘pobreza’ explica-se por dois grandes motivos: por um lado, a escassez de película virgem, causada pelo conflito mundial que tinha começado em 1939 (porventura até antes, por

---

120 O que justifica o lançamento da Campanha Nacional de Educação de Adultos, com início em 1953, numa tentativa de aproximação forçada aos níveis de modernização e progresso da restante Europa Ocidental.

121 Convém recordar que, embora em 1928 o major Botelho Moniz tenha fundado o Rádio Clube da Costa do Sol, mais tarde convertido no Rádio Clube Português, e, na Primavera de 1933, se tenham iniciado as emissões experimentais da Emissora Nacional, a empresa de radiodifusão do Estado, a verdade é que a possibilidade de a maioria dos portugueses poderem adquirir um aparelho de rádio só tardiamente se concretizou. A juntar a isto, lembre-se que, nestes anos iniciais, a rádio estatal estava sob a alçada do Ministério das Obras Públicas e Comunicações, e só em 1941 é que Ferro se tornará presidente da Emissora Nacional, integrando este sector na estratégia global de propaganda do organismo que dirigia.

122 Ribeiro, António Lopes – Sétima Arte, Sétima Arma. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 6, 16.12.1940, p. 5.

causa da guerra civil espanhola) e, por outro, o aparecimento, em 1938, da Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (SPAC), que se dedicou, como o nome indica, à produção de jornais cinematográficos de actualidades. Patrocinados pelo Secretariado, tornaram-se o núcleo central da produção documental do organismo, e permitiram “uniformizar a imagem da propaganda, organizar a produção e economizar película” (Piçarra, 2011: 23).

Uma mudança bem visível na resposta negativa do Secretariado a pedidos que ia recebendo – quer de produção pela sua Secção de Cinema, quer de apoio directo a realizadores e entidades produtoras externas –, remetendo sistematicamente para a SPAC, indicando que esta tinha sido informada do pedido de reportagem e que daria seguimento ao mesmo, se tal se justificasse (Piçarra, 2020).

Mas à SPAC já iremos. Porque permite a concretização de um desejo (sonho?) antigo de Ferro. Na realidade, não apenas de Ferro. As actualidades portuguesas deram azo a acesa competição e ela é anterior a 1938. Entre 1932 e 1933, a Lisboa Filme produziu a *Lisboa Filme* e a Filme Castello Lopes as *Actualidades Portuguesas*. Todavia, estas revistas, como então lhes chamavam, sofriam das carências com que o género documental se debatia entre nós, agravadas, mais uma vez, pela ‘Lei dos Cem Metros’, e assim elencadas por Lopes Ribeiro na *Kino*, ainda em 1930:

Malbarataram-se os recantos de maravilhosa fotogenia em mil e um documentários de cem metros, moídos por obrigação em qualquer piquenique, para encher o bandulho a uma lei pantagruélica, de boas intenções, mas de estômago desgraçado (apud Paulo, 2001: 101).

Em 1935, o problema persistia e foi alvo de críticas na *Cinéfilo*, pela pena de Fernando Fragoso, que verberava de forma áspera a reportagem cinematográfica feita pela Lisboa Filme da abertura solene da Assembleia Nacional, lamentando a “apresentação de alguns deputados com planos a começar na barriga” e a “falta de sincronização entre imagem e som”<sup>123</sup>.

No mesmo artigo, Fragoso fazia-se porta-voz das ‘exigências’ dos portugueses do Brasil relativamente ao envio de noticiários cinematográficos, ávidos de “paisagens da nossa terra, costumes pitorescos da nossa gente”, correndo, “em massa, aos cinemas que exibem, de longe a longe, filmes semelhantes”. Para o jornalista, num momento em que Portugal atravessava uma “era de paz e prosperidade, e impõe ao mundo o seu exemplo”, a necessidade deste tipo de actualidades, “ao serviço das nações”, era incontestável.

---

123 Fragoso, Fernando – Variações sobre as Actualidades Portuguesas. *Cinéfilo*, nº 338, 9.2.1935, p. 1 e 26 (as citações utilizadas provêm deste artigo).

O que se pedia, pois? Um cinejornal oficial, que não estivesse suspenso dos problemas técnicos e financeiros existentes no campo da iniciativa privada. Para tal, a entrada do Secretariado neste ‘mundo’ era imprescindível, noticiando-se então que “o S.P.N. [...] amadureceu a ideia”; porém, ainda não era tempo de ‘colher os seus frutos’, aguardando-se pela conclusão do estudo que fora efectuado.

Mas o projecto não ficou esquecido e concretizou-se, como vimos, com a criação em 1938 da SPAC, fruto da reconversão da Agência H. da Costa em Paris e do Bloco H. da Costa em Portugal. Por morte de Hamílcar da Costa, a empresa ficou a cargo do cunhado, Francisco Correia de Matos, sócio-gerente, e da viúva, Elisa. Será esta empresa a responsável pela produção e distribuição do *Jornal Português*, entre 1938 e 1951. Por encomenda directa do Secretariado e de António Ferro, esclareça-se, com um financiamento – sempre o mesmo no período de existência do *Jornal* – de 250 contos. À frente deste projecto, como supervisor técnico, estava Lopes Ribeiro, cuja relação íntima com os dois irmãos determinaria a sua posição na empresa: com Francisco Correia de Matos desde a sua primeira longa-metragem sonora, o filme *Gado Bravo*, onde o primeiro aparece como administrador de produção, e com Elisa, com quem se casou em 1941.

Deste *Jornal* foram produzidos 101 números, seis dos quais especiais, todos com uma duração média de dez minutos; contava-se que a sua periodicidade fosse mensal, mas nunca o foi<sup>124</sup>.

Números que, financiados pelo SPN, necessariamente se subordinavam aos objectivos do órgão dirigido por Ferro – nacionalistas, de propaganda política do regime e do seu chefe. De tal forma que Sofia Sampaio nos diz que “o que parece evidente é que o *Jornal Português* tinha tão pouco de notícias como de actualidade” (2016: 468). Desta forma, predominavam matérias como as comemorações oficiais, nomeadamente as Comemorações do Duplo Centenário, actividades dos organismos/instituições do Estado – as Forças Armadas, a Mocidade Portuguesa, a Legião Portuguesa – e as obras e iniciativas do regime, como a campanha ‘Produzir e Poupar’, além das visitas do Chefe de Estado, de festividades variadas, mormente as de carácter etnográfico... Até 1941, havia ainda um espaço dedicado às ‘Figuras do Mês’, em que apareciam os principais líderes políticos e personalidades portuguesas.

Não admira, portanto, que a cobertura dos principais acontecimentos mundiais e de notícias internacionais fosse excepcional e, quando acontecia, era sempre de forma neutra. Porquê? Porque,

---

124 Em Dezembro de 2015, a Cinemateca Portuguesa, num trabalho meritório e extremamente ambicioso, tornou disponível ao grande público todos os números do *Jornal Português*, através de uma série de cinco DVDs, que ultrapassam as 16 horas. Em termos historiográficos, este assunto dos jornais de actualidades cinematográficos mereceu a atenção da investigadora Maria do Carmo Piçarra, em dois livros – *Salazar vai ao cinema* (2006) e *Salazar vai ao cinema II* (2011) – que nos mostram muito do que se sabe, ainda agora, sobre a temática.

muito simplesmente, este era um jornal que se queria “português”. Só português. Estranhamente, neste contexto, a ausência de imagens relativas às colónias é conspícua, dado que eram, afinal, para o regime, províncias portuguesas, num espaço ultramarino. Aliás, o império colonial é repetidamente invocado e celebrado em vários dos números do *Jornal*. Invocado e celebrado, mas nunca mostrado... Por outro lado, entre as presenças mais notórias, estão as crianças e os jovens, que figuram o “futuro da raça” e constituem “sinal de uma primorosa ordem educativa” (apud Sampaio, 2016: 469).

Uma relação umbilical entre o *Jornal Português*, via Lopes Ribeiro, e o Secretariado, por intermédio de Ferro, definitivamente. Que durou enquanto este último esteve à frente do organismo. Quando o abandonou, em 1949, essa ligação umbilical terminou. E o próprio *Jornal* não subsistiria muito mais: se até aí era um órgão privilegiado para a divulgação das iniciativas do SPN e do seu director, depois desse momento o enfoque virou-se sobretudo para o progresso económico e social do país, para as obras públicas, em detrimento da “Política do Espírito”, acabando por desaparecer em 1951 (Piçarra, 2006)<sup>125</sup>. O relatório de Francisco Correia de Matos, gerente da SPAC, datado desse ano, demonstrou o esforço despendido para a renovação, infrutífera, do contrato entre a sua empresa e o Secretariado. O fim do *Jornal* terá sido ditado, em resumo, pela saída de Ferro, o seu principal impulsionador, mas também pelas condições de exibição nos cinemas, no início das sessões, como complemento dos chamados “filmes de fundo”, mas sem a obrigatoriedade de exibição que, por exemplo, o seu congénere espanhol, o NO-DO, possuía. Se a isto juntarmos a irregularidade de produção, que inevitavelmente conduzia à repetição de notícias de uns números para outros, bem como a impossibilidade de se incluir assuntos estrangeiros, entendemos porque é que, para muitos portugueses, era pouco atractivo. E assim, nos cinemas, era habitual os espectadores ficarem nos salões, a fumar, à conversa e à espera de amigos atrasados enquanto, pela enésima vez, passavam os ‘documentários’, como era popularmente conhecidos.

Mas o assunto do jornal de actualidades cinematográficas portuguesas é relevante ainda por outro motivo. O da exportação/projecção internacional desta representação imagética do regime.

---

125 Focando, sobretudo, os melhoramentos resultado da acção do Estado Novo: na educação, na saúde, no abastecimento de água e luz, nas vias de comunicação (reportando-se a construção de barragens, pontes e estradas, bem como o desenvolvimento ferroviário), e no turismo (com as notícias sobre a inauguração de pousadas e hotéis). Também o esforço de industrialização empreendido é mostrado e destacado, como se poderá confirmar, por exemplo, na notícia da inauguração da Mabor, a primeira fábrica de pneus em Portugal. Em Março de 1953, surge novo cinejornal, as *Imagens de Portugal*, novamente com apoio estatal, via Secretariado, contando ainda com direcção de Lopes Ribeiro, durante 135 números. Na segunda série, Lopes Ribeiro é substituído por Perdigão Queiroga, até ao número 223, substituição que coincide com a passagem de direcção, no Secretariado, de Eduardo Brazão para César Moreira Baptista. A terceira série é já produzida pela Tobis, até ao último número, estreado em 1970 (Piçarra, 2011).

Na realidade, esta sempre estivera na mente e nas preocupações de Ferro, desde o início da actividade do Secretariado, como nos conta Maria do Carmo Piçarra (2011). Assim, logo em 1935-1936, as negociações com o *Éclair-Journal*, a *Fox Movietone News* e a *UFA* desenrolaram-se no sentido de se incluírem nos seus jornais filmados as actualidades portuguesas, acordando-se condições e valores. Em 1936, ano de comemoração do 10<sup>o</sup> aniversário da Ditadura, mais de metade do orçamento alocado a esta rubrica foi pago a uma única empresa, a francesa *Éclair*. Do acordo então celebrado resultou o pagamento, pelo Secretariado, de 4 500 francos por cada actualidade portuguesa a incluir, sendo a produção destes filmes da responsabilidade do SPN. Seriam estas as curtas-metragens do plano de propaganda de 1935, de que falei já, não apenas para a propaganda interna, mas também para uma campanha externa? A velha máxima de “dois coelhos de uma só cajadada”?

Mas Ferro procurava outros acordos, que lhe permitissem rentabilizar, em termos de distribuição, os documentários produzidos ou encomendados pelo Secretariado. Nesse sentido, o chefe dos Serviços Internos do SPN, Artur Maciel, entrou em contacto com os directores do Grémio Luso-Alemão, informando que o organismo pretendia firmar um acordo com a *UFA* para a inclusão regular de actualidades portuguesas no *UFA-Tonwoche*, o noticiário cinematográfico da *UFA*, que era exibido na Alemanha e países vizinhos, como a *Áustria*, *Checoslováquia*, *Finlândia*, *Hungria* e *Países Baixos*. Por fim, quanto à *Fox*, Ferro negociou pessoalmente as cláusulas do contrato com o representante nacional desta produtora, *Haim Levy*, sendo a filmagem das actualidades entregue aos correspondentes da *Fox* em Espanha, nas seguintes condições: os operadores da *Fox* deslocar-se-iam mensalmente a Portugal, demorando-se uma semana, para a realização de actualidades, de acordo com o programa estabelecido pelo Secretariado, sendo-lhes pagas as despesas de viagem desde Madrid, em 1<sup>a</sup> classe, com estadia em hotel de cinco estrelas. Como contrapartida a este tratamento de luxo, à produtora caberiam as despesas com a produção.

Todavia, a pequenez do país, associada às dificuldades de acessibilidade, e o pouco interesse que o contexto nacional despertava então nos meios informativos europeus e mundiais, complicaram este processo de produção de actualidades para distribuição internacional, que foi em parte resolvida apenas com o aparecimento do *Jornal Português*.

## As “Caravanas de Imagens”: o projecto do Cinema Ambulante

O início da guerra civil em Espanha, em 1936, determinou que um dos projectos mais acarinhados por Ferro – o Cinema do Povo, criado no ano anterior e circunscrito a Lisboa, com sessões nos bairros mais populosos da capital, no Verão, e nas juntas de freguesia, sindicatos, escolas e quartéis, no Inverno – se tornasse nacional e ambulante, passando a percorrer o país rural e interior (incluindo o arquipélago dos Açores, na temporada de 1945-46).

Foi inspirada, como tantas outras iniciativas do director do Secretariado, no que se passava na Europa, onde, em países como a Rússia, França, Alemanha, Inglaterra, Suíça ou Holanda, este tipo de cinema móvel se apresentava sob a orientação do Estado. Mais um projecto efémero. Que, tal como outros de Ferro, durou enquanto ele esteve à frente do Secretariado. Quando saiu, o Cinema Ambulante estava condenado. Durou até 1954.

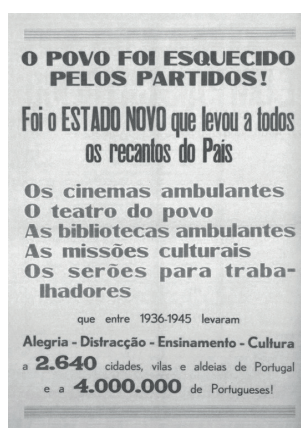
Mas este fim foi determinado também por outros factores. Na realidade, o mundo na década de 1950 tinha mudado e as preocupações do regime também. Em Espanha, estava agora firmemente implantada uma ditadura e o medo da ameaça comunista, tão aceso durante o período da guerra civil, tinha entretanto desaparecido<sup>126</sup>. Um ‘ambiente’ que, de certa forma, se estendia a Portugal. Aqui, a promoção do corporativismo e das Casas do Povo tinha deixado, também ela, de ser uma prioridade, face à sua progressiva e segura implementação no território nacional. O foco voltava-se agora para as ameaças às possessões coloniais de Portugal, sobretudo no subcontinente indiano, quando a União Indiana se tornou independente. E para a televisão, que faria as primeiras emissões experimentais a 4 de Setembro de 1956, na Feira Popular do Parque da Palhavã, em Lisboa.

Mas, enquanto existiram, os dois camiões do Cinema Ambulante percorreram, em circuitos com a duração média de cinco meses, aldeias recônditas, sem electricidade, com habitantes anal-fabetos na sua maioria, cuja vida se resumia ao seu quinhão de terra e à aldeia. As informações que as equipas do Cinema Ambulante registavam nos diários dão conta da reacção entusiástica destes homens, mulheres e crianças face a uma absoluta novidade: o cinema e, em especial, o cinema sonoro. Reacções surpreendentes, de absoluta surpresa. Aterrorizada amiúde, com relatos de choque e fuga, seguidas de um retorno, aguçado pela curiosidade.

---

126 Recorde-se ainda que, internamente, a situação nesses anos iniciais do Estado Novo era ainda de instabilidade, visível na tentativa de assassinato de Salazar, em Julho de 1937, por anarco-sindicalistas.

Estas “caravanas de imagens”, como se lhes referia Ferro, realizavam as suas sessões, gratuitas, nas salas das juntas de freguesia, das sociedades recreativas e outros organismos locais, ou ao ar livre, conseguindo ter audiências que nunca se viam nas salas de cinema, como relata a *Cinéfilo*: “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 *tourné* de êxito garantido, de resultados seguros e profícuos”<sup>127</sup>. Que resultados? A educação do espírito, na linguagem dos organizadores. Por outras palavras: por meio do cinema, pretendia-se a doutrinação ideológica destes públicos pouco sofisticados, já que se considerava que o cinema permitia “ministrar noções, insuflar ideias no cérebro dos assistentes, sem que os mesmos dêem por isso”<sup>128</sup>. Para Ferro, outra função (ou outro entendimento), associada a esta de propaganda política: o Cinema Ambulante servia para



**Cartaz concebido pelo Secretariado, para divulgação das iniciativas culturais populares (sem data)**

“educar o bom gosto do povo”, mas também o distrair, “para lhe dar, todas as semanas ou todos os meses, algumas horas de alegria, e esquecimento” (1950b: 35-38). Esquecimento de quê? Ferro explicava, para que não houvesse dúvidas: para ajudar o povo a “suportar e a vencer as agruras e as torpezas da vida”<sup>129</sup>.

Grande parte destas sessões foram programadas por Manuel Félix Ribeiro, o chefe da Secção de Cinema do Secretariado, e tendiam a emparelhar uma longa-metragem de ficção com documentários de propaganda, do regime e da sua obra, compreendendo cerca de seis filmes por sessão. Existiram ainda sessões infantis, com uma programação própria, constituídas principalmente por desenhos animados.

Dos filmes de ficção nacionais, os mais programados foram *A Revolução de Maio* e *O Feitiço do Império*, de que falarei mais à frente. Mas também *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Leitão de Barros, ou *João Ratão*, de Brum do Canto. Na fase final, foram mostrados sobretudo filmes folclóricos e as comédias portuguesas – *O Pátio das Cantigas*, *O Pai Tirano*, *Os Vizinhos do Rés-do-Chão* – além dos filmes da campanha de alfabetização de adultos.

Todavia, face à escassez inicial da produção nacional de ficção, a Secção de Cinema do SPN teve de comprar programas de filmes a distribuidoras, sobretudo estrangeiras, como a Paramount e a Metro-Goldwin, do que resultou a programação dos Cinemas Ambulantes, na fase inicial, incluir

127 Os cinemas ambulantes. *Cinéfilo*, nº 254, 1.7.1933, p. 3.

128 Os cinemas ambulantes. *Cinéfilo*, nº 254, 1.7.1933, p. 3.

129 Sem êxito não há cinema. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 41, 18.8.1941, p. 5.

filmes de evasão norte-americanos, como *A Connecticut Yankee*, uma película de David Butler que adaptava uma obra de Mark Twain, *Sky Devils*, de Edward Sutherland, ou *Captains courageous*, de Victor Fleming, numa adaptação da novela de Rudyard Kipling, ambientado a bordo de uma escora da pesca do bacalhau e tendo como personagem principal um pescador português chamado Manuel<sup>130</sup>.

Também se projectaram películas alemãs, em resultado dos contactos mantidos pelo número 2 de Ferro no Secretariado, António Eça de Queiroz – filho do célebre escritor, e germanófilo assumido – com o ministro da Alemanha em Lisboa, por volta de 1937, pedindo-lhe filmes alemães que não fossem de cariz claramente doutrinário e político, mas que permitissem mostrar “que só os Estados fortes e os regimes de autoridade podem realizar grandes obras e enfrentar grandes problemas” (apud Piçarra, 2020: 108). Assim, mostraram-se pelo país rural sobretudo comédias de evasão alemãs e de cariz familiar, de que foram exemplos os filmes *Emil und die detektive* (Emílio e os detectives), de Gerhard Lamprecht, e *Ich will nicht wissen, wer du bist* (Não quero saber quem és), realizado por Géza von Bolváry.

Por fim, é de referir a presença da cinematografia espanhola no Cinema Ambulante: além dos filmes da Cifesa, durante a guerra civil, de conteúdo pró-revoltosos, exibiram-se, depois de 1939, *Sin novedad en el Alcázar*, uma produção italo-espanhola, realizada por Augusto Genina, e o célebre filme ícone do franquismo, *Raza*, com argumento do próprio Franco, e dirigido por José Luis Sáenz de Heredia, parente de Primo de Rivera, fundador da Falange, o partido fascista posteriormente liderado por Franco. A primeira película trata da guerra civil no país vizinho e retrata o ataque ao Alcázar de Toledo – o célebre palácio fortificado sobre rochas, situado na parte mais alta da cidade – pelas tropas republicanas e a sua defesa (heroicizada no filme) pelos franquistas. Já *Raza* constitui uma espécie de autobiografia do ditador – a família Churruca do filme é uma versão revista da própria família de Franco, e o herói José Churruca assume-se como o seu *alter ego* ficcional – mas, sobretudo, uma versão nacionalista da história do país.

Quanto aos documentários, eram apresentados inicialmente os realizados pela equipa de cinema do Secretariado, dos quais se destacam, entre mudos e sonoros: *Lançamento do Douro* (1933), *Parada de Vanguardistas*, *Festas escolares de Setúbal*, *Inauguração do Porto de Setúbal*, *Lançamento do*

---

130 Como nos conta Paulo Cunha, o filme foi recebido entre nós como se fosse um filme português produzido nos estúdios da Tobis Portuguesa, com um fervor nacionalista que se reflectiu no mediatismo da sua recepção na imprensa, anormal para o cinema estrangeiro da época, e na ideia, cedo congeminada, de se prestar uma homenagem nacional a Spencer Tracy, que tinha encarnado a figura do pescador português e tinha, inclusive, aprendido algumas palavras na nossa língua para poder cantar uma balada e proferir algumas frases. A razão para todo este ‘delírio’? O facto de se entender que esta obra projectava, no exterior, uma realidade considerada profundamente portuguesa, destacando as qualidades e o heroísmo da gente portuguesa (entrada “Manuel, o pescador português que venceu um Oscar”, no blog *À Pala de Walsh*: <https://www.apaladewalsh.com/2020/04/manuel-o-pescador-portugues-que-venceu-um-oscar/>).



*Dão, Festa nacional operária de Braga, Estradas de Peniche* (todos de 1934), *Carmona e Salazar – Ídolos do Povo* e *Comícios Anti-Comunistas* (1936), *Parada da Legião e da Mocidade* e *Exposição de Pesca e Parada dos Pescadores da Póvoa de Varzim* (ambos de 1937) ou *Comemoração do Aniversário da Batalha de Aljubarrota* (1938)<sup>131</sup>. A partir de 1938, a projecção do *Jornal Português* passou a ocupar o espaço para o género documental nestas sessões.

O Cinema Ambulante reunia uma comunidade. E esse facto não deixaria de ser aproveitado pelos promotores. Previamente ao visionamento das obras seleccionadas, realizavam-se breves conferências doutrinárias, normalmente por chefes locais das organizações do regime, como a Legião Portuguesa ou a União Nacional, membros do clero e professores, que sublinhavam perante a assistência as virtudes do regime salazarista. Não há maneira melhor de o dizer: tratava-se, portanto, de um 'cinema missionário'.

E como tal percorreu o país, de lés a lés. Podemos ver essa influência na tabela que se apresenta onde, aos anos iniciais, de estabelecimento do modelo, se seguiu uma década de 1940 de pleno funcionamento.

ANO	SESSÕES	ESPECTADORES	OBS.
1936/1937	127	c. 128 000	Cinema Ambulante nº 1
1938	141	215 000	Cinema Ambulante nº 1 e nº 2 [Em 1948, o Cinema Ambulante nº 1 esteve activo apenas até 23/09, tendo sofrido um incêndio que o destruiu]
1939	306	54 000	
1940	264	38 000	
1941	351	176 350	
1942	257	199 850	
1943	216	388 350	
1944	186	318 270	
1945	192	412 250	
1946	71	123 500	
1947	186	326 700	
1948	113	164 904	
1949	91	125 200	
1950	90	162 900	
1951	64	84 800	
1952	Inactivo por avaria		
1953	95	139 800	
1954	44	50 600	
<b>Totais</b>	<b>2 794</b>	<b>3 108 474</b>	

**Figura 2:** Dados sobre o Cinema Ambulante (1936-1954) (autoria própria) (Fonte: Piçarra, 2020)

131 Para ver uma lista mais completa, consultar Piçarra, 2020.

Todavia, a partir de 1948, como se vê, a situação parece começar a mudar. Um relatório escrito em Maio de 1950 sobre a actividade dos cinemas ambulantes revelava a necessidade de se fazer um balanço da iniciativa, passados que estavam quinze anos sobre a sua criação. Balanço necessário. Por exemplo, porque em 1948 ardeu o camião nº 1, ficando inoperacional. Muitos questionavam-se se valia a pena recuperá-lo. Mas o mais provável seria que, tendo Ferro partido para Berna, para as suas novas funções diplomáticas, e tendo entrado José Manuel da Costa para o cargo deixado vago, se (re)pensava a iniciativa. A decisão será de continuidade, mas apenas com um camião, o que afectará, nesses anos finais, de forma muito óbvia, a sua eficácia na cobertura do território nacional.

Os dois últimos anos de existência da iniciativa, de forma oficial, viram opor-se-lhe outro obstáculo, tido em conta pelos responsáveis: o da concorrência que o Cinema do Povo fazia nas (e às) localidades que tinham salas de cinema, entrando involuntariamente em directa competição com as mesmas, pois as projecções ambulantes eram gratuitas. Também na programação se verificaram alterações, aligeirando-se, deixando o seu lado mais marcadamente doutrinário e ideológico, e insistindo sobretudo num cinema mais de acordo com o gosto popular. Estes anos 50 são, portanto, os anos de uma morte lenta (e porventura anunciada, como se viu, desde finais da década anterior). Depois da temporada de 1954, em 1955 assumiu-se que o Cinema Ambulante não poderia actuar, uma vez que todo o seu material necessitava de ser renovado, em consequência do desgaste de um equipamento que funcionava sem interrupções desde 1938. A mudança de director do Secretariado – era agora Eduardo Brazão – também não ajudou. O seu gosto ia para o papel, não para o cinema, como vimos. E o projecto de Ferro morreu aqui... de morte lenta.

## Testamentos ideológicos do regime – a produção ficcional e os filmes políticos

Sabemos que também no campo da ficção se pôs o cinema ao serviço da propaganda do regime. Procurou-se fazê-lo com os chamados ‘filmes políticos’, que se apresentam como algo próximo da ideia de testamentos ideológicos do Estado Novo.

Só se realizaram dois, todavia: *A Revolução de Maio* (1937) e *O Feitiço do Império* (1940). Ambos de António Lopes Ribeiro. Ambos encomendas estatais. Aquilo que se esperava deles era muito claro e o próprio realizador se encarregou de o divulgar, em artigo na revista *Cinéfilo*: “Servir a propaganda de Portugal e servir a política de Salazar”<sup>132</sup>. Como escrevi, foram obras cinematográficas apoiadas pelo Estado: *A Revolução de Maio* era uma produção do Secretariado, e contava com os patrocínios da Presidência do Conselho de Ministros, dos ministérios dos Negócios Estrangeiros, do Interior, da Agricultura, da Marinha e da Guerra, da União Nacional e da PVDE, enquanto *O Feitiço do Império* foi responsabilidade da Agência-Geral das Colónias. Pelo facto de estar intimamente ligado ao Secretariado e a Ferro, interessa-me sobretudo o primeiro. Já lá irei.

*A Revolução de Maio* e *O Feitiço do Império* foram duas tentativas e não se passou disso. Depois delas não se produziram mais filmes, que serviriam, nas palavras do próprio Ferro, para a defesa de um “nacionalismo tranquilo, modesto” (1950b: 73). Porquê? Simplesmente porque o sucesso desejado, em termos de bilheteira, não foi obtido, e o fracasso das suas carreiras comerciais demonstrou de forma clara a pouca apetência do público português para este tipo de cinema, sobretudo quando comparado com o êxito que as comédias nacionais iam tendo....

De qualquer das formas, vale a pena uma referência a cada um, que o historiador Luis Reis Torgal entende como filmes “de conversão dos descrentes”. Mas também a parábola do filho pródigo se lhes poderia aplicar, como veremos...

*A Revolução de Maio* estreou em 1937. Com um atraso de um ano, já que tinha sido pensada como obra para comemorar os dez anos da revolução de 1926, glorificando simultaneamente a acção do regime nesse espaço de tempo. Era impossível dizer que não tinha objectivos políticos, e as palavras do jornalista Augusto Fraga, na revista *Cinéfilo* de 1936 desvanecem quaisquer dúvidas sobre isso, se dúvidas houvesse: “Fazer propaganda da acção do Estado Novo e, assim, catequizar aqueles que

---

132 Ribeiro, António Lopes – Os Quatro Pontos Cardiais de ‘A Revolução de Maio’. *Cinéfilo*, nº 459, 5.6.1937, p. 2-3.

não estão de acordo<sup>133</sup>. Intenções claras. Que se entendem melhor ainda quando conhecemos o envolvimento directo de Ferro no filme, como co-autor do argumento, conjuntamente com Lopes Ribeiro, usando os pseudónimos de Jorge Afonso e Baltazar Fernandes, respectivamente.

O filme foi produzido nos estúdios da Tobis, construindo-se propositadamente onze cenários interiores e um exterior; foram rodados 70 000 metros de película, embora apenas 3 600 metros tenham sido utilizados (Pena Rodríguez, 2009).



**Filmagem de *A Revolução de Maio*, 1936 (Fonte: Arquivo GMG)**

O realizador, que seria igualmente responsável pelos diálogos, pela planificação e pela montagem, não foi a primeira escolha de Ferro. Este terá convidado sucessivamente Leitão de Barros, o seu grande amigo e cineasta predilecto, Brum do Canto e Chianca de Garcia, mas nenhum aceitou. As razões não são difíceis de adivinhar: ficar ligados a um filme tão claramente político era, para estes homens, algo que não desejavam. De uma forma ou de outra. Além disso, estavam todos envolvidos noutros projectos: Brum do Canto filmava a sua primeira longa-metragem, *A Canção da Terra*, que se

---

133 Fraga, Augusto – Iniciaram-se as filmagens de *A Revolução de Maio*. *Cinéfilo*, nº 397, 28.3.1936, p. 26-27.

estrearia somente em 1938; Chianca estaria na fase final da realização de *O Trevo de Quatro Folhas*, que se rodou entre Agosto de 1935 e Janeiro de 1936, estreando-se em Junho desse ano, e Leitão de Barros encontrava-se a braços com *Bocage*, a co-produção com Espanha, estreada em final de 1936, de que se falará posteriormente com mais pormenor. Sobrava Lopes Ribeiro, que até àquele momento tinha apenas realizado uma longa-metragem sonora – *Gado Bravo*, em 1934 – dedicando-se sobretudo a curtas-metragens de natureza documental e trabalhando principalmente para o Estado. E que se tinha apresentado como o homem certo para o trabalho. Recorde-se a polémica que levantou com Leitão de Barros, em 1935, na revista *Bandarra*, a propósito do filme *As Pupilas do Senhor Reitor*, que considerava “uma vinheta do século XIX” (apud Piçarra, 2011: 137), afirmando-se, em oposição, como o agente que poderia ajudar a criar um cinema novo, assente na modernidade. E conseguiu. De tal forma que Henrique Alves Costa, na sua *Breve História do Cinema Português*, escreve que “durante cerca de três décadas, Lopes Ribeiro estará presente em cada dobrar de esquina do cinema português” (1978:73).

Neste filme de propaganda ‘à portuguesa’ há de tudo, como nos descreve a peça do jornal *O Século*: amor e paixões cegas, crime, disfarces, senhas e códigos, romarias e pitoresco, dedicação e patriotismo... e, claro, um final apoteótico (apud Pena Rodríguez, 2009)! Um policial mesclado com comédia romântica, talvez possamos assim defini-lo...

De que trata, afinal este primeiro ‘episódio’ da consagração da pátria pelo cinema? O filme, com um pouco mais de duas horas de duração (138 minutos, para ser mais exacta), relatava o processo de conversão de um revolucionário profissional, César Valente, que, exilado no Báltico após o 28 de Maio de 1926, regressa anos mais tarde a Portugal para forjar uma revolução, que deveria iniciar-se no dia exacto em que a ditadura celebraria o seu 10<sup>o</sup> aniversário. O homem que veio do Báltico acaba por se apaixonar por Maria Clara, enfermeira da Maternidade Alfredo da Costa, jovem simples e virtuosa, arquétipo da mulher portuguesa, e termina arrependendo-se dos seus desígnios, perante a constatação das melhorias sociais introduzidas pelo Estado Novo, de tal forma que a polícia política que vigiara todos os movimentos de César e dos seus cúmplices “bolcheviques” já não considera necessário prendê-lo. Na cena final, o nosso herói, 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. Uma conversão, portanto. A conversão. O agitador abraçava o nacionalismo salazarista e este ‘milagre’ individual acompanhava a ‘conversão’ do país, concretizada pela acção do Estado Novo<sup>134</sup>.

---

134 Para uma análise mais detalhada do filme, ver Torgal, 2001b, Lopes, 2003 ou Pena Rodríguez, 2009.

As fontes de inspiração de Lopes Ribeiro são bem conhecidas, e por ele assumidas: o filme italiano *Camicia Nera*, de 1933, e a cinematografia russa, em especial as obras de Eisenstein e Dziga Vertov, referências incontornáveis do cinema mundial.



**Salazar e Carmona no cinema São Luiz, para assistirem ao filme italiano *Camicia Nera*, 1935 (Fonte: Arquivo GMG)**

Tal traduziu-se no recurso a actores pouco conhecidos e na inclusão de imagens de documentários realizados pelo próprio Lopes Ribeiro. O efeito que se procurava atingir era simples: reforçar as mensagens transmitidas pelo efeito de verdade evidenciado, conferindo-lhes, pois, maior credibilidade. O melhor exemplo deste recurso encontramos-lo na inserção do discurso de Salazar em Braga, filmado na comemoração dos dez anos da Revolução Nacional, que se esperava tivesse um efeito poderoso sobre o público de cinema.

Todavia, apenas os actores (alguns deles pelo menos) eram pouco conhecidos. Quanto à escolha da restante equipa, a situação foi muito diferente, procurando-se os melhores técnicos disponíveis, para assegurar a qualidade da obra. Exemplo disso foram as *démarches* do próprio subdirector do

Secretariado, Eça de Queiroz, na contratação, em Berlim, de um director de fotografia alemão, sendo a primeira opção listada por Lopes Ribeiro Alfred Benitz, que estivera envolvido como operador de câmara no filme de 1934 *Der Verlorene Sohn* (O filho pródigo), de Luis Trenker. Trata-se de uma obra de propaganda ao regime nazi e de elogio da *heimat*, a pátria: mostra as aventuras e desventuras de um conjunto de emigrados alemães em Nova York, durante a Grande Depressão. Mas esta contratação não se concretizou. Nem esta, nem a de outro qualquer operador de câmara alemão, e a responsabilidade pela imagem e fotografia ficou a cargo de uma equipa constituída pelos portugueses Octávio Bobone, Manuel Luís Vieira e Aquilino Mendes, a que se juntou o emigrado judeu alemão Isy Goldberg, que colaborou em vários filmes então produzidos no nosso país.

Quanto à trilha sonora, foi entregue ao famoso maestro Pedro de Freitas Branco e ao compositor Wenceslau Pinto, que colaborou em várias produções nacionais. Os dois estavam associados à Emissora Nacional, a rádio estatal, como responsáveis pela Orquestra Sinfónica e pela Orquestra Sinfónica Popular, respectivamente. As associações ao Secretariado ficam também elas claras na ficha técnica do filme: a decoração e os cenários foram obra do ilustrador, decorador, cenógrafo e pintor modernista António Soares, que colaborou em várias das iniciativas culturais e artísticas do SPN, e, como assistente geral, Guilherme Pereira de Carvalho, um dos mais directos colaboradores de António Ferro, desde a criação do Secretariado (e que permaneceu como funcionário do organismo até reformar, em finais dos anos 50). Destaque-se ainda o nome de Olavo d'Eça Leal como assistente do realizador, artista multifacetado, entre outras coisas homem de rádio – foi locutor, com muito sucesso, na Emissora Nacional e no Rádio Clube Português – e de cinema, destacando-se como actor, assistente, realizador e crítico de cinema, sobretudo nas revistas *Kino* e *Imagem*, de Lopes Ribeiro.

Atrasos nas filmagens acabaram por fazer com que a fita só fosse estreada um ano depois da efectiva comemoração do 10º aniversário da Revolução Nacional, a 6 de Junho de 1937, no Tivoli. O evento foi de estadão. Uma estreia de gala que contou com a presença de Salazar, do Presidente da República, Óscar Carmona, de membros do governo e do corpo diplomático e de altas entidades civis e militares. Segundo Alberto Pena Rodríguez (2009), o filme foi alvo de uma intensa campanha publicitária em toda a imprensa diária portuguesa, que prosseguiria para além da estreia, com o SPN a gastar, só em Setembro de 1937, cerca de 68 000\$00 em publicidade. Também a *Cinéfilo* se envolveu activamente: entre os números 391 e 460, a revista publicou seis artigos sobre o filme de Lopes Ribeiro, dando conta, a par e passo, das filmagens e das reacções da crítica, após a primeira sessão. A reacção do público urbano à exibição da película foi, no entanto, apática. Talvez no país profundo fosse melhor. E o filme passou a ser incluído na programação do Cinema Ambulante, de que se falou já.

Externamente, a película passou por vários países europeus. A 17 de Novembro de 1937, foi exibida em Bruxelas, num esforço conjunto de Augusto de Castro, então chefe de legação portuguesa na Bélgica, e do SPN, na figura do seu director, António Ferro. Tratou-se de um acontecimento social e diplomático, no palácio das Belas Artes, sendo antecedido pela projecção de dois documentários: *Mocidade Portuguesa e Açores*. Assistiram membros do corpo diplomático, do governo e do parlamento belga, bem como intelectuais, banqueiros e empresários. Também membros da comunidade portuguesa emigrada no país. O evento terá contado com perto de 800 pessoas, tendo uma apresentação de Portugal e do seu regime sido feita pelo conservador (e membro do partido Católico) senador e ex-ministro Paul Crokaert.

Durante estes anos até findar a década, o filme foi exibido na Hungria, em Budapeste, numa conferência sobre Portugal patrocinada pela diplomacia lusa, e em França, na Exposição de Paris de 1937, em versão francesa. Passou ainda, com grande sucesso, pela Espanha dos rebeldes franquistas, com legendas em castelhano. Tudo graças aos esforços do Secretariado e do Agente especial do Governo português junto de Franco (depois embaixador de Portugal em Madrid), Pedro Teotónio Pereira. A imprensa falangista não regateou esforços para a apoiar, fazendo intensa publicidade da película.

Do outro lado do Atlântico, o filme foi visto nos Estados Unidos e no Canadá, através do Consulado de Montreal, e, claro está, no Brasil. Aqui voltaria em 1947, com o título *Redenção*: uma nova versão do próprio Lopes Ribeiro, com apenas 41 minutos, constituída, em relação ao original, pelo passeio dos protagonistas por Lisboa e arredores, pela festa do trabalho em Barcelos e pelas comemorações do Ano X da Revolução; as imagens documentais ocupam a maior parte da obra, sobrando muito pouco do enredo, explicado através de intertítulos.

Se *A Revolução de Maio* nos mostra o regime – destacando o progresso que trouxe ao país – e o seu chefe, o *Feitiço do Império* apresenta-nos o império português, e a visão do Estado Novo, para o qual era bem claro que o destino da nação se definia como dependente do êxito do projecto colonial.

O filme faz parte de uma mais vasta estratégia de propaganda colonial, face ao que se encarava como uma crise de consciência colonial dos portugueses, em especial das jovens gerações. O regime embrenha-se naquilo que Fernando Rosas descreve como “ofensiva de sociabilização impositiva dos novos valores coloniais” (1995: 31), procurando inculcar na opinião pública – em especial as classes sociais tradicionalmente mais indiferentes ao projecto colonial, o mundo rural e o proletariado urbano – a consciência da dimensão e importância do que entendia ser uma realidade pluricontinental, o “Portugal uno e indivisível do Minho a Timor”. Esta campanha propagandística recorreu a uma pluralidade de meios e iniciativas, desde a edição de selos à publicação de livros (destacando-se



as colecções *Pelo Império e Clássicos da Expansão Portuguesa no Mundo*) e revistas (como *Cadernos Coloniais*, *O Mundo Português* ou o *Boletim da Agência Geral das Colónias*), culminando na realização de congressos<sup>135</sup> e exposições, das quais a mais emblemática terá sido, porventura, a I Exposição Colonial Portuguesa, realizada em 1934, no Palácio de Cristal, no Porto.

Neste processo, destaca-se a Agência Geral das Colónias, fundada ainda em 1924, durante o período da I República, especialmente vocacionada para a questão colonial: a sua divisa era ‘conhecer e informar’, procedendo à recolha e divulgação de dados estatísticos e outras notas de interesse sobre as colónias<sup>136</sup>. Este organismo, em parceria com a Sociedade de Geografia de Lisboa, organizava anualmente a Semana das Colónias, destinada a transmitir ao país a visão oficial do império: uma vez por ano, militares veteranos das colónias, professores e jornalistas percorriam as escolas e quartéis do país e, através de um conjunto de palestras e de sessões cinematográficas, realizavam a divulgação dos territórios de além-mar e da mística imperial (Oliveira, 2000). Era uma acção que se desenvolvia em articulação com o Secretariado, uma vez que uma das atribuições do SPN era a de “elucidar a opinião internacional sobre a nossa acção civilizadora e de modo especial sobre a acção exercida nas colónias e o progresso do nosso Império Ultramarino”<sup>137</sup>.

Para os dirigentes de então, a forma mais eficaz – porque de maior difusão e alcance – de criar e disseminar essa mística imperial desejada era através do cinema. Foi neste contexto que mais se fez sentir a colaboração entre o Secretariado e a Agência Geral. A maioria das produções conjuntas era constituída por curtas-metragens documentais sobre viagens presidenciais aos territórios coloniais ou sobre as populações indígenas – e exóticas para os portugueses da Metrópole – desses territórios portugueses no Ultramar. Eis os ingredientes que compõem a longa-metragem aqui em análise, que se pode considerar ficcional e, sem qualquer dúvida, a peça mais destacada deste programa de defesa do império luso.

A obra *O Feitido do Império*, de 1940, é o resultado da I Missão Cinegráfica às Colónias, patrocinada pela Agência Geral, que decorreu entre Fevereiro e Outubro de 1938. Foi algo inédito, sendo a primeira vez que uma equipa cinematográfica portuguesa se deslocava tanto tempo para fora de Portugal,

---

135 Sobressaindo a Conferência Imperial Nacional, em 1933; o I Congresso Nacional de Colonização, o I Congresso de Intercâmbio Comercial com as Colónias, o I Congresso Militar e Colonial e o I Congresso Nacional de Antropologia Colonial, no ano seguinte; em 1937, a I Conferência Económica do Império Colonial, a Conferência de Alta Cultura Colonial e o I Congresso da História da Expansão Portuguesa no Mundo.

136 Nesta Agência Geral das Colónias, versão Estado Novo, colaboravam destacadas figuras da elite nacionalista, como o capitão Henrique Galvão e António Eça de Queiroz, comissários de exposições, o jornalista Júlio Cayola, que foi mesmo Agente Geral, ou Manuel Múrias, director do Arquivo Histórico Colonial, criado em 1931.

137 *Diário do Governo*, 1.ª Série, nº 218, Decreto-Lei nº 23 054, de 25 de Setembro de 1933.

fazendo uma exaustiva e sistemática recolha de imagens das colónias portuguesas no continente<sup>138</sup>. Na equipa chefiada por Carlos Selvagem<sup>139</sup>, Lopes Ribeiro participou como director artístico.

O filme integra, desta forma, à semelhança do que tinha já acontecido com *A Revolução de Maio*, muitas das imagens recolhidas pela Missão, sendo função destas sequências documentais provar ao público os resultados positivos da colonização portuguesa. O argumento foi inspirado no texto homónimo do jornalista do Porto Joaquim Pereira Mota Júnior, que tinha vencido o concurso organizado pela Agência Geral das Colónias para seleccionar o melhor argumento para o filme. Contudo, como aponta Luís Reis Torgal (2001b), a versão cinematográfica do enredo é substancialmente diferente do livro, constituindo, de forma inequívoca, uma apologia da colonização portuguesa em África, como já se referiu, e um estímulo para a emigração portuguesa para as colónias, em detrimento daquela que rumava aos Estados Unidos e ao Brasil. Das diferenças analisadas por Reis Torgal, destaca-se a diminuição de personagens no filme, a simplificação da trama narrativa, em termos formais, e, no conteúdo, no modo de se encarar os Estados Unidos da América, uma vez que o livro, apesar do seu sentido fortemente nacionalista (com um discurso ideológico desenvolvido sobre a questão da ‘raça’, por exemplo), apresenta um pró-americanismo que o filme de Lopes Ribeiro transforma no seu oposto.

