

A II Guerra Mundial e os projectos cinematográficos (I) – A União do Cinema Latino, as Produções Lopes Ribeiro e a Câmara Internacional do Filme

António Lopes Ribeiro está no centro deste capítulo. Mas em pano de fundo, como figura tutelar, está António Ferro. Inevitavelmente. Porque os projectos de que falei aqui de Lopes Ribeiro só poderiam concretizar-se com o apoio directo de Ferro, do Secretariado e do regime.

Se Ferro era um entusiasta do cinema, Lopes Ribeiro era-o muito mais, frequentando-o desde criança. Entusiasmo alimentado pelo seu pai que, como prémio pela sua passagem para a 4ª classe, lhe ofereceu uma Kodak Vest Pocket de 9,5 mm e um projector Pathé Baby do mesmo formato (Tondela, 2010).

Não admira, pois, que o vejamos, desde muito jovem, activamente envolvido neste mundo. Primeiro como crítico, um dos mais jovens da Europa: com apenas 18 anos, em 1926, iniciou essa actividade no jornal humorístico *Sempre Fixe*, graças a um tio que aí trabalhava como caricaturista, com a secção *Fitas Faladas*, sob o pseudónimo de Retardador. Em Julho do ano seguinte, a convite do director do *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso, passava a ter a seu cargo a primeira página dedicada exclusivamente ao cinema num jornal diário: *Arte Cinematográfica/O Claro-Escuro Animado*, assinando ora com as iniciais A.R., ora com o pseudónimo utilizado no *Sempre Fixe*. Em 1928, fez parte da equipa fundadora da revista de cinema *Imagem*, com Chianca de Garcia; dois anos depois, fundava o *Kino*, *Grande Semanário Português de Cinematografia* e, em 1933, a *Animatógrafo*, da qual foi director, editor, redactor e proprietário. Mas o cinema reclamava muito mais de si. E Lopes Ribeiro não se ficou pela crítica e pelo jornalismo cinematográfico: foi como tradutor e legendador dos filmes da Paramount que começou a aprofundar os seus conhecimentos na área do cinema (Tondela, 2010). A preparar o caminho para o que se seguiria.

Em 1932, quando a questão do cinema sonoro em Portugal estava no auge, fez parte do grupo que se empenhou na criação dos estúdios da Tobis, como vimos. Tinha já participado, de uma forma ou outra, em vários filmes do período do cinema mudo – de que se destaca a realização do já citado *Bailando ao Sol* (1928), e a colaboração com Leitão de Barros na montagem de *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930), no argumento de *Maria do Mar* (1930) e como assistente de realização destes dois filmes e de *Nazaré, Praia de Pescadores*. Enfim, em 1934, realizou o seu primeiro filme sonoro, ao serviço do Bloco H. da Costa: *Gado Bravo*.

Com *Gado Bravo* tomou-lhe o gosto e, a partir de então, a sua carreira como realizador prospera, sobretudo na vertente documental. Facto para o que terá contribuído a sua íntima ligação ao regime.

Ficou famoso. Com os documentários realizados. Com o *Jornal Português*. Com a sua participação na Missão Cinegráfica às Colónias de África, da qual resultará uma das suas longas-metragens mais ligadas ao regime: *O Feitico do Império*. Estes dados, e estes assuntos, já foram aqui analisados. Mas importa sublinhá-los. Sobretudo, a sua ligação a Ferro. Que não se esgotava no cinema – tinha com ele colaborado activamente no filme de propaganda política *A Revolução do Maio* – mas perpassava por aspectos da vida pública do director do Secretariado, por exemplo, fazendo parte da primeira direcção do Círculo Eça de Queiroz, criado e presidido por Ferro, juntamente com José Alvellos, funcionário superior do SPN, Júlio Cayolla, então Agente Geral das Colónias, e José da Silva Bastos.

