

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 independentes⁴, 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 heterónimos⁵.

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

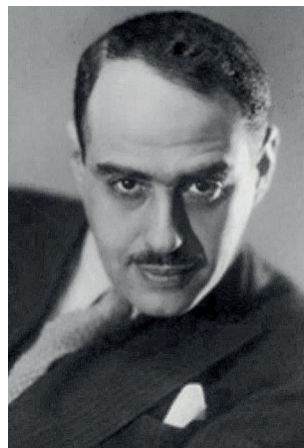
5 Esta geração dos modernistas de 1915-1918 foi marcada, em muitas das suas realizações culturais, pelo peso do estrangeiro e de uma visão cosmopolita do mundo: na realidade, grande parte destes artistas, em especial pintores e escritores, formaram-se no estrangeiro, maioritariamente em Paris, ou aí 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)⁶. 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).

⁶ 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^o. 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 *Malmequere 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 continente⁷. 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 saíram 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 Riasankiite* (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)⁸.

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 substituía 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"⁹.

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 desígnio, 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).