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 – está noivo de Fay Gordon, divorciada duas vezes, e pensa naturalizar-se – e o apelo das origens, isto é, da (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 confia: “E, quando uma coisa portuguesa te impressione ou te comova, abre este estojo e vê o que lá está”. Antes de chegar a África, Luís visita Lisboa, mas é uma viagem mal sucedida, pois nada lhe agrada, nem mesmo o fado. Em Angola, sofre um acidente de caça e conhece Marizinha, 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

---

138 Em resultado desta missão, foram produzidos vários documentários, estreados até 1946: *Viagem de Sua Excelência o Presidente da República a Angola* (1939), *Guiné, Berço do Império* (1940), *Aspectos de Moçambique* (1941), *São Tomé e Príncipe* (1941), *Angola, uma nova Lusitânia* (1944), *Gentes que nós civilizamos* (1944), *As ilhas crioulas de Cabo Verde* (1945), *Guiné Portuguesa* (1946).

139 Nome literário utilizado por Carlos Tavares de Andrade Afonso dos Santos, oficial do Exército, historiador militar, governador colonial, comandante militar de Cabo Verde, tendo-se notabilizado, nas letras, pela sua carreira como dramaturgo. Em termos políticos, Carlos Selvagem foi um nacionalista, ligado ao regime do Estado Novo, com o qual, todavia, teve as suas divergências, que culminaram nos acontecimentos de Abril de 1947: sob o comando do almirante Mendes Cabeçadas, ao que parece com o apoio do Presidente da República, Óscar Carmona, integrou um movimento revoltoso que foi baptizado de Junta de Libertação Nacional, com o objectivo de repor o espírito inicial do golpe de 28 de Maio de 1926, movimento duramente reprimido por Santos Costa, Ministro da Guerra.

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 do Império” impregna-o e leva-o a terminar o seu noivado com a norte-americana e a aproximar-se de Mariazinha. Faltava, porém, a conversão de Luís. Que somente se realiza (se completa, melhor dizendo) ao passar novamente por Lisboa, a caminho de Boston, onde volta a ouvir o fado, mas 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.

Os interiores foram filmados nos estúdios da Tobis em Portugal, novamente com cenários da autoria do pintor António Soares. A rodagem em estúdio foi bastante dispendiosa, tornando a obra uma das mais caras produções do cinema português – 4 000 contos, quase tanto como o que seis anos mais tarde custará *Camões*.

Desta feita, apesar de uma parte substancial da equipa técnica se manter – Pedro de Freitas Branco e Wenceslau Pinto, Isy Goldberg, Manuel Luís Vieira e Paulo de Brito Aranha – relativamente ao elenco apostou-se forte em nomes bem conhecidos da ‘praça’: António Silva, António Vilar, Estêvão Amarante, Alves da Cunha, Francisco Ribeiro (o famoso Ribeirinho, irmão do realizador) e uma jovem Madalena Sotto...

À estreia, no Eden-Teatro, a 23 de Maio de 1940, também ela de gala, compareceram o Presidente da República e diversos ministros, naquilo que o número 17 do *Jornal Português* revelava ter sido “um notável acontecimento pela categoria e elegância da assistência. Os melhores nomes da política, das letras e das artes não faltaram ao sensacional espectáculo” (apud Lisboa, 2016: 295).

Mais uma vez, o filme arrecadou aplausos da crítica mais conservadora. Naturalmente, na *Animatógrafo* de Lopes Ribeiro não se poupam encómios: “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”<sup>140</sup>. Todavia, também este filme de propaganda explícita passou ao lado dos favores do público português, apesar das paisagens, nomeadamente de Angola.

E ficou ‘arrumado’, resistindo mal à passagem do tempo – neste momento, da película existe uma única cópia disponível, a que faltam 20 minutos, na Cinemateca Portuguesa, tendo-se perdido o negativo de som.

---

140 *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 7, 25.12.1940, p. 25.

Para fechar, destaco o que de comum têm os dois filmes: a ideia de conversão ou de retorno. E, analogamente, a ideia de repúdio de certas correntes políticas. No primeiro filme, o abandono do comunismo soviético, perante as 'virtudes' do ideário de Maio e, no segundo, do liberalismo norte-americano, perante a grandeza do império luso. Nos dois casos, o retorno a casa, quer literal, quer figurativo, no sentido da adesão incondicional ao Estado Novo. O 'filho pródigo' voltava a casa.

## O cinema que Ferro desejava (I) – a literatura na base do cinema ficcional

Perdidas as ilusões sobre o potencial do cinema explicitamente de propaganda, tornava-se necessário trilhar novos caminhos. Para Ferro, as coisas estavam claras: defendia um 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” (1950b: 63). A sua visão era de uma cinematografia onde a “falta de gosto” não tinha lugar, isto é, minuciosa “no guarda-roupa [...], no arranjo dos interiores [...], na própria linguagem dos personagens”, constituída por um “grupo de artistas de cinema, seguros e experimentados” (1950b: 49-50). Em suma, um cinema que contasse histórias e que soubesse contá-las bem e com simplicidade.

Tendo em atenção que um dos defeitos apontados pelo director do Secretariado ao cinema nacional era a escassez de bons argumentos, a literatura deveria assumir-se, no seu entendimento, como a grande fonte de inspiração para os realizadores portugueses. Esta sua convicção, que se pode considerar também (ou sobretudo) estética, encontra eco no meio cinematográfico; efectivamente, também Horácio Pedro, na portuense *Movimento*, questionava: “Agora que, pelo vistos, 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?”<sup>141</sup>.

De entre as produções cinematográficas que ‘beberam’ na literatura o seu enredo, gostaria de destacar apenas duas, realizadas pelos ‘homens de mão’ de Ferro: *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Leitão de Barros, e *Amor de Perdição*, de Lopes Ribeiro.

Quanto à primeira, estreou-se a 1 de Abril de 1935. Com ela, Leitão de Barros retornava à casa que tinha ajudado a fundar, a Tobis, então ‘em apuros financeiros’, e parada, em termos de produção, desde *A Canção de Lisboa*.

Foi nos seus estúdios que *As Pupilas* foram produzidas, entre Julho e Outubro de 1934, tendo os exteriores sido filmados no Minho, no Douro e em Coimbra. Embora Leitão de Barros tivesse outros interesses cinematográficos – o projecto que tinha então em mente era o de uma comédia satírica, *A Balada de Coimbra* – na Tobis decidem pela adaptação deste clássico da literatura portuguesa, o romance homónimo de Júlio Dinis. É o próprio Leitão de Barros que o explica, em entrevista a Armando

---

141 Cinema português, argumentos portugueses. *Movimento*, nº 16/17, 2.1934, s/p.

Vieira Pinto para a *Movimento*, em Julho de 1934. Em parte porque, face à inevitabilidade de um vultoso investimento com o novo filme, se necessitava de um assunto que fosse da maior segurança, em termos da recepção do público. Por outras palavras, precisava-se de um filme comercial, que garantisse a sobrevivência dos estúdios.

Com dez partes e 2 800 metros, o filme custou 890 contos (Ribeiro, 1983). Com produção a cargo da Tobis, tendo Chianca de Garcia como o responsável directo, Leitão de Barros contou com Jorge Brum do Canto como assistente de realização e argumentista, e com Augusto Fraga, redactor da *Cinéfilo*, como segundo assistente. A direcção de fotografia ficou a cargo do Heinrich Gärtner e de Salazar Diniz, enquanto a fotografia de cena foi da responsabilidade de João Martins, colaborador fotográfico d' *O Notícias Ilustrado*, dirigido por Leitão de Barros desde 1928. A montagem, feita nos estúdios da Lisboa Filme, esteve a cargo de Madame Nelissen.

Embora não fosse o filme que Leitão de Barros desejava fazer na altura, deu-lhe, ainda assim, a possibilidade de retornar à temática etnográfica, muito do seu agrado, como se pode constatar, por exemplo, em *Nazaré*, *Praia de Pescadores* e *Maria do Mar*, obras da sua autoria, de 1929 e 1930, respectivamente. Esta sua tendência será resultado da influência nele exercida pelas concepções literárias do escritor Ramalho Ortigão, em particular o seu nacionalismo e regionalismo, chamando a atenção para a urgência da salvaguarda e recuperação do património, da conservação e restauro dos monumentos e do aprofundamento das nossas raízes históricas e culturais. Influência que lhe terá chegado por via do sogro, o aguarelista Alfredo Roque Gameiro, e que se manifestará não apenas na sua obra cinematográfica, mas também na actividade que desenvolveu noutra áreas, em particular no teatro e na organização de cortejos históricos.

Para dar corpo ao filme, Leitão de Barros dedicou-se a uma intensa pesquisa etnográfica, contando com o apoio do sogro e de Egas Moniz, que estudara aprofundadamente o universo de Júlio Dinis para o seu ensaio de 1924 (Barros e Mantero, 2019). Contará ainda com a colaboração do arquitecto Cristino da Silva, responsável pela decoração, com base nas aguarelas de Roque Gameiro<sup>142</sup>, tendo o mobiliário sido concebido pelos Móveis Olaio, e com a ajuda da mulher, a pintora Helena Roque Gameiro, que tratou dos figurinos e adereços, tendo procedido a uma estilização dos trajes do Minho e Douro, que foram depois confeccionados pela Alfaiataria Paiva, do Porto. A banda sonora foi feita a partir de recolhas do próprio realizador, sendo a parte musical da autoria de Frederico de Freitas, titular da Orquestra de Câmara da Emissora Nacional, compositor e posteriormente maestro

---

142 Uma vez que Leitão de Barros se decidiu por adaptar uma edição específica da obra de Júlio Dinis, a ilustrada com aguarelas de Roque Gameiro.

de diversas produções da Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio, iniciativa de Ferro e uma das suas ‘meninas dos olhos’. Freitas havia colaborado com Leitão de Barros em *A Severa*, tendo sido coadjuvado pelo compositor Afonso Correia Leite, que participará em vários dos filmes produzidos nas décadas de 30 e 40, por Cruz e Sousa e pelo folclorista e etnomusicólogo Armando Leça. A letra das canções ficou sob responsabilidade da escritora Fernanda de Castro, mulher de António Ferro. Uma obra ‘em família’, como se vê...

A estreia, em Abril de 1935, resultado, como descreveu o seu realizador, do “esforço de cinquenta pessoas durante cinco meses de trabalho”<sup>143</sup>, foi no Tivoli, “num ambiente doirado de gala”, numa “sala incendiada de beleza, constelada de fardas”, e alvo de “sucessivas e calorosas ovações”<sup>144</sup>.

A ela assistiu Ferro, como convinha. Até porque o filme recebeu o aval e o elogio da Inspeção Geral dos Espectáculos, como se confirmava na nota apresentada na abertura do filme: “A Inspeção-Geral dos Espectáculos [...] 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”. Também António de Menezes, da Secção Cinematográfica do Secretariado (e ele próprio cineasta amador), elogiava o filme pelo seu nacionalismo de contornos populares, considerando-o um exemplo dos “filmes que interessam à propaganda, ao nacionalismo”, filmes que na sua óptica – leia-se, na óptica de Ferro e do organismo de propaganda do regime – deveriam contribuir “para uma valorização integral do povo português”, pela forma como mostrava a “moldura admirável das nossas paisagens” ou “a índole amorosa e sentimental da raça”<sup>145</sup>.

A película estreou no Brasil passado pouco tempo, a 22 de Abril desse ano, com êxito e pompa semelhantes, esgotando o Cine Alhambra, no Rio de Janeiro, durante seis semanas consecutivas. Depois da sua exibição em Outubro, na Quinzena Portuguesa em Genebra, por ocasião da presidência portuguesa da Assembleia da Sociedade das Nações<sup>146</sup>, seguiu para França, Tânger, Luanda, Lourenço Marques, Cabo Verde e Índia (Pinto, 2015).

---

143 Leitão de Barros diz-nos como conseguiu interpretar dentro do sentimento português As Pupilas do Senhor Reitor. *Diário de Lisboa*, 1.4.1935, p. 5.

144 Rápidas impressões da estreia do filme As Pupilas do Senhor Reitor. *Diário de Lisboa*, 2.4.1935, p. 4.

145 *Diário de Lisboa*, 24.4.1935 p. 6 (suplemento da página de cinema).

146 Esta quinzena cultural, organizada por Ferro, e que o Secretariado repetiu em Londres, em 1939, contou com um ciclo de conferências e palestras sobre Portugal e o regime do Estado Novo, levadas a cabo por portugueses e organizadas por Gonzague de Reynold, reitor da Universidade de Friburgo, vários eventos culturais de cariz erudito, de que se destacou o concerto sinfónico dirigido pelos maestros Pedro Freitas Branco e Ruy Coelho, no Grand Theatre, e o *tour de force*, uma exposição de arte popular portuguesa, orientada por Francisco Lage (responsável pela concepção das exposições de carácter etnográfico e folclorista do Secretariado entre 1935 e 1944), e patente na galeria Moos (Ribeiro, 2014b).

A razão para este sucesso? Parece-me que reside, não tanto na história criada por Júlio Dinis e nos conflitos que nela se divisavam – a oposição entre o antigo e o moderno, i.e., João Semana e Daniel, entre a moral do campo e a moral da cidade, i.e., Pedro e Daniel –, mas no país se que mostrava: paisagens plenas de calma e tranquilidade, costumes e hábitos que transbordavam de ‘portugalidade’: a festa das vindimas, a desfolhada, a faina agrícola no seu quotidiano, romarias... Enfim, o trabalho da terra e o ritual religioso, o elogio das virtudes do trabalho, a conciliação de classes, uma moral impoluta. Tudo enquadrado por uma aldeia estilizada, “limpa de qualquer indício de adversidades, sem qualquer sinal de desconforto com as condições naturais e austeridade em que se vivia nessas localidades, sem decomposições e influências estranhas” (Pinto, 2015: 255). Que satisfazia o gosto bucólico e nostálgico dos portugueses citadinos que viram o filme, com raízes rurais grande parte deles, mas esquecidas, e que agora se lembravam, ou melhor, se idealizavam. E isso agradava muito à ética salazarista. E também a Ferro, que porventura se inspirará em todo este ambiente da película para o seu famoso concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal.

*Amor de Perdição* (1943), por sua vez, realizado por Lopes Ribeiro, foi a segunda passagem ao cinema do romance homónimo de Camilo Castelo Branco: a primeira tinha sido ainda no tempo do cinema mudo, pela Invicta Film, numa fita dirigida por Georges Pallu. E tornou-se na primeira das adaptações dos clássicos da literatura portuguesa que António Lopes Ribeiro realizou, adaptações que partilhavam a fidelidade aos textos originais.

Contou com a prestação de António Vilar no papel de Simão Botelho – depois de, no ano anterior, ter brilhado ao lado de Laura Alves n’ *O Pátio das Cantigas* –, da estreante no cinema Carmen Dolores, então com 19 anos, como Teresa de Albuquerque, e António Silva como João da Cruz, além de outros nomes costumeiros do cinema nacional, como Alfredo Ruas, Barreto Poeira, Igrejas Caeiro, e duas das célebres irmãs Meireles, Milita e Cidália, um trio que ficou conhecido como os “rouxinóis d’além mar”.

Como habitualmente, Lopes Ribeiro acumulou várias funções: além da adaptação e da realização, foi responsável pela produção, pelos diálogos e pela planificação e sequência do filme. Como assistente de realização, contou com Manuel Guimarães – tendo começado no cinema desta forma, como assistente de vários realizadores (Manoel de Oliveira, Jorge Brum do Canto, Arthur Duarte ou Armando de Miranda), foi um dos responsáveis pela introdução do neo-realismo no cinema nacional, nomeadamente com as obras *Nazaré* (1952) e *Vidas sem Rumo* (1956), severamente amputadas pela censura. Na direcção de fotografia, destacou-se Octávio Bobone, um dos mais



prolíficos directores de fotografia das produções cinematográficas portuguesas. Os figurinos ficaram a cargo do pintor Manuel Lapa, destacado colaborador do Secretariado entre 1940 e 1970<sup>147</sup>.

A ideia de adaptar ao cinema esta obra de Camilo Castelo Branco tinha surgido em começos de 1938, na empresa Espectáculos de Arte – constituída por iniciativa de Chianca de Garcia, para a produção do seu filme *A Aldeia da Roupa Branca* – a que pertencia igualmente Leitão de Barros, planeando-se um filme dirigido por este e por Chianca. Não saiu, todavia, da fase de projecto. E, em 1943, Lopes Ribeiro retomava a ideia.

O filme foi rodado em apenas dois meses (Fevereiro e Março de 1943) e estreou-se primeiro no Porto, no Coliseu, a 8 de Outubro, e quatro dias depois no Trindade, em Lisboa. Os exteriores foram rodados no Porto, em Coimbra, Viseu e arredores e em Lisboa, enquanto os interiores foram, como habitualmente, filmados nos estúdios da Tobis. Aí construíram-se propositadamente 39 cenários, tendo sido utilizados mais de duas centenas de móveis, alguns bastante valiosos, postos à disposição de Lopes Ribeiro por colecionadores privados. A obra custou 1 800 contos, segundo nos indica Manuel Félix Ribeiro, no seu monumental *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*.

A fidelidade ao texto original não impediu que Lopes Ribeiro revelasse uma leitura ideológica da nação, cara ao Estado Novo, de um ideal de Portugal e dos portugueses, como país de brandos costumes, em paz (por oposição à situação de guerra que ia atingindo a restante Europa). O filme foi um sucesso. Quer entre o escol político, quer entre o público: esteve durante longas 15 semanas em cartaz, entre 12 de Outubro de 1943 e 6 de Janeiro de 1944 no Trindade, e de 7 a 23 de Janeiro no Coliseu (Sá, 2013).

Leitão de Barros nunca mais voltou às adaptações literárias. Mas Lopes Ribeiro retornaria ao género, em 1950, com *Frei Luís de Sousa*. Película que abordarei noutra capítulo deste livro. Neste intervalo de sete anos, o realizador dedicou-se àquela que era, apesar de tudo, a sua actividade cinematográfica principal: o documentário ao serviço da propaganda do Estado Novo, tendo rodado

---

147 Manuel Lapa esteve ligado à *Panorama, Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, editada por aquele organismo entre 1941 e 1974 e foi director artístico da *Atlântico, Revista Luso Brasileira*, que resultou do Acordo Cultural Luso-Brasileiro assinado em 1941. Integrou a equipa de artistas-decoradores do Secretariado, tendo participado nessa qualidade em diversas exposições do organismo, desde a monumental Exposição do Mundo Português, em 1940, até às mostras de 1948: com Thomás de Mello foi responsável pelo projecto de decoração da exposição do Secretariado 14 Anos de Política do Espírito, tendo participado igualmente na exposição 15 anos de Obras Públicas. Ainda em 1948, fez parte da equipa de artistas-decoradores do Museu de Arte Popular, tendo participado na execução dos murais do vestíbulo e das salas de Entre-Douro-e-Minho. Destaco ainda a sua colaboração na obra do SNI *Portugal: Breviário da Pátria para os Portugueses Ausentes* (1946), que se queria quase como que uma 'bíblia' da pátria, um catálogo etnográfico e cultural de Portugal, percorrendo as regiões e destacando monumentos, sítios, artesanato, etc., dirigido sobretudo aos portugueses emigrados e aos portugueses do Império.

cerca de duas dezenas de filmes<sup>148</sup>. Em 1959, nova e última longa-metragem de ficção, novamente uma adaptação da literatura, desta feita Eça de Queirós – *O Primo Basílio*. Parecia inevitável o que aconteceu: depois do sucesso de *Amor de Perdição*, e apesar dos prémios ganhos, *Frei Luís de Sousa* já não conseguiu igualar o anterior êxito de bilheteira, e *O Primo Basílio*, apesar da cuidadosa planificação do realizador, passou despercebido ao grande público, tendo estado igualmente afastado dos favores da crítica, que o considerou absolutamente falhado. António Lopes Ribeiro nunca mais voltou a fazer cinema de ficção.

---

148 *Angola, uma Nova Lusitânia* (1944), *Gentes Que Nós Civilizámos* (1944), *A Morte e a Vida do Eng. Duarte Pacheco* (1944), *Inauguração do Estádio Nacional* (1944), *Viagem de Sua Iminência o Cardeal Patriarca de Lisboa* (1944), *As Ilhas Crioulas de Cabo Verde* (1945), *Manifestação a Carmona e Salazar pela Paz Portuguesa* (1945), *Guiné Portuguesa* (1946), *O Cortejo Histórico de Lisboa* (1947), *Anjos e Demónios* (1947), *Lisboa de Hoje e de Amanhã* (1948), *14 Anos de Política do Espírito – Apontamentos Para uma Exposição* (1948), *15 Anos de Obras Públicas* (1948), *Uma Revolução de Paz* (1949), *Estampas Antigas de Portugal* (1949), *Viagem ao Porto do Senhor Marechal Carmona* (1949), *A Nossa Fortuna* (1949), *Só Tem Variola Quem Quer* (1949), *Campanha Eleitoral de 1949, Campanha para a Reeleição do Presidente Carmona* (1949).

## O cinema que Ferro desejava (II) – a História na base do cinema ficcional

No bem conhecido discurso *O Estado e o Cinema*, pronunciado na festa de 1947 de distribuição dos Prémios de Cinema do Secretariado (assuntos a que voltarei), António Ferro deixava claro o que desejava ver a nível da produção nacional cinematográfica, não escondendo que achava que o caminho que ela devia passava pelos filmes históricos, que considerava “um dos caminhos seguros, sólidos, do cinema português, [...] aquele em que os nossos realizadores e artistas melhor se têm movido” (1950b: 64).

Preferia-os também por outros motivos. Para o director do organismo de propaganda do Estado Novo, o cinema histórico interessava sobretudo pela oportunidade de se explorar a ideologia nacionalista tão cara ao regime. Que reflectia sempre uma relação comprometida ideologicamente com a História, assumindo-se o Estado Novo como um regime de regeneração da nação e da ‘raça portuguesa’ relativamente ao decadentismo dos períodos liberal e republicano. Mas, além de poderem constituir bons instrumentos de propaganda de uma das linhas ideológicas mais fortes do Estado Novo, estes filmes eram também caros ao gosto pessoal de Ferro, pela reconstituição de época que implicavam, pela concepção cuidada e rigorosa dos cenários e do guarda-roupa.

Assim, durante o consulado de António Ferro à frente do SPN/SNI foram produzidos os seguintes filmes de ambiente ou temática histórica: *Bocage* (1936), *Inês de Castro* (1945), *Camões* (1946) e *Vendaval Maravilhoso* (1949), os quatro da autoria de Leitão dos Barros; *José do Telhado* (1945) e *A volta do José do Telhado* (1949), ambos de Armando Miranda; *A mantilha de Beatriz* (1946) e *Não há rapazes maus!* (1948), realizados por Eduardo Maroto, e *Rainha Santa* (1947), de Rafael Gil. Todos – com excepção de *Bocage* – datados do período pós II Guerra Mundial. O que me leva a pensar na relação entre este género fílmico e a necessidade de promoção e valorização externa da imagem do país – sobretudo, a imagem do regime, uma ditadura numa Europa então democratizada e desfascizada. Mas, como se vê, não chegaram a uma dezena... o que torna expressiva a discrepância entre a importância ideológica conferida por Ferro a este cinema e a sua modéstia em termos numéricos. Dito de outra forma: porque não se fizeram mais? As razões que ditaram tão modesta produção são simples, e o próprio Ferro deu conta delas: “É um cinema caro, nem sempre com fácil colocação fora de Portugal e que muitos consideram falso, artificial” (1950b: 64). E com uma concorrência interna fortíssima: o sucesso das comédias ‘à portuguesa’ das Produções Lopes Ribeiro, de que falarei noutro capítulo.

Do pequeno rol acima apresentado, percebe-se de forma clara a apetência de Leitão de Barros para a realização de filmes de ambiente, temática ou reconstituição histórica (Cunha, 2010), uma inclinação que decorria da sua formação artística e do seu trabalho multifacetado em torno do poder da imagem. E a verdade é que cedo se tornou o criador de um discurso visual para o Estado Novo e para Ferro, centrado na História, através de evocações e reconstituições históricas no espaço público – foi responsável pela cenografia e adereços do Mercado Seiscentista, organizado em Lisboa, e pelas Festas da Curia, ambos na década de 20, pela encenação do Auto de Santo António de Gustavo de Matos Sequeira e diversas ‘reconstituições históricas’ para as Festas da Cidade de Lisboa nos anos de 1930. No decénio seguinte encenou vários cortejos históricos, destacando-se o seu envolvimento na Exposição do Mundo Português, em 1940, em especial com a Nau Portugal (de atribulada história), ou o trabalho com reconstituições históricas estáticas tridimensionais, no Pavilhão da Formação e da Conquista (Pinto, 2015).

Leitão de Barros tinha plena consciência das dificuldades existentes para se fazer filmes históricos em Portugal: havia pouca profissionalização, poucos especialistas em guarda-roupa e acessórios dessas épocas. Pouco dinheiro também. Tinha tudo para correr mal, como percebemos rapidamente. E o realizador estava interessado sobretudo no lado visual, espectacular, mais do que no rigor histórico. E assim foi, pelo menos deste ponto de vista. Quem hoje passar os olhos por estes filmes pode esperar tudo menos rigor histórico. Nesse sentido, os filmes são fracos documentos de época. Quer isto dizer que não cumpriram o que deles se esperava? Não! Pelo contrário.

A sensibilidade estética do realizador, a sua imaginação (prodigiosa) e a sua capacidade de criação, tudo isso encontrava no cinema histórico campo fértil. Num trabalho que muitas vezes foi de montagem, de agrupamento de certas imagens e elementos históricos, facultava ao público que entrava nas salas de cinema, ávido de entretenimento, um imaginário nacional e uma memória histórica colectiva que o Estado Novo, e Ferro, não menosprezavam. Pelo contrário, como veremos já...

Os dois filmes que escolhi destacar, da sua autoria, *Bocage* e *Camões*, dão resposta a este seu lado. Podem ser classificados como filmes biográficos, um subgénero cinematográfico “que dramatiza a vida de uma personalidade ou figura histórica a partir de registos reais, mas sem grandes preocupações de rigor histórico na construção do argumento” (Cunha, 2010: s/p). E, na realidade, estas duas películas, mais do que a verdade (melhor seria dizer a veracidade) histórica, centram-se na atmosfera “dramática e afectiva das personalidades retratadas, valorizando os mitos e as lendas que os envolvem e que os tornaram célebres e populares” (Cunha, 2010: s//p).

Começemos por *Bocage*. E por dizer que se tratou de uma co-produção com Espanha sobre a figura do poeta. Sobre a versão espanhola e as vicissitudes da co-produção falarei mais à frente,

noutro capítulo; por agora, concentro-me na versão original<sup>149</sup>. Leitão de Barros assumia desde o início que o filme não pretendia ser um documento histórico: “Não se trata de um filme biográfico, muito menos de história romaneada. O que interessa é o espírito e o carácter do poeta e a ‘verdade’ psicológica da personagem” (apud Ribeiro, 1983: 356). Sem surpresa, a película centrava-se nos aspectos passionais e mais populares da vida do poeta de Setúbal. Leitão de Barros, todavia, procurou não descurar totalmente a componente histórica e teve a ajuda do jornalista e conhecido olissipógrafo Gustavo de Matos Sequeira, já aqui citado, e com quem vinha colaborando desde os anos 20, no processo de reconstituição histórica e nos diálogos; o argumento teve como base o livro do jornalista e escritor Rocha Martins *Bocage – Episódios de uma vida*, autor de publicações de cariz nacionalista e de uma vasta obra de divulgação histórica, incluindo um notável conjunto de biografias, e ainda de algumas novelas e romances históricos, tendo dirigido, entre 1932 e 1943, o periódico *Arquivo Nacional*, onde lançou diversos romances de temática patriótica, emocional e satírica. Ou seja, apesar de ser um filme que procurava retratar uma figura histórica, contou com colaboradores que não eram historiadores... A qualidade da informação histórica recebida é, portanto, discutível. Mas dentro daquilo que se esperaria neste contexto.

A produção da SUS contou com Arthur Duarte como assistente técnico e com Perdigão Queiroga – que viria na década seguinte a realizar os seus próprios filmes, destacando-se o enorme êxito de *Fado, História de uma Cantadeira*, depois de uma passagem, em 1943, pelos Estados Unidos, onde teve a oportunidade de trabalhar no sector de montagem dos estúdios da Paramount – como assistente de imagem. A equipa era ainda constituída por um conjunto de excelentes colaboradores, alguns deles vindos do recém-extinto *O Notícias Ilustrado*. Foi o caso de Octávio Bobone e Salazar Diniz, dupla responsável pela fotografia, tendo-se juntado a eles Aquilino Mendes, e o suiço Joseph Barth, antigo colaborador de G.W.Pabst e Jean Epstein, que tinha trabalhado nas rodagens de *O Trevo de Quatro Folhas*, de Chianca de Garcia, no segundo semestre de 1935 e por cá tinha ficado (Ribeiro, 1983). A banda sonora teve letras de Matos Sequeira e Pereira Coelho, e a parte musical foi escrita por Armando Rodrigues, Carlos Calderón, Cruz e Sousa, Raul Portela e Afonso Correia Leite. A direcção de som foi da responsabilidade de Paulo de Brito Aranha, como habitualmente. A montagem do filme ficou a cargo de outro estrangeiro, Peter Meyrowitz, sonoplasta alemão, empregado da Tobis Klangfilm de Berlim e que tinha emigrado para Portugal na década de 30 (Pinto, 2015). Os figurinos foram concebidos pela mulher do realizador, como tinha acontecido já no filme anterior de

---

149 Hoje conhece-se apenas a versão portuguesa, da qual faltam vários planos e sequências, assim como grande parte do som, tendo-se perdido no total cerca de 40 minutos.

Leitão de Barros, *As Pupilas do Senhor Reitor*, e executados nos conhecidos guarda-roupas de Álvaro Costa, Paiva e Alberto Anahory<sup>150</sup>, sendo que o guarda-roupa foi obtido em casas estrangeiras da especialidade, como a parisiense Casa Garnier.

Um dos maiores investimentos foi na cenografia. Desde logo, em cenários na Tobis, criados por Vasco Regaleira, arquitecto ligado ao regime, para o qual projectou inúmeros edifícios de grande dimensão, numa linguagem eclética de referências regionais, tão ao gosto do Estado Novo, tendo feito parte da equipa do Secretariado na Exposição do Mundo Português. Leitão de Barros explicava então, em Novembro de 1936, nas páginas do *Cinejornal*, que as reconstituições tinham sido concebidas para possibilitar o desenvolvimento do que ele definia como um discurso nacionalista cinematográfico (apud Pinto, 2015). Quanto aos exteriores, partes foram filmadas no recinto da “Lisboa Antiga”, iniciativa de Matos Sequeira, de reconstituição de bairros e locais da Lisboa de outros tempos, para as Festas da Cidade de Lisboa de 1935, mas também em Oeiras e no Palácio de Queluz.

O cuidado com os pormenores foi ao ponto de se fazer uma reconstituição em pequena escala de uma nau, da autoria do comandante Quirino da Fonseca, com quem Leitão de Barros voltou a trabalhar para a Exposição do Mundo Português, na construção, bastante mais discutível, da então baptizada Nau Portugal<sup>151</sup>. E, claro, a figuração foi extensíssima, para dar cor e realismo às cenas, em particular as filmadas no Palácio de Queluz, com cerca de 3 000 figurantes e 100 pares a dançarem um minuete na Sala do Trono do Palácio; foi ainda contratado o afamado cantor de ópera português, Tomás Alcaide, para cantar uma romança num barco que navegava no cais dos jardins de Queluz (Vieira, 2011).

---

150 O início de carreira profissional de Alberto Anahory dá-se nos anos 30, fazendo figurinos para as colectividades onde se fazia teatro amador, desde o grupo cénico da antiga Anglo Portuguese Telephone, a associações de Norte a Sul de Portugal, como a Academia de Santo Amaro, em Lisboa, ou a Sociedade de Instrução de Tavares, nos arredores da Figueira da Foz. Mas também para o Teatro do Povo ou o Teatro Nacional Popular, mercê da sua amizade com Francisco Ribeiro (Ribeirinho). A actividade cresce e expande-se em princípios dos anos 40, com a ligação a Leitão de Barros, que lhe permite a afirmação no cinema e nos espectáculos públicos, em especial nos desfiles históricos, que o cineasta organizou, destacando-se a sua participação na Exposição do Mundo Português e no Cortejo Histórico do VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros, em 1947. O Guarda-Roupa Anahory vestiu ainda desfiles históricos e feiras medievais em Guimarães, Porto, Ponte de Lima, Vizela, Viseu, Setúbal e Oeiras. Esteve também ligado à ópera e ao bailado, nomeadamente ao grupo do Verde Gaio. A sua carreira atravessou todo o período do Estado Novo e perdurou bem além do fim da ditadura, até final do século XX (Neves, 2020).

151 A nau Portugal, que deveria ser uma réplica de um galeão português da Carreira da Índia, era tudo menos portuguesa, mais se assemelhando a uma grande embarcação neerlandesa do século XVII. Ironicamente, viria a ser um embaraço para os promotores da exposição, já que adornou na cerimónia do lançamento à água, na Gafanha da Nazaré, onde foi construída pelo mestre Manuel Maria Bolais Mónica. Depois de reparada, chegou a Belém, para ‘participar’ na Exposição do Mundo Português, a 2 de Setembro. Mas a nau parecia condenada ao desastre: terminada a exposição, sofreu estragos irreparáveis com o ciclone de Fevereiro de 1941. Foi então vendida à Companhia Colonial de Navegação, que a converteu no batelão Nazaré, destinado a efectuar transportes de mercadoria ao longo da costa portuguesa. Em 1952, foi novamente vendida e por fim desmantelada, em Xabregas. Para mais informações sobre a nau, em particular a talha dourada que nela foi utilizada, ver Ferreira, 2017.



Filmagem de Bocage, 1935/1936 (Fonte: Arquivo GMG)

A imprensa da especialidade deu a maior atenção ao filme, acompanhando a par e passo a sua produção e rodagem, com artigos e fotografias de cena. Depois da estreia, no teatro São Luiz, a 1 de Dezembro de 1936, a crítica não demorou a fazer-se ouvir. Para todos, era claro que o realizador se tinha subordinado ao artista. Que tinha reinventado e montado para o grande ecrã um Bocage que se afastava do homem e se convertia num herói à Hollywood, em cenários de incrível magnificência... Artur Portela, no *Diário de Lisboa*, foi quem deixou mais evidente esta leitura da obra do realizador, definindo-o como “um Bocage para toda a gente”, num filme “de linha média mas segura”<sup>152</sup>. O investimento de Leitão de Barros não foi, portanto, num filme biográfico de rigor histórico, mas antes numa obra que agradasse ao grande público e garantisse lucros; para tal, a componente de espectáculo era essencial. E os jornalistas reconhecem-na: enquanto Portela descreve o filme como “uma obra ‘acertada’, ao gosto das plateias nacionais e estrangeiras, [um] grande espectáculo ligeiro, gracioso, com passagens de nobre sumptuosidade”<sup>153</sup>, o seu colega Norberto Lopes escrevia, logo no dia a seguir à estreia, ser “na parte espectacular do filme que resid[ia] a sua maior beleza, em prejuízo da contextura teatral e da densidade psicológica do protagonista”<sup>154</sup>.

A opção de Leitão de Barros parece ter resultado: *Bocage* esteve oito semanas em cartaz, entre 1 de Dezembro de 1936 e 14 de Janeiro de 1937, e terá sido, a acreditar na imprensa, um êxito de público. Partiu depois para o Brasil, onde terá também conhecido um sucesso estrondoso.

Dez anos depois, em 1946, Leitão de Barros realizava outro filme histórico, a superprodução *Camões*, o filme mais caro da história do Estado Novo – gastou-se a espantosa quantia de 4 800 contos. Tornou-se – ou foi transformado – no exemplo paradigmático desta vertente da política fílmica do Secretariado. No discurso com que iniciei este texto, *O Estado e o Cinema*, António Ferro elogiava e defendia esta obra de Leitão de Barros, referindo-se-lhe como um “grande *fresco* cinematográfico que honra não só o cinema nacional como constitui padrão da sensibilidade portuguesa, marco da sua epopeia” (1950b: 72).

*Camões* era um projecto antigo. Datava, pelo menos, de 1939, a partir de uma proposta da Tobis apresentada por altura das Comemorações Centenárias. O seu objectivo era grandioso: a adaptação de *Os Lusíadas*, naquela que seria uma obra conjunta de três realizadores, Leitão de Barros, Chianca de Garcia e Jorge Brum do Canto, com os artistas Almada Negreiros, Raul Lino e Martins Barata a assinarem os cenários, e ainda outras dezenas de personalidades, entre os quais Júlio Dantas, Afonso

---

152 Portela, Artur – O Complexo Dramático de Bocage. *Diário de Lisboa*, 6.12.1936, p. 4.

153 Portela, Artur – O Complexo Dramático de Bocage. *Diário de Lisboa*, 6.12.1936, p. 4.

154 Lopes, Norberto – A estreia de Bocage no S. Luiz. *Diário de Lisboa*, 2.12.1936, p. 5.



Lopes Vieira, Alfredo Pimenta, Gago Coutinho e Quirino da Fonseca, naquilo que se pretendia fosse um alto exemplo de patriotismo, e uma produção exclusivamente nacional (Pinto, 2015). Era pedir demais.

E apesar de esse (megalómano) projecto nunca ter avançado, a tónica do *Camões* de 1946 foi claramente política e de promoção do próprio regime: apresentava de forma épica a trajectória do mais glorificado poeta português, traçando um paralelo entre a sua vida e a história de Portugal. Assim, o período áureo do país correspondia aos melhores momentos da vida de Camões, enquanto a decadência portuguesa, isto é, a perda da independência, era marcada pela morte do poeta e pela sua premonição acerca dos acontecimentos da Batalha de Alcácer-Quibir e do desaparecimento de D. Sebastião. A cena final apresentava 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.

Quanto à personagem histórica, pouco ficou: apesar de o argumento ter sido escrito a duas mãos, por Leitão de Barros e pelo poeta Afonso Lopes Vieira (que morreu nesse mesmo ano, sendo-lhe o filme dedicado), a verdade é que o *Camões* do filme é uma montagem de várias facetas popularizadas do bardo: o galã, o aventureiro “trinca-fortes” e, por último – e, estranhamente, menos importante no filme – o poeta autor de *Os Lusíadas*. Como nos diz Afonso Pinto, na sua tese de doutoramento em torno da obra de Leitão de Barros, na realidade, “factos e lendas foram narrados e reinventados conforme melhor conveio à narrativa e sobretudo à cinematografia” (2015: 323). Também a Inspecção-Geral dos Espectáculos o sentiu tendo, em Setembro de 1945, elaborado um relatório onde proponha que se alterasse “totalmente o diálogo e bastante a parte fotográfica” uma vez que a “grande maioria, ignorante e desprovida de senso crítico, aceitará de boa-fé as mentiras que se lhe apresentam como verdades históricas oficialmente reconhecidas” (apud Pinto, 2015: 328). Que melhor prova para demonstrar o poder do cinema e a sua capacidade para produzir ‘verdades’ históricas convenientes ao poder?

Para este filme, o realizador rodeou-se de nomes já nossos conhecidos, e que tinham provas dadas no cinema nacional: António Lopes Ribeiro como produtor e uma equipa técnica composta pelo espanhol Alejandro Perla e os portugueses Celestino Soares, Fernando Silva, Carlos Filipe Ribeiro, Carlos Marques, João Moreira, Fernando de Macedo e Óscar Acúrcio como assistentes de realização. A imagem ficou a cargo de Francesco Izzarelli e Manuel Luís Vieira, o som foi de Francisco Quintela e a montagem de Vieira de Sousa. O maestro de tendências nacionalistas Ruy Coelho encarregou-se

da música e a direcção de orquestra foi de Jaime Silva (Filho), que trabalhava no cinema português desde o seu início, com *A Canção de Lisboa*.

O elenco era de luxo, destacando-se: António Vilar, escolhido para o papel principal (depois de já ter sido Bocage em 1936), Paiva Raposo como Pêro de Andrade Caminha e João Villaret a encarnar a figura de D. João III. Em papéis mais secundários encontramos Carmen Dolores, Igrejas Caeiro, António Silva e Vasco Santana – estes dois devido à sua enorme popularidade entre o público – bem como uma estreante Eunice Muñoz, no papel de Beatriz da Silva.

A obra foi rodada nos dois estúdios nacionais, o da Lisboa Filme e o da Tobis, tendo a sua distribuição sido feita pela SPAC.

Como disse já, *Camões* foi um esforço ‘épico’ de produção cinematográfica. Pelos meios humanos empregues, pelos meios técnicos e materiais, e, sobretudo, pelos meios financeiros. E, mais uma vez, Leitão de Barros investiu grande parte da verba na cenografia, entregue aos arquitectos Vasco Regaleira e Rui Couto, e também a Pierre Schild, então já Pedro Schild, cenógrafo de origem russa, que tinha trabalhado em França antes de se mudar para Espanha, em finais dos anos 30, onde conheceu Leitão de Barros, com quem colaborou em *Inês de Castro*. O guarda-roupa ficou nas mãos de Paula Lopes, Álvaro Costa e Paiva e dos madrilenos Cornejo, Peris e Vasquez, sendo novamente Alberto Anahory o chefe de indumentária, co-adjuvado por Maria da Paz d’Orey, que coordenaram a confecção de 500 fatos de época. Os assistentes de decoração foram João Barros, Jorge de Sousa, Armando Pires, Joaquim Esteves e o artista plástico Manuel Lima. Apesar desta vasta equipa, Leitão de Barros continuou a ser ele próprio. Isto é, envolveu-se em todos os trabalhos cénicos e cenográficos: “Dos figurinos às maquetas, dos móveis do *décor* aos adereços de cena, da localização dos exteriores aos bigodes e às cabeleiras, tudo está sob os seus olhos e a sua responsabilidade” (apud Barros e Mantero, 2019: 173).

E é esta faceta do filme a que depois seria elogiada pela crítica, como se constata da apreciação de Artur Portela no *Diário de Lisboa*, sob o pseudónimo de Visor 42:

Leitão de Barros tem em *Camões*, incontestavelmente, o seu trabalho cinematográfico mais vigoroso. A sua personalidade, que é a de um artista eminentemente plástico, cuja visão pictórica tantas vezes tem contribuído para empanar o ritmo das imagens exigido pelo cinema, está em especial, vincada. Domina a faceta lírica, contemplativa, que se irmana admiravelmente com a sensibilidade de Leitão de Barros<sup>155</sup>.

---

155 Locus Cinemae, Associação de Cinema de Caminha, s/d – *Boletim da 40ª Sessão: “Camões”, de Leitão de Barros, 1946*: <https://ccaminha.wordpress.com/2012/04/25/boletim-da-40a-sessao-camoes-de-leitao-de-barros-1946/>.

O filme fez parte das ambições de Leitão de Barros de internacionalização da sua produção – e da produção cinematográfica nacional –, ideias que acalentava desde o início do sonoro em Portugal, e que se tinham reforçado com a distinção que o seu *Inês de Castro* tinha obtido em Espanha, como filme de interesse nacional, bem como o prémio obtido na Bienal de Veneza, em 1943, com a obra *Ala-Arriba*.

Mas como aconteceu com tantas superproduções ao longo da história do cinema, o filme não teve o êxito que se esperava. Tendo estreado a 23 de Setembro de 1946, no cinema São Luíz, em Lisboa – uma estreia de gala, com a presença de chefe de Estado e do Governo – esteve oito semanas em exibição, até 19 de Novembro de 1946. Oito semanas eventualmente apoiadas pela crítica favorável, que João Bénard da Costa designa de “terrorismo publicitário”, que o apresentava como “o melhor filme português de todos os tempos” (1996: 22) e pelo apoio de distribuidores e exibidores. Mas a verdade é que, financeiramente, o filme originou um défice de cerca de 1200 contos e isso foi bastante problemático tendo em conta o volume do investimento recebido... Relembre-se que *Camões* fora produzido com um subsídio do Secretariado. E que recebeu o aval do Presidente do Conselho, que o despachou como obra de utilidade pública e interesse nacional. E isso fora alcançado pelo empenho de Ferro, que em 1945, ainda durante a rotação do filme, enviou ao gabinete da Presidência do Conselho o seu parecer sobre a obra, salientando:

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 do nível de qualidade, sob o aspecto cinematográfico<sup>156</sup>.

Talvez porque ‘comprometia’ o director da instituição, o filme ganhou o Grande Prémio do Secretariado Nacional de Informação nesse mesmo ano, bem como vários galardões para o desempenho dos principais actores: para o melhor actor, António Vilar, para a melhor actriz, Eunice Muñoz, e menções honrosas para Vasco Santana e Paiva Raposo.

