

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”¹⁰². 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”¹⁰³.

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*, I 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!¹⁰⁴

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 inteligência¹⁰⁵.

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^o 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 filme¹⁰⁶. 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\$00¹⁰⁷... 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 aceitado. 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*, cx. 888.

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

período¹⁰⁸, 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 cumprido¹⁰⁹.

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 1939¹¹⁰. Destes últimos, destaca-se nova série de cinco documentários¹¹¹ de 300 metros, sonoros e comentados, que apresentariam a obra do Estado

108 Foi supervisor n.º *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*, ex. 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 constituiu 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*, ex. 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)¹¹² 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”¹¹³. 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”¹¹⁴.

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”¹¹⁵. Assim, no seguimento da Assembleia Geral de 20 de Abril de 1934, que tinha elegido um novo Conselho de Administração¹¹⁶, 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”¹¹⁷. 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!”¹¹⁸.

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”¹¹⁹. 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”.