

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”⁷⁷. 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*, 1 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”⁷⁸.

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^o. As salas mais conhecidas, o São Luiz 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 1928⁷⁹, 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*, 1 Série, n.º 146, Decreto nº 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 nº 1, foi inaugurado em 1944. Em finais dos anos 40, entrava como investidor o espanhol António Redondo Munício, 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)⁸⁰. 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 Mundial⁸¹.

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?”⁸². 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”⁸³, 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”⁸⁴. 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 nacional⁸⁵. O tema central, o fado, era ‘bem português’, constituindo uma adaptação ao grande ecrã de uma peça de Júlio Dantas, datada de 1901, que narrava 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. Egerou 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 1800 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, melómano 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 Klangfilm⁸⁶.

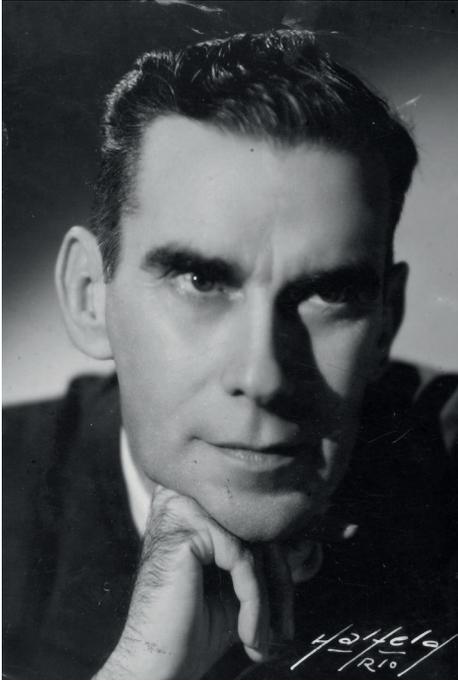
Leitão de Barros é o homem chave em todo este empreendimento: então director do jornal semanal *O Notícias Ilustrado*, publicação do *Diário de Notícias*, mas também reconhecido cineasta, conhecia bem os maiores estúdios europeus, como vimos já, e – sobretudo isso – tinha uma visão clara para o cinema 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”⁸⁷ – 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*⁸⁸: “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*⁸⁹, 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”⁹⁰. 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”⁹¹, 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)⁹².

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 instituía 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 anos⁹³. 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

93 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”⁹⁴. 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*”⁹⁵. 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”⁹⁶. 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 português⁹⁷.

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*, 1ª 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”⁹⁸.

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 rática, como interesse étnico e folclórico, como pintura humana”⁹⁹. Portanto: filmes “retinta e insofismavelmente portugueses”¹⁰⁰. 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”¹⁰¹. 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.