Sendo Leitão de Barros o realizador, e sendo *Camões* um filme financiado pelo Estado, era inevitável, como já referido, o investimento numa ‘carreira’ internacional. Que começaria em Paris, com uma exibição para os convidados do embaixador português, Augusto de Castro, seguindo depois para a primeira edição do Festival de Cannes, que se realizou em Outubro de 1946. Mas quase nada

---

156 ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, ex. 1236.

correu bem nesta *première* internacional; na de Cannes, bem entendido: começou com atraso devido a uma greve dos funcionários da alfândega, tendo o filme estreado ao lado do de George Cukor, *Gaslight*, com Charles Boyer e Ingrid Bergman, que tinha ganho no ano anterior em Hollywood os Óscares para melhor actriz e melhor direcção de arte, e tinha sido nomeado na categoria de melhor filme. *Camões* passou sem legendas, apenas com um tradutor que explicava o desenvolvimento da acção e, aparentemente, sem presenças oficiais que representassem Portugal. Em carta a António Ferro, Leitão de Barros deixava a suas impressões (pouco positivas) sobre a estreia do seu filme e criticava “o nosso cônsul em Nice [que] preferiu ir para uma pândega em Palm Beach a ver o filme do seu país” (apud Barros e Mantero, 2019: 174).

Excepcionalmente, onze filmes, dentre os 44 apresentados, representando 21 países, foram premiados com o troféu máximo, então denominado Grand Prix, entre os quais se destacam *Brief Encounter* de David Lean, *The Last Chance*, de Leopold Lindtberg, *The Lost Weekend*, de Billy Wilder, *María Candelaria*, de Emilio Fernández, *La Symphonie pastorale*, de Jean Delannoy, e *Roma, città aperta*, de Roberto Rossellini.

*Camões* ficou de fora. E Ferro, que percebeu a mensagem que essa exclusão representava, viu-se na obrigação de se justificar publicamente. Afinal de contas, fora um dos entusiastas e promotores da obra:

Se *Camões* não ganhou em Cannes o prémio que merecia, apesar das palmas que interromperam a sua exibição, foi apenas porque, nesse concurso e momento, o nacionalismo elevado, puro, não estava em moda, porque outro poder, não diremos mais alto mas talvez mais forte, transitoriamente, se levantava... Acima do nacionalismo tranquilo, modesto, de certas nações que se contentam consigo próprias, com os seus limites, está o super-nacionalismo doutras nações que se dizem, paradoxalmente, anti-nacionalistas [refere-se à então União Soviética: o comunismo e as suas costa largas...] (1950b: 73).

A 26 de Fevereiro do ano seguinte, o filme foi exibido em ambiente mais favorável, em Madrid, no Palácio da Música, naquilo que foi um grande acontecimento, com a presença oficial do director do Secretariado, convidado por Pedro Rocamora, director geral de Propaganda. Depois seguiu para o Brasil, onde se esperava exibição triunfante. Não aconteceu. Contra todas as expectativas, o filme falhou, sobretudo devido às dificuldades de entendimento da língua, quer entre os brasileiros, quer mesmo entre a colónia portuguesa.

O malogro financeiro de *Camões* no plano interno e a pouca aceitação internacional do filme tiveram consequências. Uma delas parece ter sido a limitação drástica do intervencionismo estatal nesse género filmico oneroso, e a procura de outros caminhos para o aproveitamento político do cinema.

## O cinema que Ferro desejava (III) – o folclore na base do cinema ficcional

Na sua qualidade de diretor do Secretariado, Ferro propôs a si próprio concretizar uma obra hercúlea: transformar a imagem de Portugal. Estabelecer uma determinada visão do país, orientada política e ideologicamente. No fundo, (re)criar Portugal. Para materializar o entendimento cultural da nova ordem política surgida com o Estado Novo, Ferro recorre um *ethos* tradicionalista, popular, rural, inspirando-se nos referenciais simbólicos desenvolvidos nas grandes exposições internacionais da década de 1920, onde tinha estado como enviado especial do *Diário de Notícias*.

E, embora o interesse pelas práticas e tradições da denominada cultura popular se tivesse estendido a vários Estados europeus, foi em regimes como o português que o seu uso foi levado mais longe: os elementos da cultura demótica, apropriados e reinterpretados de acordo com as orientações político-ideológicas, foram empregues para efeitos de propaganda e doutrinação política.

Como disse já: Ferro tinha uma missão. Que Ema Pires descreve como uma “odisseia etnográfica de reinvenção do país” (2003: 29). O objectivo era caro a Ferro desde há muito: a revelação de Portugal aos portugueses. Mas entendida politicamente, e na qual o povo surgia como representação do verdadeiro ser da nação, guardador de formas culturais, anonimamente criadas em tempos longínquos, a ruralidade como fonte das virtudes colectivas e de tradição nacional, a autenticidade certificada pela antiguidade.

Estas foram as ‘revelações’ que Ferro procurou apresentar ao país, por meios diversos, entre os quais podemos salientar o concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal, a criação dos bailados Verde Gaio e do Museu de Arte Popular, em Belém e, claro, o cinema.

Voltemos ao nosso já conhecido discurso *O Estado e o Cinema*, de Ferro. Aí, o director do organismo de propaganda do regime fala dos filmes regionais, que considera ótimos elementos de propaganda de Portugal. Este género possuía uma série de traços fundamentais em comum e que interessavam ao regime, como difusores de ideais nacionalistas: a apologia da simplicidade da vida aldeã, por oposição à vida citadina, que conduzia à corrupção moral e à dissolução dos laços entre os membros da comunidade; a noção que o campo constituía o repositório das verdadeiras tradições e valores do povo português, inalteradas e intocadas pelos costumes estrangeiros, e os ideais corporativos de cooperação e estabilidade social. Mas tudo isto apresentado dentro de limites

aceitáveis esteticamente, com o folclore “convenientemente racionado”, usando o bom gosto, evitando “o lamechas e o bonitinho”, de forma a que “não pareça afectado” (1950b: 51).

Contudo, neste tipo de cinema encaixam-se, formalmente, poucas obras.

Começo por dois filmes que cumpriram, sobretudo, a sua função política, de propaganda de um Portugal ‘moldado à imagem’ do Estado Novo: *Aqui, Portugal* (1947), de Armando de Miranda, e *Rapsódia Portuguesa* (1958), de João Mendes.

O primeiro pode ser entendido como um ‘desfile’ pela tela de costumes, tradições, monumentos e melodias populares das várias províncias, de Trás-os-Montes ao Algarve. Todavia, mais do que o levantamento etnográfico do país, que era o que se pretendia, a obra redundou, nas palavras certeiras de Félix Ribeiro, num folclore “destituído de autenticidade [...], reduzido à sua expressão mais rasteira” (1983: 573), a fazer lembrar o teatro revisteiro, a que não faltaram, sequer, cenários desenhados pelo experiente Manuel Lima, em vez de filmagens *in loco*, mantendo em cena conhecidos actores e atrizes, entre os quais se destacam as irmãs Meireles ou Paiva Raposo e, mesmo, grupos de coristas provenientes dos teatros do Parque Mayer. Mas, pese embora a sua falta de mérito artístico, o relevante foi ser um filme do regime.

*Rapsódia Portuguesa* também o foi: o argumento era de Fernanda de Castro, a partir de uma ideia original do próprio Ferro, tendo sido produzido pelo SNI; nas suas memórias, a mulher de Ferro revela que este tinha pensado no “nosso querido e admirado António Lopes Ribeiro” (1988: 114) para a realização, mas o projecto foi suspenso com a morte de António Ferro, sendo retomado dois anos depois por Felipe de Solms. Considerado um dos homens mais activos da história do cinema nacional, Solms foi, muito provavelmente, dos produtores que mais filmes rodou nas colónias do império português, beneficiando significativamente do apoio do Estado Novo, sendo ainda de destacar a sua participação como produtor na série cinematográfica *Zé Analfabeto*, para a Campanha Nacional de Educação de Adultos.

A ideia central do projecto era muito semelhante à de *Aqui Portugal*, procurando retratar os costumes e as práticas religiosas do Norte ao Sul do país, numa linha que se pretendia etnográfica e antropológica. Porém, o filme ficou-se por um desfile de imagens reais e espontâneas combinadas com apontamentos montados para a câmara. Foi, naturalmente, um filme premiado pelo SNI, tendo obtido nesse ano de estreia o Grande Prémio para melhor filme. Mas também recebeu um galardão – a medalha de prata – no I Festival del Cine Iberoamericano y Filipino de Bilbao. Eventualmente por influência destes dois prémios, foi seleccionado para ir a competição no Festival de Cannes de 1959. E não foi só... Foi acompanhado por uma expressiva operação de *marketing* que incluía oferta de

brindes – barretes de campinos, vinho do Porto, continuando na linha daquilo que Ferro tinha instituído como prática no Secretariado, na forma e no conteúdo –, figuração folclórica, publicidade nos jornais locais e a preparação de uma importante delegação com a presença de Amália Rodrigues e António Vilar<sup>157</sup>. Pompa e circunstância dispendiosa que não surtiu efeito. O filme foi ‘olimpicamente’ ignorado.

Mas é com filme *Ala-Arriba* (1942), de Leitão de Barros, que encerrarei esta secção. Por diversos motivos, foi um filme marcante. Porque ganhou um galardão no Festival de Veneza de 1942. Porque foi financiado pelo Estado: pelo Secretariado de Ferro e pelo Commissariado do Desemprego. Porque foi mais um dos filmes de Leitão de Barros, parte de uma trilogia sobre o mar (de que fazem parte os já mencionados *Nazaré*, *Praia de Pescadores* e *Maria do Mar*). Porque foi a primeira docuficção portuguesa e a segunda no plano internacional, seguindo-se a *Moana* (1926), de Robert Flannery.

Nesta obra confluíram duas vontades, materializadas em Leitão de Barros e António Ferro. Para o segundo, o filme era uma nova oportunidade, depois dos insucessos que as obras de manifesta propaganda política *A Revolução de Maio* e *O Feitiço do Império* tiveram junto do público. A aposta no campo folclórico era óbvia, dada a actividade desenvolvida neste âmbito pelo Secretariado. E Leitão de Barros, amigo de longa data e também ele um entusiasta da etnografia, foi uma ajuda preciosa. Ferro nunca lhe poupou elogios:

Faço justiça a todos os heróis da primeira idade do cinema, a todos esses ‘bandeirantes’ que têm procurado abrir caminho, sem amparo nem estímulo, no matagal da rotina. Mas entre esses há que destacar, com o acordo de todos, estou certo, um nome que os simboliza, que sintetiza esse esforço e que é, por enquanto, o grande valor positivo do cinema português: Leitão de Barros. Todos os cinéfilos têm o dever de estar gratos a este rapaz que foi o primeiro realizador português com olhos do nosso tempo, o primeiro que não fez *crochet* com as nossas paisagens e com os nossos tipos (1931: 124).

O filme começou a ser pensado em 1940 por Leitão de Barros e pelo dramaturgo Alfredo Cortez, autor da bem sucedida peça *Tá Mar*, ambientada na Nazaré, e que lhe tinha valido em 1936 o Prémio Gil Vicente do Secretariado. Em carta dirigida, em Maio desse ano, a Ferro, e partindo do pressuposto de que “o cinema, grande meio de expressão e de cultura, pode e deve ser um instrumento manejado pelo S.P.N. dentro do seu programa de cultura etnográfica”, os dois homens apresentavam uma proposta para uma longa-metragem “tendo, por base, a vida da gente do mar, dentro do seu admirável panorama moral e cristão”, centrada no folclore marítimo por ser esse o “mais rico e

---

157 Para mais informações, ver entrada de Paulo Cunha “Um produtor misteriosamente perdido em África?”, no blog *À Pala de Walsh*: <https://www.apaladewalsh.com/2018/03/um-produtor-misteriosamente-perdido-em-africa/>.

mais puro de tradições, e melhor dotado para interessar as plateias nacionais e estrangeiras” (apud Pinto, 2015: 283).

A produção seria novamente da Tobis. Mas os problemas financeiros persistiam e escasseavam investidores. Leitão de Barros e Alfredo Cortez estavam bem conscientes deste panorama:

Não ignora V. Exa. que o mercado brasileiro [...] está em absoluto fechado a quaisquer transacções comerciais feitas com o cinema português. A falta desse mercado, as exigências dos produtores, as dificuldades de toda a ordem, não permitem o aparecimento de qualquer obra séria, devotada, sincera e feita com uma nobre expressão de arte ou sequer com uma preocupação de espírito livre de pressão imediata da bilheteira (apud Pinto, 2015: 284).

E também o estava a própria Tobis, que considerava “arriscadíssima, sob o aspecto financeiro, a produção desse filme” (apud Pinto, 2015: 284). A conclusão era inevitável: para ser produzido, “para deixar de ter as correntes características puramente comerciais, e as intransigências a que elas dão lugar”, o filme necessitava do patrocínio do Estado, de um “apoio de ordem material e de um proteccionismo de ordem cultural sem os quais não há viabilidade” (apud Pinto, 2015: 284). Apoio que foi solicitado em 1941 por Leitão de Barros (e Cortez) a Ferro e ao organismo que ele dirigia, confiante na sua capacidade e na comunhão de interesses que sabia existir:

O abaixo assinados têm-se dirigido a V. Exa. no sentido de obter do S.P.N. a alta protecção para uma obra que inicia, no cinema, o programa de reintegração portuguesa e de política do espírito, em muitos sectores nitidamente e notavelmente iniciada já por essa secretaria de Estado (apud Pinto, 2015: 284).

O que pediam era um subsídio, reembolsável na sua totalidade, de 350 000\$00 – que corresponderia a cerca de 30% do custo da obra – tendo como garantia a exploração do filme em todos os países da Europa que, entendiam, era certa, dado o momento internacional que então se vivia, de guerra, e de uma séria interrupção da produção cinematográfica mundial. Leitão de Barros tinha igualmente confiança nas condições para a internacionalização que via no seu filme, não sem razão... O Secretariado forneceria, recorrendo aos elementos de que dispunha, a informação folclórica, musical e etnográfica necessária ao filme, ficando com os direitos materiais da expansão e divulgação da obra em todos os países europeus de língua francesa e inglesa (apud Pinto, 2015).

A proposta foi, contudo, apenas parcialmente aceite, sendo o filme financiado pelo Secretariado de Ferro em cerca de metade do valor – 180 000\$00. Mas esses 180 contos bastaram para que Ferro colaborasse, de forma directa, na apreciação da planificação e da montagem. Porém, o corte no



subsídio obrigou o realizador e a produtora a procurarem parcerias com a Câmara Municipal da Póvoa do Varzim e com o Comissariado de Desemprego, no sentido de suportar a produção.

O filme começou a ser rodado no início de 1941 na Póvoa do Varzim, com a acção circunscrita à praia e arredores, a algumas habitações, ao cemitério e à igreja local. Entenda-se: a parte moderna da cidade, em especial tudo o que remetesse para a industrialização e fugisse ao que se queria mostrar – a vida ancestral dos pescadores poveiros, praticamente um regresso ao passado – foi deliberadamente omitida do filme. Em Lisboa, nos estúdios da Tobis, foram rodadas as cenas de interiores, tendo Raul Faria da Fonseca reconstruído um bairro poveiro, edificando os interiores das casas dos pescadores e a igreja matriz.

A *Leitão de Barros*, na realização, juntou-se Alfredo Cortez, autor do argumento e dos diálogos, e o jornalista poveiro António Santos Graça, como conselheiro regional, ele que era também um consagrado estudioso das tradições populares, usos e costumes da comunidade marítima, tendo sido fundador do Grupo Folclórico Poveiro e do Museu Municipal de Etnografia e História, que dirigiu até à sua morte, em 1956.

Para contar a vida dos pescadores da Póvoa de Varzim, e uma singela história de amor proibido, *Leitão de Barros* optou por ter um elenco constituído por poveiros, sendo que apenas duas personagens são representadas por actores profissionais. Esta opção foi central para o tom realista que o realizador procurava, tendo permitido estabelecer de forma quase imediata uma relação empática com o espectador. A restante equipa foi constituída por Óscar Acúrcio como assistente de realização e Arthur Duarte como director de cena. A fotografia foi, novamente, assinada por Octávio Bobone e Salazar Diniz, com Cândido Silva e Arthur Bourdain de Macedo como assistentes. Às canções populares dos poveiros – embora tenham sido utilizadas – faltava-lhe o toque artístico que o filme exigia. Dessa forma, a música foi assinada pelo maestro Ruy Coelho, e gravada nos estúdios da Tobis, tendo sido depois emitida através de altifalantes nas cenas do arraial numa aparelhagem levada de Lisboa especialmente para o efeito. As letras das canções foram da autoria do poeta Augusto de Santa-Rita, irmão de Guilherme, o Santa-Rita pintor.

Como disse, o filme é uma docuficção, isto é, uma obra híbrida, que se situa entre o documentário, procurando captar a realidade tal como ela é (ao estilo do cinema-verdade), e a ficção, que introduz na narrativa elementos não documentais com o intuito de reforçar a representação do real. Ora, em *Ala-Arriba* a realidade da vida piscatória da comunidade poveira aparece nas sequências do regresso da pesca, o “ala arriba” propriamente dito e o consequente descarregar do peixe, o trabalho em torno das redes, o casamento, a romaria e o baile, e o artesanato poveiro, que foi servindo como adereço e

composição de cenários. Mas o filme não obedece sempre ao rigor etnográfico. Em muitas secções, predomina a reconstituição e a estilização, ou não fosse este um filme de Leitão de Barros... Foi o caso da recriação da procissão da Nossa Senhora do Desterro na Praia da Ribeira, com um “enorme cordão humano, pescadores e pescadeiras com seus fatos de garridas cores”<sup>158</sup>, ou o guarda-roupa dos pescadores, que no filme se vestiram como era uso antes do célebre e trágico naufrágio de 27 de Fevereiro de 1892, com barretes vermelhos. Ou ainda, a recuperação de um tradicional arraial poveiro, que contou com o grupo de bailado *Verde Gaio*, substituindo o que seria expectável, a prestação do Rancho Poveiro.

Em suma, tratava-se de uma etnografia “não encarada sob o frio ponto de vista científico mas animado pelo sopro da dramaturgia, e fixado pela magia do Cinema”<sup>159</sup>.

*Ala-Arriba* estreou em Lisboa a 15 de Setembro de 1942, no Cine-Teatro São Luiz, depois de as rodagens terem sido seguidas, a par e passo, pela *Animatógrafo* de Lopes Ribeiro. No fim, a missão ficou cumprida. O filme fixou, para sempre, na mente dos portugueses uma imagem mítica: a dos poveiros/pescadores. Uma narrativa visual poderosa, que metamorfoseou a pobreza e o sofrimento dos pescadores em sinónimos de virtude, integridade, pureza e honra, longe de “ideias perturbadoras e dissolventes”<sup>160</sup>... Uma imagem do português e de Portugal como convinha ao Estado Novo.

O filme teve três versões: a que estreou em Lisboa, outra feita especialmente para ser exibida na Póvoa de Varzim, onde se “cortaram ou corrigiram certas deficiências, quer na fita quer no documentário” (apud Pinto, 2015: 297) – ou seja, onde se eliminaram certos passos do filme que poderiam atentar à moral e bons costumes poveiros, como as cenas de beijos... – e uma terceira versão que tinha em vista o mercado internacional. Foi esta a exibida na Bienal de Veneza, na X Mostra Cinematográfica, juntamente com outras duas obras nacionais: *A Vida do Linho* de Adolfo Coelho e *A Exposição do Mundo Português* de António Lopes Ribeiro, naquela que foi a primeira representação portuguesa no evento, que seria entretanto suspenso, devido ao desenrolar da guerra. O filme de Leitão de Barros foi premiado, como referi anteriormente, tendo obtido o 5º lugar entre 13 países concorrentes e o 9º entre os 30 filmes admitidos a concurso. A taça foi entregue a 3 de Julho de 1943, numa cerimónia que decorreu no Círculo Eça de Queiroz, com a presença do ministro plenipotenciário de Itália Renato Prunas e de António Ferro. A recepção internacional ao filme foi boa,

---

158 Mendes, João – Animatógrafo assistiu as filmagens da Procissão do Desterro. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 27, 12.5.1941, p. 10.

159 Não começar esta semana na Póvoa do Varzim as filmagens exteriores do filme *Ala Arriba*. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 24, 21.4.1941, p.1.

160 *Diário do Governo*, 1ª Série, nº 218, Decreto-Lei nº 23 054, de 25 de Setembro de 1933.

em especial em Espanha, no Brasil e no México, contribuindo para que Leitão de Barros recebesse propostas de trabalho, particularmente em Itália, pela firma Scalera, para dirigir dois filmes em Roma (Barros e Mantero, 2019). Tal nunca chegou a acontecer, contudo: a 3 de Setembro de 1943, a Itália era invadida pelos Aliados.

## **A II Guerra Mundial e os projectos cinematográficos (I) – A União do Cinema Latino, as Produções Lopes Ribeiro e a Câmara Internacional do Filme**

António Lopes Ribeiro está no centro deste capítulo. Mas em pano de fundo, como figura tutelar, está António Ferro. Inevitavelmente. Porque os projectos de que falarei aqui de Lopes Ribeiro só poderiam concretizar-se com o apoio directo de Ferro, do Secretariado e do regime.

Se Ferro era um entusiasta do cinema, Lopes Ribeiro era-o muito mais, frequentando-o desde criança. Entusiasmo alimentado pelo seu pai que, como prémio pela sua passagem para a 4ª classe, lhe ofereceu uma Kodak Vest Pocket de 9,5 mm e um projector Pathé Baby do mesmo formato (Tondela, 2010).

Não admira, pois, que o vejamos, desde muito jovem, activamente envolvido neste mundo. Primeiro como crítico, um dos mais jovens da Europa: com apenas 18 anos, em 1926, iniciou essa actividade no jornal humorístico *Sempre Fixe*, graças a um tio que aí trabalhava como caricaturista, com a secção *Fitas Faladas*, sob o pseudónimo de Retardador. Em Julho do ano seguinte, a convite do director do *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso, passava a ter a seu cargo a primeira página dedicada exclusivamente ao cinema num jornal diário: *Arte Cinematográfica/O Claro-Escuro Animado*, assinando ora com as iniciais A.R., ora com o pseudónimo utilizado no *Sempre Fixe*. Em 1928, fez parte da equipa fundadora da revista de cinema *Imagem*, com Chianca de Garcia; dois anos depois, fundava o *Kino*, *Grande Semanário Português de Cinematografia* e, em 1933, a *Animatógrafo*, da qual foi director, editor, redactor e proprietário. Mas o cinema reclamava muito mais de si. E Lopes Ribeiro não se ficou pela crítica e pelo jornalismo cinematográfico: foi como tradutor e legendador dos filmes da Paramount que começou a aprofundar os seus conhecimentos na área do cinema (Tondela, 2010). A preparar o caminho para o que se seguiria.

Em 1932, quando a questão do cinema sonoro em Portugal estava no auge, fez parte do grupo que se empenhou na criação dos estúdios da Tobis, como vimos. Tinha já participado, de uma forma ou outra, em vários filmes do período do cinema mudo – de que se destaca a realização do já citado *Bailando ao Sol* (1928), e a colaboração com Leitão de Barros na montagem de *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930), no argumento de *Maria do Mar* (1930) e como assistente de realização destes dois filmes e de *Nazaré, Praia de Pescadores*. Enfim, em 1934, realizou o seu primeiro filme sonoro, ao serviço do Bloco H. da Costa: *Gado Bravo*.

Com *Gado Bravo* tomou-lhe o gosto e, a partir de então, a sua carreira como realizador prospera, sobretudo no vertente documental. Facto para o que terá contribuído a sua íntima ligação ao regime.

Ficou famoso. Com os documentários realizados. Com o *Jornal Português*. Com a sua participação na Missão Cinegráfica às Colónias de África, da qual resultará uma das suas longas-metragens mais ligadas ao regime: *O Feitiço do Império*. Estes dados, e estes assuntos, já foram aqui analisados. Mas importa sublinhá-los. Sobretudo, a sua ligação a Ferro. Que não se esgotava no cinema – tinha com ele colaborado activamente no filme de propaganda política *A Revolução do Maio* – mas perpassava por aspectos da vida pública do director do Secretariado, por exemplo, fazendo parte da primeira direcção do Círculo Eça de Queiroz, criado e presidido por Ferro, juntamente com José Alvellos, funcionário superior do SPN, Júlio Cayolla, então Agente Geral das Colónias, e José da Silva Bastos.

Naturalmente inquieto, e de espírito criativo, Lopes Ribeiro viu na II Guerra Mundial uma oportunidade. Talvez a frase não seja bem escolhida. A guerra foi uma oportunidade, precisamente pelo facto de Portugal estar afastado dela. Se é certo que a vida não era fácil – não foi fácil em lado nenhum – estar livre dos flagelos que ela causou por toda a Europa abriu novas possibilidades.

E o cinema beneficiou desse estado de coisas. Em Portugal, o período da guerra foi ocasião de entusiasmos cinematográficos. Face à posição de neutralidade assumida pelo governo português, visto o país como um 'oásis' de paz no seio de uma Europa conturbada, ideia que era bem propagandeada no seu *Jornal Português*. No nº 25, de 1941, na reportagem "Lisboa, Porta da Europa e os Que a Visitam", ouve-se: "Desde que a Guerra tornou inseguros os demais portos europeus, Lisboa ganhou foros de grande encruzilhada mundial. Pelo mar, pela terra e pelo ar, cruzam-se na nossa capital os viajantes mais famosos e os mais diversos" (apud Lisboa, 2016: 287).



**Animatografo, nº 10, 13.01.1941**  
(Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa)

17 de Dezembro de 1940 - Nº 4  
 ANIMATÓGRAFO - 1.ª SÉRIE - Nº 4  
 Lisboa - Dezembro de 1940  
 Preço: 100 Réis  
 Publicação: Mensal  
 Fundador: ANTONIO LOPES RIBEIRO  
 Editor: ANTONIO LOPES RIBEIRO  
 Impressão: L. de Castro, Lisboa, 12

## Animatógrafo

Director, editor e proprietário: ANTONIO LOPES RIBEIRO

---

# O grande realizador francês JEAN RENOIR está em Lisboa

Jean Renoir, um dos maiores realizadores do cinema mundial, encontra-se em Lisboa há alguns dias. Este grande realizador francês, que nasceu em 1889, em Orléans, França, é o filho de Pierre Renoir, pintor francês, e de Jeanne Berthelot, pintora francesa. Renoir, que estudou na Escola Nacional de Belas Artes de Paris, foi influenciado pelo pai e tornou-se pintor. Mais tarde, em 1915, começou a dirigir filmes e tornou-se um dos maiores realizadores do cinema francês.

Jean Renoir, um dos maiores realizadores do cinema mundial, encontra-se em Lisboa há alguns dias. Este grande realizador francês, que nasceu em 1889, em Orléans, França, é o filho de Pierre Renoir, pintor francês, e de Jeanne Berthelot, pintora francesa. Renoir, que estudou na Escola Nacional de Belas Artes de Paris, foi influenciado pelo pai e tornou-se pintor. Mais tarde, em 1915, começou a dirigir filmes e tornou-se um dos maiores realizadores do cinema francês.



JEAN RENOIR

Foto por FRANCISCO GONCALVES

### A Carreira de Renoir

A carreira de Renoir começou em 1915, com o filme "O grande jogo". Este filme, que foi dirigido por Renoir, foi um sucesso e estabeleceu-o como um dos maiores realizadores do cinema francês. Desde então, Renoir realizou vários outros filmes, incluindo "A grande ilusão", "O grande abraço" e "O grande abraço".

### A Grande Ilusão

O filme "A Grande Ilusão", dirigido por Jean Renoir, foi um sucesso e estabeleceu-o como um dos maiores realizadores do cinema francês. Este filme, que foi baseado no livro de René Clair, foi um dos primeiros filmes estrangeiros a serem nomeados para o Óscar de Melhor Filme em Hollywood.



JEAN RENOIR com uma mulher em cena do "Animatógrafo nº 4, dezembro de 1940. Ela é a esposa de Jean Renoir, Jeanne Berthelot, atriz, atriz e atriz Renoir.

cosmopolita. Pela capital passaram, a caminho de outras paragens, Annabella e Tyrone Power, Laurence Olivier e Vivien Leigh ou Lilian Harvey, apenas para citar algumas das vedetas do grande ecrã.

Um editorial do *Diário de Notícias* de final de 1940 insistia na mesma ideia, apresentando Lisboa como a sede cinematográfica da Europa.

Em Dezembro de 1940, a capital foi visitada por uma personagem muito especial: o reconhecido cineasta Jean Renoir, filho do pintor impressionista Pierre-Auguste Renoir. Vinha de Tânger, e ia a caminho de uma nova vida nos Estados Unidos. Três anos antes tinha realizado *La Grande Illusion*, filme protagonizado por Jean Gabin e Erich Von Stroheim, com o qual ganhou notoriedade internacional, desde logo porque foi premiado no Festival de Veneza de 1937. Centrado

**Animatógrafo, nº4, 02.12.1940**  
(Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa)

na relação de amizade estabelecida entre dois pilotos franceses e um oficial alemão durante a Grande Guerra, foi o primeiro filme estrangeiro a ser nomeado para o Óscar de Melhor Filme em Hollywood, em 1939. Contudo, na França ocupada, a obra foi censurada pelos nazis. E censurada a sério, pois mandaram queimar todas as cópias.

E assim, Renoir partiu para Hollywood. Lisboa serviu-lhe de escala, como serviu a outros. E a sua estadia, embora breve, não passou despercebida.

O Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema, então presidido por António Lopes Ribeiro, dedicou-lhe uma homenagem. E nessa sessão, o cineasta francês lançou uma ideia, de um cinema latino, um cinema “capaz de contrabalançar, na Europa, a escola americana [...] sob o ponto de vista puramente artístico”<sup>161</sup>. Lopes Ribeiro escutou-o. E duas curtas semanas após esta sessão, inspirado pelas palavras de Renoir, apresentava um projecto para uma União do Cinema Latino,

161 O grande realizador francês Jean Renoir está em Lisboa. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 4, 2.12.1940, p. 4.

na sua opinião a única forma de este cinema se impor, através da colaboração e intercâmbio das diversas cinematografias europeias<sup>162</sup>.

Os mercados estavam em dificuldades, pois à ausência de película somavam-se impedimentos na distribuição dos filmes na Europa, em particular para os filmes norte-americanos; portanto, tudo se conjugava, ou assim parecia, para que países como Portugal se abalançassem a voos mais longos. Mas as condições eram difíceis para todos e cedo se percebeu que o plano de um cinema latino de Lopes Ribeiro era um voo demasiado alto. E assim, o projecto foi substituído por outro, porventura mais realista: um cinema ibérico. E Lopes Ribeiro não deixou arrefecer o entusiasmo, promovendo-o activamente nas páginas da *Animatógrafo*:

Espanha e Portugal estão já plenamente de acordo quanto à sua singular missão cinematográfica. E esta ideia [...] lança desde Portugal, por cima do Atlântico, à América fraterna, a voz ambiciosa dos seus anseios. [...] Basta conjugar os esforços de Espanha e Portugal, projectando-os na América do Sul<sup>163</sup>.

Sobre esta aventura do “cinema ibérico” veremos, no capítulo seguinte, o que se fez e, sobretudo, o que não se fez, comprometendo essa “singular missão cinematográfica”.

Por agora, fiquemos pelos projectos domésticos de Lopes Ribeiro. Que se propunha reeditar ideias antigas, que sonhavam com um “Hollywood Português”, isto é, um “grande centro cinematográfico internacional europeu”, num país como Portugal, “perfeitamente neutral” e, melhor ainda, “refractário à influência americana, [onde] vive o velho espírito da Europa”<sup>164</sup>. Quem assim o disse e pensava era o jornalista austríaco e crítico de cinema Richard Arnold Bermann, que escrevia sob o pseudónimo de Arnold Hoellriegel para o jornal alemão *Berliner*



**Animatógrafo, nº6, 16.12.1940**  
(Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa)

162 “Vai constituir-se em Lisboa a União do Cinema Latino”. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 6, 16.12.1940, p. 11.

163 Ribeiro, António Lopes – Possibilidades dum cinema ibérico. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 18, 10.3.1941, p. 5.

164 Hoellriegel, Arnold – Portugal visto como país produtor de filmes. *Cinefilo*, nº. 273, 11.11.1933, p. 10.

*Tageblatt*, em artigo no *Cinéfilo* de Novembro de 1933. Para Hoellriegel, Portugal era dotado de condições muito vantajosas, que lhe asseguravam um futuro cinematográfico: cenários naturais, de sol, mar, rios, montanhas, planícies, bosques e jardins, e riqueza arquitectónica, como a que havia em Sintra ou Coimbra. Mas entendamo-nos. O jornalista não estava a falar propriamente em cinema português. Defendia, sobretudo, uma produção de filmes estrangeiros em Portugal, em inglês e alemão, e versões nacionais destes filmes, para os mercados de língua portuguesa, o que permitiria, ‘à sombra’ dos filmes estrangeiros aqui produzidos, a formação e consolidação de uma indústria cinematográfica nacional. Valeria a pena? Os americanos, mais tarde, farão isso com a Espanha. Ou pelo menos recorrerão à Espanha para algumas produções grandiosas, de que são exemplos o filme de Anthony Mann *The Fall of the Roman Empire* (1964), rodado em Valência, Sagunto, Madrid e Segóvia, que se seguiu a *El Cid* (1961) do mesmo director, filmado em Peñíscola, Toledo, Valladolid e Madrid.

Ferro não pensava de forma muito diferente. Depois da viagem a Hollywood, defendeu que o 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” (1931: 122).

Até então, o projecto, este projecto, não tinha avançado como era desejo de muitos. Mas Lopes Ribeiro retomava-o, convicto de que, nessa “hora incerta, numa Europa convulsa, num Mundo nervoso e enervado”, o cinema português estava perante “o momento mais importante da sua curta e acidentada existência”<sup>165</sup>. As condições existiam. Mas não era só em condições naturais que pensava. E vale a pena retornar à *Animatógrafo*, essa grande montra das ideias e convicções de Lopes Ribeiro, para o observarmos:

Portugal reúne todas as condições para servir de assento a uma sólida indústria cinematográfica. E não o disseram baseando-se apenas no tão apregoado clima (coitadinho!), na luz radiosa que nos abençoa do Céu, na terra magnífica que nos aguenta os passos; disseram-nos aqueles que viram fitas nossas [...] Disseram-nos Clarence Brown, Korda, von Strönheim, Renoir. Asseguraram-no os mais autorizados, os mais responsáveis, aqueles que não podem dizê-lo por simples amabilidade [...]. Sentiram em nós vontade de acertar (fundamental!), engenho cinematográfico, persistência, insatisfação, inquietação, habilidade e – o que é mais importante que tudo, e resume tudo isso – vocação<sup>166</sup>.

---

165 Ribeiro, António Lopes – Artigos de primeira necessidade. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 32, 16.6.1941, p. 5.

166 Ribeiro, António Lopes – Lisboa, encruzilhada de estrelas. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 10, 13.1.1941, p. 5.



Engenho, persistência e demais qualidades em eloquentes pleonasmos. Era o que ofereciam os portugueses. E um momento único. O que faltava, pois, para tudo se concretizar? Estúdios? Não. Laboratórios? Também não. A resposta era outra: continuidade de produção, “continuidade de que resulta treino, treino de que resulta preparação, preparação de que se obtêm resultados”<sup>167</sup>, como esclarecia o realizador. Para Lopes Ribeiro, à indústria do cinema nacional exigia-se que estivesse sempre ‘em tensão’, em vez de vogar nas ondas erráticas em que até aí se tinha embrenhado, dependendo, para produzir, do aparecimento, quase sempre fortuito, de capitais, de argumentos, de artista e realizadores que muitas vezes se separavam e seguiam projectos diferentes, de empresas que se constituíam para produzir um único filme...

O projecto de Lopes Ribeiro era simples mas ambicioso: a produção de filmes nacionais, que conjugassem as questões de rentabilização comercial com a qualidade artística, seguindo um plano previamente estudado, que se concretizasse de forma permanente, metódica, organizada, garantindo, assim, a tão indispensável continuidade. No fundo, permitir que o “Cinema Português passe a ‘viver habitualmente’ – como Salazar quer que viva Portugal”<sup>168</sup>.

Foi naquele contexto e com estas ideias que em 1941 surgiram as Produções Lopes Ribeiro. Mas à ambição não se seguiu o sucesso almejado, já que se produziram apenas cinco longas-metragens, embora de reconhecida importância – *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* e *Aniki-Bobó* (1942), *Amor de Perdição* (1943), *Camões* (1946).

Destes títulos, destacam-se duas das mais icónicas comédias ‘à portuguesa’. Era o género preferido dos espectadores de então. Mas não era o preferido de Ferro. Pelo contrário: sempre o rejeitou. Estas comédias aproximavam a produção portuguesa dos filmes de *telefono bianco* italiano ou das *comedias rosa* espanholas<sup>169</sup> que, entre a segunda metade dos anos de 1930 e a primeira da década seguinte, enchiam os cinemas nesses países, que tinham regimes análogos ao português.

O êxito destas comédias nacionais assentava sobretudo na utilização de temáticas, contextos e locais com os quais o grande público, sobretudo a pequena e média burguesia urbana (oriunda em geral de zonas rurais), facilmente se reconhecia. Mas também era garantido por aquilo que era o

---

167 Ribeiro, António Lopes – Lisboa, encruzilhada de estrelas. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 10, 13.1.1941, p. 5.

168 Mascarenhas, Domingos – Conselho de Guerra. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 33, 23.6.1941, p. 5.

169 O cinema de *telefono bianco*, como ficou mais tarde pejorativamente conhecido, diz respeito a filmes feitos na Itália dos anos de 1930, melodramas, operetas e comédias de costumes, ao estilo das produções americanas da MGM. Os enredos eram desenvolvidos em cenários elegantes, onde dominavam os telefones brancos, símbolo de *status*, elegância e sofisticação burguesa, e indisponíveis ao público que frequentava então o cinema. Estes filmes tendiam a ser socialmente conservadores, promovendo os valores familiares, o respeito pela autoridade, uma hierarquia de classes rígida e a vida campestre, noções perfeitamente alinhadas com a ideologia do regime fascista. As *comedia rosa* foram o seu equivalente na Espanha franquista no mesmo período.

cerne das Produções Lopes Ribeiro: uma equipa artística e técnica estável, que explica a repetição de muitos nomes nestes dois filmes, desde actores a técnicos, e disso resultava estabilidade, segurança e, valha a verdade, qualidade. No primeiro caso, Ribeirinho, Vasco Santana e Laura Alves, apenas para mencionar os mais conhecidos, artistas já famosos do teatro de revista – recorde-se que António Silva participa apenas no *Pátio das Cantigas* e que no *Pai Tirano* João Villaret fez uma breve aparição no papel de pedinte mudo. No campo técnico, Perdigão Queiroga e João Silva como assistentes de imagem, Constantino Esteves a assistir na realização, o pintor e ilustrador Roberto Araújo, colaborador assíduo do Secretariado, nos adereços e decoração, João César de Sá como director de fotografia e Vieira de Sousa na montagem. Colaboraram igualmente, em funções diversas nas duas obras, Fernando Garcia, Júlio Vicente Ribeiro e Carlos Filipe Ribeiro, estes últimos familiares de Lopes Ribeiro. Em ambos os casos, os diálogos estiveram a cargo de Vasco Santana e de Ribeirinho.



**Filmagem de *O Pátio das Cantigas*, 1941 (Fonte: Arquivo GMG)**

O *Pai Tirano* e o *Pátio das Cantigas* foram, e são, indubitavelmente, um dos expoentes máximos do período de ouro do cinema português. Se a primeira, realizada por António Lopes Ribeiro e escrita em parceria com o seu irmão, Ribeirinho, retrata de forma magistral, num tom satírico e bem-humorado,

uma certa pequena burguesia lisboeta e uma concepção de interpretação teatral então já anacrónica, marcada pelo tom excessivamente formal e melodramático, a segunda, realizada por Ribeirinho, mas com a mão de Lopes Ribeiro bem presente – no argumento, na produção, e letrista das músicas assinadas por Frederico de Freitas – é uma divertida comédia de costumes lisboeta, feita de pequenas histórias de amores, ciúmes, dissabores e alegrias, assentando num primoroso jogo de diálogos, com duplos sentidos e um irresistível sabor revisteiro. Para a cultura popular portuguesa, estes filmes deixaram-nos uma série de frases e passagens icónicas: o ensaio da cena da “Torre de Saint-Dennis” ou a frase de Teresa Gomes “então, só se forem dois copinhos de vinho branco”, no *Pai Tirano* e a tirada “Ó Evaristo, tens cá disto” e o inesquecível monólogo de Vasco Santana com um lampião, no *Pátio das Cantigas*.

E com pouco dinheiro se faziam estes filmes: *O Pai Tirano* custou à época 850 contos, uma das somas mais baixas da filmografia do seu tempo, e *O Pátio das Cantigas* 1 200 contos (Ribeiro, 1983). Esta era, aliás, uma das razões por que Lopes Ribeiro apostava neste tipo de filmes, mesmo sabendo que não agradavam nada a Ferro, pois estava ciente de que os gastos seriam baixos, uma vez que grande parte das películas seriam rodadas em estúdio, podendo reaproveitar-se cenários e adereços, embora modificados.

Mas, como já vimos, estes sucessos não chegaram para ‘salvar’ a empresa de Lopes Ribeiro, que apenas conseguiu produzir cinco filmes. A razão para este malogro? Crê-se que terá sido em grande parte devido à falta de condições económicas, agravadas pelo desastre financeiro do filme *Camões*, que inevitavelmente conduziu ao fim das Produções Lopes Ribeiro. Não havia como fugir à dura realidade: o êxito financeiro dos filmes era crucial, funcionando como uma alavanca para se alcançarem os meios necessários para produções seguintes.

Neste contexto se entendem as palavras de Manuel Múrias (1962), quando referia que o problema cinematográfico português era tanto um problema de capitais, quanto de mercados. E António Lopes Ribeiro estava disto bem consciente. Sabia que era necessário que os filmes tivessem êxito no mercado interno mas também – ou sobretudo – tivessem saída no exterior, nomeadamente no Brasil, na Espanha e na América espanhola. Só assim se amortizariam os custos e se produziria a margem de lucro necessária à produção contínua. Dito de outra forma, era necessário um cinema de expressão internacional, uma ideia cara a Lopes Ribeiro desde os tempos do Bloco H. da Costa, como vimos já: “O Cinema não se conforma com fronteiras. Um filme precisa ser, por definição, internacional [...]. Digo aqui filme internacional na acepção de filme susceptível de se exhibir com agrado perante o público de nações diferentes, e portanto de diversa sensibilidade e educação”<sup>170</sup>.

---

170 Nacionalismo. *Animatógrafo*, 1ª Série, nº 10, 8.6.1933, p. 5.

Uma das formas que Lopes Ribeiro encontrou para alcançar mais mercados para os filmes portugueses foi a participação na Câmara Internacional do Filme (Internationale Filmkammer – IFK), pela qual propugnou junto de Ferro e de Salazar, conseguindo a entrada do nosso país em Setembro de 1942. O que era este organismo e porque nos interessava?

A IFK teve, na realidade, duas vidas: a primeira, com a criação em 1935<sup>171</sup>, e uma segunda, com a refundação, em 1941. Interessa-me, pelas razões óbvias, o segundo momento de vida do organismo: a 16 de Julho, representantes dos governos e das indústrias cinematográficas de 17 nações europeias – Bélgica, Boémia e Morávia, Bulgária, Croácia, Dinamarca, Eslováquia, Espanha, Finlândia, Holanda, Hungria, Itália, Noruega, Roménia, Suécia, Suíça e Turquia – reuniram-se em Berlim, nos escritórios de Joseph Goebbels no Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, para assinarem o programa liderado por este país para a criação de um ‘cinema europeu’ e um mercado cinematográfico organizado, protegido e autárquico. Este programa tinha dois objectivos muito claros. Por um lado, facilitar o intercâmbio entre as indústrias cinematográficas europeias, procurando dessa forma competir com as grandes empresas de Hollywood, que cobriam os custos de produção dos seus filmes no vasto mercado doméstico dos Estados Unidos, conseguindo exportar por preços concorrenciais, gerando grandes lucros, ao passo que nenhuma das cinematografias europeias tinha um mercado interno vasto o suficiente para impedir o aumento crescente dos custos de produção. Por outro lado, ao argumento de um protecçionismo económico que assim era assumido, juntava-se um outro, assente num nacionalismo cultural, no sentido de se apoiarem e defenderem as pequenas indústrias cinematográficas da Europa nos seus esforços para produzir um estilo nacional característico<sup>172</sup> (Martin, 2011). Ideias que caíam ‘que nem uma luva’ nas concepções (cinematográficas e políticas) de Lopes Ribeiro, de Ferro e do regime...