Naturalmente inquieto, e de espírito criativo, Lopes Ribeiro viu na II Guerra Mundial uma oportunidade. Talvez a frase não seja bem escolhida. A guerra foi uma oportunidade, precisamente pelo facto de Portugal estar afastado dela. Se é certo que a vida não era fácil – não foi fácil em lado nenhum – estar livre dos flagelos que ela causou por toda a Europa abriu novas possibilidades.

E o cinema beneficiou desse estado de coisas. Em Portugal, o período da guerra foi ocasião de entusiasmos cinematográficos. Face à posição de neutralidade assumida pelo governo português, visto o país como um ‘oásis’ de paz no seio de uma Europa conturbada, ideia que era bem propagandeada no seu *Jornal Português*. No nº 25, de 1941, na reportagem “Lisboa, Porta da Europa e os Que a Visitam”, ouve-se: “Desde que a Guerra tornou inseguros os demais portos europeus, Lisboa ganhou foros de grande encruzilhada mundial. Pelo mar, pela terra e pelo ar, cruzam-se na nossa capital os viajantes mais famosos e os mais diversos” (apud Lisboa, 2016: 287).

Desta forma, a Lisboa afluíam, graças ao famoso Boeing Clipper Lisboa-Nova York, nomes bem conhecidos do panorama cinematográfico internacional, criando uma imagem de cidade



Animatografo, nº 10, 13.01.1941
(Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa)

na sua opinião a única forma de este cinema se impor, através da colaboração e intercâmbio das diversas cinematografias europeias¹⁶².

Os mercados estavam em dificuldades, pois à ausência de película somavam-se impedimentos na distribuição dos filmes na Europa, em particular para os filmes norte-americanos; portanto, tudo se conjugava, ou assim parecia, para que países como Portugal se abalançassem a voos mais longos. Mas as condições eram difíceis para todos e cedo se percebeu que o plano de um cinema latino de Lopes Ribeiro era um voo demasiado alto. E assim, o projecto foi substituído por outro, porventura mais realista: um cinema ibérico. E Lopes Ribeiro não deixou arrefecer o entusiasmo, promovendo-o activamente nas páginas da *Animatógrafo*:

Espanha e Portugal estão já plenamente de acordo quanto à sua singular missão cinematográfica. E esta ideia [...] lança desde Portugal, por cima do Atlântico, à América fraterna, a voz ambiciosa dos seus anseios. [...] Basta conjugar os esforços de Espanha e Portugal, projectando-os na América do Sul¹⁶³.

Sobre esta aventura do “cinema ibérico” veremos, no capítulo seguinte, o que se fez e, sobretudo, o que não se fez, comprometendo essa “singular missão cinematográfica”.

Por agora, fiquemos pelos projectos domésticos de Lopes Ribeiro. Que se propunha reeditar ideias antigas, que sonhavam com um “Hollywood Português”, isto é, um “grande centro cinematográfico internacional europeu”, num país como Portugal, “perfeitamente neutral” e, melhor ainda, “refractário à influência americana, [onde] vive o velho espírito da Europa”¹⁶⁴. Quem assim o disse e pensava era o jornalista austríaco e crítico de cinema Richard Arnold Bermann, que escrevia sob o pseudónimo de Arnold Hoellriegel para o jornal alemão *Berliner*



Animatógrafo, nº6, 16.12.1940
(Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa)

162 “Vai constituir-se em Lisboa a União do Cinema Latino”. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 6, 16.12.1940, p. 11.

163 Ribeiro, António Lopes – Possibilidades dum cinema ibérico. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 18, 10.3.1941, p. 5.

