

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”¹³². 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 Luís 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”¹³³. 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.

estreará 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 10º 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 designios, 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 Novo¹³⁴.

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 *Camícia 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 *Camícia 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 congressos¹³⁵ 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 colónias¹³⁶. 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”¹³⁷.

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 Fetiço 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*, I 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 continente¹³⁸. Na equipa chefiada por Carlos Selvagem¹³⁹, 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 confidencia: "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 Mariazinha, uma enfermeira portuguesa, que também se dedicava a ensinar as crianças angolanas a ler português e a aprender o catecismo católico, sob o olhar atento

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”¹⁴⁰. 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.