Em Janeiro de 1943, Lopes Ribeiro assinava um relatório dirigido ao Ministério dos Negócios Estrangeiros, na qualidade de delegado permanente de Portugal no Conselho Geral da Câmara Internacional do Filme, cujo principal intuito era o de transmitir as informações necessárias para o pagamento da contribuição anual de Portugal como membro. E nesse documento ficava muito claro o panorama do cinema nacional, já que o país pagaria a cota mínima, destinada a nações com

---

171 Os estatutos da IKF foram apresentados no Festival Internacional de Cinema de Veneza, em Setembro de 1935, e assinados em Paris, dois meses depois, por 22 nações. A liderança da instituição era europeia, tendo o seu primeiro presidente sido o chefe da Câmara Nacional de Cinema alemã, Fritz Scheuermann, e os vice-presidentes os representantes dos maiores estúdios europeus: Olof Anderson da Svensk Filmindustri, o francês Felix Gandera e Carlo Roncoroni, chefe da Cines italiana (Martin, 2011).

172 Tão cedo quanto Agosto de 1940, já os nazis proibiam a exibição de filmes norte-americanos nos países sob ocupação alemã (Pereira, 2008).

menos de 500 cinemas e com uma produção anual de filmes de enredo e grande metragem inferior a 25; Lopes Ribeiro era mesmo taxativo, afirmando que “nenhum país europeu tem menos cinemas nem produz menos filmes do que o nosso”<sup>173</sup>. Em troca, ficaria assegurado o fornecimento de película virgem fabricada na Europa, consoante as necessidades de cada país produtor, algo particularmente importante para Portugal, até aí dependente dos Estados Unidos e da Inglaterra, com as remessas a serem cada vez mais irregulares, o que comprometia a produção de vários filmes.

Lopes Ribeiro via, pois, na IKF uma oportunidade única, com a qual conseguiria converter em realidade os projectos de que falei já, vindos dos anos iniciais do sonoro em Portugal, com Hamílcar da Costa, mas também os lançados depois da passagem de Jean Renoir por Portugal. Aliás, Renoir tinha então reconhecido o problema com que se deparava a produção cinematográfica europeia, excepção feita à Alemanha, alertando que os outros países “necessitam de contar com o Estrangeiro, quando não as respectivas indústrias cinematográficas estão condenadas a viver em regime deficitário – ou então a produzir filmes que nunca poderão competir em esplendor e envergadura com a produção americana”<sup>174</sup>. Nada de novo: em 1924, Erich Pommer, o bem conhecido produtor de cinema da alemã UFA, havia já reclamado a “produção de filmes europeus, os filmes não mais franceses, ingleses, italianos ou alemães, mas continentais; obras de rápida e internacional difusão europeia, que nos permitirá a fácil amortização dos custos de produção, que se tornaram vultosos em todos os lugares” (apud Martin, 2011:27). Esta era também a visão de Lopes Ribeiro, considerando que “a rivalidade comercial e artística entre as cinematografias americana e europeia [resultou numa] tendência para a aproximação entre os diferentes países produtores de filmes, sem distinção entre grandes e pequenos, aproximação que se materializa em colaboração, auxílio e intercâmbio”<sup>175</sup>. Esta leitura justificava o seu interesse na missão da IKF, “mais económica que política”, e as enormes vantagens para Portugal, “pequeníssimo produtor [que assim poderia] alinhar a sua economia cinematográfica com as que têm interesses comuns com os seus”<sup>176</sup>.

O que é que não soa bem aqui? O facto de a Internationale Filmkammer ser, nesta altura, um organismo totalmente dominado pela Alemanha Nacional-Socialista – e orientado em oposição aos Estados Unidos e à União Soviética – parte de um projecto hegemónico e expansionista, no espírito da “Nova Ordem Europeia” de Hitler. Um organismo cujas filiações reflectiam a realidade de guerra no continente: o Protectorado da Boémia e Morávia, dominado pela Alemanha nazi, fruto

---

173 ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12E, cx. 662, 01.1943, p. 2-3.

174 Vai constituir-se em Lisboa a União do Cinema Latino. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 6, 16.12.1940, p. 1.

175 ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12E, cx. 662, 01.1943, p. 7.

176 ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12E, cx. 662, 01.1943, p. 8.

do desmembramento da Checoslováquia; a Eslováquia e a Croácia, estados-satélites da Alemanha, a Roménia e a Bulgária, espelhando os interesses expansionistas alemães no leste europeu, e os Países Baixos, a Bélgica, a Dinamarca e a Noruega, nações ocupadas pelos nazis. A estes juntavam-se a Itália e um conjunto de países neutros na guerra, como a Espanha, Portugal e a Suíça, que manteve o estatuto de observadora antes de retirar-se, em 1942, bem como a Suécia, que saiu em 1943. Excluídos ficaram, naturalmente, a França e a Inglaterra.

O avanço da guerra também foi dificultando cada vez mais a sua acção. Haveria alternativa? Havia. António Lopes Ribeiro revelou-se sagaz, ou pelo menos assim pareceu, sobretudo porque não apostou tudo num único 'cavalo'. O cineasta há muito que olhava para o Brasil. E desde sempre o tinha como o mercado externo natural da produção cinematográfica nacional. Assim, é para o outro lado do Atlântico que nos dirigimos agora.

## **A II Guerra Mundial e os projectos cinematográficos (II) – O Brasil, a América e a Política Atlântica**

Desde que se tornou independente, em 1822, houve uma elite cultural e política portuguesa que viu no Brasil uma espécie de ‘el dorado’, como evidenciava a cada vez maior comunidade de emigrados nacionais que aí se foi estabelecendo. Esforços de estreitamento de relações com o país irmão foram sendo estabelecidas desde a I República, procurando consagrar a noção de luso-brasilidade, uma aliança natural entre as duas nações, fruto de um entendimento mútuo, baseado num passado histórico comum e em naturais afinidades culturais. Esperava-se que essas afinidades se traduzissem e reforçassem os restantes interesses, de carácter económico, político ou militar<sup>177</sup>. Todavia, em geral, estes esforços tiveram consequências práticas despidiendas, condicionados quer por vicissitudes internas nos dois países, quer por conjunturas de conflito e dificuldades no plano internacional.

A situação mudaria na década de trinta, com o surgimento de regimes autoritários e ditatoriais nos dois países, que até coincidiam nos nomes. Os denominados Estados Novos, de Oliveira Salazar e de Getúlio Vargas, assumiram-se como projectos de regeneração nacional. Parecia por fim possível a criação de um bloco luso-brasileiro capaz de ter uma voz a nível mundial.

Neste contexto, para Salazar, o Brasil representava uma constante na sua política externa, constituindo uma oportunidade de não perder para amplificar a voz de Portugal no mundo, tornando a nação “num parceiro internacional com uma posição geopolítica e estratégica privilegiada ao nível transatlântico” (Santos e Amorim, 2010: 127). Do lado brasileiro, Getúlio Vargas, apesar de centrar os seus relacionamentos diplomáticos no reforço da política continental americana – o pan-americanismo defendido pelo Ministro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha –, percebia a necessidade de um tratamento diferenciado e privilegiado para com Portugal, por razões históricas e, acima de tudo, em virtude das evidentes afinidades ideológicas.

O primeiro grande passo para esta aliança da luso-brasilidade foi dado em 1940, ano do Duplo Centenário, quando Getúlio Vargas foi convidado a participar nas comemorações, por iniciativa do Presidente da República, Óscar Carmona. Argumentando com o desenrolar da II Guerra Mundial e as suas consequências para o Brasil, o presidente brasileiro declinou o convite para estar presente, tendo no entanto enviado a Portugal uma legação para representar o país, que

---

177 Ver Ribeiro, 2014b e Ribeiro, 2017.

participou nas festividades na condição de nação irmã<sup>178</sup>. Adicionalmente, o Brasil foi o único país convidado a participar na Exposição do Mundo Português, o momento alto destas comemorações, com o Pavilhão do Brasil e a secção brasileira no Pavilhão dos Portugueses no Mundo. Como é do conhecimento geral, a Exposição realizou-se em Lisboa, na zona de Belém, durante seis meses, constituindo um balanço da nacionalidade tal como era vista pelo Estado Novo, que se sentia então plenamente consolidado. Tinha, portanto, um grande significado histórico para o regime, que entendia a participação brasileira como “o ponto de partida desta nova fase das relações dos dois povos, que tantas afinidades de étnica, de cultura, de sentimentos, de ideologia e de história conservam”; e acrescentava-se: “Os brasileiros serão tanto mais brasileiros quanto mais fiéis se conservarem ao espírito português”<sup>179</sup>. Palavras fortes, como se vê. Que traduziam uma leitura do Brasil conservadora, para dizer o mínimo, de um país ainda entendido como uma ex-colónia. E que pareciam indicar um caminho...

Em Agosto do ano seguinte, chegava ao Brasil uma Embaixada Extraordinária, chefiada por Júlio Dantas<sup>180</sup>, que tinha presidido às Comemorações, que aí se deslocava investida na função oficial de agradecer a contribuição brasileira. Oficiosamente, o grande objectivo da viagem era “difundir junto das autoridades brasileiras e dos membros da colónia portuguesa do Rio de Janeiro e de São Paulo uma imagem positiva das realizações do governo de Salazar” (Paulo, 2000: 477), diligenciando no sentido de influenciar Vargas para um alinhamento com a posição de neutralidade portuguesa definida no início do conflito mundial, algo que poderia contribuir para uma aliança que permitisse proteger o império colonial português. Mais ainda: pode dizer-se que fazia parte da ‘ofensiva’ portuguesa a que alguns autores chamam “Política do Atlântico”, que pugnava por uma “lusitanização do Atlântico Sul, a partir da união comercial entre Lisboa, Rio de Janeiro e Angola, transformando o Atlântico, com base na reivindicação do ‘direito histórico’ lusitano sobre este, no *mare nostrum* português” (Assunção, 2015: 292).

Ferro não estava longe destes interesses políticos, e empenhava-se fortemente na concretização de um acordo cultural com o Brasil, que se enquadrava no projecto político-ideológico do Estado

---

178 As personalidades brasileiras enviadas – diversos intelectuais e representantes da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, conduzidos pelo chefe da Casa Militar de Vargas, o general Francisco José Pinto – participaram em eventos que pretendiam celebrar a lusofonia, como o Congresso Luso-Brasileiro de História ou a inauguração em Lisboa da estátua do Navegador, em honra de Pedro Álvares Cabral, oferecida pelo governo brasileiro a Portugal (Ribeiro, 2014b).

179 ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, cx. 672.

180 A Embaixada era composta por notáveis do regime como Augusto de Castro, do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Reinaldo dos Santos, professor da Faculdade de Medicina de Lisboa e presidente da Academia de Belas Artes, Marcello Caetano, Comissário Nacional da Mocidade Portuguesa, João Amaral, deputado, o capitão-de-fragata Vasco Lopes Alves e o major Carlos Afonso dos Santos (Paulo, 1994).



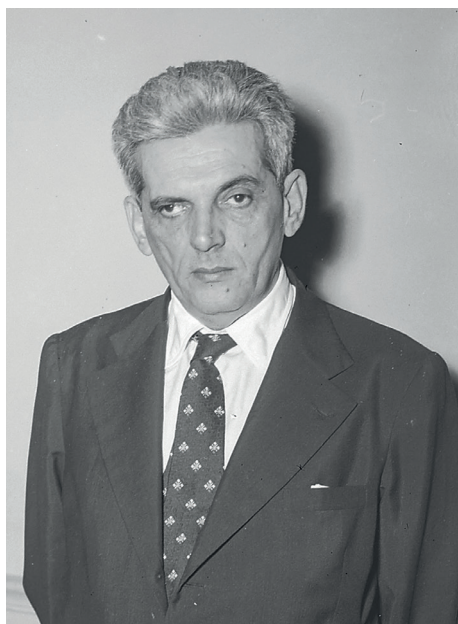
Novo português, dando a Portugal a hipótese de disputar a política espanhola de hispanidade em relação às suas antigas colónias da América do Sul.

A oportunidade surgiu com um convite, primeiro por Herbert Moses, da Associação Brasileira da Imprensa, e logo em seguida oficializado por Lourival Fontes, que dirigia o Departamento de Imprensa e Propaganda:

Tenho o prazer de convidar V. Ex<sup>a</sup>, como legítima expressão da nova cultura portuguesa e dinâmico director do poderoso movimento espiritual que o Secretariado da Propaganda Portuguesa vem realizando, para visitar o Brasil na qualidade de nosso hóspede de honra. Acreditando que essa visita possa influir decisivamente no sentido da melhor aproximação cultural e política entre Portugal e Brasil, espero que V. Ex<sup>a</sup> se digne atender aos desejos que os seus amigos brasileiros têm de hospedá-lo e sentir, mais uma vez, a vibração do seu espírito e do seu talento<sup>181</sup>.

Vale a pena determo-nos um pouco nesta personagem e conhecê-la melhor, uma vez que Fontes era o director do contraponto brasileiro do Secretariado, e parte crucial no Acordo Cultural que Ferro trouxe consigo desta viagem ao Brasil, onde chegou em Julho de 1941.

Lourival Fontes parecia-se com Ferro em muitos aspectos da sua personalidade e percurso. Tal como ele, foi jornalista, tendo colaborado em jornais da Bahia e do Sergipe, e admirador entusiástico de Mussolini, que considerava uma das grandes figuras do cenário político do século XX, e que estudou, e às suas técnicas de propaganda, na viagem que fez a Itália em 1937. Foi um firme adepto do fascismo e colaborador da SEP – Sociedade de Estudos Políticos, criada por Plínio Salgado em São Paulo em 1932, com o objectivo de divulgar a literatura fascista produzida no exterior e a obra de escritores brasileiros identificados com as ideias autoritárias em voga.



**Lourival Fontes (1899–1967)**

---

181 FAQ – *Fundo António Ferro/Fernanda de Castro*, cx. 003C, 21.4.1941, p. 1.

Contestatório da ordem vigente na República Velha, apoiou em 1928 a Aliança Liberal, movimento a favor das candidaturas oposicionistas de Getúlio Vargas e João Pessoa à presidência e vice-presidência da República; realizada a eleição em 1930, e face à derrota da Aliança Liberal e ao assassinato de João Pessoa, deu-se a chamada Revolução de 1930, que levou Vargas ao poder. Também lá estava Lourival Fontes, na posição de director do recém-criado Departamento Oficial de Propaganda (DOP). A relação então iniciada com Getúlio Vargas, relação pessoal e política, manteve-se ao longo de toda a sua vida pública<sup>182</sup>.

Em Julho de 1934, na véspera da promulgação da Constituição, o Governo Provisório extinguiu o DOP, criando o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que continuaria a ter ao leme Lourival Fontes, e que se propunha estudar a utilização do cinema, da rádio e de outros meios de comunicação de massas na propaganda governamental. Com o golpe de 10 de Novembro de 1937, instituiu-se oficialmente no Brasil o Estado Novo e, no ano seguinte, o DPDC passou a chamar-se Departamento Nacional de Propaganda (DNP). Lourival permaneceu na direcção deste organismo, com a função primordial de fazer a propaganda do regime dentro e fora do país. Cada remodelação deste órgão significava a ampliação da sua esfera de acção. A última fez-se por decreto presidencial de 27 de Dezembro de 1939, que criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), directamente subordinado, à semelhança do Secretariado, à Presidência da República. Lourival Fontes continuava firme ao comando. Com maior extensão de actuação que os departamentos anteriores, o DIP coordenava a propaganda nacional, auxiliava os ministérios com informações, organizava os serviços de turismo, controlava os meios de comunicação e as actividades recreativas e desportivas, estimulava a produção de filmes educativos, organizava e patrocinava comemorações e festas cívicas e dirigia o programa de radiodifusão do governo. Tal como o Secretariado, além das funções herdadas do DPDC, ao DIP competiria a censura teatral e de diversões públicas, até então nas mãos da polícia civil do Distrito Federal, bem como a censura do cinema, que herdava da extinta Comissão de Censura Cinematográfica<sup>183</sup>.

Contando com a colaboração de nomes expressivos da intelectualidade brasileira, e uma estrutura altamente centralizada, o DIP assumiu um papel fundamental na elaboração e realização do projecto cultural do Estado Novo brasileiro, penetrando directamente em todo o território

---

182 Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, s/d – *Fontes, Lourival*: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/fontes-lourival>.

183 Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, s/d – *Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)*: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/departamento-de-imprensa-e-propaganda-dip>.

nacional e assegurando o domínio da vida cultural do país. Era, como se percebe, um organismo muito semelhante nos seus fins e meios de acção ao congénere português.

Lourival Fontes foi, portanto, um interlocutor privilegiado de Ferro. Mas o director do Secretariado não esteve sozinho na missão de aprofundar o diálogo com o país irmão. Contou com a valiosa colaboração do embaixador de Portugal no Brasil, Martinho Nobre de Melo, que ali estava desde 1932, e que se tinha destacado como figura activa nas relações entre os dois países, trabalhando em prol de um ambiente favorável à assinatura de um acordo. Ferro procurou ainda capitalizar o conhecimento que dele se tinha no Brasil, em particular entre certos meios intelectuais, decorrente da sua viagem a terras de Vera Cruz em 1922, de que falei anteriormente. Desta forma, nas conferências que deu no Rio de Janeiro e em São Paulo, tratou sempre de realçar o interesse que nos meios cultos de Portugal se manifestava por tudo o que fosse brasileiro. Mas nem só de discursos se fez a actividade de propaganda de Portugal: realizou-se uma exposição de desenhos de artistas modernos portugueses e a exibição de documentários, demonstrativos da “formidável revolução na paz que transformou Portugal de ponta a ponta e o pôs no caminho de novas glórias” (apud Bispo, 2007, s/p).

Enfim, o acordo chegou. Chamou-se Acordo Cultural Luso-Brasileiro e foi assinado a 4 de Setembro no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, sede do governo brasileiro, subscrito por Lourival Fontes e António Ferro, representantes do Departamento de Imprensa e Propaganda e do Secretariado de Propaganda Nacional. Este Acordo seria a materialização dos ideais de Ferro, apresentados numa das suas concretizações, a revista *Atlântico*:

Revelar Portugal novo aos brasileiros. Revelar o novo Brasil aos portugueses. Para nos conhecermos cada vez melhor, para nos entendermos definitivamente, para nos respeitarmos, não devemos ter a preocupação de nos mostrarmos iguais mas diferentes. Porque só essa diferença de planos no mesmo pano de fundo (sentimentos iguais mas estilo e ritmo próprios) nos poderá igualar e engrandecer na harmonia dos contrastes que se fundem, na afirmação magnífica, sem lisonjas nem subserviências, da nossa idêntica força criadora. Uma raça, duas nações, um mundo, eis a nossa legenda, a nossa bandeira!<sup>184</sup>

O artigo 2º do Acordo especificava os meios pelos quais os dois organismos procurariam promover o conhecimento cultural mútuo: mediante a literatura (em especial pela troca de publicações) e a imprensa, pela colaboração de artistas e técnicos brasileiros e portugueses, por meio de exposições artísticas e promoção do folclore luso-brasileiro, quer do ponto de vista teórico, através

---

184 Ferro, António – Algumas palavras de António Ferro. *Atlântico*, nº 1, 5. 1942, p. 1.

de publicações editadas pelos dois organismos, quer de forma mais prática, pela realização de festas populares e tradicionais comuns aos dois países, e pela realização de emissões directas de rádio e permuta de programas radiofónicos. O turismo não foi esquecido: de forma pragmática, indicava-se que se deveriam fixar facilidades ao turismo luso-brasileiro por meio das companhias de navegação brasileiras e portuguesas, pela redução nos preços das passagens, descontos especiais nos hotéis, diminuição nos preços de transportes ferroviários e outras facilidades semelhantes.

O que resultou do Acordo Cultural? O que foi concretizado?

Desde logo, a criação da revista *Atlântico*, dirigida em parceria por Ferro e por Lourival Fontes. A secretaria da redacção estava a cargo de José Osório de Oliveira, que tinha vivido parte da sua infância no Brasil, quando o seu pai assumiu o cargo de cônsul de Portugal em São Paulo. Assumia-se como um 'luso-brasileiro'. Foi um empenhado mediador das relações culturais entre Portugal e o Brasil na primeira metade do século XX, e um dos mais importantes divulgadores da literatura brasileira em terras lusitanas. A revista aparecia-lhe assim como o espaço ideal de actuação. A direcção artística estava a cargo de Manuel Lapa, de quem se falou anteriormente, e que era um dos artistas-decoradores do SPN. Os temas versavam sobre variados assuntos do mundo cultural e artístico dos dois países, contando com a colaboração de numerosos escritores e jornalistas portugueses e brasileiros. Apontada como o símbolo mais expressivo do Acordo Cultural, a revista, de periodicidade semestral, sofreu os reveses do próprio Acordo, e teve três séries: a primeira terminou em Abril de 1945, quando o DIP foi extinto; a segunda, num convénio entre o SNI e o Departamento de Informação brasileiro (que sucedeu ao DIP), durou de 1947 a 1948, e a terceira e última série compreendeu o período entre 1949 e 1950.

No campo literário e artístico, destacou-se a Exposição e Quinzena do Livro Português, realizada em Dezembro de 1941 em diversos Estados brasileiros, resultado da cooperação entre as autoridades brasileiras, as representações consulares e diplomáticas portuguesas e outras entidades privadas ligadas ao sector livreiro. Ferro tinha apostado muito neste certame. E desta 'feira do livro' ficou a certeza de uma penetração mais eficaz do livro português no Brasil, evidenciando alguma capacidade de se contrapor à hegemonia norte-americana nesta área. A estas duas concretizações, a revista e a quinzena, acrescem diversas exposições de obras e artistas brasileiros e portugueses, no reforço do papel desempenhado pelo Instituto para a Alta Cultura, o intercâmbio de estudiosos, intelectuais e cientistas de ambas as nacionalidades, e conferências realizadas em diversas instituições, portuguesas e brasileiras, com o objectivo central de promover a cultura luso-brasileira. Foi ainda criado um novo galardão no âmbito dos prémios literários do Secretariado, o prémio Pêro

Vaz de Caminha, anual, que distinguia a melhor obra literária, científica ou de carácter histórico de interesse comum às duas nações.

No que à rádio dizia respeito, surgiu o programa “Meia Hora Brasileira”, na Emissora Nacional, onde se davam a conhecer as produções musicais, as novas tendências e estilos e os novos compositores do país irmão, além de se efectuarem transmissões radiofónicas de propaganda de ambos os regimes.

Ainda na sequência do Acordo Cultural, foram criadas duas secções especiais em cada um dos organismos de propaganda: a Secção Brasileira do SPN, cujo delegado era José Augusto Cesário Alvim e a Secção Portuguesa no DIP, conduzida pelo visconde de Carnaxide. Relativamente à primeira, do seu plano de actividades destacam-se a publicação de um boletim mensal, entre 1944 e 1945, que fornecia aos jornais portugueses as notícias relativas a Portugal publicadas nos periódicos brasileiros, o envio para o Brasil de artigos de escritores nacionais, para serem distribuídos à imprensa, bem como fotografias dos principais acontecimentos e obras do Estado Novo, além do envio regular do *Jornal da Mocidade Portuguesa*, da revista *Defesa Nacional* e de livros de escritores portugueses (Paulo, 1994).

Da lista destas concretizações, uma coisa parece ficar clara: as relações culturais luso-brasileiras foram muito mais impulsionadas pelo lado português do que pelo brasileiro. Tal dever-se-á a um conjunto de factores que determinavam um certo ‘desinteresse’ brasileiro: por um lado, o facto de Portugal ter chamado a si a direcção do processo, como líder de uma “Política do Atlântico”, poderá ter melindrado o governo de Vargas; por outro, ao mesmo tempo que persistia no Brasil um movimento anti-lusitano – que apontava como causa de todos os males brasileiros a colonização e a presença dos portugueses na vida política, económica e social do Brasil – a influência cultural norte-americana estava em crescendo. Por fim, com a entrada do Brasil no conflito mundial, em 1942, ao lado dos Aliados, verificou-se um progressivo afastamento relativamente ao regime salazarista, fruto das mudanças sofridas no interior do Estado Novo brasileiro, e do seu órgão de propaganda, o DIP.

E quanto ao cinema? Bom, no decurso da sua estadia no Brasil, de que tenho vindo a falar, Ferro terá percebido 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 que levei comigo<sup>185</sup>, e que se exibiram num dos mais

---

185 No âmbito da “Semana de Filmes Portugueses” então promovida pelo SPN, nos cinemas Colonial, na Lapa, Rio de Janeiro, e no Broadway, em São Paulo, constavam do programa os seguintes documentários: *A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal* (1938), *A Exposição do Mundo Português* (1941) ou *A Manifestação a Salazar* (1941), claramente filmes de propaganda do regime... (Ribeiro, 2014a).

importantes cinemas da Cinelândia – o ‘Broadway’ – falaram mais directamente à alma brasileira do que o poderiam fazer centenas de discursos<sup>186</sup>.

Desta forma, para a tão desejada “ projecção atlântica” de Portugal, Ferro propunha, em conjunto com outros meios de acção, o uso do cinema como instrumento privilegiado para uma propaganda eficaz. Na perspectiva de Ferro, as facilidades que a língua em comum pareciam trazer e a certeza da superioridade da produção cinematográfica portuguesa incitaram-no a procurar activamente a entrada em força da indústria nacional no mercado brasileiro. Desta forma, no Acordo Cultural firmado, também o cinema estava contemplado: no artigo 2º, alínea K, fazia-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 (Bettencourt, 1960: s/p.) Já veremos o que daqui resultou... Antes disso, devemos procurar entender melhor a importância que o mercado brasileiro assumia para o projecto cinematográfico luso.

Desde o início que se procuravam fomentar as relações comerciais entre o nosso país e o Brasil, lançando-se em 1935 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, produtora que representava, nos anos 30, quase metade de todo o esforço da produção cinematográfica brasileira. João Antunes e José Matos-Cruz fazem referência a um filme produzido no contexto deste convénio, datado de 1936: *Quinze Dias de Felicidade*, com realização de Humberto Mauro e supervisão de António Lopes Ribeiro, com rodagens em Sintra, Estoril, Minho e no Rio de Janeiro (Antunes e Matos-Cruz, 1997)<sup>187</sup>. O projecto, todavia, não parece ter vingado e não foi além deste primeiro e único filme. Porquê? Porque neste tempo, as atenções tinham-se virado para Espanha, aparentemente com melhores resultados. Veremos este assunto em pormenor no próximo capítulo.

Mas, com Espanha ou sem ela, a verdade é que o Brasil continuava a ser o mercado externo mais ‘natural’ para os filmes portugueses. E em Portugal, Lopes Ribeiro assim o dava a entender. De tal forma que em finais de 1941 dirigiu a Ferro um memorial intitulado “Colocação de filmes portugueses em Espanha e no Brasil”<sup>188</sup>. Trata-se de um documento elaborado no momento em

---

186 As declarações de António Ferro. *Animatógrafo*, 3ª Série, nº 65, 3.2.1942, p. 1.

187 Luís de Pina (1986) faz ainda referência à estadia em Portugal, no final dos anos 20, de Agésilau de Araújo, produtor, e Silvino Santos, operador, portugueses radicados no Brasil, que aqui filmaram vários assuntos portugueses e apresentaram filmes sobre a Amazónia.

188 ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, cx. 724, 9.11.1941, 4 pgs. Trata-se de um documento pouco explorado em termos historiográficos: na minha dissertação de mestrado, o documento foi pela primeira vez analisado (e apresentado na íntegra em anexo), sendo que apenas é mencionado novamente, em trabalhos

que Lopes Ribeiro empreendeu as Produções ALR, muito possivelmente procurando conseguir um mercado mais amplo para os seus filmes, no contexto da questão da internacionalização do cinema nacional que acompanhamos no capítulo anterior.

Neste documento, de quatro páginas, Lopes Ribeiro discorria sobre o panorama do cinema português, que considerava ter atingido “ultimamente um desenvolvimento considerável”, e as suas necessidades de expansão, para ser sustentável: “O mercado cinematográfico português propriamente dito (Portugal continental, Ilhas e Colónias) é muito restrito e apenas suficiente, no caso dum êxito, para amortizar, em pelo menos dois anos de exploração, as despesas de produção dum filme de custo médio (cerca de 800 contos)”. Conquistando o mercado brasileiro, resolvia-se este problema de forma mais expedita; desse modo, essa conquista revelava-se essencial<sup>189</sup>.

Porém, o realizador português estava bem consciente das difíceis condições de exibição no Brasil dos filmes portugueses: “Ou vendidos a 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*”. Sobre este último caso, Heloísa Paulo (2001a) refere que neste período dos anos 40 foi inclusive criada a Pascoal Segreto, firma de empresários portugueses radicados no Rio de Janeiro, destinada unicamente à distribuição de filmes feitos em Portugal, projecto que não terá resultado, acabando por sobreviver graças à reposição de filmes consagrados.

Mais uma vez: era o cinema negócio. E, com os negócios, pouco adiantavam afinidades culturais e políticas, levantando-se, inclusivamente, vozes que não escondiam desagrado e denunciavam essa espécie de *lobby*. E se Lopes Ribeiro o sustentava em discurso mais comedido, outros protestavam nas revistas portuguesas da especialidade, falando da

mesquinhece de certos interesses, debatendo-se [o filme português], tal qual o filme brasileiro, com a ambição desmedida dos exibidores do Brasil<sup>190</sup>. Dois ou três magnates, detentores de grandes circuitos de cinema, fazem exigências incomportáveis, tornando impossível a movimentação satisfatória das

---

académicos, pela investigadora Maria do Carmo Piçarra, no seu livro sobre o Cinema Ambulante do Secretariado, publicado em 2020 (as citações utilizadas nesta secção provêm na totalidade deste documento).

189 Neste documento, Lopes Ribeiro falava ainda da exploração do mercado espanhol e sul-americano de língua espanhola, aspecto que será desenvolvido no capítulo que se segue.

190 Em Junho de 1939, em artigo na *Cinéfilo* sobre o cinema brasileiro, escrevia-se sobre a “sabotagem feita pelos *trusts* de exibidores contra o filme brasileiro”, dando-se como exemplo o caso do proprietário do maior circuito de cinemas no Rio de Janeiro e no norte do país, bem como o exibidor Julio de Lorenzo, em São Paulo, que se recusavam a passar filmes brasileiros, e concluía-se, citando Moacy Fenelon, presidente do Sindicato dos Técnicos Cinematográficos do Brasil: “Não receio desmentido ao afirmar que o Brasil é o único país do mundo onde os exibidores se atrevem a boicotar o filme nacional”.

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<sup>191</sup>.

Lopes Ribeiro não desencorajou. Procurou, em simultâneo, escapar a esta situação de *trusts* e satisfazer “a colónia portuguesa do Rio, público com que os nossos filmes contam principalmente e que sempre os recebe com alvoroço”, partindo do pressuposto (que a história confirma) de que a “produção cinematográfica brasileira é irregular e de má qualidade”, ao passo que, “nos domínios técnico e artístico a produção portuguesa é-lhe muito superior”. Se os distribuidores brasileiros não queriam as fitas portuguesas – ou não as queriam pagar bem – e não as colocavam nos cinemas, havia que os dispensar. Como? Indo até à base do processo, que é como quem diz, comprar um cinema no Brasil e passar lá a produção nacional. Comprar ou alugar um cinema. Claro, no Rio de Janeiro, onde os filmes portugueses passassem em condições favoráveis. Sugeria ainda “medidas de facilitação recíproca”, como diminuir ou anular os direitos de exportação/importação de filmes entre os dois países ou, considerando que “em Portugal, os cinemas pagam menos impostos durante a exibição de filmes portugueses, poder-se-iam equiparar os filmes brasileiros aos filmes portugueses [...], obtendo igual vantagem no Brasil”.

Lopes Ribeiro terminava esta secção do relatório aludindo à viagem de Ferro ao Brasil, propondo que o director do Secretariado regressasse para se encontrar uma solução viável para a entrada em condições vantajosas dos filmes portugueses no mercado brasileiro, o que, no seu entender, teria de passar pela concretização de um acordo oficial com o governo de Getúlio Vargas. No fundo, lançava (publicitava?) os pressupostos do acordo.

E assim foi. Quando Ferro regressou do Brasil, em inícios de 1942, trazia na mala o Acordo Cultural Luso-Brasileiro, que contemplava um conjunto de aspectos para a cooperação cinematográfica entre os dois países, como se viu. Porém, se por um lado se procurava a intensificação da produção e troca de actualidades entre os dois países, deixava-se a questão, bem mais relevante, da realização de filmes em conjunto para abordar “depois de regulados os problemas internos da nossa produção cinematográfica”<sup>192</sup>. Desta forma, 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 sua concretização resumiu-se ao envio de alguns filmes portugueses para o Brasil, passados nas semanas dedicadas ao cinema português, essencialmente as comédias dos anos 30 e 40, que pareciam

---

191 Fraga, Augusto – Português sem calão. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 40, 11.8.1941, p. 5.

192 As declarações de António Ferro. *Animatógrafo*, 3ª Série, nº 65, 3.2.1942, p. 2.



sucessos garantidos, e documentários<sup>193</sup>. O cinema nacional foi, portanto, usado sobretudo como forma de combater o que se percepcionava como desnacionalização, mantendo vivo o sentimento português de uma comunidade de emigrantes que estava há muito longe da pátria e perdia raízes e, em simultâneo, funcionando como instrumentos de legitimação e difusão ideológica do regime salazarista junto destes mesmos portugueses.

O insucesso parece não ter sido previsto, nem por Ferro nem por Lopes Ribeiro. A que se deveu? Desde logo, pela falta de boas condições técnicas de exibição, em especial no que dizia respeito à qualidade sonora das cópias, por vezes inaudíveis. Depois, a distância idiomática entre o português falado nos dois países, dificultando a compreensão do público não emigrante, chegando-se mesmo a pugnar, no Brasil, pela necessidade de legendas. Por fim, a impossibilidade de os filmes portugueses concorrerem com o cinema norte-americano, tecnicamente muito avançado, que dominava então o mercado brasileiro. A partir da década de 1950, a estes factores somou-se o aumento da produção e da popularidade do cinema brasileiro, que conquistava paulatinamente o seu próprio público (Paulo, 2001a).

Politicamente, as circunstâncias também não ajudaram. Nelas podemos incluir os ‘ataques’ da oposição portuguesa, no Brasil, ao regime salazarista, realizando, por exemplo, manifestações diante dos cinemas que exibiam os documentários portugueses, ao domingo; a já citada entrada do Brasil na II Guerra Mundial, ao lado dos Aliados, em 1942, marcou o início de um progressivo afastamento ideológico em relação às potências do Eixo e a regimes como o de Salazar; em 1945, o fim do Estado Novo brasileiro e do governo de Getúlio Vargas, que resultou no facto de as relações culturais luso-brasileiras estabelecidas, e os planos para uma aproximação cinematográfica entre os dois países, terem caído por terra.

Mas não fora só o Brasil a atrair a atenção de Ferro. A América Latina como um bloco também lhe despertou interesse. A sua ideia era constituir um Espaço Atlântico, englobando Portugal, o Brasil, Espanha e os países sul-americanos de língua castelhana, uma irmandade cultural ibero-americana que, no seu entender, se alicerçava numa história em comum, numa fraternidade linguística e numa unidade espiritual. Desta forma, a ida ao Brasil proporcionou-lhe a oportunidade para uma outra viagem, entre Outubro e Dezembro de 1941, por alguns países da América do Sul, em particular a Argentina e o Uruguai, desenvolvendo contactos junto das colónias portuguesas no sentido de divulgar o ‘novo

---

193 De acordo com Heloisa Paulo (2001a), estas “Semanas de Filmes Portugueses” passaram a ter um carácter mais frequente nas décadas de 40 e 50, com apoio da representação consular, começando com Pedro Teotónio Pereira até à embaixada de António de Faria, fazendo-se sentir com mais força em períodos de maior conturbação para o regime.

Portugal' de Salazar, como nação culturalmente poderosa e moderna, e proferindo conferências sobre a necessidade do estabelecimento de relações culturais entre Portugal e estes países<sup>194</sup>.

Dois meses depois do retorno a casa, em Março de 1942, Ferro apresentava ao Presidente do Conselho o “Plano duma campanha de lusitanidade em toda a América, em especial no Brasil”<sup>195</sup>. Tratava-se de um documento extenso, com cerca de 34 páginas, e pormenorizado, no qual, segundo explicava, listava as “medidas que julgo necessárias e urgentes, para recuperar as consequências do abandono de qualquer programa seguido de acção espiritual ou cultural, durante tantos anos, não só no Brasil como em toda a América”; e assumia como finalidade assegurar a “nossa definitiva projecção atlântica”.

O plano que propunha centrava-se no Brasil e nos EUA. Mas expunha igualmente um projecto de aproximação à América espanhola, na certeza de que “se o Brasil é o Portugal do Novo Mundo, a América espanhola é o seu estrangeiro”. Tal significava que o investimento cultural no Brasil, de cariz político-ideológico, permitiria alcançar outros países estratégicos do continente americano – jovens nações americanas como a Argentina, o Chile, o Uruguai, o Paraguai, a Colômbia, o Peru, a Bolívia e a Colômbia<sup>196</sup>, que “foram tocadas, directa ou indirectamente, [...] pelo nosso esforço colonizador e missionário”, considerando que “os reflexos do prestígio que pudermos obter nesses países se vai reflectir favoravelmente no nosso prestígio no Brasil”. A concretizar-se, estas ideias também teriam efeitos em Portugal, no entendimento de que “o prestígio externo [é] condição indispensável, primeira, do prestígio interno”.

Tratava-se, portanto, de uma “acção de penetração metódica, intensiva”, para a qual Ferro tinha demonstrado possuir as capacidades e a experiência necessárias. Mostrara-o nas iniciativas de cariz político-cultural desenvolvidas na Europa no período entre 1933 e 1939. Por exemplo, na organização das quinzenas culturais portuguesas, em Genebra, em 1935, e em Londres, em 1939, ou na participação do país nas exposições internacionais de Paris, em 1937, e de Nova York e S. Francisco, em 1939. Mas, sobretudo, no que foi a sua acção em Espanha, durante a II Guerra Mundial, com a intervenção em certames e festas tradicionais, como foi o caso da realização de uma mostra de arte

---

194 Nesta viagem, o director do Secretariado levou vários dos seus companheiros de aventura no SPN: Bernardo Marques, Thomás de Mello, Carlos Botelho, Eduardo Anahory, Emmérico Nunes, Estrela Faria, Ofélia Marques, Paulo Ferreira e Sara Afonso (Ribeiro, 2014b).

195 ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12E, cx. 662 [Março de 1942], 34 pgs. (as citações utilizadas nesta secção provêm deste documento).

196 Ferro acrescentava ainda aos territórios de operacionalização da campanha o Canadá, porque aí o “prestígio do Estado Novo é impressionante” e Marrocos, “porque continuamos presentes nesses nossos velhos domínios, primeiros ensaios do nosso génio conquistador e colonizador”.

popular, em 1943, no Mercado Nacional de la Artesania Española, em Madrid e, no ano seguinte, na Feira Anual de Sevilha, a apresentação da Caseta de Portugal (Ribeiro, 2014b).

Mas a acção no continente americano, e em particular no Brasil, talvez tenha sido dificultada por uma ideia, porventura demasiado ‘confiante’, daquilo que se entendia ser este país, ou se julgava entender. A descrição das elites brasileiras, feita por António Ferro, que servia de contexto a todo o plano, é bem reveladora de uma visão que se pode considerar paternalista e redutora da realidade do Brasil:

Os brasileiros podem, às vezes, não gostar de nós mas nunca se sentem com o direito moral de nos repelir. E, no fundo, admiram-nos e respeitam-nos. Há que ter sempre, portanto, em conta a complexidade do seu sentimento a nosso respeito, que não é inteiramente bom nem inteiramente mau, e nunca dar demasiada importância às suas atitudes ou palavras.

Em seguida, e não se percebendo bem se em toada realista, ou totalmente equivocada, acrescentava:

Reivindicamos, demasiado, os nossos direitos de antigo povo descobridor e colonizador. Os brasileiros não gostam nada que lhes lembremos o que nos devem, detestam sentir a nossa soberania espiritual que alguns, em todo o caso, aceitam se não lha quisermos impor, mas ainda se revoltam mais quando essas veleidades de teimosa dominação partem de portugueses de baixo nível, sensivelmente inferiores a eles [...]. Não ter em conta este complexo de inferioridade dos brasileiros é contribuir para o decréscimo da nossa influência no Brasil.

Evidentemente que os tempos eram diferentes, como diferente era a forma de abordar este assunto. Hoje seria impensável. Mas não parece ter sido dos melhores momentos do director do Secretariado. Embora se trate de um documento de circulação muito restrita, as ideias estão lá. Pensando melhor, é porventura uma interpretação muito realista das relações Portugal-Brasil.

Politicamente, as palavras de Ferro são igualmente pouco abonatórias: “O Brasil é um país novo, ainda flutuante no domínio das ideias [...]. As posições de cada um nunca são definitivas, irremediáveis”.

E aconselhava o acompanhamento atento da “política do Brasil, impressionantemente flutuante, mas nunca se misturar com ela, nem tomar posição através de amígdalas pronunciadas com este ou aquele ministro, com este ou aquele político”. E concluía: “Se não procedermos assim, arriscamo-nos a ficar isolados”.

Foi, pois, com base nestes pressupostos que Ferro listou uma série de medidas, atribuindo-as a diferentes ministérios e serviços que se encarregariam de as realizar: os ministérios da Educação Nacional, da Economia e dos Negócios Estrangeiros, onde se encontravam a maioria das sugestões, mas igualmente o SPN. Ao Secretariado competiria captar as elites da América do Sul e um conjunto de iniciativas que revelavam a necessidade de controlo da imagem do país, desde “orientar à distância, através de artigos e indicações, a imprensa portuguesa do Brasil e toda a imprensa portuguesa do Novo Mundo”. Neste propósito, também regulamentava as digressões “de companhias de teatro, artistas, escritores e agrupamentos desportivos que vão ao Brasil e à América Espanhola [...], sujeitando as suas viagens ao parecer e ao visto do S.P.N., único organismo competente para conhecer as reacções dos meios estrangeiros”. Uma das prioridades desta actuação do organismo era evitar, no Brasil e em outros países da América, “a publicação de certas notícias mesquinhas ou ridículas, que nos humilham”, e isso passava pelo “envio urgente dum delegado do S.P.N. que se introduza eficazmente nas engrenagens do D.I.P. e nas redacções dos jornais” e pelo estímulo ao “aparecimento [...] dum semanário português ligado encobertamente ao S.P.N. do qual receberia indicações directas”.

Relativamente à intervenção do Ministério dos Negócios Estrangeiros, as principais sugestões centravam-se na revisão dos corpos consulares nacionais, quer no Brasil, quer na Argentina, e na introdução, nas legações portuguesas, de delegados do SPN que, segundo Ferro, não deveriam ser vistos como “inimigos, mas sim como [...] simples e úteis colaboradores”, devendo ser pessoas “o menos burocráticas possível, um bocadinho poetas, ainda que poetas activos e práticos”.

Quanto ao papel a desempenhar pelo Ministério da Educação Nacional, Ferro sugeria um conjunto de medidas dirigidas maioritariamente às diversas comunidades portuguesas espalhadas pelo continente americano: no Brasil, com a “criação de liceus portugueses no Rio e no Pará” e a atribuição de bolsas de estudo para “alguns brasileiros habilmente seleccionados que fiquem sempre a lembrar-se de Portugal com saudades” e, nos restantes países, pela “organização, de acordo com o S.P.N., de cruzeiros anuais de rapazes e raparigas portuguesas das nossas colónias da América” e pela criação de “cursos de língua, História e literatura portuguesas”.

De ressaltar, ainda, a “defesa dos principais núcleos das colónias portuguesas” no continente americano, quer no Brasil – Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Recife, Porto Alegre – quer em Buenos Aires, New Bedford, Nova York, Oakland, assumindo o Secretariado o papel de “elemento de conciliação, e de recuperação espiritual, mantendo vivo nos emigrantes o orgulho das suas origens e elucidando-os sobre os progressos de Portugal nos últimos anos”. Assim, propunha-se, por exemplo, “acompanhar a acção dos organismos culturais das nossas colónias na América”; “fazer publicações

destinadas sobretudo aos filhos dos portugueses”; propor “com parcimónia mas com inteligência e experiência, as condecorações que [...] parecerem indispensáveis para manter o fogo sagrado nas colónias portuguesas”; “receber o melhor possível (passeios, visitas, banquetes) os portugueses de certo relevo que venham à Mãe-Pátria cuja importância nunca medimos porque vivemos demasiado longe do mundo português do Brasil” e, inversamente, “levar a Portugal, de acordo com o S.P.N., elementos escolhidos, no campo cultural e jornalístico, cuja voz tenha peso na opinião pública do país ou na opinião do governo”.