164 Hoellriegel, Arnold – Portugal visto como país produtor de filmes. *Cinefilo*, nº. 273, 11.11.1933, p. 10.

Tageblatt, em artigo no *Cinéfilo* de Novembro de 1933. Para Hoellriegel, Portugal era dotado de condições muito vantajosas, que lhe asseguravam um futuro cinematográfico: cenários naturais, de sol, mar, rios, montanhas, planícies, bosques e jardins, e riqueza arquitectónica, como a que havia em Sintra ou Coimbra. Mas entendamo-nos. O jornalista não estava a falar propriamente em cinema português. Defendia, sobretudo, uma produção de filmes estrangeiros em Portugal, em inglês e alemão, e versões nacionais destes filmes, para os mercados de língua portuguesa, o que permitiria, ‘à sombra’ dos filmes estrangeiros aqui produzidos, a formação e consolidação de uma indústria cinematográfica nacional. Valeria a pena? Os americanos, mais tarde, farão isso com a Espanha. Ou pelo menos recorrerão à Espanha para algumas produções grandiosas, de que são exemplos o filme de Anthony Mann *The Fall of the Roman Empire* (1964), rodado em Valência, Sagunto, Madrid e Segóvia, que se seguiu a *El Cid* (1961) do mesmo director, filmado em Peñíscola, Toledo, Valladolid e Madrid.

Ferro não pensava de forma muito diferente. Depois da viagem a Hollywood, defendeu que o país reunia as condições necessárias para se tornar numa “segunda edição de Hollywood [...], a Califórnia do velho mundo”, uma vez que possuía “as mesmas condições de luz, o mesmo clima temperado, a mesma abundância de cenários naturais” (1931: 122).

Até então, o projecto, este projecto, não tinha avançado como era desejo de muitos. Mas Lopes Ribeiro retomava-o, convicto de que, nessa “hora incerta, numa Europa convulsa, num Mundo nervoso e enervado”, o cinema português estava perante “o momento mais importante da sua curta e acidentada existência”¹⁶⁵. As condições existiam. Mas não era só em condições naturais que pensava. E vale a pena retornar à *Animatógrafo*, essa grande montra das ideias e convicções de Lopes Ribeiro, para o observarmos:

Portugal reúne todas as condições para servir de assento a uma sólida indústria cinematográfica. E não o disseram baseando-se apenas no tão apregoado clima (coitadinho!), na luz radiosa que nos abençoa do Céu, na terra magnífica que nos aguenta os passos; disseram-nos aqueles que viram fitas nossas [...]. Disseram-nos Clarence Brown, Korda, von Strönheim, Renoir. Asseguraram-no os mais autorizados, os mais responsáveis, aqueles que não podem dizê-lo por simples amabilidade [...]. Sentiram em nós vontade de acertar (fundamental!), engenho cinematográfico, persistência, insatisfação, inquietação, habilidade e – o que é mais importante que tudo, e resume tudo isso – vocação¹⁶⁶.

165 Ribeiro, António Lopes – Artigos de primeira necessidade. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 32, 16.6.1941, p. 5.

166 Ribeiro, António Lopes – Lisboa, encruzilhada de estrelas. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 10, 13.1.1941, p. 5.

Engenho, persistência e demais qualidades em eloquentes pleonasmos. Era o que ofereciam os portugueses. E um momento único. O que faltava, pois, para tudo se concretizar? Estúdios? Não. Laboratórios? Também não. A resposta era outra: continuidade de produção, “continuidade de que resulta treino, treino de que resulta preparação, preparação de que se obtêm resultados”¹⁶⁷, como esclarecia o realizador. Para Lopes Ribeiro, à indústria do cinema nacional exigia-se que estivesse sempre ‘em tensão’, em vez de vogar nas ondas erráticas em que até aí se tinha embrenhado, dependendo, para produzir, do aparecimento, quase sempre fortuito, de capitais, de argumentos, de artista e realizadores que muitas vezes se separavam e seguiam projectos diferentes, de empresas que se constituíam para produzir um único filme...

O projecto de Lopes Ribeiro era simples mas ambicioso: a produção de filmes nacionais, que conjugassem as questões de rentabilização comercial com a qualidade artística, seguindo um plano previamente estudado, que se concretizasse de forma permanente, metódica, organizada, garantindo, assim, a tão indispensável continuidade. No fundo, permitir que o “Cinema Português passe a ‘viver habitualmente’ – como Salazar quer que viva Portugal”¹⁶⁸.

