

## 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 filmico 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 noutra 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 romanceada. 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 descuidar 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 Perdígão 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 suíço 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 Tavarede, 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 Gaió. 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 Luíz, 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. Luíz. *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 Inspeção-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 estreadora 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*, cx. 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 atriz 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.