Finalmente, ao Ministério da Economia caberia a “organização duma grande campanha de propaganda dos nossos produtos não só no Brasil como em toda a América” e a conquista de turistas americanos que, “depois da guerra, não será difícil atrair, de tal forma ganhamos a reputação de país hospitaleiro, ordenado, pitoresco”. Mas neste campo, no entender de Ferro, o Secretariado teria uma palavra e acção decisivas. Assim, sugere que “no Brasil, e talvez até noutros países da América, deveriam realizar-se grandes feiras anuais de mostras” que não se deveriam limitar à “simples preocupação comercial”. Desta forma, embora a organização coubesse ao Ministério da Economia, a “sua apresentação artística deveria ser orientada pelo S.P.N., que dispõe para isso duma equipa de decoradores que já deu sobejamente as suas provas nas Exposições de Paris, de Nova York e do Mundo Português”. E augurava que, no decurso de “alguns anos destas exposições regulares, com este critério de espectacularidade sedutora [...] muitos dos nossos produtos e indústrias encontrariam na América a colocação que merecem”.

Desta análise sumária do “Plano duma campanha de lusitanidade...” salta à vista o proliferar de novos cargos e de novas responsabilidades para o Secretariado de António Ferro. A concretizar-se, o SPN veria, assim, fortemente reforçado o seu papel na definição e execução da política cultural externa portuguesa, em especial no Brasil<sup>197</sup>.

Relativamente à execução do plano, o director do Secretariado admitia ser um plano caro, podendo mesmo parecer, a olhos estranhos, um plano “dispendioso, pueril, inútil”, de “incomensurável ambição, de estranha megalomania”. Não exagerava. Em termos financeiros, implicava uma despesa de 8 a 10 milhões de escudos anuais, distribuída pelos vários ministérios afectos e pelo próprio Secretariado. Como ponto de comparação, registe-se que o orçamento do SPN em 1941 era de cerca de 6,4 milhões de escudos para um conjunto de 17 funcionários (Ó, 1999)<sup>198</sup>. Mas Ferro estava convicto

---

197 Ferro sempre desejou estar à frente de um ministério; isto ajudaria...

198 A viabilidade do plano não decorreria apenas dos meios financeiros disponíveis, mas também dos cuidados com a sua execução: Ferro considerava que “o ideal seria mesmo que este programa fosse executado, instalado por uma pessoa, com dois auxiliares, que lançaria os alicerces numa longa viagem que durasse o tempo necessário,

do seu sucesso, tendo a “certeza, ousou dizer dogmática, da viabilidade deste plano” que, “em dez ou quinze anos”, tornaria “Portugal [n]uma realidade viva na América, com todos os benefícios e vantagens consequentes de ordem moral e económica”.

O projecto, todavia, nunca terá passado disso mesmo. No fundo do Secretariado ou no Arquivo Salazar, na Torre do Tombo, não se encontra qualquer resposta do Presidente do Conselho. Muito provavelmente, Salazar, no seu prolapado rigor com as despesas do Estado, tê-lo-á considerado demasiado caro, não dando seguimento.

E quanto ao cinema, ao cinema nacional, nesta “cruzada da lusitanidade”? Qual o papel que lhe foi atribuído?

Desde logo, no relatório a que me venho referindo, Ferro propunha “introduzir o cinema português (quando este for apresentável) em bases comerciais, porque são também as melhores, para uma propaganda eficaz”. Mas o mercado brasileiro era pouco receptivo à produção nacional, pelas razões já enunciadas. Na América Latina, por seu turno, o cinema português deparava-se com o problema da língua, por um lado e, por outro, com a concorrência da cinematografia espanhola, fortemente representada nestes países, como seria de esperar, e como veremos no capítulo seguinte. Daqui, tal como do Acordo Cultural de 1941, parecia vir uma mão cheia de nada...

Mas o director do Secretariado continuava a acreditar que não havia “ofensiva tão perigosa como a das imagens porque é a mais insinuante, a mais doce, aquela que julgamos inofensiva e que, por isso, nos encontra sempre desarmados”. Chegava mesmo a considerar o cinema “a arma de penetração mais poderosa do nosso tempo”. Ao serviço de quem a usasse melhor; e Ferro tinha perfeita consciência de que a cinematografia norte-americana era a mais pujante e eficaz em termos mundiais, tendo forte influência nos mercados que estavam na sua mira: Brasil e América espanhola. A linguagem é bélica, mas era a que ele utilizava. E na sua tentativa de contra ofensiva cinematográfica portuguesa, defendia que se deveria “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”. Num modo muito próprio de glosar a velha máxima “se não os podes vencer, junta-te a eles”, ou eles a nós.

Assim, no plano apresentado ao Presidente do Conselho, propunha-se conseguir interessar os cineastas de Hollywood no caso português, de forma que, “se conseguíssemos que Portugal ficasse

---

ano e meio a dois anos”. Para o seu sucesso, o director do Secretariado advertia Salazar que “o plano é importante e demasiado vasto para caber na rigidez dos quadros, dos regulamentos dos movimentos habituais do pessoal do Ministério dos Negócios Estrangeiros. Não basta sequer baralhar e dar de novo: é preciso criar”.

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”. Para obter esta popularização do país em terras americanas, o director do SPN indicava, para cônsul português em Los Angeles – que passava a ser um dos postos diplomáticos mais importantes nos EUA – a imprescindibilidade de se escolher, 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”, alguém que convivesse intimamente com os principais dirigentes e estrelas do sistema americano de cinema, mostrando-lhes Portugal: “paisagens, costumes, folclore, História, vida regional e política”. Alguém como ele próprio...?

Naquilo que ele mesmo definia como “projecto grandioso”, o director do SPN assumia que, após três ou quatro anos desta propaganda, “Portugal seria com certeza (tomo essa responsabilidade!) adoptado pelo cinema americano [com] consequências benéficas [...] tão grandes que chega a ser difícil calculá-las em toda a sua extensão”. Quimera? Certamente! Como as que o cinema oferecia aos seus aficionados.

A verdade é que, apesar dos esforços (em todas as direcções) desenvolvidos por António Ferro, a realidade da presença cultural de Portugal no Brasil não mudou significativamente, de tal forma que Leitão de Barros, em carta enviada a Ferro do Recife, já no pós-guerra, datada de Setembro de 1947, comentava: “A impressão mais funda que senti neste mês que aqui estou é a espantosa incompreensão e desconhecimento de Portugal existente actualmente no Brasil. [...] O ambiente não está contra Portugal, está apenas alheado à nossa terra”<sup>199</sup>. Tal era especialmente notório por contraste com o dinamismo da atitude espanhola na divulgação da sua cultura no Brasil, mencionada por Leitão de Barros, considerando-a exemplar, e conseguida mediante a actuação dos adidos culturais e de iniciativas como prémios, exposições de arte, envio maciço de livros. Na carta, Leitão de Barros chegava inclusive a condenar a posição portuguesa assumida no novo governo de Gaspar Dutra: “Nós voltamos as costas a isto e acho que fizemos mal”, rematando: “Vários portugueses me pediram para eu escrever ao Salazar. E eu escrevo-lhe a si!”<sup>200</sup>.

Esta carta é importante, não apenas pelas impressões de Leitão de Barros, mas porque foi escrita no momento em que o realizador se tinha deslocado ao Brasil para preparar aquela que seria

---

199 FAQ – Fundo António Ferro/Fernanda de Castro, cx. 0004, 2.9.1947, p. 2.

200 FAQ – Fundo António Ferro/Fernanda de Castro, cx. 0004, 2.9.1947, p. 2.

a primeira e única co-produção entre Portugal e o Brasil, o filme *Vendaval Maravilhoso*, que viria a ter estreia em Portugal, em Lisboa, no Tivoli, a 26 de Dezembro de 1949.

Este drama histórico, que retratava a vida do poeta brasileiro Castro Alves, defensor acérrimo e influente da abolição da escravatura no Brasil, e o seu romance com a portuguesa Eugénia Câmara, que seria o grande amor do poeta baiano, foi, ao estilo de Leitão de Barros, uma superprodução, custando 6 000 contos, uma pequena fortuna na época, com filmagens que se prolongaram por quase dois anos, entre Junho de 1947 e Outubro de 1949, em estúdio – em Portugal, na Tobis e na Lisboa Filme, e no Brasil, na Cinédia e nos estúdios Niterói – e com exteriores filmados na selva brasileira, no Recife, e na Bahia.

Para Leitão de Barros, o projecto foi o capitalizar do prestígio que tinha construído no Brasil desde *A Severa*, e o retomar de ideias lançadas anos antes, da imprescindibilidade de acordos cinematográficos entre portugueses e brasileiros. A escolha do tema parecia feita, pois, com o intuito de apresentar um filme que fosse ao encontro do gosto dos dois públicos, algo considerado naturalmente difícil<sup>201</sup>.

A entrada no difícil meio cinematográfico brasileiro, dominada por *trusts*, como se viu já, foi facilitada por um conjunto de personalidades. Em primeiro lugar, por Nuno Simões, economista e advogado de negócios, com sólidos conhecimentos no Brasil, e que tinha ocupado diversos cargos públicos, entre eles o de governador de Vila Real, membro do Supremo Tribunal Administrativo, deputado e ministro do Comércio e das Comunicações em três governos da I República; estava ainda ligado aos círculos do modernismo e a artistas como Almada Negreiros e Jorge Barradas. Depois, pelo brasileiro Carlos Lacerda, então jornalista e vereador, e que viria a ser deputado federal e governador do Estado de Guanabara nas décadas de 1950 e 1960 (Barros e Mantero, 2019). Há ainda que recordar a ajuda preciosa de Chianca de Garcia, radicado no Brasil desde 1940, como produtor de espectáculos ligado ao Casino da Urca e à Rádio Tupi. Leitão de Barros irá assim, por intermédio destes homens, relacionar-se com a elite política, diplomática e cultural brasileira, com personalidades como o empresário e político Ademar Barros, o industrial Francisco Matarazzo, o magnata das comunicações Assis Chateaubriand, o intelectual pernambucano Gilberto Freyre e diversos homens de negócios ligados ao teatro, como Sandro Polloni ou Pascoal Carlos Magno, um dos renovadores do teatro brasileiro.

Conheceu então, por intermédio de Nuno Simões, mentor da firma portuguesa Produções Atlântico (que irá co-produzir o filme), o empresário cinematográfico David Serrador, detentor de

---

201 Como indica no relatório que entrega ao Instituto para a Alta Cultura, em 1939, na qualidade de boseiro, sobre a indústria do cinema sonoro em língua portuguesa e em línguas estrangeiras (Barros e Mantero, 2019).



uma cadeia de cinemas que cobria quase todo o Estado de São Paulo, e que via em Leitão de Barros um cineasta que lhe permitira a colocação no exterior dos seus filmes.

Procurando ‘agradar a gregos e troianos’, o argumento é escrito pelo próprio Leitão de Barros, por José Osório de Oliveira, de quem falei já, e pelo dramaturgo brasileiro Joracy Camargo, que irá integrar a Academia Brasileira de Letras em 1967. Quanto aos actores, destacam-se Amália Rodrigues, no papel de Eugénia da Câmara, o nosso já conhecido Barreto Poeira, um muito jovem Artur Semedo, que se tinha estreado no cinema em 1949 com *Sol e Toiros*, de José Buchs, e, no papel principal, como Castro Alves, o estreante Paulo Maurício, que se revelará uma desilusão para Leitão de Barros. A fotografia ficou a cargo dos nomes de sempre: Francisco Izzarelli, Aquilino Mendes, João Silva, João de Macedo. A direcção musical é da responsabilidade de Luís de Freitas Branco, com música das canções por Raul Ferrão e João Nobre e interpretação pela própria Amália.

As filmagens no sertão brasileiro “conhecem um pouco de tudo – doenças, acidentes, más condições atmosféricas, planos desfeitos” (Barros e Mantero, 2019: 229), e a produção do filme ficou marcada por quezílias, desentendimentos e dificuldades de ordem financeira. No final, Leitão de Barros sentia-se insatisfeito e desiludido: “Poucas vezes ou nenhuma tenho confiança em qualquer trabalho meu. Com este filme essa confiança é absolutamente nula” (apud Barros e Mantero, 2019: 233). No Brasil, as exportações sonhadas por Serrador não aconteceram, e em Portugal a crítica é feroz e a obra é pateada na estreia lisboeta...O fracasso de *Vendaval Maravilhoso* traz consigo pesadas consequências: o prejuízo financeiro foi grande (um défice de 4 000 contos!), deixando os produtores em apuros, aniquilou a carreira de realizador de Leitão de Barros, sendo esta a sua última longa-metragem e, por fim, constituiu uma autêntica machadada naquilo que se queria fosse o início de uma política cinematográfica de co-produções entre os dois países.

Estas notas sobre a relação cinematográfica Portugal-Brasil parecem-me pertinentes. Porque ajudam a perceber a evolução da nossa própria indústria cinematográfica e os grandes desafios que se lhe colocavam e, por outro lado, porque desvendam alguns aspectos da relação com o Brasil, que parecem desconhecidos ou são, pura e simplesmente, ignorados do outro lado do Atlântico. Basta percorrer a bibliografia sobre o tema para se perceber que este capítulo raramente é mencionado ou, quando o é, nunca se trata de um capítulo, mas antes uma nota de rodapé.

## **A II Guerra Mundial e os projectos cinematográficos (III) – As co-produções com Espanha e o sonho da América Latina**

A história da colaboração cinematográfica entre Portugal e Espanha é de altos e baixos, hesitações, avanços e recuos. E conforme o clima político vivido ao longo destes anos de 1930 e 1940, muito volúvel. Logo, com muito para contar. Centrada em diversas personagens. Do lado português, António Ferro e os realizadores que o acompanharam, como António Lopes Ribeiro e Leitão de Barros, mas também o português radicado em Espanha, Luís Dias Amado. Do outro lado da Península, Manuel García Viñolas, director do Departamento Nacional de Cinematografia, o realizador Eduardo García Maroto e um expatriado judeu alemão, Heinrich Gärtner, entre outros.

Lá chegaremos, ou a eles chegaremos. Para começar, necessitamos de entender com algum cuidado a história recente das relações entre Portugal e Espanha, sobre as quais pairavam visões barrocas de união ibérica e projectos espanhóis de hegemonia na Península. Logo, por um longo período de tempo, as relações com o vizinho espanhol pareciam orientadas pelo dito popular *De Espanha, nem bom vento nem bom casamento*. Ou então, com melhores palavras, as do medievalista Claudio Sánchez-Albornoz, que foi igualmente embaixador de Espanha em Lisboa ainda no período da II República, em 1936: “Não havendo fronteiras naturais entre os dois países, erguia-se contudo entre ambos uma fronteira mais alta que os Pirenéus, vivendo-se séculos de hostilidade, séculos de receio, séculos de incompreensão e séculos de ambições e medos” (apud Vicente, 2003: 120). Parece ponto assente: a ideia de um ‘perigo espanhol’ foi uma constante nas relações externas de Portugal com Espanha, avivada em especial no século XIX com as diversas teorias iberistas então em voga entre as elites intelectuais dos dois países.

Com o golpe de estado de 28 de Maio de 1926 e o fim da I República em Portugal e, no país vizinho, com a ditadura de Primo de Rivera, iniciada em Setembro de 1923, inaugurou-se um período de *détente* nas relações ibéricas, num quadro de afinidades entre as duas ditaduras de tipo militar, nacionalistas e autoritárias. Os dois países como que se reconciliaram. Firmaram diversos acordos económicos e políticos e colaboraram a nível cultural. Portugal foi convidado a participar nas duas exposições internacionais realizadas em 1929, em Barcelona e Sevilha, tendo inclusive esta última contando com a visita do Presidente da República portuguesa, o general Óscar Carmona. Este processo de reaproximação luso-espanhol sofreu um recuo com o advento da II República no país vizinho, em Abril de 1931, e suspendeu-se com a vitória eleitoral, em Fevereiro de 1936, da Frente Popular,

que agrupava socialistas, comunistas e outras forças da extrema-esquerda. Um recuo justificado pelo impenitente anticomunismo de Salazar.

O governo da Frente Popular durou apenas cinco meses e, de 1936 a 1939, a Espanha viveu uma dolorosa guerra civil, da qual saíram vitoriosas as forças conservadoras nacionalistas de direita, lideradas por Francisco Franco. A intervenção de Portugal no conflito espanhol foi de natureza diplomática e político-ideológica, por meio da rádio, da imprensa e do cinema, colocando diversos meios ao serviço dos nacionalistas<sup>202</sup>. Em particular, a colaboração portuguesa foi essencial para a organização da produção cinematográfica na zona nacional durante a guerra civil, oferecendo os laboratórios da Lisboa Filme (já que os laboratórios cinematográficos espanhóis tinham ficado no sector republicano) e película virgem para a montagem das curtas-metragens de actualidades produzidas pela CIFESA<sup>203</sup> (Sempere Serrano, 2012).

Começava assim um novo ciclo de aproximação nas relações bilaterais, do qual resultou a assinatura do Tratado de Amizade e Não Agressão, alguns dias antes do fim da guerra civil espanhola, a 17 de Março de 1939. Tratava-se de um pacto defensivo entre dois países agora com estreitas afinidades ideológicas, assente em seis cláusulas, que garantiam o respeito mútuo das fronteiras, a inviolabilidade e integridade dos respectivos territórios ou a recusa em participar em alianças ou pactos contra uma das duas nações peninsulares.

Mas o sonho iberista espanhol não havia de todo terminado e persistia em ameaçar a independência nacional. Salazar continuava bem ciente desse 'perigo espanhol' e não precisava de se esforçar muito para perceber que ele era real. Com efeito, uma das queixas mais frequentes do governo português era a publicação de mapas da Península Ibérica sem divisões fronteiriças: no primeiro semestre de 1938 circulava inclusive em Lisboa, entre a propaganda da Falange<sup>204</sup>, um mapa no qual Portugal

---

202 Oficiosamente, houve também voluntários portugueses que combateram na guerra civil ao lado das forças da Espanha Nacionalista, e que ficaram conhecidos como Viriatos.

203 A Compañía Industrial Film Española, S.A. ou CIFESA, foi fundada por Manuel Casanova em 1932, em Valência, empresa de tendências conservadoras, ancorada no espectro político de direita. A sua equipa cinematográfica contava com nomes de destaque no panorama fílmico do país, como Florián Rey, Benito Perojo e a actriz Imperio Argentina. A companhia continuou as suas actividades durante a guerra civil espanhola e, nos anos de 1940, tornou-se a mais importante empresa de produção cinematográfica do país vizinho, tendo produzido, entre 1939 e 1950, 41 filmes, que reflectiam as preferências temáticas e ideológicas do regime franquista (em particular os épicos históricos), embora também se tenha dedicado a filmes menos explicitamente políticos, orientados para o grande público. O sucesso da CIFESA radicava na sua imitação da indústria de Hollywood e em mecanismos de produção eficientes, de tal forma que, até meados da década de 1940, não existiam em Espanha empresas que com ela pudessem competir, situação que só se alterou com o aparecimento da Suevia Films de Cesáreo González (Pavlovic *et al*, 2009).

204 Movimento de extrema-direita liderado por José António Primo de Rivera, fundado em 1933, e que viria a dar origem à Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FE de las JONS), no ano seguinte. Este partido político de inspiração fascista foi transformado por Franco, ainda durante a guerra civil, em 1937, na Falange Española y de las JONS, que se tornou o único partido legal em Espanha até à sua dissolução, em 1977.

surgia anexado ao seu vizinho ibérico, como parte de uma Grande Espanha (Pena Rodríguez, 2017). Tal justificará, estou convicta, a missiva que em finais de Maio desse ano o Presidente do Conselho dirigiu a António Ferro, na condição de director do Secretariado, com instruções confidenciais relativamente a qualquer tentativa de oficializar relações culturais com o vizinho ibérico:

Ponho as maiores reservas ao chamado intercâmbio cultural. Este nunca serviu senão para os espanhóis cumularem de amabilidades escritores portugueses e fazerem por esse modo um trabalho de penetração pacífica que não deve ser favorecido. As conferências que viessem fazer a Portugal, a troco dumas amabilidades banais, quebrariam uma certa linha de reserva que é necessário continuar a manter, sobretudo quando vemos desenvolverem-se em Espanha as mais extraordinárias ideias acerca de Portugal e da organização da Península Ibérica. A crise actual em que temos ajudado a Espanha nacional a vencer o comunismo, *não deve fazer-nos esquecer os factores permanentes da política peninsular*. É preciso trabalhar por contrariar em Espanha a formação de influências estrangeiras, algumas das quais podem ser perigosas para os interesses portugueses em determinadas emergências; é preciso para isso manter boas e amigáveis relações públicas e particulares com a Espanha e os valores representativos da nova ordem de coisas a fim de conservar uns na sua simpatia por Portugal e respeito pelos seus direitos e neutralizar noutros as más tendências a tal propósito reveladas; é útil afirmar-mo-nos em Espanha como somos neste período de renascimento, mas considero prejudicial que esse trabalho seja feito com a rutura da *courage* que o povo português foi a si próprio forjando pelos séculos fora e constitui elemento da sua defesa. *Estas instruções são confidenciais* e devem estar sempre presentes no espírito de quem dirigir superiormente os trabalhos de propaganda em Espanha<sup>205</sup>.

Entretanto, rebentava a II Guerra Mundial. O regime franquista aparecia alinhado com as potências do Eixo: as sucessivas vitórias militares da Alemanha e os sentimentos germanófilos de alguns políticos espanhóis conduziam, apenas nove meses depois do início do conflito, e poucos dias depois da queda da França e da entrada da Itália na guerra ao lado da Alemanha, à adopção, a 12 de Junho de 1940, de uma posição de não-beligerância. Forma encapotada de neutralidade ou uma clara posição de pré-guerra a favor do Eixo?<sup>206</sup> A verdade é que o debate historiográfico em torno da orientação assumida pelo governo do *Caudillo* continua<sup>207</sup>. As vitórias do Eixo e as simpatias

---

205 ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12D, cx. 661, 25.5.1938, p. 1 (sublinhados no original).

206 Recorde-se que, apesar desta posição, Franco enviou soldados espanhóis, a Divisão Azul, para a frente soviética, como apoio ao exército de Hitler.

207 Foi uma posição complexa, de malabarista, que em simultâneo permitiu a Franco manter a neutralidade prometida a Portugal, assumir perante a Inglaterra que não a desafiava no Mediterrâneo e aceitava o acordo económico proposto, beneficiando dessa forma dos seus abastecimentos, assegurar a Hitler que não o desiludia,

espanholas pareciam confirmar as apreensões de Salazar – apesar da assinatura do Protocolo Adicional ao Tratado de Amizade e Não Agressão, a 29 de Junho desse ano – especialmente se se considerar a tomada de posse como Ministro dos Assuntos Exteriores, em Outubro, de Ramón Serrano Suñer, falangista convicto e conhecido pelas suas fortes simpatias em relação ao regime nazi<sup>208</sup>.

A entrada dos EUA no conflito, em Dezembro de 1941, mudou a situação para a Espanha, que assumiu um posicionamento estratégico mais moderado e de aproximação a Portugal e à neutralidade. Todavia, esta aproximação política e ideológica contrastava com um alheamento e um desconhecimento cultural mútuo, “resultado funesto”, como nos diz Conceição Meireles Pereira, “de séculos de uma vivência de costas voltadas enraizada nas antipatias, ódios e desconfianças” (2012: 66). E é aqui que entra Ferro. Que definiu para si uma missão: a aproximação peninsular. E, no tom que lhe era característico, sustentou-a numa ideia de uma “unidade espiritual” hispano-portuguesa, e em factores como a “fraternidade, vizinhança, afinidades linguísticas, glórias e preocupações comuns, a mesma ligação, laços de cultura, idêntica vocação universalista”<sup>209</sup>.

Assim, em Julho de 1942, o director do Secretariado visitou o país vizinho, passando por Madrid, Valência (onde assistiu às festas anuais e aos seus Jogos Florais), Barcelona e Saragoça. No decurso desta viagem, Ferro procurou concretizar a sua ideia de um acordo cultural luso-espanhol. Procurava materializar com Espanha o que tinha conseguido no Brasil, no âmbito da Missão Cultural que o levou ao outro lado do Atlântico, no segundo semestre de 1941. Pode mesmo especular-se que o Acordo Cultural Luso-Brasileiro então assinado faria parte de uma campanha do director da propaganda nacional “de alargamento internacional das suas competências” (Loff, 2008: 402), a que se juntaria, esperava Ferro, o acordo ibérico.

Será no seguimento desse desejo que se entende o documento que encontrei no fundo do Secretariado no Arquivo Nacional, enumerando uma série de iniciativas de intercâmbio para este acordo tão desejado com Espanha; embora não esteja datado, pode inferir-se que seja de 1942, uma vez que se propõe 31 de Outubro desse ano como data para a organização e normal funcionamento das “secções especiais, nos serviços de propaganda de Espanha e Portugal, encarregadas da execução

---

a Mussolini que o apoiaria, aos militares conservadores espanhóis que mantinha o *status quo* e à Falange que levantaria uma nova Espanha (Fernandes, 2016).

208 Sabemos agora que com razão, já que em Dezembro desse ano de 1940, escassos meses após a assinatura dos acordos mencionados, o Alto Estado-Maior espanhol entregou a Franco um plano altamente secreto de 100 páginas, de ataque a Portugal, que previa a ocupação de Lisboa e a tomada de toda a costa nacional. Este plano foi encontrado na Fundação Francisco Franco pelo historiador Manuel Ros Agudo, em 2005, e estudado no seu livro *A Grande Tentação – Franco, o Império Colonial e o projecto de intervenção espanhola na Segunda Guerra Mundial*, de 2009.

209 O Bloco Peninsular. *Ocidente, Revista Portuguesa de Cultura*, nº 59, 3.1943, p. 252.

deste acordo”<sup>210</sup>. O texto é muito completo. As medidas abrangiam praticamente todos os campos da actividade cultural, desde o cinema à literatura, da rádio e exposições a diversas formas de arte. E tem uma dimensão política explícita, que se traduzia na proposta de criação “de um serviço regular de informação telegráfica relativo a Espanha e Portugal com a sua natural projecção na América do Sul”, bem como no estabelecimento “de uma orientação comum quanto ao noticiário sobre os dois países a ser divulgado em Espanha e Portugal”.

Mas importa-me salientar o projecto cultural que justificou a sua produção. Assim, no sentido de um mais “amplo conhecimento da história, da paisagem, da língua e da índole de ambos os povos”, sugeria-se o intercâmbio de fotografias, a realização de emissões directas de rádio, a permuta de exposições de arte nacional, o intercâmbio de artistas espanhóis, a publicação de uma revista literária, escrita nos dois idiomas, e mantida pelos serviços oficiais de propaganda dos dois países, contando com a colaboração de escritores e jornalistas de Espanha e Portugal, a criação “ou patrocínio de colecções típicas, panorâmicas da literatura dos dois países, com traduções cuidadas”, o envio de conferencistas e escritores às duas nações peninsulares, por forma a manter vivo o contacto cultural e, por fim, a criação de um prémio anual para o melhor trabalho literário, artístico, histórico ou científico de interesse comum para os dois povos. Como facilmente se percebe, trata-se de uma repetição dos termos do acordo com o Brasil.

Uma ideia central era defendida: a de duas nações com destinos históricos comuns. Para tal, o Secretariado apostava no “estudo em comum dos grandes acontecimentos históricos que definiram a acção da Península na História da Civilização”, bem como na “comemoração simultânea, em Espanha e Portugal de grandes datas que interessem à história dos dois povos”. Era mexer em matéria sensível. E que dificilmente teria acolhimento, bastando recordar esses séculos de costas voltadas. A este assunto voltarei adiante, a propósito do filme *Inês de Castro*.

Digno ainda de ser salientado é a consideração prática do turismo a ser fomentado nesse Acordo Cultural, tendo Ferro projectado um conjunto de iniciativas para o desenvolvimento do turismo peninsular, nomeadamente a “regulamentação de troca de divisas em determinadas épocas do ano”, a criação do escudo e da peseta turística dentro da Península, a redução das tarifas ferroviárias nos períodos de mais turismo e dos preços nos *paradores*, albergues e pousadas dependentes dos Serviços de Turismo de Espanha e do Secretariado, para espanhóis e portugueses, na chamada época alta, além da instalação de gabinetes de turismo recíprocos nos dois países. Propunha-se

---

210 ANTT – *Secretariado Nacional de Informação*, cx. 564, s/d (as citações utilizadas nesta secção provêm deste memorando).

ainda o intercâmbio de publicações turísticas, bem como a propaganda das termas das duas nações, atraindo os turistas peninsulares e dando-lhes facilidades especiais. Finalmente, apresentava-se como essencial o fomento de competições desportivas de alto nível, bem como excursões de autocarro ou de comboio, “com todas as despesas pagas, por ocasião das grandes festas tradicionais dos dois países”, que constituiria “óptima preparação para a organização e desenvolvimento definitivo do turismo peninsular depois da guerra”. Era, portanto, um projecto a médio/longo prazo, pensando no pós-guerra e nas vantagens que dois países que passaram por ela sem a sentir (muito embora a Espanha tenha suportado uma guerra civil muito dura) podiam obter com o turismo, matéria de interesse crescente. Embora difícil de concretizar em países – especialmente Portugal – em que faltava tudo, a começar por uma cultura de viagem, ainda incipiente.

A pergunta seguinte é óbvia: o que resultou desta proposta? Aparentemente nada. Importa perceber porquê. A razão está nas forças de bloqueio existentes. Essa parece ser a história da vida de Ferro. Neste caso, personificadas em Pedro Teotónio Pereira. Verdadeiramente, a actuação de Teotónio Pereira, embaixador de Portugal em Espanha desde 1938, junto do Presidente do Conselho, terá impedido a assinatura de um acordo e Ferro regressou a Lisboa sem resultados neste capítulo. O que aconteceu?

Seguindo as indicações de Salazar de 1938, já mencionadas, que destacavam a importância da conservação de “uma certa linha de reserva” nas relações com Espanha, Teotónio Pereira, em carta ao Presidente do Conselho datada de Julho de 1942, a propósito deste projecto do director do Secretariado, mostrava muitas reservas e indicava que não queria “dar um passo sem que V. Excia. olhe um momento para estas ideias do Ferro” (apud CLNRF, 1990: 136). Conhecendo o desejo do director do Secretariado em “fazer um acordo em que ele interviesse directamente à maneira do que aconteceu no Brasil”, tinha a convicção de que Serrano Suñer, então Ministro dos Assuntos Exteriores, veria tal intuito com maus olhos: “Ou repudia a ideia ou quererá fazer então um verdadeiro acordo de Estado assinado por ele” (apud CLNRF, 1990: 136). Tal devia-se ao facto de o acordo, a acontecer, ser entre os respectivos organismos de propaganda. Ora, no caso espanhol, o controlo da propaganda estava agora sob a alçada da Vicesecretaria de Educación Popular, criada em Maio de 1941 e dirigida desde Setembro por Gabriel Arias Salgado; esta tutela era recente, já que até aí a propaganda era uma das competências do então Ministro da Governação, isto é, Serrano Suñer. A mudança tinha caído mal a Suñer que, apesar das convergências ideológicas com Arias Salgado – conhecido falangista ultra católico e germanófilo – o via como rival, tendo os dois vivido em confronto quase que permanente. E, assim, para o embaixador de Portugal em Espanha, o acordo ambicionado por Ferro podia trazer

“alguns desgostos, havendo muitos pontos que são para nós francamente perigosos” (apud CLNRF, 1990: 136). Desta forma, Teotónio Pereira sugeriria que Ferro procurasse “realizar a todo o custo uma retirada estratégica”, propondo “pequenos acordos locais [...] com serviços não dependentes de Serrano” ou “um acordo de ‘serviços’ competentes nos dois países sobre questões de propaganda de interesse comum”, mesmo sabendo que, com esta solução, se “perderia [...] todo o carácter sensacional e de acontecimento político e Ferro já não se daria por satisfeito” (apud CLNRF, 1990: 136 e 139).

O director do Secretariado estaria consciente de que queria dar ‘um passo maior do que as pernas’. E terá procurado seguir as indicações de Teotónio Pereira. Sem sucesso, todavia, já que “os homens dos serviços de imprensa e propaganda [...] se mostravam a cada passo embaraçados e como inibidos de chegar às mais singelas combinações sem o beneplácito de Serrano” (apud CLNRF, 1990: 144).

Deste episódio se pode retirar uma ideia clara: a persistente desconfiança de Salazar relativamente ao vizinho espanhol. Apesar dos acordos assinados entre as duas nações. Apesar das semelhanças ideológicas. A situação só parece estabilizar um pouco com a mudança efectuada no Ministério dos Assuntos Exteriores: em Setembro de 1942, verifica-se a substituição de Suñer, decretada pelo *Caudillo*, pelo conde Francisco Gómez Jordana, monárquico e defensor da neutralidade espanhola; no final desse ano, era assinado o Bloco Peninsular (ou Bloco Ibérico, como ficou conhecido em Espanha), afastando de vez as tentações espanholas de entrada na guerra ao lado do Eixo, que colocavam em perigo o território português.

No meio de tudo isto, como ficou o cinema?

Em Janeiro de 1941, em viagem de férias, Manuel Augusto García Viñolas, chefe do Departamento Nacional de Cinematografia (DNC)<sup>211</sup> de Espanha, vem a Portugal. Entre passeios por Sintra, Cascais, Estoril e Belém, conforme é então noticiado na revista de cinema *Animatógrafo*, de Lopes Ribeiro, encontra-se em Lisboa com António Ferro e discutem, informalmente ao que parece, as bases para um intercâmbio cinematográfico luso-espanhol, tanto nos campos cultural e propagandístico, como nos seus aspectos industriais e comerciais.

Algo esperado, dado que Viñolas tinha já participado nas negociações de acordos cinematográficos com a Itália, em 1938, e com a Alemanha, em 1940. Este desejo manifestado pelos dois homens, de um acordo político formal de co-produção cinematográfica entre as nações ibéricas, terá sido auxiliado, como se viu, pela aproximação política entre Salazar e Franco, concretizada pela assinatura do Tratado de Amizade e Não Agressão e do Protocolo Adicional ao Tratado.

---

211 O DNC, criado em 1938, era um dos vários organismos que se congregavam na Dirección General de Propaganda, dirigida por Dionisio Ridruejo, e sob a dependência directa do Ministério da Governação.



Estranhamente (ou talvez nem por isso), tal como vimos em relação a Ferro e ao seu congénere brasileiro, Lourival Fontes, também entre o director do SPN e Viñolas as afinidades eram óbvias. Eventualmente, seria este o perfil que se esperaria para homens que dirigiam este tipo de organismo de propaganda estatal... Tal como o português, Viñolas tinha uma formação inicial em Direito (a de Ferro incompleta, como sabemos já), tendo começado a sua carreira como jornalista e crítico de arte e literatura, antes de assumir cargos políticos: no período anterior à guerra civil, trabalhou para o jornal *La Verdad* na sua terra natal de Murcia, e depois no madrilenho e ultra-católico *El Debate*, que o enviou como correspondente para o Vaticano, altura em que parece ter conhecido Mussolini, Gabriele d'Annunzio e Curcio Malapart; mais adiante, nos anos 60, viria a ser redactor-chefe no *Siete Flechas* e no diário *Arriba*.

Estiveram os dois envolvidos em projectos teatrais – Ferro com o seu Teatro Novo, a que fiz já referência, e Viñolas como director do Teatro Nacional de El Español. Partilharam também o enveredar por uma vida diplomática: o espanhol foi adido cultural das embaixadas de Espanha no Rio de Janeiro e em Lisboa, no pós II Guerra Mundial, e António Ferro, como se viu, foi ministro de Portugal em Berna e em Roma na década de 1950.

Para Viñolas, uma parte significativa da sua vida no período em análise esteve ligada ao cinema: como chefe do Departamento Nacional de Cinematografia desde 1938, como um dos directores do Círculo Cinematográfico Español em 1941, conjuntamente com Ricardo Soriano, através da direcção da revista de cinema *Primer Plano* (1940-1942), ou mesmo como responsável pelo *Noticiero Español*, o primeiro noticiário cinematográfico informativo dos franquistas, que antecedeu o NO-DO (este de projecção obrigatória e de frequência semanal que, durante 39 anos, entre 1942 e 1981, foi fonte de informação oficial dos espanhóis).

13 de Janeiro de 1941  
AECOS DA ASSOCIATIVA  
Número 10 - 1941  
Ano 1 - 1941  
1941 - 1941 - 1941  
1941 - 1941 - 1941  
1941 - 1941 - 1941  
1941 - 1941 - 1941  
1941 - 1941 - 1941

**Animatógrafo**  
Director, editor e proprietário: ANTONIO LOPES FERRO

## GARCIA VIÑOLAS

Chefe do Departamento Nacional de Cinematografia de Espanha, veio a Portugal

**ANTÓNIO FERRO, Director do S. P. N. propõe-se estudar com êle um acordo da maior importância para o cinema dos dois países da Península Ibérica**

António Lopes Ferro, chefe do Departamento Nacional de Cinematografia de Espanha, chegou a Portugal, vindo acompanhado pelo seu filho, o Sr. C. C. de quem se diz que é um grande amigo de António Ferro. O Sr. C. C. de quem se diz que é um grande amigo de António Ferro, chegou a Portugal, vindo acompanhado pelo seu filho, o Sr. C. C. de quem se diz que é um grande amigo de António Ferro.

Os irmãos de Ferro, de quem se diz que são grandes amigos de António Ferro, chegaram a Portugal, vindo acompanhados pelo seu filho, o Sr. C. C. de quem se diz que é um grande amigo de António Ferro.

Os irmãos de Ferro, de quem se diz que são grandes amigos de António Ferro, chegaram a Portugal, vindo acompanhados pelo seu filho, o Sr. C. C. de quem se diz que é um grande amigo de António Ferro.

António Lopes Ferro, chefe do Departamento Nacional de Cinematografia de Espanha, chegou a Portugal, vindo acompanhado pelo seu filho, o Sr. C. C. de quem se diz que é um grande amigo de António Ferro.

Os irmãos de Ferro, de quem se diz que são grandes amigos de António Ferro, chegaram a Portugal, vindo acompanhados pelo seu filho, o Sr. C. C. de quem se diz que é um grande amigo de António Ferro.

Os irmãos de Ferro, de quem se diz que são grandes amigos de António Ferro, chegaram a Portugal, vindo acompanhados pelo seu filho, o Sr. C. C. de quem se diz que é um grande amigo de António Ferro.



No encontro de Ferro com o Sr. C. C. de quem se diz que é um grande amigo de António Ferro, chegaram a Portugal, vindo acompanhados pelo seu filho, o Sr. C. C. de quem se diz que é um grande amigo de António Ferro.

**Animatógrafo, nº 10, 13.01.1941**  
**Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa)**

Foi, tal como Ferro e Lourival Fontes, um homem do regime. Como seria de esperar. Mas com o seu próprio pensamento, como confidenciou Jesús de la Serna, director-adjunto do desaparecido diário *Pueblo*, a propósito da morte de Viñolas, em 2010, ao jornal espanhol *El País*.

Quando o bimotor dos Serviços Aéreos Espanhóis que trazia Viñolas aterrou no aeródromo da Granja do Marquês, a recebê-lo estavam dois homens intimamente ligados ao cinema nacional, e que interessam em particular para esta colaboração cinematográfica entre os vizinhos ibéricos: António Lopes Ribeiro, então presidente da Direcção do Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema, e Fernando Fragoso, correspondente em Portugal da *Primer Plano* e jornalista da revista de cinema *Cinéfilo*.

Todos partilhavam a convicção de que ao Estado caberia um papel fundamental na construção das cinematografias nacionais. Na revista *Filmagem*, García Viñolas defendia: “Creio que o Cinema é uma das muitas coisas em que o Estado deve perder dinheiro. [...] A contribuição do Cinema ao Estado é muito mais importante que o que se pode cifrar em números” (apud Sempere Serrano, 2012: 319). Lopes Ribeiro fazia apelo semelhante a Salazar: “Só queremos [...] rogar ao Chefe que não

desampare a Cinematografia Portuguesa [...]. Que ele compreenda 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”<sup>212</sup>.

Lopes Ribeiro era, neste cenário, um protagonista importante para o plano de Ferro, fazendo campanha, nas páginas da *Animatógrafo*, por um cinema ibérico, como se viu já, “um Cinema suficiente, forte e digno, capaz de se bastar em qualidade e quantidade, em técnica e em capacidade comercial”, deixando clara a advertência: “Ignorar a porta que se abriu, a mão que se estendeu, o campo que se rasgou – seria imperdoável e fatal!”<sup>213</sup>.

Tudo parecia confirmar que estas intenções vingariam, já que em Abril desse ano, é a vez de Benito Perojo – “um dos maiores nomes do Cinema



**Animatógrafo, nº 18, 10.03.1941**  
**Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa)**

212 O Cinema Português perante o Chefe. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 9, 6.1.1941, p. 5.  
 213 Possibilidades dum cinema ibérico. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº.18, 10.3.1941, p. 5.

de Espanha”, como o apresentava a reportagem da *Animatógrafo*<sup>214</sup> – vir a Lisboa, numa estadia de uma semana, entre férias e negócios. Que negócios? O hebdomadário revelava que Perojo estudava a possibilidade de produção de um filme luso-espanhol, contando com técnicos e actores dos dois países e com acção localizada em cidades pertencentes a cada um deles. A justificação para este seu projecto lembra em tudo as ideias de Lopes Ribeiro, discorrendo sobre as possibilidades em termos de mercado de um filme deste tipo.

Todavia, se Ferro teve um Teotónio Pereira a contrariar-lhe os propósitos, Viñolas teve um Valentín Galarza. Em Outubro de 1941, Viñolas deixava o DNC. A razão? A substituição de Serrano Suñer no cargo de Ministro da Governação, ministério que tutelava o DNC, por Galarza, reconhecido antifalangista, substituição que provocou um colapso nas actividades do Departamento de Cinematografia, bem como a suspensão do *Noticiero Español*. A saída de Viñolas constituiu, pois, um obstáculo às pretensões de um acordo oficial de colaboração cinematográfica entre os dois países.

Ferro, todavia, não desistia. Em Março de 1942, o director do Secretariado, na sequência da sua viagem pelo Brasil e América do Sul, no segundo semestre do ano anterior, expunha a Salazar o “Plano duma campanha de lusitanidade em toda a América, em especial no Brasil”, que analisei no capítulo precedente. E nele discorre novamente em torno das ideias para um acordo oficial com o cinema espanhol, na expectativa de construção de uma Irmandade Ibérica, que se concretizaria através do intercâmbio cinematográfico e da realização conjunta de grandes filmes históricos, referindo-se em especial a uma película sobre Fernão de Magalhães e o Tratado de Tordesilhas<sup>215</sup>. Sem efeitos, todavia, como se viu.

Chegamos assim à última tentativa de Ferro para um acordo oficial. Depois da assinatura do tratado comercial com Espanha, em 1943, no ano seguinte, a 11 de Fevereiro de 1944, o director do Secretariado apresentava ao governo espanhol um Projecto de Protocolo para um Acordo Cinematográfico. De forma muito semelhante aos acordos feitos entre Espanha e a Itália e a Alemanha, o protocolo sugeria o desenvolvimento do intercâmbio de filmes entre os dois países, assim como a colaboração das respectivas entidades cinematográficas. Propunha que os produtos dessa colaboração tivessem duas versões e que beneficiassem, em cada país, da legislação proteccionista da produção nacional (isto apesar de em Portugal nessa altura ainda não existir legislação desse tipo, que só surgirá em 1948). O terceiro ponto tratava da criação de uma Comissão Permanente de

---

214 Frago, Fernando – Benito Perojo veio a Portugal tratar de um filme luso-espanhol. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 23, 14.4.1941, p. 1.

215 E se o Tratado de Tordesilhas tinha público, Magalhães, à época, nem tanto. Hoje daria jeito, já que se comemoram os 500 anos da viagem de circum-navegação.

Cooperação, constituída em igualdade de circunstâncias por espanhóis e portugueses e composta por um funcionário de cada um dos Ministérios da Indústria e Comércio, um produtor e um distribuidor. O estabelecimento de prémios anuais para as obras resultantes desta colaboração era sugerido no quarto ponto e, por fim, como forma de promoção, quer das co-produções, quer de cada uma das produções nacionais, a organização de semanas de cinema dedicadas a cada um dos países. O projecto foi rejeitado pelos espanhóis, usando como argumento a legislação saída em Maio de 1943, que especificava que a protecção cinematográfica em Espanha só se poderia conceder a entidades ou pessoas que produzissem filmes integralmente nacionais de grande metragem (González, 2006).

O acordo oficial desejado por Ferro nunca chegou, portanto, a concretizar-se, muito por culpa das complicadas relações políticas entre as nações ibéricas, cronicamente desconfiadas uma da outra, desconfiança que nem a criação do Bloco Peninsular parecia ter conseguido resolver. Quer isto dizer que ficou irremediavelmente comprometida? Não! A colaboração cinematográfica entre os dois países, e a realização de co-produções, seguiu em frente. De que forma, já que a nível oficial as coisas eram invariavelmente penosas? Através da iniciativa privada e de várias empresas cinematográficas nela interessadas.