Foi naquele contexto e com estas ideias que em 1941 surgiram as Produções Lopes Ribeiro. Mas à ambição não se seguiu o sucesso almejado, já que se produziram apenas cinco longas-metragens, embora de reconhecida importância – *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* e *Aniki-Bobó* (1942), *Amor de Perdição* (1943), *Camões* (1946).

Destes títulos, destacam-se duas das mais icónicas comédias ‘à portuguesa’. Era o género preferido dos espectadores de então. Mas não era o preferido de Ferro. Pelo contrário: sempre o rejeitou. Estas comédias aproximavam a produção portuguesa dos filmes de *telefono bianco* italiano ou das *comedias rosa* espanholas¹⁶⁹ que, entre a segunda metade dos anos de 1930 e a primeira da década seguinte, enchiam os cinemas nesses países, que tinham regimes análogos ao português.

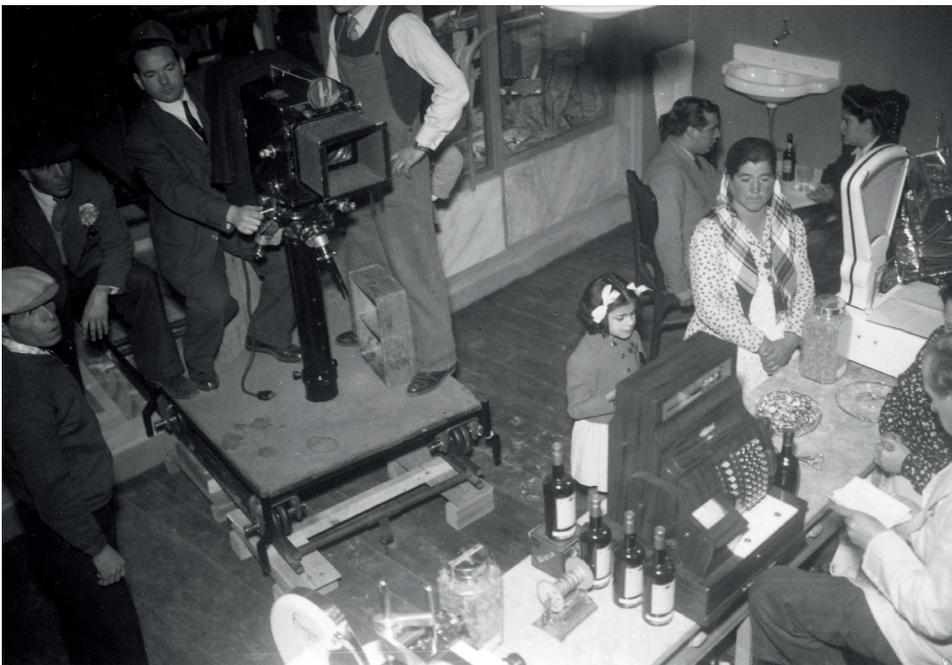
O êxito destas comédias nacionais assentava sobretudo na utilização de temáticas, contextos e locais com os quais o grande público, sobretudo a pequena e média burguesia urbana (oriunda em geral de zonas rurais), facilmente se reconhecia. Mas também era garantido por aquilo que era o

167 Ribeiro, António Lopes – Lisboa, encruzilhada de estrelas. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 10, 13.1.1941, p. 5.

168 Mascarenhas, Domingos – Conselho de Guerra. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 33, 23.6.1941, p. 5.