Em Espanha, nos finais dos anos 30 e início da década seguinte, produziam-se cerca de 20 a 25 filmes por ano, tendo o número subido para 31 em 1941 e para 52 no ano seguinte (Monguilot Benzal, 2015). Era, todavia, um número insuficiente para as necessidades do mercado vizinho, que estaria em volta dos 300 filmes por ano, considerando que a Espanha era a nação europeia com mais salas de cinema por habitante: cerca de 2 600 salas de cinema em 1942 (León Aguinaga, 2009). Esta necessidade agudizava-se pelo facto de os acordos cinematográficos governamentais estabelecidos com a Alemanha e com a Itália<sup>216</sup>, que até então lhe asseguravam produções ideologicamente úteis, mas não só, estarem a perder o seu interesse para a Espanha. Na realidade, o acordo com a Alemanha, de 1940, não tinha sido renovado por desavenças entre os dois países e o novo acordo com a Itália, assinado em Abril de 1942, ressentia-se das normas proteccionistas espanholas implementadas em 1943 – nomeadamente a taxa de dobragem, obrigatória para todos os filmes estrangeiros desde Abril, e os impostos de importação, a isto se juntando a quota de uma semana de exibição de filmes espanhóis para seis filmes estrangeiros – interrompendo-se no Verão de 1943. Para a indústria

---

216 Em 1938, ainda em plena guerra civil espanhola, García Viñolas viajou até Berlim, estabelecendo acordos com a Tobis alemã, com condições vantajosas para a cinematografia das forças nacionalistas; nesse mesmo ano, era assinado o primeiro dos acordos cinematográficos com a Itália.

espanhola, com uma Europa em guerra, e com os velhos ‘parceiros’ do Eixo a perdê-la, sobrava Portugal para o estabelecimento de uma colaboração cinematográfica.

Desta forma, a colaboração com Portugal permitiria dividir os custos de produção, assumir projectos de maior envergadura e – sobretudo isso – significaria a abertura de novos mercados: o português, mas, sobretudo, o enorme mercado brasileiro; por fim, e não sendo uma razão despcienda: o acesso a película virgem, que em Portugal estava isenta de impostos para a indústria cinematográfica e que era deficitária em Espanha. Ou seja, um interesse muito pragmático, centrado nas necessidades imediatas da indústria cinematográfica vizinha. Portugal, por si só, não seria assim tão interessante.

E quanto ao nosso país? De que forma beneficiavam as empresas portuguesas com esta colaboração? Bom, necessário se torna dizer que a cooperação com Espanha não começou em 1943. Tinha um passado que podemos fazer recuar até à década de 20. O ‘fio a esta meada’ encontrámo-lo na primeira co-produção de que se tem conhecimento: o filme *O Groom do Ritz / El Botones del Ritz*, do português Reinaldo Ferreira, o famoso Repórter X, inteiramente rodado em Lisboa, mas protagonizado em exclusivo por actores espanhóis, datado de 1924.

Dez anos depois, a imprensa especializada noticiava a constituição de um consórcio luso-espanhol para a produção de filmes, entre o Bloco H. da Costa (de que falei em capítulos anteriores) e a Ibérica Filmes<sup>217</sup>, iniciativa que se parecia enquadrar na defesa que então se fazia, no meio cinematográfico nacional, do intercâmbio de filmes, mas, sobretudo, da produção de películas com duas versões, portuguesa e espanhola, que se esperava pudessem atingir os mercados da América Central e do Sul. O principal mediador dessa relação foi Arthur Duarte.

Duarte tinha começado a sua carreira como actor, em Paris, seguindo depois para a Alemanha, trabalhando na UFA, a rede de estúdios cinematográficos mais importante da Alemanha, na década de 1920 e dos filmes mudos; o advento do sonoro impossibilitou que continuasse a sua carreira internacional como actor. Abraçou então nova via, desenvolvendo nos estúdios da UFA os seus conhecimentos cinematográficos no âmbito da produção. Em 1933, deixou a Alemanha, passando a colaborar com a Ibérica Films, até ao início da guerra civil espanhola, como assistente de produção. Terá conhecido o distribuidor português Hamílcar da Costa em Paris, que aí tinha fundado, em

---

217 Empresa de Barcelona, constituída sobretudo por judeus fugidos ao regime nazi, ligados de uma forma ou outro ao mundo das artes, em especial ao meio cinematográfico. Destacam-se o presidente do Conselho de Administração, David Oliver, que tinha sido distribuidor de filmes na Alemanha através da Nordische Films, proprietário de uma cadeia de salas de cinema e dirigente da UFA, e Kurt Flatau, um dos sócios fundadores, antigo director do importante Marmorhaus Theater de Berlim. O quadro directivo da nova empresa completava-se com o judeu norte-americano J.J. Letsch, anterior director da Metro Goldwyn Mayer na Espanha e América Latina (González García e Camporesi, 2011).

1930, a Agência Cinematográfica H. da Costa, produtora e distribuidora de filmes, que detinha a distribuição exclusiva de filmes alemães e russos em Portugal; em 1933, o empresário criaria a produtora Bloco H. da Costa.

O Bloco, através das suas ligações a Espanha – uma vez que tinha em Madrid um escritório de distribuição – estabelecerá um acordo com a Ibérica Films, para uma produção contínua e industrialmente organizada. Através deste acordo, os membros da empresa espanhola comprometiam-se a participar em filmes portugueses produzidos pelo Bloco H. da Costa, e este último detinha o direito exclusivo de distribuir todos os filmes da Ibérica Films em Portugal.

Em Agosto de 1934, o consórcio lançava aquele que deveria ser o primeiro dos filmes produzidos nestas condições: *Gado Bravo*, a longa-metragem de estreia de Lopes Ribeiro como realizador, sob a supervisão do alemão Max Nosseck, e tendo como assistente de realização Arthur Duarte (que interpretará igualmente a personagem de Artur Fernandes). O filme contará com vários destes actores e técnicos alemães emigrados: Olly Gebauer (atriz e mulher de Max Nosseck), Heinrich Gärtner (director de fotografia), Isy Golberger (responsável pela iluminação)<sup>218</sup>, Siegfried Arno (cómico de renome internacional), Hans May (compositor), bem como Erich Phillipi (argumento) e o seu irmão Herbert Lippschiltz (decoreação). O espanhol Fernando Bernaldez y Eder, que irá dirigir, após a guerra civil, um estúdio em Chamartin de la Rosa, a norte de Madrid, também trabalhou no filme, como director de som.

Arthur Duarte prosseguiu a sua colaboração com a Ibérica Filmes nos anos de 1930<sup>219</sup>, apesar de este consórcio luso-espanhol se ter ficado pelo filme *Gado Bravo*. Será, novamente, o elo de ligação na seguinte colaboração cinematográfica entre os dois países, como assistente técnico de Leitão de Barros em *Bocage/Las Tres Gracias*, de que falei já em capítulo anterior, mas que impõe nova leitura, desta feita no que concerne à co-produção em si.

O filme começou a ser rodado em 1935. Entre nós, e desde o aparecimento do sonoro que tinham sido produzidos apenas quatro filmes de longa-metragem. Apesar da abertura dos estúdios da Tobis, a verdade é que a rentabilização comercial do cinema português era duvidosa. Ficara muito cedo bem clara a necessidade de co-produções com outros países: só ela permitiria manter um estúdio operacional, pela partilha dos custos de produção, a progressão dos profissionais de cinema portugueses, a obtenção de maiores facilidades de distribuição e a maximização dos lucros, pela abertura a novos mercados.

---

218 Gärtner e Goldberg tornam-se figuras constantes da ficha técnica de uma grande parte dos filmes portugueses rodados na década de 1930, quer documentais, quer de ficção.

219 Por exemplo, como actor em *Una semana de felicidad*, de Max Nosseck (1934) e novamente em *Aventura Oriental*, do mesmo realizador (1935). Foi responsável, a partir de 1946, pelas Produções Arthur Duarte, que também se dedicaram à distribuição (Matos-Cruz, 2001).

Esta era também a convicção de Leitão de Barros, que defendia, desde a introdução do sonoro, um cinema nacional com versões espanholas, procurando dessa forma chegar a “todos os povos de língua portuguesa e espanhola, ou seja, Portugal, Brasil, Espanha, América Latina e as respectivas colónias”<sup>220</sup>.

A colaboração para este filme desenvolveu-se entre a produtora espanhola Exclusivas Ernesto González<sup>221</sup> e a portuguesa Sociedade Universal de Superfilmes<sup>222</sup>, tendo o filme sido rodado nos estúdios da Tobis Portuguesa.

Foi, até *Camões*, a mais cara produção da história do cinema português – o custo estimado foi de cerca de 2 400 contos – tendo contado com os patrocínios, em Portugal, dos ministérios do Interior, da Guerra, da Marinha e das Finanças, bem como da Câmara Municipal de Lisboa. O filme foi pensado como uma grande obra histórica destinada aos mercados português, brasileiro, espanhol e da América Latina, tendo por isso sido feitas duas versões, em simultâneo, mas com a substituição de alguns intérpretes: na versão espanhola, o protagonista seria interpretado por Alfredo Mayo, que substituiria Raul de Carvalho, Luchy Soto estaria no lugar de Maria Castelar, Carmen Lucio no de Maria Helena Matos e Fuensanta Lorente em vez de Celita Basto (Pinto, 2015).

A versão portuguesa terá a sua estreia a 1 de Dezembro de 1936 no Cinema Condes e, excepcionalmente, no Cine-Teatro São Luiz, facto digno de nota no que dizia respeito a filmes nacionais, e noticiado como tal no *Diário de Lisboa* de 6 de Novembro desse ano, justificado pela “alta categoria, artística e espectacular do filme”. O sucesso em terras lusas será repetido no Brasil, onde estreou em meados de 1937, como vimos já. O êxito no mercado de língua portuguesa estaria portanto garantido, e terá sido este triunfo a valer aos produtores, face ao avultado investimento feito, isto porque em

**Chegaram a Lisboa os artistas que vão interpretar LAS TRES GRACIAS versão espanhola de “Bocage”**

Artista espanhol e director de Tábua, o director da U. U. Oliveira Monteiro, chegou a Lisboa para dirigir a produção de *Las Tres Gracias*, versão espanhola de *Bocage*, que será interpretada por Alfredo Mayo, Luchy Soto, Carmen Lucio e Fuensanta Lorente.

Alfredo Mayo, o actor espanhol que vai interpretar a parte principal do filme, chegou a Lisboa ontem de manhã. Com ele chegaram também as actrices Luchy Soto e Carmen Lucio, e a directora de Tábua, Oliveira Monteiro. Os actores chegaram a Lisboa ontem de manhã. Com eles chegaram também as actrices Luchy Soto e Carmen Lucio, e a directora de Tábua, Oliveira Monteiro. Os actores chegaram a Lisboa ontem de manhã. Com eles chegaram também as actrices Luchy Soto e Carmen Lucio, e a directora de Tábua, Oliveira Monteiro.

**Animatógrafo, nº 10, 13.01.1941**  
**Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa)**

220 O que vai fazer Leitão de Barros. *Kino*, nº 10, 3.7.1930, p. 4.

221 Através de Don Ernesto Gonzalez, com mais de 25 anos de experiência de produção, amigo do industrial português Salomão Lev, que tinha já produzido o filme mudo *Lisboa, Crónica Anedótica*, de Leitão de Barros, em 1930.

222 Dirigida então por Álvaro de Sousa Lima, escritor e crítico teatral, um dos sócios fundadores, com Belmar da Costa (Cunha e Sales, 2013).

Espanha só estreará em Março de 1940, tendo sido muito mal recebido pelo público, o que deitou por terra toda a estratégia de distribuição do filme na América Latina.<sup>223</sup>

No país vizinho, tinha, entretanto, começado a guerra civil, que duraria até Abril de 1939. As ideias de co-produções ficaram afastadas das prioridades espanholas. Mas as relações cinematográficas com Portugal permaneceram. Desta feita, através dos laboratórios da Lisboa Filme, fundada em 1928, que os nacionalistas espanhóis usaram para a obtenção de película virgem e para revelar, montar e sonorizar as suas curtas-metragens, uma vez que as infraestruturas de produção – estúdios e laboratórios – estavam localizadas em zonas tomadas pelos republicanos, como já foi mencionado.

Entre 1936 e 1939, saíram da Lisboa Filme cerca de 22 filmes do lado franquista, bem como três números do noticiário CIFESA (González, 2006). A montagem destas películas nos laboratórios da Lisboa Filme ficou a cargo de Eduardo García Maroto, que por cá permaneceu durante uma parte do conflito espanhol, trabalhando tanto para a CIFESA como para o Estado Maior franquista, e assistido por Heinrich Gärtner, que por cá estava desde 1934. Judeu austríaco, tinha abandonado a Alemanha em 1933, com a subida dos nazis ao poder, e trabalhou em Portugal em vários filmes, antes de se radicar definitivamente em Espanha, onde ficou conhecido como Enrique Guerner: integrou, como diretor de fotografia, como se viu já, a equipa de *Gado Bravo*, de Lopes Ribeiro e, depois, a de *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Leitão de Barros, no ano seguinte, tendo realizado neste período várias curtas-metragens, algumas das quais para o próprio Secretariado: *Arquipélago do Sol* e *Cortejo Folclórico* (ambas de 1937). Os dois homens são, pois, personagens importantes neste período, para as relações Portugal-Espanha no âmbito cinematográfico, dados os vínculos profissionais estabelecidos, com o Secretariado e o DNC, e com produtores e realizadores portugueses, com conhecimento íntimo do funcionamento das duas cinematografias.

E assim chegamos novamente a 1941, ano importante nesta história de avanços e recuos, marcado pela viagem de Viñolas a Portugal, a sua saída do DNC e a tentativa, fracassada, de um acordo oficial de colaboração cinematográfica ibérica empreendida por Ferro.

A situação parece alterar-se em 1942, com a intervenção de Lopes Ribeiro e as suas viagens a Madrid. A primeira, em Julho, oficialmente de retribuição da vinda a Lisboa de Viñolas no ano anterior, permite-lhe reunir-se na capital espanhola com os proprietários dos estúdios Roptence, e donos da produtora cinematográfica Faro, e com Joaquín Argamasillas, chefe da secção cinematográfica

---

223 Para mais informações ver entrada de Paulo Cunha, “Quando o cinema português tentou ser ibérico e fascista”, no blog *À Pala de Walsh*: <https://www.apaladewalsh.com/2019/09/quando-o-cinema-portugues-ten-tou-ser-iberico-e-fascista/>.



do Sindicato Nacional do Espectáculo, Joaquín Soriano, presidente da Subcomissão Reguladora de Cinematografia, e Adolfo Arenaza, também do Sindicato Nacional do Espectáculo e proprietário da Hercules Films. Malograda a tentativa de Ferro para um acordo cultural com Espanha ao estilo do que tinha conseguido com o Brasil, como se viu já, poderá entender-se esta viagem de Lopes Ribeiro como indo em missão oficiosa para Ferro, para o estabelecimento de um projecto de colaboração peninsular no campo cinematográfico, embora em moldes privados e não estatais?

Relembre-se o relatório de Lopes Ribeiro, intitulado “Colocação de filmes portugueses em Espanha e no Brasil”, enviado a Ferro em Novembro de 1941, e analisado no capítulo dedicado ao Brasil<sup>224</sup>. Nele defendia Lopes Ribeiro a necessidade de se conquistarem novos mercados para a produção cinematográfica nacional, necessários para a amortização dos custos de produção dos filmes portugueses, sendo um desses mercados o espanhol, onde os filmes portugueses podiam passar dobrados, o que abriria a Portugal “um mercado tão vasto e compensador, que desenvolver-se-ia automaticamente a nossa indústria de filmes”, prevendo o realizador um espaço de colocação para os filmes nacionais de 90 milhões de espectadores, considerando Espanha e a América Latina. Com o mercado cinematográfico espanhol praticamente fechado à produção norte-americana e coarctado pelos impostos proibitivos para a importação de filmes, um acordo com Portugal seria, para Lopes Ribeiro, benéfico para os dois países, propondo 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, em troca da distribuição em Espanha de filmes portugueses”.

Em Agosto, Lopes Ribeiro voltava a Madrid. Por esta altura, e de forma que se revela significativa, a *Primer Plano* começava a noticiar o cinema português nas suas páginas, como por exemplo o filme *Ala Arriba*, de Leitão de Barros, que se irá apresentar no Festival de Cinema de Veneza em Setembro desse ano. Em Outubro, de regresso de Veneza, Lopes Ribeiro passava novamente por Madrid. Em Dezembro, é a vez de Fernando Fragoso, sucessor de Lopes Ribeiro na direcção do Sindicato Nacional de Profissionais do Cinema e secretário do Conselho de Produção da Tobis Portuguesa, viajar até Espanha. Fragoso chega a Madrid acompanhado por quadros da Tobis: João Ortigão Ramos, que além de membro do conselho da produtora era presidente do Grémio de Cinemas, e Rodrigues Pinto, administrador delegado.

---

224 ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, cx. 724, 9.11.1941 (as citações utilizadas nesta secção provêm deste relatório de Lopes Ribeiro).

E assim, em 1942, eventualmente como resultado destas viagens a Espanha, Portugal torna-se no maior importador de filmes do país vizinho: 16 longas-metragens e cerca de 12 documentários. Esperaria certamente tratamento recíproco do lado espanhol. Puro engano! Espanha não importa uma única película portuguesa! Em 1943, apenas uma: *A Aldeia da Roupa Branca*, de Chianca de García. Até Espanha viajou igualmente, em 1943, Francisco Quintela, director geral dos estúdios da Lisboa Filme, para contratar técnicos, entre os quais Eduardo García Maroto, a quem oferece o cargo de assessor técnico-artístico, José María Sánchez (maquilhador), Enrique Domínguez (técnico de som) e Francisco Izzarelli (operador<sup>225</sup>). A esta viagem não seria alheia a participação, como sócio de capital, na Lisboa Filme, desde Janeiro de 1942, do industrial espanhol António Redondo Munício. A *Primer Plano*, conduzida por García Viñolas (desde a sua saída do DNC), por seu turno, persistia no seu intento de produzir um interesse em Espanha pela cinematografia lusa, dando conta da rodagem de filmes, de estreias, das suas estrelas e, mesmo, da organização corporativa nacional no campo cinematográfico (González, 2006). Em Portugal, a indústria cinematográfica via benefícios claros numa colaboração, em particular permitindo que os estúdios nacionais, da Tobis e da Lisboa Filme, rentabilizassem as suas infra-estruturas produtivas uma vez que, e apesar do êxito do cinema nacional no plano interno, os níveis de produção eram ainda baixos e intermitentes.

Em resultado destas movimentações dos portugueses, em finais de 1943 iniciava-se uma colaboração cinematográfica contínua, entre as nações ibéricas, em moldes diversificados: filmes dirigidos por realizador português em estúdios espanhóis ou dirigidos por realizador espanhol em estúdios portugueses, filmes com duas versões dirigidas por dois realizadores com os mesmos actores e técnicos ou com actores e técnicos diferentes, ou filmes com equipas mistas de produção, rodados entre Portugal e Espanha. Entre 1945 e 1951, estrearam entre nós 12 filmes produzidos neste regime de co-produção. Para Paulo Cunha, são números significativos, já que correspondiam a aproximadamente 30% das 44 longas-metragens de produção cinematográfica nacional que estrearam nas salas portuguesas nesse período<sup>226</sup>. As duas empresas mais intimamente ligadas a este projecto eram a portuguesa Filmes Lumiar, dirigida por Giuseppe Trevisan, um comerciante italiano radicado no Porto, e, do lado espanhol, a Ediciones Cinematográficas Faro S.A., a que estavam ligados os portugueses Luís Dias Amado e o produtor Eduardo Oliveira Martins, delegado da Faro para Portugal. Dias Amado, radicado em Espanha, produtor na Faro, tinha sido director

---

225 Que viria a trabalhar na fotografia de várias das co-produções luso-espanholas.

226 Ver entrada “Quando o cinema português tentou ser ibérico e fascista”, no blog *À Pala de Walsh*: <https://www.apaladewalsh.com/2019/09/quando-o-cinema-portugues-tentou-ser-iberico-e-fascista/>.

do Noticiário Fox Movietone em Espanha durante a guerra civil, e trabalhava ainda como assessor da secção de documentários do NO-DO (Sempere Serrano, 2003)<sup>227</sup>. Apresentava-se como um dos principais defensores das co-produções com Portugal, vendo nessa colaboração cinematográfica uma das maiores possibilidades apresentadas pela constituição do Bloco Peninsular. No *Anuário Cinematográfico Português*, de 1946, Amado assinava um artigo no qual descrevia o potencial das co-produções entre Portugal e Espanha, afirmando, convicto, que “se as coisas correrem bem, propomo-nos continuar esta colaboração dando aos dois mercados um mínimo de 10 filmes por ano em colaboração e com a intervenção de artistas e técnicos dos dois países” (1946: 43).

Começou-se com um filme protagonizado pela portuguesa Milú, rodado em Barcelona e produzido pela Hispania Artis Films: *Doce lunas de miel/Doze luas-de-mel*. Realizada pelo húngaro radicado em Espanha Ladislav Vajda, tendo como assistente de realização Alejandro Perla, o filme estreou-se em Madrid em Janeiro de 1944 e, muito provavelmente, em Junho desse ano em Lisboa. As dúvidas sobre se terá tido duas versões ou apenas uma, em espanhol, passando legendado em Portugal, persistem, e não há a total certeza de que esta terá sido a primeira co-produção deste período entre os dois países.

Esse título é normalmente atribuído a *Inês de Castro*, de Leitão de Barros. Na co-produção entre as Filmes Lumiar e a Faro Films aparecia García Viñolas como co-autor do argumento e conselheiro artístico, embora em algumas fontes espanholas seja apresentado também como realizador do filme. Os assessores literários foram o poeta nacionalista Afonso Lopes Vieira, do lado português, e Manuel Machado, da Academia Real Espanhola, na versão espanhola. Alejandro Perla e Heinrich Gärtner, que participarão em várias destas co-produções, foram, respectivamente, primeiro assistente de realização e director de fotografia. Como conselheiro assessor de produção, estava Luís Dias Amado, que assumirá o cargo em vários destes filmes luso-espanhóis.

Esta foi a única obra fílmica de co-produção a merecer apoio estatal, tendo sido considerada em Espanha filme de interesse nacional, classificação atribuída a películas que demonstrassem inequivocamente a exaltação dos valores raciais ou ensinamentos dos princípios morais e políticos estabelecidos pelo regime franquista. Obteve ainda o primeiro prémio no concurso relativo aos melhores filmes estreados no país. Aí fez o seu *début* em Dezembro de 1944.

Entre nós, as estreias foram de gala: no S. Luíz, a 9 de Abril do ano seguinte, um mês antes do fim da guerra, com a presença do Presidente da República, membros do governo e do corpo diplomático,

---

227 Em 1942, foi director de produção no épico *Raza*, que teve o patrocínio do Consejo de la Hispanidad, filme de que se falou já. O director de fotografia foi Heinrich Gärtner e García Maroto trabalhou na edição.

e no Porto, contando com o Ministro do Interior, os responsáveis das duas empresas produtoras, autoridades civis e militares e representantes de organismos culturais, económicos e artísticos<sup>228</sup>. Prémios, nenhuns. O Secretariado, que tinha criado em 1944 os seus prémios cinematográficos, destinados a “filmes portugueses de maior mérito artístico e técnico” (Ferro, 1950b: 130), atribuiu nesse ano de 1945 o Grande Prémio do SNI, destinado ao melhor filme de longa-metragem, à obra *A Vizinha do Lado*, de António Lopes Ribeiro, não a este *Inês de Castro*. A razão oficial? O facto de estes prémios se destinarem apenas a filmes produzidos em Portugal, em estúdios portugueses, dirigidos por realizadores portugueses e com intérpretes de nacionalidade portuguesa. Estranho, se pensarmos que o galardão de filme de interesse nacional espanhol se regia pelos mesmos moldes... Estratégia de Ferro, para evitar que o prémio atribuído em Portugal pudesse entrar em conflito com o atribuído em Espanha e, assim, fazer perigar o seu desejo (certamente ainda vivo) de um acordo de colaboração cinematográfica oficial, entre os dois países, por si gizado?

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” (2006: 98). Aliás, o próprio Ferro via com bons olhos este tipo de obras, de carácter histórico. Todavia, como se viu, o filme não produziu o efeito político esperado, de criação de um regime concertado oficial de co-produções, eventualmente reflectindo as crónicas desconfianças entre os dois países. O artigo do historiador espanhol José Folgar de la Calle, *Inês de Castro. Doble versión de José Leitão de Barros*, que analisa em pormenor este filme, parece confirmar esta hipótese, ao elencar de forma exaustiva as muitas diferenças entre a versão portuguesa e a espanhola, acabando por concluir que “no nos hallamos ante una misma película con dos versiones, sino con un mismo título que desarrolla hechos similares pero ofrecidos con perspectivas diferentes” (2006, s/p), inclusive nas leituras históricas propostas.

Mas a cooperação continuou, embora em moldes puramente particulares.

Em 1945, estreava *Cero en Conducta/ Madalena... Zero em Comportamento*, a 19 de Dezembro, uma dupla estreia no Odeon e no Palácio. Tratava-se de uma comédia, desta feita de tipo musical, inspirada num filme italiano de Vittorio De Sica. Com co-realização de Fyodor Otsep e José María Téllez, e coordenação de García Maroto, o elenco era misto, contando com os portugueses Virgílio Teixeira<sup>229</sup>, Leonor Maia e Óscar de Lemos, entre outros.

---

228 Em 1946, o filme estreou-se no Brasil e, dois anos depois, teve estreia comercial em Paris e na Alemanha.

229 Filme com que se estreou em cinema, depois da participação, no mesmo ano, no português *Ave de Arribação*, de Armando Miranda. A sua carreira em Espanha foi longa e bem sucedida, ao longo das décadas de 40 e 50, tendo entrado em várias destas co-produções: *A Mantilha de Beatriz*, *Três Espelhos*, *Amanhã Como Hoje*, *A Rainha*

Ainda neste ano de 1945, as Ediciones Cinematográficas Faro e a Filmes Lumiar apresentavam *Cinco lobitos/O Diabo São Elas*, uma comédia com duas versões. Do lado português, Aquilino Mendes filmou exteriores em Lisboa e no Estoril, tendo participado seis actores lusos<sup>230</sup>, com a supervisão de filmagem a cargo de Oliveira Martins. Do lado espanhol, a realização foi assegurada por Ladislao Vajda, e a rodagem foi feita nos estúdios Roptence. O director de fotografia voltava a ser Heinrich Gärtner, como em *Doze luas-de-mel*. A 12 de Janeiro de 1946 o filme estreou em Madrid e, a 18 de Outubro, em Lisboa, no Éden. Por paragens lusas, o filme não teve êxito entre o grande público, ao que tudo indica devido ao facto de ter aparecido dobrado, algo estranho num país como o nosso, onde essa prática nunca se institucionalizou, ao contrário do que aconteceu em Espanha.

Seguiu-se-lhe *É Perigoso Debruçar-se/Es peligroso asomarse al exterior*, nova comédia, realizada por Arthur Duarte (na versão portuguesa) e Alejandro Ulloa (na versão espanhola), que estrearia em Madrid a 25 de Fevereiro de 1946 e em Lisboa, no Éden, a 21 de Junho. Com canções de Milú, do elenco faziam parte os actores portugueses Erico Braga e Estevão Amarante<sup>231</sup>; o director de produção era Luís Dias Amado.

Três comédias, portanto. A próxima co-produção, *A Mantilha de Beatriz/La Mantilla de Beatriz*, revelava-se uma novidade total em Portugal: tratava-se de um filme 'de capa e espada', baseado no romance homónimo de Pinheiro Chagas. Realizado por Eduardo García Maroto, constituindo uma produção da Lisboa Filme e da Peninsular Films, estreou no Trindade a 16 de Agosto de 1946, contando, entre os actores portugueses, com dois dos galãs mais famosos da época, António Vilar e Virgílio Teixeira. Terá sido a sua presença, bem como o ineditismo do filme, o que justificou o seu êxito em Portugal, embora pareça ter sido igualmente um sucesso no país vizinho.

No ano seguinte, quatro novos filmes. Começamos pel' *O Hóspede do Quarto 13/El Huésped de del Cuarto Numero 13*; tratava-se de novo filme com uma versão em cada língua e dois realizadores: Arthur Duarte (na versão portuguesa) e Rafael Gil<sup>232</sup> (na versão espanhola); a produção foi novamente de Dias Amado. Estreia a 27 de Março, em Madrid, e a 13 de Maio em Lisboa.

---

*Santa*. Nos anos 50 e 60, trabalhou em Hollywood. Participou, ao longo da sua vida artística, em 92 produções, 150 programas de televisão e duas peças de teatro.

230 Entre eles, Barreto Poeira e duas das célebres irmãs Meireles, Rosário e Milita. As irmãs entraram em ambas as versões, nas duas línguas, ao contrário dos outros actores portugueses.

231 Ambos foram presença recorrente em várias destas co-produções, casos de *Inês de Castro*, *O hóspede do quarto 13* ou *Senhora de Fátima*.

232 Gil começou a sua carreira como crítico cinematográfico durante a II República espanhola, foi depois documentarista durante a guerra civil e, em 1941, dirigiu a sua primeira longa-metragem, *El hombre que se quiso matar*, uma adaptação da obra de Fernández Flórez, caminho este, o das adaptações, que segue durante esta década; nos anos 50, enveredou por um cinema de temáticas religiosas (Folgar de la Calle, 2006).

O modelo de duas versões continuou com *Rainha Santa/Reina Santa*, de 1947, com realização de Rafael Gil (na versão espanhola) e Aníbal Contreiras<sup>233</sup> (na versão portuguesa). Este drama histórico (seguindo o modelo de *Inês de Castro*, de Leitão de Barros) que retratava a vida da castelhana D. Isabel de Aragão, casada com o rei D. Dinis, foi aliás o primeiro filme das Produções Aníbal Contreiras, que foi também autor do argumento, em conjunto com a espanhola Suevia Films. Estreou em Madrid a 3 de Março e em Lisboa, no Tivoli, a 15 de Setembro. Para a época, tratava-se de uma autêntica super-produção, contando com mais de 20 actores, além de milhares de figurantes. Tal como era costume nas co-produções com Espanha, o filme tinha no elenco artistas dos dois países, destacando-se, do lado português, os galãs António Vilar (no papel de D. Dinis) e Virgílio Teixeira (como D. Afonso Sanches); Barreto Poeira e Julieta Castelo. A obra ganhou em Espanha o prémio de melhor realizador, atribuído pelo Círculo de Escritores Cinematográficos, e ainda o terceiro prémio de melhor filme atribuído pelo Sindicato Nacional do Espectáculo. O sucesso comercial em Espanha ditou a passagem de António Vilar para o país vizinho, onde se radicou e passou a trabalhar, protagonizando, entre 1946 e 1978, perto de 40 filmes.

Ainda em 1947, dois novos filmes de Ladislao Vajda: *Viela Rua Sem Sol/Barrío e Três Espelhos/Tres Espejos*. O primeiro, novamente com produção de Dias Amado e fotografia de Gärtner, teve duas versões e protagonistas diferentes, tendo sido rodado em Lisboa, Porto, Málaga e nos estúdios Roptence e C.E.A., em Madrid. Baseado no romance *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, de Georges Simenon, conta com nova aparição da actriz portuguesa Milú, tendo estreado no Edén a 19 de Setembro e a 27 de Novembro seguinte em Espanha. O segundo, um policial, que mereceu da parte da crítica portuguesa elogios, contou novamente na direcção de fotografia com Heinrich Gärtner, tendo um elenco português de luxo: João Villaret, Madalena Sotto, Virgílio Teixeira, António Silva, entre outros. Esta co-produção da Lisboa Filme e da Peninsular Films foi uma adaptação da peça *Tres Espejos*, de Natividad Zaro, tendo estreado a 4 de Outubro em Lisboa, no Trindade.

---

233 Homem activo na vida cinematográfica nacional, Aníbal Contreiras foi representante dos produtores, enquanto sócio do laboratório Lisboa Filme, na comissão de especialistas designada pelo governo para o estudo do estabelecimento da produção regular de filmes em Portugal, que culminará na criação da Tobis Portuguesa, em 1932, e de que Contreiras será accionista. Nesse mesmo ano, fez parte do grupo que criou o Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema, tornando-se o seu primeiro presidente. Em 1936, durante a guerra civil espanhola, foi enviado pelo *Diário de Notícias* para fazer a cobertura do conflito, tendo então realizado o documentário *A Caminho de Madrid*, longa-metragem que se perdeu, sendo que as únicas imagens que sobreviveram são da remontagem franquista *Madrid: Cerco y bombardeamiento de la capital de España* (1938). Com o final da guerra, em 1946, Contreiras criava as Produções Aníbal Contreiras, um projecto ambicioso, de colaboração com o país vizinho, nos campos da produção e distribuição, que durou dez anos. Em 1957 rumou ao Brasil, onde tentou aplicar um modelo de co-produção idêntico ao que implementara com Espanha; sem resultados práticos ou êxito, contudo. Quando regressou a Portugal, abandonou a actividade cinematográfica, embora tenha continuado, ao serviço da Misericórdia de Lisboa, a organizar sessões culturais e recreativas para a terceira idade.

No ano seguinte, estreava-se, a 19 de Agosto no Capitólio, em Lisboa, e a 25 de Outubro em Madrid, o filme *Amanhã como Hoje / Mañana como Hoy*, um drama situado no século XIX, co-produzido pela Doperfilme e pela Peninsular Films, e realizado por Mariano Pombo.

Em 1949, novo filme com duas versões, diferentes protagonistas, diferentes realizadores (Arthur Duarte na versão portuguesa e Alfredo Echegaray para a versão espanhola), mas partilhando a equipa técnica, onde reencontramos, como director de fotografia, Heinrich Gärtner. Trata-se de mais uma obra da Ediciones Cinematográficas Faro, desta vez em parceria com a portuguesa Talma Filmes: *Fogo/Fuego*.

Em 1951, fechava-se este ciclo de co-produções, com *Senhora de Fátima / La Señora de Fatima*, realizado por Rafael Gil e tendo como director geral da versão portuguesa Aníbal Contreiras, cuja empresa participou na co-produção, juntamente com as espanholas Sueva Films e Rapa Films. Rodado em Fátima e em Miraflores, nos arredores de Madrid, o filme foi considerado em Espanha como melhor filme do ano, pelo Sindicato Nacional do Espectáculo, e o actor José Nieto (no papel de peregrino) obteve, pelo Círculo de Escritores Cinematográficos, o prémio de melhor actor secundário. A escolha da temática religiosa entende-se facilmente: 1951 revelou-se um ano crucial para o culto mariano em Portugal e para a reputação internacional do santuário de Fátima, quando o Papa Pio XII escolheu o país para o encerramento do Ano Santo Universal (em resposta à solicitação conjunta do Governo e da hierarquia católica portuguesa), tendo o santuário sido palco das cerimónias, a 13 de Outubro, num evento pleno de significado religioso, político e diplomático. O filme, esse, tinha já estreado: no São Jorge, em Lisboa, a 7 de Outubro (e no Porto no dia seguinte) e, quatro dias depois, em Fémina, Barcelona. Mas a temática também se justifica porque, do lado espanhol, o argumento de *La Señora de Fatima* era assinado por Vicente Escrivá, que com Rafael Gil fundara a Aspa Films, produtora dedicada a épicos biográficos<sup>234</sup>.

Como vimos, nestas produções das duas cinematografias estiveram envolvidos nomes bem conhecidos, entre actores e técnicos, representativos, para Paulo Cunha, do investimento dos produtores e empresas envolvidas nestes projectos, apostadas no embaratecimento dos custos de produção e no alargamento dos respectivos mercados. Todavia, a colaboração, que trouxe desta

---

234 Embora não sejam co-produções luso-espanholas, de referir ainda quatro filmes deste período, por terem sido realizados por espanhóis que trabalharam vários anos em Portugal: Alejandro Perla, que surgiu no cinema português pela mão de Leitão de Barros, como seu assistente, e realizou *Cais do Sodré* (1946) e a comédia *Os Vizinhos do Rés do Chão* (1947), adaptação de uma peça de teatro, e contando com actores que já tinham provado o seu valor neste tipo de filmes, como António Silva, e Eduardo García Maroto, que levou ao cinema a obra do Padre Américo, no filme *Não há Rapazes Maus* (1948). O quarto filme é a excepção: *Sol e Toiros* (1949) foi realizado por José Buchs, um dos mais prolíficos realizadores do cinema espanhol, sendo esta obra resultado de uma passagem efémera pela cinematografia nacional.

forma uma certa actividade aos estúdios portugueses, foi diminuindo, até cessar no início da década de 50. Quais as razões para o fim desta relação?

Por um lado, a filmografia espanhola começara a entrar noutros mercados, levando a um progressivo desinteresse pela colaboração com Portugal: a Espanha começava a explorar de forma mais intensa o mercado sul-americano de língua castelhana, graças sobretudo à actividade da produtora Sueva Films, do galego Cesáreo González (Folgar de la Calle, 2006). Por outro lado, em Portugal, a generalidade das co-produções com Espanha teve carreiras comerciais discretas e uma recepção da crítica especializada que se pode considerar ‘morna’. A isto se devem acrescer as confusões geradas por este regime de co-produção – lembre-se: sem acordo oficial entre os países ibéricos – relativamente à nacionalidade dos filmes produzidos, uma vez que os produtores jogavam habilmente com as equipas, as versões duplas e as rodagens, em interiores e exteriores, para passar os filmes quer como portugueses, quer como espanhóis. Um exemplo paradigmático foi *Inês de Castro*, que recebeu mesmo a classificação de filme de interesse nacional em Espanha, como vimos. E embora tenha sido uma co-produção, com capitais, técnicos e actores dos dois países, a verdade é que em Espanha foi-lhe dado um tratamento administrativo próprio de filmes exclusivamente nacionais, referindo-se, a título exemplificativo, a menção, na ficha técnica divulgada em Espanha, unicamente à produtora Faro Films, não se fazendo alusão à Filmes Lumiar, omitindo-se ainda o facto de os exteriores terem sido rodados em Portugal e o próprio nome de Oliveira Martins, como administrador de produção.

Por fim, entre nós, vozes levantavam-se contra este processo. Logo com o primeiro filme de colaboração, o mesmo *Inês de Castro*, na versão de Leitão de Barros, a revista *Filmagem* de Abril de 1945 apresentava comentários pouco abonatórios, escrevendo o jornalista que “os poderes ingentes do nosso cinema não podem nem devem ser resolvidos no sentido de Madrid”, rematando com uma ideia muito forte de rejeição da colaboração ibérica: “Com o Intercâmbio, tal como foi praticado neste seu primeiro fruto, apenas lucram meia dúzia de indivíduos, não a colectividade, isto é, o cinema português” (apud Folgar de la Calle, 2006: s/p). Todavia, a principal razão para esta situação dever-se-á à campanha feita em Portugal contra a contratação de técnicos espanhóis, considerados pelos portugueses como preferidos pelos produtores (em particular a Lisboa Filme, dada a sua ligação privilegiada a Espanha, via Redondo Munício), embora mais caros (e, de acordo com os portugueses, nem sempre mais competentes); entendiam os técnicos lusos que o Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema não os protegia face a esta concorrência estrangeira, uma vez que não colocava nenhum tipo de entrave à sua participação nas produções feitas em Portugal, deixando muitas vezes os portugueses reduzidos a meros aprendizes.



Em suma: a história aqui contada parece ter nascido do sonho de dois homens apaixonados pelas imagens em movimento: Ferro e Viñolas. Que perceberam como ninguém a força do cinema como promotor de uma Península Ibérica menorizada, tanto pelas ditaduras como pelas democracias. Mas dois homens com muitos anti-corpos nos respectivos países. Que procuraram pelo cinema, em conjunto, ultrapassar séculos de desconfianças recíproca entre as nações peninsulares, não contando, porém, com a força da tradição e com os adversários políticos que lhes faziam duvidar da realização desse sonho.

Com eles, sem eles, com as mesmas motivações ou com estímulos que surgiam ao sabor das conjunturas, lá se foram realizando fitas que pretendiam mostrar que os dois países também eram irmãos no cinema. Porém, salvo exceções que nasceram da simpatia por temas como um rei português tragicamente caído de amores por uma fidalga galega (*Inês de Castro*), sobraram os equívocos.

## Ferro, o Secretariado e o cinema a partir de 1944

Para o director do Secretariado, as décadas de 1930 e 1940 constituíam os anos dourados do “heróico cinema português” (1950b: 53). Esta afirmação era puramente política. António Ferro sustentava que o sucesso da cinematografia portuguesa não apenas era possível sob a égide de um regime autoritário como o Estado Novo mas, inclusive, que esse regime seria o grande responsável pelo seu êxito. Assim, num discurso de 1936, intitulado *Liberdade e Arte*, reunido posteriormente na colecção *Política do Espírito* publicada pelo Secretariado, declarava de forma categórica: “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” (1950a: 44).

Corresponde à verdade esta leitura que propõe do panorama cinematográfico nacional? A resposta depende, obviamente, dos critérios que estejamos a utilizar.

Não parece discutível que toda a segunda metade da década de 40 tenha sido um período marcante em Portugal. No que diz respeito ao Secretariado e a Ferro. Mas também decisiva para o cinema português. Vejamos porquê.

O fim da II Guerra Mundial significou um tempo de dificuldades para a cinematografia nacional, que se prolongou pela restante década e pelos anos 50, até ao famoso “ano zero” de 1955, em que nenhuma longa-metragem foi produzida em Portugal.

Enquanto indústria, os problemas eram numerosos. A escassez de salas de cinema era evidente: segundo Manuel de Azevedo (1951), em 1942 havia em Portugal somente 220 cinemas. O número subiu para 354 em 1944, concentrando-se as salas nos centros urbanos (relembre-se que, no mesmo ano de 1942, existiam no país vizinho cerca de 2 600 salas). Os cinemas na província funcionavam apenas uma ou duas vezes por semana. 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 cineteatros, difíceis de amortizar e de explorar, em vez de pequenos cinemas. A taxa de licença de exibição era igual para todos os filmes, sem se atender à proporcionalidade de rendimento comercial dos mesmos. Isto por um lado. Por outro, “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, os interesses dos produtores nacionais terão ficado sempre a perder. Faltavam meios financeiros, e o custo dos filmes era elevado. Faltavam técnicos. O mercado interno, como já se foi percebendo, era insignificante, e estava dominado pelo cinema estrangeiro. E o externo, o mercado de exportação natural, constituído pelo Brasil, Espanha e América Latina, parecia fechado, apesar de todos os esforços empreendidos por Lopes Ribeiro – das Produções Lopes Ribeiro e dos seus projectos de um cinema latino, de pois ibérico – e por Ferro, conforme fui dizendo nos capítulos anteriores.

Como forma de arte, o cinema português viu o interesse do público esmorecer, vítima de uma filmografia onde a dificuldade de criação de enredos expressamente feitos para o grande ecrã era remediada com adaptações sucessivas de êxitos do teatro ou da literatura. E entrou-se numa verdadeira rotina de “fórmulas oportunas” (Pina, 1986: 122). Pareciam também esgotadas as esperanças depositadas nos cineastas da geração de 30 – António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Cottinelli Telmo, Jorge Brum do Canto, Chianca de Garcia –, paulatinamente substituída por uma segunda geração de “serventuários intelectuais” do regime (Ramos, 1993: 400) – Henrique Garcia, Perdigão Queiroga, Augusto Fraga ou Constantino Esteves.

As palavras de Henrique Alves Costa – crítico e historiador de cinema, e mais tarde um dos membros destacados do Cineclub do Porto – na sua *Breve história do cinema português (1896-1962)* sintetizam assim o panorama: a década de 40 “viria a dar ao cinema português quarenta e cinco novos filmes e muito pouco cinema” (1978: 84).

E quanto ao Secretariado e a Ferro? E à intervenção do Estado e do poder político no cinema nacional? Sabemos já da transformação, em 1944, do Secretariado de Propaganda Nacional em Secretariado Nacional de Informação. Sabemos que esta alteração não foi apenas semântica ou lexical (Cunha, 2014). Implicou mudanças profundas no próprio organismo, em particular nos objectivos e na estratégia relativa à política cultural do regime, agora centrada na fiscalização e no controlo, mediante meios repressivos, como a censura.

Esta mutação atingiu também a política estatal para o cinema. Fez-se sentir na integração do cinema nos diplomas legais dos ‘Secretariados’ (SPN e SNI). Assim, se é tradicional, nas leituras historiográficas, considerar-se a fase inicial do SPN, até 1944, marcada por um forte investimento ideológico, a verdade é que tal não se reflectia no discurso legislativo no respeitante ao cinema, uma vez que, no decreto-lei nº 23 054, que tinha criado o SPN, a formulação adoptada era incipiente, apresentando-o, juntamente com a rádio e o teatro, como “meios indispensáveis”

à acção do organismo. Mais nenhuma referência era feita no diploma; nem quanto ao modo como tal se efectuaria, isto é, os meios que seriam empregues, nem quanto à existência de uma secção específica do Secretariado que o integrasse e coordenasse. Inevitavelmente, podemos defender, como Jorge Seabra propõe no seu livro *O cinema no discurso do poder: dicionário sobre legislação cinematográfica portuguesa (1896-1974)*, que existiria uma “dessintonização entre a prática e o discurso do poder” (2016: 331). Neste livro já abordei com detalhe a intensa actividade desenvolvida por Ferro no sentido de potenciar o cinema como arma ao serviço do Estado Novo, dados que parecem confirmar este desajustamento.

A partir de 1944, com a instituição do SNI, as coisas aparentemente mudavam. O cinema foi integrado na 2ª secção da Repartição de Cultura Popular, que seria dirigida pelo nosso bem conhecido Manuel Félix Ribeiro, e com ele cessava a ambiguidade anterior. Ao cinema cabiam agora responsabilidades bem definidas: como “instrumento de penetração da cultura popular”, de forma a “elevar o nível moral e intelectual do povo português e a exaltar e valorizar a sua individualidade nacional”, e como meio, em conjunto com a rádio, que permitisse “promover no País e no estrangeiro a divulgação e exacta compreensão dos factos mais importantes da vida portuguesa”<sup>235</sup>. É uma visão claramente utilitária, que parece pressupor um entendimento para o sector assumido na sua perspectiva política e ideológica. E que se concretiza. Com estímulos.

Em primeiro lugar, com a criação dos prémios cinematográficos, instituídos logo em 1944<sup>236</sup>, e atribuídos pelo Secretariado aos “filmes portugueses de maior mérito artístico e técnico” e aos “artistas e técnicos que mais se distinguiram” (Ferro, 1950b: 130): o Grande Prémio do SNI, destinado ao melhor filme de longa-metragem (Taça de Prata à entidade produtora, e 10 000\$00 ao realizador), o Prémio Paz dos Reis, para a melhor curta-metragem (Medalha de Bronze e 5 000\$00 para o realizador), os prémios de Melhor Interpretação Feminina e Masculina (Máscara de Prata), o Prémio de Fotografia, e o Prémio para melhor Adaptação Cinematográfica. Naturalmente, os galardões eram reservados aos filmes produzidos em Portugal, filmados em estúdios portugueses e dirigidos ou interpretados por portugueses. O júri era constituído por representantes sindicais, individualidades da área do cinema e presidido pelo SNI (Matos-Cruz, 2001).

---

235 *Diário do Governo*, I Série, nº 260, Decreto nº 34 134, de 24 de Novembro de 1944.

236 Em 1946, estes prémios do Secretariado eram regulamentados no decreto-lei nº 36 058, que estabelecia disposições de protecção ao cinema português. Mas só em 1971, com a lei 7/71, se verificou uma transformação de monta relativamente aos prémios, com um significativo aumento na diversidade de galardões a atribuir, a nível técnico e artístico, bem como nos prémios monetários, que passavam de um total previsível de 40 000\$ em 1949 para um montante global de 470 000\$, isto é, um aumento superior a 1000% (Seabra, 2016).

Uma análise, ainda que breve, dos filmes vencedores destes prémios poderá ajudar a conhecer o gosto oficial e os seus cuidados ideológicos. Assim, verifica-se que os géneros mais galardoados eram, precisamente, os preferidos de Ferro e do regime: os dramas morais e os filmes históricos, entre eles os que resultavam da adaptação de clássicos da literatura portuguesa. Também os realizadores premiados eram “intelectuais orgânicos” do regime – António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto. Assim, para citar apenas as longas-metragens premiadas na década de 40: no ano de abertura, o Grande Prémio do SNI foi para *Um Homem às Direitas*, de Jorge Brum do Canto; em 1945 o vencedor foi *A Vizinha do Lado*, de António Lopes Ribeiro; em 1946, o principal galardão foi atribuído a *Camões*, de Leitão de Barros; em 1947 a *Fado*, de Perdigão Queiroga; em 1948, a *Rapsódia Portuguesa*, de João Mendes; em 1949, foi a vez de *Heróis do Mar*, de Fernando Garcia e, em 1950, o prémio foi atribuído a *Frei Luís de Sousa*, realizado por António Lopes Ribeiro (Torgal, 2001a).



**Entrega dos prémios cinematográficos do Secretariado de 1945, ao filme *A Vizinha do Lado* (Fonte: Arquivo GMG)**

Para o que se pretendia, o quadro legal era ainda insignificante. Por isso, e mais importante, em 1948 Ferro conseguia a aprovação da lei nº 2027, a primeira lei geral de cinema em Portugal, um documento há muito desejado por vários dos intervenientes no projecto cinematográfico nacional,

desde Leitão de Barros a Lopes Ribeiro. Mais do que desejado: reclamado, de forma mais ou menos assumida. Principalmente porque era entendimento geral que ao cinema português faltavam medidas proteccionistas, ao contrário do que acontecia na generalidade das cinematografias europeias, e ainda no Brasil, nos EUA...<sup>237</sup> Logo em 1938, em entrevista concedida a Olavo d' Eça Leal, da Emissora Nacional, Ricardo Jorge – relembre-se o seu papel de destaque na famosa Comissão de Estudo do Cinema Português, em 1930 – defendia esta protecção para a indústria nacional de cinema:

Quando a indústria obtiver o benefício merecido de disposições legais que a protejam [...] e condicionem a importação com as necessidades da produção nacional – o negócio passará a viver nas circunstâncias sossegadas de que precisa para poder atrair capitais<sup>238</sup>.

Mas um dos mais reivindicativos era, como facilmente se perceberá, Lopes Ribeiro. Que desde cedo tentava influenciar Ferro (e, através deste, Salazar) acerca da necessidade premente de uma política de apoios ao cinema nacional. Pressão que acentuou no período da II Guerra Mundial, que percebia como uma oportunidade imperdível. Assim, no relatório que já aqui nos chamou a atenção, elaborado na qualidade de delegado de Portugal na Câmara Internacional do Filme, em 1943, Lopes Ribeiro discorria sobre a importância de cada país proteger a sua própria produção nacional, realçando, novamente, que Portugal, no contexto europeu da altura, constituía uma excepção nesse aspecto. Propunha, como medidas necessárias, não apenas a protecção no âmbito do mercado interno, “para assegurar a sua viabilidade industrial”, mas também “regular a própria importação de filmes estrangeiros, consoante a admissão que os filmes nacionais tiverem nos diferentes países”, o que designava por “regime de contingentamento recíproco”<sup>239</sup>.

Aquilo que se pode considerar o primeiro esboço do projecto legislativo de 1948, o decreto-lei nº 36 058, de 1946<sup>240</sup>, foi alvo de muita atenção, e despertou um debate sobre o estado em que estava o cinema português. O documento legal reclamava a protecção interna do cinema, ao mesmo tempo que entendia

---

237 Um exemplo paradigmático: na Itália de Mussolini foram tomadas uma série de medidas proteccionistas do cinema nacional, entre elas a obrigatoriedade de as salas de projecção programarem um filme nacional por cada três estrangeiros em cidades com mais de 50 000 habitantes; a dobragem para italiano de todos os filmes estrangeiros; prémios anuais para a produção italiana, através do Ente Nazionale Italiano Cinematográfico e os créditos bancários aos produtores, que equivaliam a 60% do orçamento da produção. Entre 1936 e 1937, o Estado fascista ajudou 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, 18.8.1941, p. 4).

238 E apresentada na *Cinéfilo*, nº 537, 2.12.1938, p. 2-3; 29-30.

239 ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12E, cx. 662.

240 *Diário do Governo*, I Série, nº 293, Decreto-Lei nº 36 058, de 24 de Dezembro de 1946 (as citações utilizadas nesta secção provêm deste diploma).

estabelecer “a plataforma para acordos internacionais que, na base do princípio da reciprocidade ou de mútuas concessões, facultem à nossa produção os meios de acesso aos mercados estrangeiros”. Para tal, concentrava as suas atenções na defesa da produção: “proporcionando-lhe facilidades de financiamento [...], assegurando-lhe um contingente razoável de exhibições, combatendo o envelhecimento dos preços nos contratos de exploração”. Com que intuito? O de garantir “os meios de viver, lutar e vencer a uma actividade que tem, a par de um já real interesse económico, possibilidades imensas de servir o prestígio de Portugal”. Ganhavam todos? Não! Os distribuidores e exibidores saíam fortemente prejudicados. De que forma? Pela preferência que as empresas exploradoras de cinema deveriam dar a contratos com filmes portugueses, em relação à exibição de películas estrangeiras; pelo facto de o Secretariado poder fazer projectar, em qualquer cinema nacional, os filmes que julgasse convenientes; pela impossibilidade legal instituída de qualquer empresa estrangeira, ou com participação de capital estrangeiro, poder ser proprietária ou explorar qualquer cinema, fixo ou ambulante, em território português.

O documento revelou-se polémico desde o início. A 30 de Outubro daquele ano, Lopes Ribeiro escrevia a Ferro, dando conta das reacções dos sectores da produção, exibição, distribuição e dos meios técnicos e artísticos quando tomaram conhecimento do projecto na imprensa, certificando que Salazar “tem-se mostrado interessado pelas reacções”; declarava-se “convencido que nada demoverá S. do que já assentou no seu espírito: a nossa razão”<sup>241</sup>, apesar dos protestos dos distribuidores, que pediam a suspensão da lei. E, na realidade, o Presidente do Conselho chegou mesmo a intervir no documento, mudando-o e atenuando-o, remetendo-o depois para a Assembleia Nacional, em inícios de 1947, para nova análise (Cunha, 2014).

O ano foi agitado. Quem pôde moveu todas as influências e nos bastidores puxaram-se todos os cordelinhos disponíveis... Na discussão na Assembleia Nacional, salientou-se a intervenção de Pinheiro Torres<sup>242</sup>. Importa dizer, brevemente, quem era António Pinheiro Torres. Advogado proeminente na cidade invicta, tinha sido presidente do Conselho Distrital da Ordem dos Advogados no Porto, e esteve desde cedo ligado ao Estado Novo, como membro dos corpos dirigentes da União Nacional do Porto (Comissão Concelhia e Comissão Distrital) e presidente da sua Comissão de Propaganda, entre 1945 e 1950. Na Assembleia Nacional esteve como deputado em duas legislaturas. Mas o facto mais importante desta breve nota biográfica é, sem dúvida, o cargo que então exercia, como director da Delegação do Secretariado no Porto, que ocupou até à sua morte, em 1966.

---

241 ANTT – *Secretariado Nacional de Informação*, cx. 724.

242 *Diário das Sessões da Assembleia Nacional*, IV Legislatura, Sessão n.º 2, 21.2.1947, em <https://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan/01/04/02/090/1947-02-21/581> (as citações utilizadas provêm do site indicado).

É, portanto, com base nesta informação que melhor se entende a sua defesa acalorada do diploma. Em muitos sentidos, actua como um porta-voz (um testa de ferro...?) do director do Secretariado, porque as palavras que utilizou nos fazem lembrar o discurso, bem conhecido, de António Ferro quanto ao cinema. Assim, para Pinheiro Torres, “o cinema, como a rádio, constituem os grandes veículos modernos de informação e cultura popular”, alertando para o facto de os outros países estarem a “torná-lo instrumento do seu próprio nacionalismo, na educação do povo e na defesa da personalidade”. Para aquilo que era crucial – “a defesa da integridade moral de um povo” – o cinema era a via ideal, “a arma mais poderosa de penetração das massas que se conhece, pelo seu aspecto sugestivo e aliciante. [...] Através dele, das suas imagens, tudo se consegue. As ideias, os sentimentos, as sensações, penetram em nós quase sem darmos por elas e até sem despendermos o menor esforço”.

Pinheiro Torres, e outros deputados que intervieram na sessão, achavam que o grande dilema da cinematografia nacional não estava nos aspectos económicos, na indústria, muito embora Mendes Correia tenha centrado a sua intervenção nas estratégias económicas respeitantes à actividade, ao manifestar dúvidas na proporção das projecções de filmes portugueses relativamente a produções estrangeiras, considerando-a demasiado alta, e revelando que não se previa a criação de novas salas para facilitar o acesso à arte cinematográfica. Porém, o cerne do debate parece ter-se desenvolvido em torno da moralidade do cinema que se via em Portugal:

Nós encontramos-nos sob uma avalanche de filmes norte-americanos que invadem os nossos cinemas numa percentagem de 80 por cento e que são, na verdade, nem mais nem menos do que uma verdadeira desnacionalização para nós, porque são tanta vez a adulteração do nosso carácter, do nosso modo de sentir, da nossa própria dignidade, das nossas tradições familiares, das nossas tradições religiosas e sociais [...], uma porta aberta para perigos que atingem as crianças, os jovens e os próprios adultos, enfim, toda a gente que ali encontra elementos próprios para se perverter.

Pois então! Perigos, ameaças à dignidade, às tradições, a Deus, à pátria e à Igreja. E assim, era fundamental que a solução trazida pelo diploma fosse aproveitada, protegendo a produção portuguesa que “realize o nosso pensamento, exhiba os nossos costumes, dê o nosso ambiente, mostre a nossa história”. Já se vinha falando nisto e era tido como essencial, mesmo para a internacionalização dos filmes portugueses: retorno às palavras da entrevista dada por Ricardo Jorge, que defendia que “a obra nitidamente nacional tem sempre maior expansão internacional”, argumentando com um exemplo bem ilustrativo: “Todas aquelas [películas] que se ocupam de histórias puramente portuguesas e as



situam em ambientes inequivocamente nacionais obtiveram sempre calorosos elogios de americanos e brasileiros”<sup>243</sup>. Talvez fosse mais uma ilusão e um desejo do que uma realidade, mas enfim...

Publicada finalmente a 18 de Fevereiro de 1948, a lei nº 2 027 era muito idêntica às disposições legais de 1946. Assim, no primeiro capítulo, criava-se o Fundo do Cinema Nacional (FCN), “a fim de proteger, coordenar e estimular a produção do cinema nacional”<sup>244</sup>, sob a administração do SNI, apoiado por um órgão de consulta, o Conselho do Cinema. Este órgão era presidido pelo director do Secretariado, e composto por seis membros, dos quais cinco eram nomeados, directa ou indirectamente, pelo Governo, sendo o único elemento exterior ao funcionalismo público um delegado dos sindicatos dos técnicos de cinema (Belo e Viegas, 1984). A conclusão é evidente: o Conselho de Cinema era (mais) um instrumento do Estado.

Para que servia, em concreto, o FCN? Não muito mais do que para atribuir subsídios e/ou empréstimos para a produção de filmes portugueses. Em particular para longas-metragens, mas contemplando também verbas para as curtas, e, com estas, esperar que se revelassem “novos valores da cinematografia nacional”<sup>245</sup>. Mas subsídios ‘poupadinhos’! Devemos ressaltar que as subvenções não poderiam superar os 30% dos custos orçamentais, com a excepção dos “filmes de interesse nacional”. De onde viriam os fundos? Das receitas obtidas com taxas de exhibições de “qualquer filme destinado a exploração comercial”, de multas para quem passasse filmes estrangeiros a mais e, adicionalmente, de dotações especiais do Estado, donativos, subvenções e créditos concedidos por entidades oficiais. Suficiente? Era já então duvidoso.

A defesa dos valores nacionais, omnipresente nos debates na Assembleia Nacional, também aqui é francamente visível. Começando pela 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”. Nesta definição, incluíam-se ainda outros factores: a língua (portuguesa) e o lugar de realização, em estúdios e laboratórios pertencentes ao Estado ou a empresas portuguesas instaladas em território português. Continuava-se

---

243 *Cinéfilo*, nº 537, 2.12.1938, p. 2-3; 29-30.

244 *Diário do Governo*, 1ª Série, nº 39, Lei nº 2 027, de 18 de Fevereiro de 1948 (as citações utilizadas nesta secção provêm deste diploma).

245 Depois de, na década de trinta, devido às consequências nefastas da ‘Lei dos Cem Metros’, o género documental ter aumentado em quantidade mas definhado em qualidade, o Fundo do Cinema Nacional atribuía subsídios destinados a intensificar a produção de filmes de curta-metragem, o que se reflectiu, desde logo, nos números, que subiram de 60 filmes em 1950 para 109 em 1962, segundo dados de Luís de Pina. Mas estes subsídios permitiram também 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 (Ribeiro, 2010).

a 'bater na tecla' da proibição da importação de filmes de fundo estrangeiro falados em português e na proibição da dobragem, para manter o pleno controlo dos conteúdos projectados; pela mesma razão, a sobreimpressão de legendas só poderia ser realizada em Portugal. Por fim, encontramos medidas de protecção àquilo que era também uma indústria, que passavam pelo facto de a contratação de técnicos estrangeiros estar limitada a parecer favorável do SNI, e pela contingência: uma semana portuguesa para cada cinco semanas estrangeiras, com a sua infracção sujeita a uma multa e, mesmo, ao encerramento do respectivo cinema.

Antes de fechar este texto, parece-me interessante fazer um parêntesis (necessariamente breve) para abordar o primeiro filme apoiado pelo FCN. Trata-se de *Frei Luís de Sousa*, uma adaptação do romance homónimo de Almeida Garrett por António Lopes Ribeiro, e estreado a 21 de Setembro de 1950 no Cinema São Jorge, em Lisboa – que tinha uns meros sete meses de vida e era então o primeiro edifício construído na zona nobre de Lisboa exclusivamente dedicado ao cinema. A abrilhantar a *première* estava a mulher do Presidente da República, Maria do Carmo, vários ministros e outras figuras importantes do Estado Novo.

O filme correspondia, desde logo, aos critérios estabelecidos no diploma legal para o financiamento estatal. E teve o patrocínio da Academia de Ciências, na pessoa do seu presidente, Júlio Dantas, um dos mais destacados (e conservadores) intelectuais da vida cultural portuguesa. Mas ia também ao encontro dos desejos de Ferro para o cinema nacional, de filmes construídos, não a partir de um argumento com objectivos comerciais, mas com base em clássicos da literatura portuguesa. Dois coelhos de uma só cajadada, pois... Estas decisões reflectiram-se, a jusante, nos prémios obtidos nesse mesmo ano: o Grande Prémio do SNI para melhor filme, e o de melhor fotografia, para Aquilino Mendes. A película terá sido igualmente um sucesso comercial, ficando em exibição durante oito semanas.

O sucesso – muito facilitado, como se viu – da obra não quer dizer que a nova legislação tenha tido os efeitos práticos desejados. Não teve. Em grande medida por falta de regulamentação em aspectos fundamentais, que só foi concretizada em 1956, com o decreto nº 40 715. Mas também porque promoveu um cinema subsídio-dependente, convencional, de fraca qualidade e mais vigiado que o anterior. Como nos diz Luís de Pina, ao contrário do que Ferro esperava, a lei “não veio salvar o cinema nacional em perigo, mas prolongar-lhe a agonia” (1986: 121). Na realidade, atribuir ao SNI o poder de financiamento do cinema e as regras instituídas para o Fundo, impondo obras representativas do espírito português, tudo isso foi tornando a produção fílmica nacional mais num programa político do que cinematográfico. E assim, projectos como *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), de Manoel de Oliveira, foram liminarmente recusados (Costa, 1978).

Vozes críticas logo se levantaram, entre elas a de Manuel de Azevedo, 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” (1951: 39). Mas o mais acérrimo opositor a esta lei foi Roberto Nobre. Escritor, jornalista, pintor modernista e ilustrador de livros, interessa-nos sobretudo a sua ‘veia’ de crítico de cinema, actividade que exerceu na revista *Seara Nova*. Foi ainda autor de duas publicações basilares para a história do cinema entre nós: *Horizontes do Cinema*, publicado originalmente em 1939, e *Singularidades do Cinema Português*, de 1964. Nobre deve ser destacado porque a sua era uma voz discordante do regime político vigente. Assim, num opúsculo intitulado *O Fundo – Comentários ao Projecto de uma Nova Política de Cinema em Portugal*, atacava o Estado e a sua política cinematográfica, que considerava ter sido construída “como se de uma arma política se tratasse”, acusando o Fundo, de forma explícita, de servir-se do cinema em vez de o servir:

O SNI quer pôr os cineastas directamente ao serviço da sua política, prendendo-os pela barriga, ‘sugerindo’ o que lhe apetece e sem despende 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 (Nobre, 1946: 27 e 28).

Crítica contundente, pois claro. Escusado será dizer que este opúsculo rapidamente foi apreendido pela PIDE...

Mas em todo este afã controlador, há algo que merece uma menção honrosa: uma das directivas da lei pensada por Ferro retomava uma das propostas saídas do relatório da Comissão de Estudo do Cinema Português, de 1930, que previa a criação de uma Cinemateca, com o objectivo de conservar aqueles filmes considerados documentos históricos ou obras de arte. E, melhor, que se concretizou, apesar das hesitações e dos adiamentos terem atrasado a construção dos depósitos de filmes: terminada somente em 1954, apenas em 1958 se daria início oficial à actividade de programação e a abertura da biblioteca ao público, nas instalações do SNI, no Palácio Foz.

## O ideal de Ferro e a realidade de chumbo

Nas páginas anteriores, andamos por uma década, a de 40, de mudanças significativas: para o regime, para o cinema português e para António Ferro. Quando ela acabou, e como já sabemos, Ferro havia deixado o SNI.

Assim, que balanço se pode fazer da acção dos ‘Secretariados’, no campo cinematográfico, nos dezasseis anos (1933 -1949) em que os dirigira?

No *Anuário Cinematográfico Português* de 1946, encontramos já alguma sistematização: perto de 70 filmes, de curta e longa-metragem, produzidos pelo Secretariado, em especial pela sua Secção de Cinema, no período compreendido entre 1935 e 1946; o *Jornal Português*, desde 1938, “o único no género que existe em Portugal”; a aquisição de filmes de interesse e a atribuição de subsídios à produção privada; o estabelecimento dos Prémios Cinematográficos; a criação do Cinema Ambulante e, em paralelo, a cedência recorrente de duas aparelhagens móveis do Secretariado para visionamentos com “fins instrutivos, recreativos e de beneficência” (1946: 270 e 272); a organização, entre 1940 e 1945, de espectáculos cinematográficos no Central Cinema, em Lisboa, a preços reduzidos, para a Legião e a Mocidade, e para os sindicatos. A esta lista pode juntar-se, como vimos já, o patrocínio dado à longa-metragem de ficção propagandística *A Revolução de Maio*, e aos filmes de Leitão de Barros, *Camões* e *Ala-Arriba*.

DESPESAS COM ACTIVIDADES CULTURAIS						
RUBRICA	ANOS					
	1944	1945	1946	1947	1948	1949
Exposições	126 000\$00	300 000\$00	220 000\$00	100 000\$00	250 000\$00	250 000\$00
Bailados Verde Gaio	380 000\$00	700 000\$00	700 000\$00	750 000\$00	900 000\$00	900 000\$00
Cinema	700 000\$00	800 000\$00	800 000\$00	1 000 000\$00	1 500 000\$00	1 500 000\$00
Teatros Ambulantes	-----	400 000\$00	500 000\$00	400 000\$00	500 000\$00	500 000\$00
Cinema Ambulante	-----	280 000\$00	320 000\$00	400 000\$00	350 000\$00	350 000\$00
Prémios Literários e Artísticos	61 000\$00	61 000\$00	95 000\$00	115 000\$00	115 000\$00	115 000\$00

**Figura 3:** Despesas do SNI com actividades culturais (1944-1949) (autoria própria)

(Fonte: ANTT/SNI, cxs. 662, 780, 4311)

É muito? Pouco? Para Ferro, estaria certamente abaixo das suas expectativas... Mas, na realidade, o investimento foi considerável face a outras actividades culturais promovidas pelo Secretariado, como se pode aferir do quadro que se apresenta, olhando para as verbas atribuídas aos cinemas ambulantes, aos prémios cinematográficos e à representação do país em certames internacionais, nomeadamente mostras, festivais de cinema e congressos, além dos custos com o *Jornal Português*:

Em nota apensa ao projecto de orçamento para 1949, encontramos a justificação para estes gastos: “Tudo o que se relaciona com o Cinema é muito dispendioso, porém, as despesas feitas são largamente compensadas por ser por esta via que os factos e acontecimentos que se vão desenrolando na vida portuguesa ficam registados para o futuro”; aí se refere a preferência por filmes “que se prestem a ser exibidos nas escolas, hospitais, quartéis, etc., e ainda que possam ser cedidos para o estrangeiro mostrando os nossos monumentos, aspectos da nossa terra, seus usos, costumes, artes regionais”, defendendo-se que “nenhuma propaganda surtirá mais efeitos do que aquela que for feita pelo Cinema”<sup>246</sup>.

O cinema como instrumento de propaganda turística sobre Portugal, portanto, mas, e sem qualquer espécie de dúvida, como instrumento de propaganda política do regime. Nada de admirar, pois convém ter sempre presente que essa era a função primordial do organismo dirigido por Ferro. Um cinema para uso externo, obviamente, e igualmente para o contexto doméstico, como podemos deduzir destas palavras de Ferro, num discurso em 1936: “Depois da realidade, a poesia. Depois do ‘pão nosso de cada dia’ – o sonho vosso de cada noite” (apud Henriques, 1990: 59). E, assim, se o Salazarismo era a realidade, a Arte – e o cinema em especial – devia ser o sonho, a irrealidade que libertasse do quotidiano.

Ora, é exactamente neste sentido que se tem apresentado o cinema no Estado Novo: como reflexo de um conteúdo ideológico e político afecto ao regime. António Faria é um dos que sustentam esta tese:

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 (2001: 291).

---

246 ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, cx. 4311, 9.12.1948, p. 20.

Uma afirmação forte; mas que, porventura, deve ser matizada. As certezas neste campo escasseiam: o crítico de cinema Jorge Leitão Ramos defende, por exemplo, que “a verdade é que o cinema, se foi parceiro, nunca foi tónica desta política” (1993: 387).

Como entender estas opiniões? A verdade é que um regime como o Estado Novo, autoritário e intervencionista, que se manteve no poder durante 41 anos, inevitavelmente deixaria marcas (e profundas) no domínio da cinematografia, à semelhança do que aconteceu na generalidade dos outros campos artísticos. Fê-lo, como vimos, de forma explícita – o Secretariado foi responsável pela Lei de Protecção ao Cinema, pelo Fundo de Cinema e, a partir de 1944, pela intervenção dos serviços censórios – ou de forma mais subtil, pelas temáticas que perpassam pelos filmes, pelos valores sociais e morais defendidos pelos personagens, enfim, por todo um contexto revelador do ideário do regime.

Vejamos o assunto pelos ‘olhos’ do nosso protagonista, escutando o próprio António Ferro, procurando nas suas palavras as suas aspirações, os seus ideais, mas também os limites com que a sua “Política do Espírito” se confrontou no campo cinematográfico. Para tal, temos de rever os três discursos que constituem outras tantas partes do seu pensamento: *Grandeza e Miséria do Cinema Português* (12-Agosto-1946), *O Estado e o Cinema* (30-Dezembro-1947) e *O Cinema e o Teatro* (21-Novembro-1949)<sup>247</sup>.

Em *Grandeza e Miséria do Cinema Português*, Ferro parece interessado em fazer um diagnóstico das maleitas de que padecia o cinema nacional, para, entende-se, melhor as poder ‘curar’. Identificava problemas de dois tipos, para os quais apontava diferentes soluções: conjunturais e estruturais.

Começemos pelos primeiros: desde logo, aquilo que classificava como perigos “fáceis de evitar”, decorrentes da origem amadorística do cinema nacional<sup>248</sup>. Em primeiro lugar, o “mal da retórica, da abundância de palavras e de imagens inúteis”, aquilo que para Ferro era “uma ânsia doentia de dizer tudo, de explicar tudo muito bem explicadinho, não vá o público deixar de perceber alguma coisa”; decorrente deste, a falta de ritmo, com “histórias laboriosamente contadas e cheias de caminhos sinuosos” (1950b: 48-49). Depois, a falta de cuidado nos pormenores, desde o guarda-roupa aos interiores. Segue-se, nesta enumeração, aquilo que designava como “constante assassinio de intérpretes”, isto é, a persistente procura em cada filme por um novo galã, uma nova estrela, o que impediria “a estabilização [de] um bom *cast*, com o qual se conta, em qualquer oportunidade, para

---

247 Sigo de perto, nesta análise dos discursos de Ferro, as observações e ideias de Paulo Cunha (2003 e 2014).

248 Ferro fazia referência, ou melhor, homenagem, “aos pioneiros do cinema nacional”, que lutaram “contra a descrença, o cepticismo, contra este complexo de inferioridade que nos faz constantemente duvidar das nossas qualidades”, chamando a atenção para “o que há de engenhoso, de improvisação inteligente, de dedicação sem limites, de heroísmo surdo, de esforço perseverante à prova de todos os desânimos” nesse grupo de homens, “que ficará histórico nos anais do cinema nacional” (Ferro, 1950b: 47-48). Referia-se, como é óbvio, a Leitão de Barros, Lopes Ribeiro, Chianca de Garcia, Brum do Canto, Cottinelli Telmo.

qualquer história” (1950b: 50). Por fim, a questão dos temas, perdendo-se “demasiado tempo em histórias comerciais ou supostamente comerciais, com laboriosos enredos, com altas comédias que são às vezes muito baixas”, verificando-se o “abuso do pitoresco, do regional”; para o director do Secretariado, tornava-se necessário “fugir, tanto quanto possível, das histórias inventadas *ad hoc*, dos argumentos de concurso,” apostando-se, ao invés, na literatura e na história nacionais, que “fornecerão motivos [...] que não será fácil encontrar na imaginação mais viva” (1950b: 51).

Em suma, Ferro parecia encontrar no panorama que descrevia assim, tão cruamente, apenas a falta de qualificação dos profissionais envolvidos na indústria, desde produtores e argumentistas, a actores e técnicos. Mas não havia remédio para isto? Havia, e os problemas que detectou não o desencorajavam:

Sei muito bem que a maioria dos defeitos assinalados nascem sobretudo da falta de meios do cinema português, a mais desajudada das indústrias nacionais. Não se pode desperdiçar dinheiro nem tempo num filme (em cinema o económico é, às vezes, o desperdício); não se podem contratar sempre (porque o orçamento não deixa) os auxiliares indispensáveis para os tais pormenores de gosto; não se podem visitar certos argumentos extraídos da nossa história ou da nossa literatura porque resultariam demasiado onerosos (1950b: 52).

A solução? Viria pela intervenção estatal, via acção desenvolvida pelo seu Secretariado, fundamental para resolver, ou ajudar a resolver, a ausência dos recursos materiais – Ferro aludia às ajudas já concedidas, por meio de isenções de impostos e de empréstimos ou subsídios, deixando no ar a ideia de que uma “boa lei que proteja os interesses espirituais e materiais do cinema português” estaria praticamente pronta, “aprovada nas suas linhas gerais por Salazar” (1950b: 56). Mas pedia também o “empenho dos profissionais do cinema numa tentativa comum em renovar a cinematografia portuguesa” (Cunha, 2003: 13).

Os problemas estruturais seriam de mais difícil resolução, e exigiam uma mudança de paradigma, porque decorriam, ou eram reflexo, no seu entender, “de certo barroco próprio da nossa raça [...]: em muitos aspectos, continuamos a ser realmente barrocos, superabundantes, manuelinos” (1950b: 53). Ora, continuava Ferro, “visto o cinema ser uma arte inteiramente nova”, verificar-se-ia uma “má interpretação e má aplicação do fenómeno cinematográfico no panorama cultural português” (Cunha, 2003: 13), exigindo-se que os processos cinematográficos respondessem a essa novidade, em vez de se socorrerem dos mecanismos próprios do teatro (e, igualmente, da literatura), como até então parecia ser regra...

Sensivelmente um ano depois, em nova cerimónia de entrega dos prémios cinematográficos do SNI, outro discurso, este mais ‘bombástico’. Mas que ia bem com o filme que ganhou o Grande Prémio desse ano: a super-produção *Camões*, de Leitão de Barros (e Lopes Ribeiro, que a produziu) ...

Bombástico porque é, abertamente, uma leitura muito crítica do panorama de cinema feito entre nós. Um cinema que, em geral, desagradava a Ferro. Que se tinha feito apesar do apoio dado pelo Estado (sobretudo via Secretariado), um “apoio decisivo, *continuado*, que lhe tinha faltado até então” (1950b: 61). E que ia numa via contrária quer ao pensamento institucional de Ferro, quer a uma visão estética mais pessoal... Um cinema que servia, “obedientemente, pela lei do menor esforço, o chamado gosto do público, alimentado pelas *soluções fáceis*”, e que respondia aos interesses imediatos dos produtores, de lucros rápidos (1950b: 62 e 66). E que, por ter essa natureza, não dava resposta às “duas grandes e nobres missões” de que o Secretariado incumbia o cinema nacional: uma finalidade educativa do povo português, “no sentido estético e no sentido moral”, e a incumbência de levar “aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter e do grau da nossa civilização” (1950b: 70-71).

Ferro revisitou neste discurso toda a produção fílmica produzida em Portugal durante os anos da sua acção enquanto director do Secretariado. Um caminho ‘doloroso’, como uma via sacra, um “diagnóstico demolidor”, como o coloca Paulo Cunha, considerando que o cinema português se escusou “de contribuir com o esforço colectivo de regeneração da Nação exigido pelo Estado Novo” (2003: 14). Entre os ‘responsáveis’, Ferro destacava os filmes regionais ou folclóricos, onde “os bailaricos, as cantigas (o seu fado à mistura) são nitidamente metidos a martelo”; os filmes policiais, de que registava “fracas e infelizes tentativas”; os filmes extraídos de romances ou peças teatrais, que considera mal explorados apesar das suas potencialidades; por fim, e principalmente, assinalava os filmes cómicos, “o cancro do cinema nacional”: é Ferro no seu melhor, num estilo e com uma linguagem hiperbólica. Cabem aqui aqueles mais ‘consagrados’, desde *o Pai Tirano* à *Canção de Lisboa*... Estas obras, que para ele representam “o que há de mais inferior na nossa mentalidade” (1950b: 65), tinham, contudo, um enorme sucesso entre o público, o que lhe sugeria a impossibilidade de um desenvolvimento equilibrado dos outros géneros e dos técnicos e artistas nacionais...

Do outro lado, das ‘tendências saudáveis’, encontramos os filmes históricos. Que exigiam orçamentos generosos. De tal forma que nem o próprio Ferro conseguia desbloquear o dinheiro para os financiar. Esses filmes, e os seus orçamentos, tinham de passar pelo escrutínio do Presidente do Conselho. Só se faziam se ele os apoiasse. O que não era fácil pois, segundo se diz (e isto vale o que vale), Salazar considerava o cinema uma arte horrivelmente cara... Os documentários eram tidos como um género “agradavelmente expressivo e educativo”; e ainda, e um pouco inopinadamente,



os filmes de natureza poética, que não tinham então expressão visível no mercado nacional, destacando neste género o caso isolado do “filme delicioso” de Manoel de Oliveira, *Aniki-Bobó*, de 1942, uma das produções Lopes Ribeiro (1950b: 65). Por fim, Ferro falava daquilo que chamava filmes do quotidiano – “histórias contadas naturalmente, como se escreve bem ou se pinta bem [...], com os nadas de todos os dias, com os pequenos dramas sem espectacularidade, sem tempestades nem mortes, nem vinganças nem maus sentimentos” (1950b: 66)<sup>249</sup>. Um pouco ao estilo das “histórias simples e despojadas” que a personagem icónica do cubano Leonardo Padura, Mário Conde, sonha escrever...

Nesta segunda lista, dos caminhos que interessavam ao director do Secretariado, vemos, de forma clara, um homem comprometido com o regime, na defesa dos documentários e dos filmes historicistas, mas também com um discurso pessoal, pleno de considerações estéticas (defendendo filmes como *Aniki-Bobó*) e, mesmo, independente, procurando uma ‘alquimia de sínteses’, nunca alcançada, contudo.

Uma última nota sobre este discurso de 1947: a questão do Fundo de Cinema, criado, nas palavras de Ferro, para ajudar o cinema nacional “a mudar de rumo”, partindo do pressuposto de que “o mau-gosto das nossas plateias [...] é educável (1950b: 66-67). E Ferro procurou deixar bem claro a quem se dirigia a ajuda do Fundo: de modo nenhum para as comédias, consideradas filmes com intuítos meramente comerciais, como vimos<sup>250</sup>, mas, antes, para “os outros filmes, para aqueles que não se considerem suficientemente comerciais”; e, muito importante, a todos aqueles “que desejem subordinar-se ao seu espírito” [da Lei] (1950b: 70 e 78). Já sabemos em que tipo de filmes estava o director do SNI a pensar... O Fundo era, enfim, entendido como instrumento indispensável para “reabilitar o cinema português e elevar o nível do gosto do público” e para criar um cinema nacional “digno e exportável” (1950b: 69-70).

Embora o investigador Paulo Cunha considere, a propósito deste discurso, que Ferro não se iliba das suas responsabilidades no panorama que descreve do cinema nacional, parece-me difícil aceitar esta leitura sem algumas objecções; entendo que Ferro deixa claro que o que competia ao Estado (através do seu organismo) foi concretizado, e terá sido o sector cinematográfico, entendido aqui enquanto indústria, a não corresponder às expectativas. Apesar de tudo, continuava esperançoso no

---

249 Ferro citava como exemplos duas histórias singelas passadas ao cinema: *The Shop Around the Corner* (1940), do realizador alemão Ernst Lubisch, e *Brief Encounter* (1945), do inglês David Lean.

250 Embora a elas não se negassem as ajudas do Fundo, desde que se tratassem de filmes “amáveis ou até de bons costumes populares, que façam rir até à gargalhada mas não explorem o que há ainda de atrasado, de grosseiro na vida das nossas ruas ou no porte de certas camadas sociais” (Ferro, 1950b: 69).

futuro, como nos parecem mostrar as suas palavras finais: “Ano Novo, vida nova para vós todos! Ano Novo, vida nova para o Cinema Português!” (1950b: 78). Mas não teria muito mais tempo para isso.

Esta manifestação de confiança no futuro parece mudar, ou abrandar, no último discurso, já em vésperas de partida para a vida diplomática. Pronunciou-o na tarde de 21 de Novembro de 1949, na festa de distribuição dos Prémios de Teatro e Cinema de 1947 e 1948, no Teatro da Trindade. Ferro queria falar sobre o presente e o futuro do cinema português, com a preocupação de evidenciar que ao seu Secretariado tinha cabido a tarefa de montar os alicerces desse futuro: “Muito se semeou e outros podem agora colher, tranquilamente, os frutos da sementeira” (1950b: 83). Mas queria também clarificar que, à indústria cinematográfica nacional, não se ofereciam facilidades, mas antes oportunidades – através do Fundo Cinematográfico Nacional – e se pediam responsabilidades: “Não basta contar [...] com o auxílio do Estado [e] não pensar, sobretudo, que todos os filmes têm direito a ser subsidiados pelo simples facto de recorrerem ao Fundo. É preciso, antes de mais nada, ser digno desse auxílio, justificá-lo” (1950b: 83).

Para o homem que estava prestes a deixar uma obra realizada ao longo dos últimos dezasseis anos, o cinema feito em Portugal tinha qualidades que destacava:

Perseverança, engenho [...], limpeza moral na escolha e tratamento dos assuntos, certa capacidade poética apenas adivinhada, certo romantismo, o dom de comover, sentido caricatural, o gosto pelas imagens bonitas, etc., etc... Mas além destas qualidades, tem a principal, tem homens: realizadores que já deram as suas provas, até internacionalmente [...], artistas de boa vontade e até com talento (1950b: 88).

Mas continuava a ter vícios, os mesmos que o próprio Ferro tinha já listado em 1947... Que, apesar do “franco progresso e dos evidentes esforços dos seus pioneiros”, persistiam: a improvisação, o mal da retórica e a consequente falta de fluidez das histórias contadas, “o narcisismo dos seus realizadores”, (Ferro, 1950b: 83 e 85), a inexperiência dos técnicos (pese embora o talento que lhes reconhecia), o que poderá justificar as deficiências técnicas que encontrava, em especial no que dizia respeito à montagem, e, por fim, a falta de gosto, mal terrível, no seu entender...

A estas ‘faltas’ juntavam-se outros, novos, problemas: os “erros de administração” (Ferro, 1950b: 87). A que se referia? No geral, Ferro mostrava-se arguto e percebia que o sector necessitaria de “novos administradores, de uma nova estrutura, mais sólida a nível operacional e financeiro” (Cunha, 2014: 63). Na realidade, apesar da evolução por que o cinema nacional tinha passado desde *A Severa*, o trabalho sem a profissão continuava a ser a regra, como salientou Luís de Pina na sua *Aventura do Cinema Português*: “Fazem-se filmes em Portugal por carolice, por paixão, por inércia, por golpe,

mas quase nunca por virtude de uma actividade profissional” (1977: 151). Tal situação justificaria, em parte, aquilo a que Ferro chamava (ou dizia ser) “a natural tendência para o esbanjamento” e a “superficialidade com que se improvisam orçamentos que são invariavelmente ultrapassados” (1950b: 87). Entendia que seriam também necessárias novas estratégias de produção: além do investimento em produções médias, isto é, “filmes francamente baratos”, a diversificação do mercado, conseguida com outro tipo de películas que não as chamadas fitas comerciais, que estariam condenadas “ao encarceramento perpétuo dentro do País”, uma vez que seriam produções não exportáveis, “mas apenas para *português ver*” (1950b: 84). Por fim, Ferro referia-se aos custos elevados associados ao aluguer das aparelhagens de som e à utilização dos laboratórios, situação que atribuía à escassez da produção<sup>251</sup>, não os tornando rentáveis.

Para o prestes a ser ex-director do Secretariado, era ainda possível um “cinema português, com estilo próprio e alma própria” (1950b: 85); os recursos, humanos e materiais, existiam, os profissionais também; faltava potenciar o sector, através de uma melhor gestão desses recursos e, acima de tudo, “uma orientação, um caminho a seguir”, aliado ao mais difícil – “a obediência, sem excessos de individualismos, a essa orientação” (1950b: 88). De quem? Dos agentes privados da indústria cinematográfica, desde logo, aqueles a quem Ferro se dirigia neste discurso; mas também, nessa hora de despedida, aos inimigos internos, que tinham lutado contra a sua “Política do Espírito”<sup>252</sup>, contrariando-a...

Estes discursos de António Ferro estão separados temporalmente por cerca de três anos, pouco tempo, é certo, mas o suficiente para nos darmos conta das transformações que o regime – e o Secretariado – sofreu com o fim da II Guerra Mundial, fruto das mudanças no contexto internacional, que inevitavelmente nos dão a entender a falência política do projecto de regeneração cultural de Ferro. Mas deixam-nos ver, sobretudo, aquilo que Ferro pensava do cinema e, em concreto, do cinema português: os seus pressupostos éticos, estéticos, e que as suas ideias sobre a ‘ sétima arte ’ se mantiveram constantes e coerentes.

---

251 Como vimos, dada a sua dimensão, a Tobis foi um dos estúdios mais importantes da Península Ibérica nas décadas de 1930 e 1940. Mas lutou sempre, ao longo dos anos, com problemas financeiros. A fusão com a Lisboa Filmes, em 1955, que permitiu à Tobis assegurar a propriedade dos filmes da produtora, além dos melhores laboratórios de cinema em Portugal, proporcionou-lhe um quase monopólio a nível da produção de filmes. Dessa fusão resultou também a subida dos valores 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). E, embora a Tobis se tenha tornado, nos anos subsequentes, um beneficiário quase que permanente dos subsídios do FNC, a situação não melhoraria, com a empresa vítima de uma “administração ineficiente [que se] veio a viciar no seu próprio desregulamento crónico” (Morais, 1987: 197).  
252 Ferro queixava-se disto mesmo, no memorando de 1943, já citado: “Se o director do S.P.N. pode realizar no estrangeiro a obra de propaganda que ninguém lhe nega, é porque, além de fronteiras, não encontrou nunca as limitações com que esbarra constantemente na sua terra” (ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12E, cx. 662 [1943], p. 10).

Os discursos são, também, e, como nos diz Paulo Cunha, “um acto de contrição” de um “dirigente desiludido e desacreditado pela sua principal base de apoio” (2003: 20). E isto significa uma aceitação resignada em relação ao fracasso da sua “Política do Espírito”? Torna-se difícil dizer... Em particular porque, subjacente ao que afirmou em cada um deles e neles em conjunto, está uma clara divergência, que se foi avolumando ao longo do tempo, entre o projecto de política cultural proposto e desejado por Ferro, e as expectativas e orientação, de cunho essencialmente político e conservador, que o próprio Salazar deu a esse mesmo projecto.

Mas se isto é um desencontro, não nos enganemos, pois não se pode ir mais longe: a fidelidade de Ferro em relação ao Presidente do Conselho permaneceu constante durante todo o percurso político do primeiro; vejam-se as suas palavras, em 1950: “Apoiá-lo, defendê-lo, respeitá-lo, esgotarmo-nos, ao seu lado, até ao próprio esgotamento, mais do que obra de inteligência, é obra de legítima defesa nacional [...] que não acabará enquanto eu viver”<sup>253</sup>. Mas, apesar da fidelidade que publicamente declarava, “ao homem que teve a coragem de confiar na minha audácia um pouco inquietante, perigosa, que me deu sempre a liberdade necessária para desbravar o terreno que fui desbravando”, Ferro sabia que a liberdade de que gozava era condicionada, com o ditador a refrear “o que julgava excessivo, temperando o que se lhe afigurava demasiado pessoal, eliminando [...] o que lhe parecia demasiado romântico ou fantasista”<sup>254</sup>.

Restam perguntas.

Desde logo esta: Teve sucesso o projecto cinematográfico nacional adoptado (e incentivado e mesmo protegido pelo Secretariado) durante as décadas de 30 e 40?

Na realidade não. Luís de Pina apontou os diversos condicionamentos vividos (sofridos) por este cinema. Recapitulemos: a persistência de uma produção irregular e intermitente, as limitações económicas, a escassez do mercado, a intervenção estatal e os condicionalismos de natureza ideológica (pela acção da censura, via Secretariado). Tal levou a que, entre 1931, data de aparecimento do cinema sonoro em Portugal, e 1957, altura em que se dá o advento da televisão no país, não se tenha chegado à produção de uma centena de longas-metragens em Portugal (Vicente, 1999).

E uma outra questão, fundamental: Depois de Ferro, que cinema português, ou, dito de outra forma, que cinema feito em Portugal? A sua saída do SNI correspondeu a uma mudança no cinema português, é certo. Naquele apoiado pelo Estado, agora ‘servido’ por aquilo que Jorge Leitão Ramos apelidou de “geração do Salazarismo vulgar” (1993: 400) que, reflectindo embora tendências

---

253 As homenagens prestadas ontem a António Ferro. *Diário de Notícias*, 7.1.1950, p. 4.

254 As homenagens prestadas ontem a António Ferro. *Diário de Notícias*, 7.1.1950, p. 4.

dominantes nas décadas anteriores, tinha perdido entusiasmo e qualidade, as que os pioneiros deste cinema lhe tinham conferido. Volto a Luís de Pina, que nos diz 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” (1986: 124).

É, portanto, ‘fora da caixa’, isto é, da ‘asa protectora’ do regime, que temos de procurar o futuro do cinema português.

Muito sinteticamente, anuncia-se, ainda em finais da década de 40, mas em força na seguinte, com o surgimento do movimento cineclubístico: o Cineclube do Porto, fundado em 1945, agora com novo fôlego, com a entrada para a direcção de Manuel de Azevedo, Henrique Alves Costa, os irmãos Virgílio Pereira, Mário Bonito e José Borrego, 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 consciencializar o público para a sua importância e o papel que desempenhava. As actividades que desenvolveram – publicações de textos, organização de colóquios e 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. Tal era a sua força que, em 1956, o SNI criou uma Federação com o principal intuito de restringir a actividade dos cineclubes, mas “era já impossível abafar a semente lançada” (Costa, 1978: 91), e o projecto nunca conseguiu ser operante.

E, nos anos 60, a mudança parece solidificar-se com a lenta ascensão da geração do Novo Cinema ou Cinema Novo, que vai surgindo 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 Gêada, “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” (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, 1977: 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. Estava concretizada a ruptura com o ‘velho cinema’, o do Estado Novo.

## Considerações finais

Como afirmei na introdução a este livro, ele centra-se na relação entre António Ferro e o cinema português, nas décadas de 1930 e 1940.

Sabemos que Ferro, desde o início, foi um intelectual politizado. Que se fez conhecido pelas suas viagens como repórter internacional. Que procurava moldar o futuro e a realidade através dos seus escritos. Foi o caso da entrada que produziu para a *Encyclopédie Française* dirigida pelo historiador Lucien Febvre, sobre o Estado Novo português, parte de um capítulo dedicado aos regimes autoritários que não cabiam na categoria dos ‘regimes fascistas’ (a saber: Áustria, Hungria, Irão, México, Polónia, Turquia e Jugoslávia), e que se constituía, sobretudo, como “um elogio a Salazar e ao seu modo de ser um português suave com mão de ferro” (Vicente, 2013:182).

Este texto terá feito parte dos esforços que desenvolveu para obter o cargo que Salazar lhe atribuiu em 1933. O de director do Secretariado. Parece, aliás, consensual esta leitura entre diversos historiadores: a de que Ferro se ofereceu a Salazar como sendo o homem de que este necessitaria para construir a (desejada) imagem do ditador (e do seu regime). Criando pelo meio mitos que persistem na actualidade: o do ditador como um homem que vivia modestamente e era casado com a Nação. O de Portugal como um país solarengo, harmonioso, rural, de tradições imutáveis. O do regime como sendo “um dos períodos mais fecundos, mais cheios da nossa História” (SNI, 1948: 22).

Mas o facto de se ter apresentado como a personagem de que o ditador precisava não dispensa que nos interroguemos sobre se ele era, na realidade, o homem certo no lugar certo.

Para Paulo Pina, “Salazar, avançando com António Ferro, procurava, hábil e controladamente, emprestar à imagem do Estado Novo um rosto jovem, competente e desembaraçado” (1988: 87), isto é, alguém que soubesse envolver as iniciativas estatais numa atmosfera que as tornasse socialmente atractivas. Margarida Acciaioli defende uma perspectiva semelhante, ao apresentar Ferro como “o pintor oficial” do regime: “Os traços e as cores com que o valorizou adoçaram-lhe os contornos, deram-lhe um verniz cosmopolita e emprestaram-lhe uma abertura modernizadora que realmente não tinha” (1991: 487-488). Para Luís Costa Dias, a escolha de Ferro justificava-se pelo facto de ser uma figura de consenso, “o ponto máximo de estabilização dada ao sistema de placas giratórias em que se moveram os campos intelectual e político na situação portuguesa dos anos vinte” (2005: 369). Por fim, 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” (2001: 331-332).

Todavia, verificou-se desde o início que o Secretariado que Ferro desejava não era exactamente aquele que Salazar pretendia. Da ideia inicial do Presidente do Conselho, de um organismo que deveria servir como um espelho das realizações do regime – reflector sim, mas sobretudo amplificador – Ferro criou uma instituição cuja tarefa seria a de dirigir e orientar toda a actividade cultural, através da definição de uma mística mobilizadora das massas. Efectivamente, o director do Secretariado não queria somente construir a imagem de Salazar; pretendia ir mais longe e (re)construir a identidade cultural do país, criando uma nova consciência nacional. Um desígnio grandioso, que se traduzia num papel muito mais amplo do que aquele que Salazar idealizou para si, permitindo-lhe deixar a sua marca na história nacional. Desta forma, e apesar das concessões que inevitavelmente o director do Secretariado teve de fazer, em linha com os eixos ideológicos do Estado Novo, a proposta de Jorge Ramos do Ó (1999), de Ferro como um “zeloso funcionário público”, parece-me algo redutor; mais do que um executor de ordens, Ferro foi um idealizador de políticas e de acções, embora na linha do “intelectual orgânico” defendido por Torgal.

Apesar destas duas faces de um mesmo projecto, ambos – Salazar e Ferro – concordavam que a missão do Secretariado era a construção retórica do regime do Estado Novo: a nível censório e repressivo, a partir de 1944, protegendo a ditadura face a campanhas propagandísticas contrárias e eliminando quaisquer formas de expressão que se pudessem opor à leitura unilinear da realidade por ela veiculada; no campo propagandístico, pela difusão dos princípios ideológicos sobre os quais assentava o regime, e pela mobilização e integração das populações, rurais e urbanas, em torno de uma ideia de Nação por ele desenhada. Pode mesmo dizer-se que a sua função era a de unir, na narrativa oficial do Estado Novo, estes dois conceitos: Regime e Nação.

O modelo de acção era o de outras ditaduras europeias (e directamente nelas inspirado, como vimos) mas sem a largueza de meios dos órgãos congéneres. O que marcou a vida e a acção do organismo dirigido por Ferro, e a sua eficácia, nos vários campos de actuação. Como salienta Maria do Carmo Piçarra, a ausência de meios não permitiu “garantir a adesão continuada dos artistas nem definição de políticas efectivas para o cinema ou outras artes, instrumentalizadas, mas não apoiadas em si e por si” (2020: 400).

Como vimos, Ferro foi um cinéfilo ávido. Comprovou-o ao longo da sua vida, ora alimentando esse prazer com as entrevistas que fez em Hollywood às maiores estrelas de então, ora promovendo o cinema no organismo que dirigiu durante quase 17 anos. E trazendo para junto de si um “grupo



de rapazes que sempre tiveram [...] um santo horror às actividades com reforma"<sup>255</sup>. 'Rapazes' como Brum do Canto, Chianca de Garcia, Lopes Ribeiro e Leitão de Barros. Que começaram, como todos, com o entusiasmo da juventude, fazendo cinema onde e como pudessem<sup>256</sup>. Mas que soçobraram. Tal como Ferro. Uns silenciados (como Manoel de Oliveira), outros emigrados (como Chianca), outros ainda, a maioria, acomodados ao regime (Brum do Canto, Lopes Ribeiro e Leitão de Barros).

Fazer cinema em Portugal era difícil. Vimo-lo repetidamente. Por muitos motivos. Destaco aqui duas razões, a juntar ao conjunto de outras que fui referindo ao longo do livro.

Porque as diversas funções se amalgamavam nas mesmas pessoas: os realizadores (e outros colaboradores de projectos cinematográficos) eram, também, directores e jornalistas nas revistas da especialidade, fazendo crítica de cinema. Ou accionistas do estúdio da Tobis, durante muito tempo o único estúdio de cinema em Portugal. Ou mesmo membros (e presidente...) de órgãos como o Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema. Enfim, uma situação que gerava inimizades, intrigas, pequenos e grandes ódios, num meio exíguo e que se queria coeso.

Porque o Estado corporativo tinha 'mão firme' sobre as condições em que se fazia cinema: a actividade cinematográfica era controlada pelo Sindicato, que havia sido 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. A liberdade de criação era, portanto, uma miragem.

O que se esperava da acção de Ferro, detentor, a partir de 1933, de um cargo político com algum peso e 'renegado' modernista<sup>257</sup>, no que ao cinema dizia respeito? Dito de outra forma, qual o projecto cinematográfico oficial do regime? Parece evidente, desde o início, que era o de um cinema formativo, que educasse os espíritos. E isso conseguia-se, de alguma forma, através dos espectáculos populares dos cinemas ambulantes. Seria este o seu objectivo imediato. Imediato, mas não único.

Isto porque a propaganda política foi o eixo central da concepção cinematográfica de Ferro. Como não podia deixar de ser. Propaganda do regime, de Salazar, de Portugal, só possível com um cinema dotado de um espírito nacional, personalizado; nas palavras de Ferro, um cinema que reflectisse "a nossa personalidade, a nossa moral e até a nossa estética de vida" (1950d: 46). E

---

255 Conselho de Guerra. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 33, 23.6.1941, p. 5.

256 Relembro o filme *Ver e Amar!* de Chianca, ainda no período do cinema mudo, como exemplo comprovativo desta ideia.

257 Vejam-se as suas palavras em *A Política do Espírito e os Prémios Literários do S.P.N.*: "Reivindicamos 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).

que fosse exportável, pois a propaganda deveria ser e funcionar, interna e externamente. Para a consecução deste objectivo, apostou-se muito no género documental e, no plano ficcional, nos filmes históricos, desenvolvidos muitas vezes a partir de obras literárias portuguesas, encorajados, por vezes financiados, mas sempre activamente promovidos pelo regime. E assim, nos anos 30 e 40, dois homens se foram destacando: Leitão de Barros, que empreendeu esta exaltação da nacionalidade a partir da biografia de figuras históricas, e António Lopes Ribeiro, que seguiu a via da adaptação de obras literárias de Camilo, Garrett e Eça (Sá, 2003). Foram colaboradores assíduos do Secretariado. Os dois. E os dois foram suportes fundamentais desta encenação fílmica do regime; um regime que os promoveu, é certo, mas que deles recebeu aquilo do que necessitava.

Estimular e proteger a produção cinematográfica nacional. Seriam também estes os propósitos de Ferro. Para tal, idealizou os Prémios Cinematográficos e trabalhou de forma incansável para a promulgação da lei nº 2 027 de 1948, a chamada Lei de Protecção ao Cinema. Verificamos, porém, que este diploma legal actuou em sentido contrário, esvaziando a produção ficcional de longas-metragens e, simultaneamente, condicionou a produção privada. Esta, porque precisava de ser rentabilizada comercialmente, encaminhava a cinematografia nacional para uma única direcção, gerida pelo gosto do público e limitada em termos estéticos. Por outro lado, impôs outro constrangimento, acentuando 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). Em suma, a “Política do Espírito” gerou uma ‘política de esmola’ para o cinema nacional, que passava a depender 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.

Mas em Ferro era ainda possível vislumbrar o vanguardista, “aquela costela de futurista” que manteve toda a vida (Morais, 1987: 199). Na reivindicação da participação, na “Política do Espírito”, de todas as expressões plásticas e de todas as formas de comunicação, por exemplo. Ou no rejeitar 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” (Ferro, 1949b: 30). Ou, ainda, no seu desejo de ver, no Museu de Arte Contemporânea, “alguns quadros dos impressionistas e dos *fauves*, indispensáveis à formação *equilibrada* de um artista moderno” (Ferro, 1949b: 37). Um museu que, apesar do seu nome, mantinha “um compromisso pernicioso

com o tardo-naturalismo descontextualizado do seu tempo”<sup>258</sup>, encontrando-se profundamente desactualizado relativamente a outros museus europeus do género.

Da mesma forma, no que diz respeito ao cinema, esta visão permanecia. Vimos já a sua defesa de uma cinematografia plena de sensibilidade estética, fazendo a apologia de géneros inovadores, como o cinema do quotidiano ou o género neo-realista italiano da primeira fase<sup>259</sup>. Mas, também, rejeitando o cinema cómico, com o qual nunca transigiu, apesar do seu sucesso a nível nacional. Neste domínio, o director do Secretariado revelava valores mais estéticos que ideológicos, os quais, não colidindo com as máximas fundamentais do regime, também não as reforçavam.

A conciliação destas suas propostas, de um estilo cinematográfico artístico, de um cinema nacional anticomercial, inconfundível, digno, com os designios puramente ideológicos e propagandísticos do ‘cinema salazarista’, que deveria reflectir a doutrina moralista, conservadora e tradicionalista do regime, mas que estava longe dos horizontes culturais do director do Secretariado, revelou-se impossível. 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 sua vítima, ficando “emaranhado e preso numa *praxis* política que tudo subordinou, [n]uma estética ao serviço do político” (Morais, 1987: 201). A “Política do Espírito” de Ferro revelou-se a ‘política do possível’, dentro da lógica normalizadora do regime estadonovista.

O que se pode concluir da obra de António Ferro à frente do(s) Secretariado(s)?

Como vimos, a realidade produzida pela acção governativa que o SPN/SNI veiculou não se coadunou com as ambições do seu director. O próprio o afirmava: “Não nos deslumbramos, porém, sobre a obra que fizemos ou, pelo menos, ensaiámos” (SNI, 1948: 15).

A verdade é que o organismo estava sob a alçada do Presidente do Conselho e, apesar da liberdade que Ferro entendia ter na sua acção<sup>260</sup>, o controlo era rigoroso e a actividade do Secretariado dirigida dentro de limites bem estabelecidos. Limites que eram também de contexto – ou pelo menos Ferro assim os entendia. Já na fase final do seu mandato, em 1948, no discurso de inauguração da exposição 14 Anos de Política do Espírito, Ferro elencava de forma desassombrada estes limites.

---

258 Museu Nacional de Arte Contemporânea, s/d – *História*: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/museu/historia>.

259 Ferro citava mesmo alguns filmes que podemos incluir neste género, no já referido discurso *O Cinema e o Teatro*, como *Quattro Passi fra le Nuvole* (1942), de Alessandro Blasetti ou *Vivere in Pace* (1947), de Luigi Zampa.

260 Em 1943, ao comemorar os dez anos de regime, Ferro afirmava: “Obtenha-se dele a confiança necessária e o campo de acção dos seus auxiliares só terá aqueles obstáculos que forem levantados pelos seus erros” (1943: 24). Cinco anos volvidos, já na fase final da sua carreira, perseverava 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, 1948: 22).

Desde logo, mencionava o facto de o país ser de “modesto orçamento”, o que alimentou uma “evidente desproporção entre o nosso orçamento e as nossas aspirações”; apesar da crítica (velada?), apressava-se a clarificar que compreendia “que o Governo, apesar do estímulo que sempre nos deu, não queira nem possa ir muito mais longe do que já foi, pois é naturalmente detido por certas correntes de opinião pública, às quais, ainda quando fora de razão, não pode ficar indiferente” (SNI, 1948: 15-17). Ferro já não se escusava a ironizar a oposição que a sua obra tinha sofrido no seio do regime e do Governo... Depois, e nova ‘alfinetada’, a descoordenação dos diversos serviços que deveriam colaborar com o Secretariado, fruto de um “certo egocentrismo [que] dificulta muito a obra de um organismo de informação que não pode, como é lógico, viver sem informação, sem combustível” (SNI, 1948: 17). Por fim, a desconfiança e incompreensão, face à obra que realizou e que considerava encerrar “alguns aspectos revolucionários debaixo da sua aparente frivolidade”; neste aspecto, Ferro ia mais longe e distribuía ‘culpas’:

Compreendemos, portanto que os homens práticos que não nos querem tomar a sério [...] nos tenham olhado sempre com desconfiança tentando liquidar todas as nossas iniciativas ou todas as nossas ideias [...]. Daí, por vezes, certa falta de ambiente, até em meios oficiais, para realizar até ao fim, com a necessária colaboração, algumas das nossas campanhas [...]. E fomos assim olhados, aqui e além, por este ou aquele, como *simples caçador de imagens*, como um senhor que passou a vida a interessar-se, a gastar dinheiro do Estado, com coisas sem importância (SNI, 1948: 19).

Termino com uma questão: quanto do *Ferro modernista* permanece no *Ferro salazarista*? Ou, colocando de outra forma: teria o regime ‘domesticado’ Ferro?

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 este dilema quando, em 1949, sentia 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 (1949b: 39).

Esta necessidade levou-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” (SNI, 1948: 19).

Parece ficar uma sensação clara 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, 1949b: 41).

E a realidade depois de 1949, depois da saída de Ferro, mostra-nos o Secretariado como uma organização puramente política, como fica evidente pelos perfis académicos e profissionais dos directores que sucederam a Ferro. Todos seguiram uma linha de acção que progressivamente atenuou a função estético-cultural do Secretariado, conferindo primazia à dimensão operacional-política. Tal reflectiu-se na forma como a “Política do Espírito” foi continuada, em termos de sensibilidade e de actuação, reduzida em parte devido a cortes orçamentais, mas, essencialmente, devido a uma outra visão política do que deveria ser o organismo. Enfim, o Secretariado pós-Ferro era menos ambicioso nos seus projectos, menos abrangente nas suas iniciativas. O *glamour* e irreverência do período inicial foram substituídos pela submissão do organismo ao conservadorismo estético e político do(s) Presidente(s) do Conselho. Um ‘espírito domesticado’, portanto, Sem qualquer centelha.

## Fontes Arquivísticas

ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*: PC-12D, cx. 661; PC-12E, cx. 662.

ANTT – *Secretariado Nacional de Informação*: cxs. 564, 662, 672, 724, 780, 888, 1236, 1705, 2044, 4006, 4311.

FAQ – *Fundo António Ferro/Fernanda de Castro*: cxs. 003C, 0004, 016B.

FAQ – *Newsletter*, nº 141, 14.11.2018.

## Fontes Hemerográficas

*Animatógrafo*. Lisboa, 1933, 1940, 1941, 1942

*Atlântico*. Lisboa e Rio de Janeiro, 1942

*Cine: revista mensal de arte cinematográfica*. Lisboa, 1928

*Cinéfilo*. Lisboa, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938

*Cine-jornal: grande semanário cinematográfico*. Lisboa, 1935

*Contemporânea, Grande Revista Mensal*. Lisboa, 1923

*Diário de Lisboa*. Lisboa, 1921, 1926, 1932, 1933, 1935, 1936

*Diário de Notícias*. Lisboa, 1932, 1935, 1945, 1950

*Ilustração Portuguesa*. Lisboa, 1921

*Imagem*. Lisboa, 1931, 1932, 1933

*Kino*. Lisboa, 1930

*Movimento*. Porto, 1933, 1934

*O Notícias Ilustrado*. Lisboa, 1929

*Ocidente, Revista Portuguesa de Cultura*. Lisboa, 1943

## Fontes Legislativas

*Diário do Governo*, I Série, n.º 92, Decreto nº 13 564, de 6.5.1927

*Diário do Governo*, I Série, n.º 146, Decreto nº 17 046-A, de 29.6.1929

*Diário do Governo*, III Série, nº 132, de 8 de Junho de 1932

*Diário do Governo*, I Série, nº 182, Decreto-Lei nº 22 966, de 14.8.1933

*Diário do Governo*, I série, nº 218, Decreto-Lei nº 23 054 de 25.9.1933

*Diário do Governo*, I Série, nº 260, Decreto nº 34 134, de 24.11.1944

*Diário do Governo*, I Série, nº 293, Decreto -Lei nº 36 058, de 24.12.1946

*Diário do Governo*, I Série, nº 39, Lei nº 2 027, de 18 de Fevereiro de 1948

*Diário das Sessões da Assembleia Nacional*, IV Legislatura, Sessão nº 2, 21.2.1947

## Fontes Impressas

A actividade dos organismos oficiais. In Ferreira, Cunha e Mendes, João, *Anuário Cinematográfico Português*. Lisboa: Edições Gama, pp. 270-276.

Amado, Luís Dias, 1946 – A experiencia luso-espanhola. In Ferreira, Cunha e Mendes, João, *Anuário Cinematográfico Português*. Lisboa: Edições Gama, pp. 41-42.

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

Barros, Leitão de, 1946 – Passado, Presente e Futuro do Cinema Português. In Ferreira, Cunha e Mendes, João, *Anuário Cinematográfico Português*. Lisboa: Edições Gama, pp. 25-29.

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

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

Ferro, António, 1917 – *As Grandes Trágicas do Silêncio. (Conferência de Arte realizada no Salão Olímpia)*. Lisboa: Monteiro e C<sup>a</sup>.

Ferro, António, 1927 – *Viagem à volta das ditaduras*. Lisboa: Empresa Diário de Notícias.

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

Ferro, António, 1931 – *Hollywood, Capital das Imagens*, 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Portugal-Brasil.

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 do Espírito: 1933-1943*. Lisboa: SPN.

Ferro, António, 1949a – *Artes Decorativas*. Lisboa: SNI.

Ferro, António, 1949b – *Arte Moderna*. Lisboa: SNI.

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

- Ferro, António, 1950b – *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa: SNI.
- Ferro, António, 1954 – *D. Manuel II, o Desventurado*. Lisboa: Bertrand.
- Ferro, António, 2003 [1933] – *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Múrias, Manuel Maria, 1962 – *História Breve do Cinema*. Lisboa: Editora Verbo.
- Nobre, Roberto, 1946 – *O Fundo: Comentários ao Projecto da Nova Política de Cinema em Portugal*. Lisboa: Edição do Autor.
- SNI, 1948 – *Catorze Anos de Política do Espírito. Apontamentos para uma Exposição, apresentados no S.N.I. (Palácio da Foz) em Janeiro de 1948*. Lisboa: SNI.

## Bibliografia

- Acciaiuoli, Margarida, 1991 – *Os Anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes. 'Restauração' e 'Celebração'*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Acciaiuoli, Margarida, 2013 – *António Ferro. A Vertigem da Palavra. Retórica, política e propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Adinolfi, Goffredo, 2007 – *L'uomo che costruì il consenso al regime di Salazar. L'itinerario politico di Antonio Ferro dal futurismo al salazarismo. Nuova Storia Contemporanea*, nº 4, pp. 43-64.
- Almuiña Fernández, Celso, 2000 – *Franco y Salazar, dos dictadores a la búsqueda de reconocimiento (1942-1949)*. *População e Sociedade*, nº 6, pp. 123-164.
- Antunes, João e Matos-Cruz, José de, 1997 – *Cinema Português 1896-1998*, vols. 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14. Lisboa: Lusomundo.
- Assunção, Marcello Felisberto Morais de, 2015 – *As relações culturais luso-brasileiras em perspectiva: da génese do ideário de comunidade à fundação da Revista Brasília (1822-1942)*. *Revista Portuguesa de História*, nº 46, pp. 281-300.
- Augusto, Mário, 2021 – *A bela e o galã*. *Visão História*, nº 64, Abril, pp. 24-26.
- Baptista, Paulo, 2018 – *Aspetos da afirmação da cultura visual em Portugal: o papel de António Ferro. Da Ilustração Portuguesa ao arquivo fotográfico do SPN*. *Vista, Revista de Cultura Visual*, nº 2, pp. 41-57.
- Baptista, Tiago, 2009 – *Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português*. *Estudos do Século XX*, nº 9, p. 307-323.



Baptista, Tiago, 2013 – 1920-1929. O cinema ‘tipicamente português’. In Cunha, Paulo e Sales, Michelle (orgs.), *Cinema Português: um guia essencial*. São Paulo. SESI-SP Editora, pp. 70-92.

Barreto, José, 2011 – *António Ferro: Modernismo e Política* (versão original portuguesa de António Ferro: *Modernism and Politics*, publicado em Steffen Dix and Jerónimo Pizarro (eds.), *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. London: Legenda, 2011, pp. 135-154).

Barreto, José, 2015 – António Ferro. O ‘Editor Irresponsável’. In Dix, Steffen (org.), *1915. O ano do Orpheu*. Lisboa: Tinta da China, pp. 215-224.

Barros, Júlia Leitão, 2005 – O Cerco Ideológico do Estado Novo à Imprensa de ‘Província’. *Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura*, nº 5/6, pp. 265-300.

Barros, Joana Leitão e Mantero, Ana, 2019 – *Leitão de Barros: A Biografia Roubada*. Lisboa: Bizâncio.

Belo, Elisa Pires e 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, pp. 155-178.

Bermejo Sánchez, Benito, 1991 – La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un ‘ministerio’ de la propaganda en manos de Falange. *Espacio, Tiempo y Forma*, série V, t. IV, pp. 73-96.

Bispo, António Alexandre, 2007 – O Acordo Cultural Luso-Brasileiro no contexto histórico político da propaganda, informação e do intercâmbio cultural da década de trinta. *Revista Brasil-Europa*, nº 110.

Caparrós Lera, José María, 1983 – *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. s/l: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Castro, Fernanda, 1988 – *Ao Fim da Memória*, vols. I e II, 2ª ed. Lisboa: Editorial Verbo.

CLNRF, Comissão do Livro Negro sobre o Regime Fascista (org.), 1990 – *Correspondência de Pedro Teotónio Pereira para Oliveira Salazar (1943-1944)*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros.

Correia, Rita Duarte, 2005 – Um teatro novo? Sobre o projecto de António Ferro. *Sinais de Cena*, nº 4, pp. 125-128.

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

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

Cruz, Manuel Braga da, 2014 – Pedro Teotónio Pereira, Embaixador Português em Espanha durante as Guerras. In *Estudos em homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 429-440.

Cunha, Paulo, 2003 – *Ferro contra Ferro. Um “Acto de Contrição” do Poder no Estado Novo*. Coimbra: Instituto de História das Ideias-FLUC.

Cunha, Paulo, 2004 – O Estado Novo e o Cinema. *Argumento*, nº 115, pp. 6-9.

Cunha, Paulo, 2010 – As narrativas históricas no cinema português durante o Estado Novo (1932-74). *O Olho da História*, nº 14.

Cunha, Paulo, 2014 – *O Novo Cinema Português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. Tese de Doutoramento apresentada ao Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra.

Cunha, Paulo e Sales, Michelle (org.), 2013 – *Cinema Português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP Editora.

Dias, Francisco Almeida, 2018 – Fernanda de Castro e António Ferro: embaixadores da cultura italiana em Portugal. In Graziani, Michela (a cura di), *Un incontro lusofono plurale di lingue, letterature, storie, culture*. Firenze: Firenze University Press, pp. 97-118.

Dias, Luís Augusto Costa, 2005 – Coerção, consenso e hegemonia na imprensa cultural dos anos 30. In Pita, António Pedro e Trindade, Luís (coord.), *Transformações estruturais do campo cultural português, 1900-1950*. Coimbra: Ariadne Editora, pp. 355-370.

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

Diogo, Vasco, 2001 – Comédias cinematográficas dos anos 30/40. *Análise Social*, vol. XXXVI, nº 158-159, pp. 301-327.

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.

Fernandes, João Paulo Santos de Castro, 2016 – *A política externa portuguesa e a neutralidade peninsular na II Guerra Mundial (1939-1942)*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Lusíada de Lisboa.

Ferreira, Sílvia 2017 – “O Pavilhão do Mar”: A Nau Portugal da Exposição do Mundo Português (1940) ou a arte da talha ao serviço da cenografia política. *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2 Série, nº 7, pp. 257-288.

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

Ferro, Rita, 2016 – *António Ferro. Um homem por amar*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

Folgar de la Calle, José Maria, 2006 – Sobre Inés de Castro y Reina Santa, Películas Hispano-portuguesas de los años 40. *Porta da Aira: Revista de Historia del Arte Orensano*, nº 11, pp. 547-561.

França, José-Augusto, 1991 – *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, pp. 33-47.

França, José-Augusto, 1997 – António Ferro, de Lisboa Anos 20 a Portugal Anos 40. *Boca do Inferno: Revista de Cultura e Pensamento*, nº 2, pp. 13-35.

Franco, Márcia Arruda, 2019 – De portugueses nos modernismos do Brasil – histórias por narrar. *Intellectus*, ano XVIII, nº 1, pp. 48-75.

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

González, Fernando, 2006 – El reinicio de la cooperación cinematográfica hispano-lusa – 1939-1944. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, nº 23, pp. 36-66.

González García, Fernando e Camporesi, Valeria, 2011 – Un ‘progreso em el arte nacional’? Ibérica Films en España, 1933-1936. *BSAA Arte*, nº LXXVII, pp. 265-286.

Gori, Annarita, 2017 – António Ferro: fascinazioni italiane e soluzioni portoghesi. In Accornero, Guya, Gori, Annarita e Serapiglia, Daniele (org.), *Percorsi scienze sociali tra Italia e Portogallo*. Roma: BraDypUS Editore, pp. 73-88.

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

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

Jiménez Redondo, Juan Carlos, 1994 – Bases teórico-políticas del bloque ibérico: La relación peninsular en la fase de inflexión de la II Guerra Mundial, 1942-1945. *Espacio, Tiempo y Forma*, serie V, t. 7, pp. 181-204.

Jiménez Redondo, Juan Carlos, 1996 – El papel de Nicolás Franco en la conducción de la política española hacia Portugal. *Historia Contemporánea*, nº 15, pp. 179-191.

Júdice, Nuno, 1996 – As vanguardas literárias. In Reis, António (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. 2. Lisboa: Publicações Alfa, pp. 253-262.

Leal, Ernesto Castro, 1994 – *António Ferro – Espaço político e imaginário social (1918-32)*. Lisboa: Edições Cosmos.

Leal, Ernesto Castro, 2008 – *Partidos e Programas. O campo partidário republicano português (1910-1926)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

- Leite, José Augusto, 2018 – *Cinema Português (1896-1980)*. Ebook.
- León Aguinaga, Pablo, 2009 – *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidad Complutense de Madrid.
- Lisboa, Ricardo Vieira, 2106 – A representação do cinema no Jornal Português: da capital das vedetas à agenda de António Lopes Ribeiro. *Aniki, Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 3, nº 2, pp. 280-302.
- Loff, Manuel, 2008 – *O nosso século é fascista! O mundo visto por Salazar e Franco (1936-1945)*. Porto: Campo das Letras.
- Loff, Manuel, 2010 – Salazarismo e Franquismo: projecto, adaptação e história. *Revista de História das Ideias*, vol. 31, pp. 449- 498.
- 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.
- Marquina, Antonio, 2014 – La etapa de Ramón Serrano Suñer en el Ministerio de Asuntos Exteriores: España se convierte en un país del Eje y pierde la neutralidad. *UNISCI Discussion Papers*, nº 36, pp. 99-121.
- Martin, Benjamin George, 2011 – ‘European Cinema for Europe!’ The International Film Chamber, 1935–42. In Winkel, Vande e Welch, David (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*. London: Palgrave Macmillan, pp. 25-41.
- 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, pp. 357-391.
- Mazarão, Karine de Fátima, 2013 – *Modernismos em perspectiva: apropriações e ressignificações presentes em revisitas modernistas de Portugal e Brasil*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Medeiros, Nuno, 2020 – O SPN e SNI na encruzilhada do livro: António Ferro e o campo oficial da edição. In Serra, Filomena, Rodrigues, Sofia Leal e André, Paula (eds.), *Projectos editoriais e propaganda: fotografia e contra-imagens no Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 41-51.
- Mira, Alberto 2020 – *Historical Dictionary of Spanish Cinema*. Lanham/Boulder/New York/London: Rowman & Littlefield.
- Miraglia, Gianluca, 2009 – ‘Ser italiano quer dizer dominar todas as raças’: Marinetti em Lisboa. *Estudos Italianos em Portugal*, Nova Série, nº 4, pp. 99-102.

Monguilot Benzal, Félix, 2015 – *Coproducción y Colaboración Cinematográfica Hispano-italiana durante los Años 1939-1943*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidad de Murcia.

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, pp. 187-208.

Neves, Rita Anahory C., 2020 – *O contributo de Alberto Anahory (1906 a 2000) para o teatro e cinema portugueses*. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa.

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, pp. 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.

Oliveira, Pedro Aires de, 2000 – *Armindo Monteiro: uma biografia política (1896-1955)*. Venda Nova: Bertrand Editora.

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

Paulo, Heloísa, 1996 – Salazar: a elaboração de uma imagem. *Revista de História das Ideias*, vol. 18, pp. 245-275.

Paulo, Heloísa, 2000 – *Aqui também é Portugal: a colónia portuguesa do Brasil e o salazarismo*. Coimbra: Quarteto.

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, pp. 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, pp. 92-116.

Paulo, Heloísa e Ramires, Alexandre, 2001 – A imagem como discurso – o ‘povo’ no documentarismo do Estado Novo. *Estudos do Século XX*, nº 1, pp. 203-214.

Pavlovic, Tatjana, et al, 2009 – *100 Years of Spanish Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Pena Rodríguez, Alberto, 2009 – El icono cinematográfico del Estado Novo Salazarista: A Revolução de Maio (1937). *Historia y Comunicación Social*, vol. 14, pp. 295-312.

Pena Rodríguez, Alberto, 2012 – Cine, fascismo y propaganda. Una aproximación histórica al Estado Novo português. *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 67, pp. 207-228.

Pena Rodríguez, Alberto, 2017 – *Salazar y el Fascismo Español. Propaganda franquista y Salazarista en la colonia española en Portugal (1933-1939)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Pereira, Maria da Conceição Meireles, 2012 – A ‘Questão Ibérica’, uma questão nacional. In Leal, Ernesto de Castro, Cosme, João e Monteiro, Miguel Corrêa (coord.), *Nação e Memória*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, pp. 55-76.

Pereira, Wagner Pinheiro, 2003 – Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. *História: Questões e Debates*, nº 38, pp. 101-131.

Pereira, Wagner Pinheiro, 2008 – *O Império das Imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazista na Europa e na América Latina (1933-1845)*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

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

Piçarra, Maria do Carmo, 2011 – *Salazar vai ao cinema II. A ‘Política do Espírito’ no Jornal Português*. Odivelas: DrellaDesign.

Piçarra, Maria do Carmo, 2020 – *Projectar a Ordem. Cinema do Povo e propaganda salazarista (1935-1954)*. Lisboa: Os Pássaros.

Pina, Luís de, 1977 – *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Veja.

Pina, Luís de, 1986 – *História do Cinema Português*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.

Pina, Paulo, 1988 – *Portugal: o Turismo no século XX*. Lisboa: Lucidus

Pinto, Afonso Manuel Freitas Cortez, 2015 – *Portugal (1928-1968): Um Filme de J. Leitão de Barros*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Pinto, António Costa, 2018 – Corporativismo e Ditaduras: O Salazarismo e o Franquismo. In Murari, Luciana, Maia, Tatyana do Amaral, Ruggiero, António de (org.), *Do Estado à Nação: política e cultura nos regimes ditatoriais dos anos 1930*. Porto Alegre: EDIPUCRS, pp. 191-220.

Pires, Ema Cláudia, 2003 – *O Baile do Turismo: turismo e propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Caleidoscópio.

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, pp. 42-61.

Portela, Artur, 1982 – *Salazarismo e Artes Plásticas*. Amadora: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.

Quintero, Alejandro Pizarroso, 1990 – *História da Propaganda: notas para um estudo da propaganda política e de guerra*. Lisboa: Planeta Editora.

Raimundo, Orlando, 2015 – *António Ferro: O Inventor do Salazarismo*. Lisboa: Dom Quixote.

Ramos Arenas, Fernando e Justo Álvarez, Rubén, 2017 – Una ‘tradicción de calidad’ española. Consideraciones industriales, temáticas y estéticas en torno a las películas de Interés Nacional (1944-1964). *Hispanic Research Journal*, vol. 18, nº 1, pp. 15-29.

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, pp. 387-406.

Ramos, Jorge Leitão, 2011 – *Dicionário do Cinema Português 1895-1961*. Lisboa: Editorial Caminho.

Rezola, Maria Inácia, 2008 – The Franco-Salazar Meetings: Foreign policy and Iberian relations during the Dictatorships (1942-1963). *e-journal of Portuguese History*, vol. 6, nº 2.

Ribeiro, Carla, 2010 – *O “alquimista de sínteses”: António ferro e o cinema português*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Ribeiro, Carla, 2014a – António Ferro e a projeção atlântica de Portugal através do cinema. *Aniki, Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 1, nº 2, pp. 151-175.

Ribeiro, Carla, 2014b – *Imagens e representações de Portugal. António Ferro e a elaboração identitária da Nação*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Ribeiro, Carla, 2015 – O turismo e a projeção da vida nacional por António Ferro: o papel dos concursos. *População e Sociedade*, vol. 24, pp. 95-115

Ribeiro, Carla, 2017 – A educação estética da Nação e a ‘Campanha do Bom Gosto’ de António Ferro (1940-1949). *Estudos Ibero-Americanos*, vol. 43, nº 2, pp. 289-302,

Ribeiro, Carla, 2020 – Turismo em Portugal: e se António Ferro não tivesse existido?. In Pires, Ana Paula, Cadavez, Cândida e Henriques, João Miguel (coord.), *Turismo, História, Património e Ideologia. Diálogos e Memórias*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais/UNL-FCSH, pp. 56-77.

Ribeiro, Manuel Félix, 1983 – *Filmes, figuras e factos da história do cinema português (1896-1949)*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Rodrigues, António da Piedade, 1995 – *António Ferro na idade do jazz-band*. Lisboa: Livros Horizonte.

Rosas, Fernando, 1995 – Estado Novo, império e ideologia imperial. *Revista de História das Ideias*, nº 17, pp.19-32.

Sá, Sérgio Miguel Bordalo, 2013 – *Triunfos e contradições da vontade. Para uma Releitura de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros no Contexto do Cinema de Propaganda*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Sampaio, Sofia, 2016 – Recensão “Jornal Português: Revista Mensal de Actualidades 1938-1951, Edições da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2015”. *Análise Social*, vol. LI, n.º 219, pp. 467-472.

Santos, Graça dos, 2004 – *O espectáculo desvirtuado. O teatro português sob o reinado de Salazar (1933- 1968)*. Lisboa: Editorial Caminho.

Santos, Paula Marques dos e Amorim, Paulo, 2010 – As relações Portugal-Brasil na primeira metade do século XX (1910-1945). In Sousa, Fernando, Santos, Paula e Amorim, Paulo (coord.), *As relações Portugal-Brasil no século XX*. Porto: CEPESSE/Fronteira do Caos Editores Lda, pp. 121-139.

Sardica, José Miguel, 2018 – A sombra do “outro”: a Guerra Civil de Espanha e o reforço do nacionalismo português hispanóphobo. *Abriu: Textuality Studies on Brazil, Galicia and Portugal*, n.º 7, pp. 127-146.

Seabra, Jorge, 2016 – *O cinema no discurso do poder: dicionário sobre legislação cinematográfica portuguesa (1896-1974)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Sempere Serrano, Isabel, 2003 – La aventura luso-española. Introducción al estudio de la coproducción cinematográfica hispanolusa de los años cuarenta. *FILMHISTORIA Online*, vol. 13, n.º 3.

Sempere Serrano, Isabel, 2012 – Las contradicciones de la colaboración cinematográfica hispano-lusa en los años cuarenta: el ejemplo. *Hispanic Research Journal*, vol. 13, n.º 4, pp. 317-333.

Serra, Filomena, 2018 – António Ferro, o retrato e a entrevista: montagem e propaganda na encenação da História. *Revelar, Revista de Estudos da Fotografia e Imagem*, vol. 3, pp. 7-38.

Silva, Isabel Alarcão e, 1990 – Modernidade e tradição nos cartazes de propaganda política do Estado Novo. In Reis, António (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. 4. Lisboa: Publicações Alfa, pp. 321-330.

Silva, Manuel Deniz, 2019 – O jovem cinema e o crepúsculo da ópera: sobre a herança wagneriana na música de Luís de Freitas Branco para o filme Frei Luis de Sousa (1950). *Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB*, n.º 10, pp. 61-90.

Sousa, Jorge Pais de, 2011 – Os Futuristas e a República. In Marnoto, Rita (coord.), *Causa pública*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/ Instituto de Estudos Italianos, pp. 187-240.

Sousa, Jorge Pais de, 2016 – A propaganda nas ditaduras de Sidónio Pais e de Salazar: Afonso Costa como inimigo político, contrapropaganda e perseguição política. In Peña-Rodríguez, Alberto e Paulo, Heloísa (coord.), *A cultura do poder. A propaganda nos estados autoritários*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 69-113.



Tondela, Nélon, 2010 – *O filme realista na Missão Cinegráfica às colónias de África. Considerações sobre a sua importância como paradigma do cinema de propaganda nacional por altura do segundo conflito mundial*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Torgal, Luís Reis, 1996 – Cinema e Propaganda no Estado Novo. A conversão dos ‘descrentes’. *Revista de História das Ideias*, vol. 18, pp. 277-337.

Torgal, Luís Reis, 2001a – Cinema, estética e ideologia no Estado Novo. *Estudos do Século XX*, nº 1, pp. 157-202.

Torgal, Luís Reis, 2001b – Introdução. In Torgal, Luís Reis (coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, pp.13-39.

Torgal, Luís Reis, 2002 – Duas “Verdades”: Salazar e Afonso Costa. *Revista de História das Ideias*, vol. 23, pp. 409-446.

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*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 1085-1102.

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, pp. 235-253.

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, pp. 320-325.

Vicente, António Pedro, 2003 – *Espanha e Portugal – Um olhar sobre as relações peninsulares no século XX*. Lisboa: Ed. Tribuna da História.

Vicente, Filipa Lowndes (2013). Recensão a Margarida Acciaiuoli. (Recensão do livro António Ferro. A vertigem da Palavra. Retórica, Política). *Ler História*, vol. 65, pp. 182-188.

Vieira, Patrícia, 2010 – O Império como fetiche no Estado Novo: *Feitiço do Império* e o sortilégio colonial. *Portuguese Cultural Studies*, vol. 3, pp. 126-144.

Vieira, Patrícia, 2011 – *Cinema no Estado Novo. A encenação do regime*. Lisboa: Edições Colibri.

Victorino, José Guilherme, 2018a – O teatro como manifesto político no advento do salazarismo. O caso da peça O Estandarte, em 1932. *Estudos do Século XX*, nº 18, pp. 153-168.

Victorino, José Guilherme, 2018b – *Propaganda e Turismo no Estado Novo. António Ferro e a revista Panorama 1941-1949*. Lisboa: Alêtheia Editores.

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, pp. 39-59.

## Webgrafia

Blog *À Pala de Walsh* (várias entradas)

Blog *Restos de Coleção* (várias entradas)

Freitas, Vamberto, 2016 – António Ferro entre os nossos imigrantes na América do Norte. <https://vambertofreitas.wordpress.com/2016/04/15/antonio-ferro-entre-os-nossos-imigrantes-na-america-do-norte/>.

Locus Cinemae, Associação de Cinema de Caminha, s/d – *Boletim da 40ª Sessão: “Camões”, de Leitão de Barros, 1946*. <https://ccaminha.wordpress.com/2012/04/25/boletim-da-40a-sessao-camoes-de-leitao-de-barros-1946/>.

Museu Nacional de Arte Contemporânea, s/d – *História*. <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/museu/historia>.

Site *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil* (várias entradas)

Site *CinePT: Cinema Português* (várias entradas)

Site *Fundação António Quadros, Cultura e Pensamento* (várias entradas)



Imagem: Arquivo CMG | Filmação de A Revolução de Maio, 1936