169 O cinema de *telefono bianco*, como ficou mais tarde pejorativamente conhecido, diz respeito a filmes feitos na Itália dos anos de 1930, melodramas, operetas e comédias de costumes, ao estilo das produções americanas da MGM. Os enredos eram desenvolvidos em cenários elegantes, onde dominavam os telefones brancos, símbolo de *status*, elegância e sofisticação burguesa, e indisponíveis ao público que frequentava então o cinema. Estes filmes tendiam a ser socialmente conservadores, promovendo os valores familiares, o respeito pela autoridade, uma hierarquia de classes rígida e a vida campestre, noções perfeitamente alinhadas com a ideologia do regime fascista. As *comedia rosa* foram o seu equivalente na Espanha franquista no mesmo período.

cerne das Produções Lopes Ribeiro: uma equipa artística e técnica estável, que explica a repetição de muitos nomes nestes dois filmes, desde actores a técnicos, e disso resultava estabilidade, segurança e, valha a verdade, qualidade. No primeiro caso, Ribeirinho, Vasco Santana e Laura Alves, apenas para mencionar os mais conhecidos, artistas já famosos do teatro de revista – recorde-se que António Silva participa apenas no *Pátio das Cantigas* e que no *Pai Tirano* João Villaret fez uma breve aparição no papel de pedinte mudo. No campo técnico, Perdigão Queiroga e João Silva como assistentes de imagem, Constantino Esteves a assistir na realização, o pintor e ilustrador Roberto Araújo, colaborador assíduo do Secretariado, nos adereços e decoração, João César de Sá como director de fotografia e Vieira de Sousa na montagem. Colaboraram igualmente, em funções diversas nas duas obras, Fernando Garcia, Júlio Vicente Ribeiro e Carlos Filipe Ribeiro, estes últimos familiares de Lopes Ribeiro. Em ambos os casos, os diálogos estiveram a cargo de Vasco Santana e de Ribeirinho.



Filmagem de *O Pátio das Cantigas*, 1941 (Fonte: Arquivo GMG)

O *Pai Tirano* e o *Pátio das Cantigas* foram, e são, indubitavelmente, um dos expoentes máximos do período de ouro do cinema português. Se a primeira, realizada por António Lopes Ribeiro e escrita em parceria com o seu irmão, Ribeirinho, retrata de forma magistral, num tom satírico e bem-humorado,

uma certa pequena burguesia lisboeta e uma concepção de interpretação teatral então já anacrónica, marcada pelo tom excessivamente formal e melodramático, a segunda, realizada por Ribeirinho, mas com a mão de Lopes Ribeiro bem presente – no argumento, na produção, e letrista das músicas assinadas por Frederico de Freitas – é uma divertida comédia de costumes lisboeta, feita de pequenas histórias de amores, ciúmes, dissabores e alegrias, assentando num primoroso jogo de diálogos, com duplos sentidos e um irresistível sabor revisteiro. Para a cultura popular portuguesa, estes filmes deixaram-nos uma série de frases e passagens icónicas: o ensaio da cena da “Torre de Saint-Dennis” ou a frase de Teresa Gomes “então, só se forem dois copinhos de vinho branco”, no *Pai Tirano* e a tirada “Ó Evaristo, tens cá disto” e o inesquecível monólogo de Vasco Santana com um lampião, no *Pátio das Cantigas*.

E com pouco dinheiro se faziam estes filmes: *O Pai Tirano* custou à época 850 contos, uma das somas mais baixas da filmografia do seu tempo, e *O Pátio das Cantigas* 1 200 contos (Ribeiro, 1983). Esta era, aliás, uma das razões por que Lopes Ribeiro apostava neste tipo de filmes, mesmo sabendo que não agradavam nada a Ferro, pois estava ciente de que os gastos seriam baixos, uma vez que grande parte das películas seriam rodadas em estúdio, podendo reaproveitar-se cenários e adereços, embora modificados.

Mas, como já vimos, estes sucessos não chegaram para ‘salvar’ a empresa de Lopes Ribeiro, que apenas conseguiu produzir cinco filmes. A razão para este malogro? Crê-se que terá sido em grande parte devido à falta de condições económicas, agravadas pelo desastre financeiro do filme *Camões*, que inevitavelmente conduziu ao fim das Produções Lopes Ribeiro. Não havia como fugir à dura realidade: o êxito financeiro dos filmes era crucial, funcionando como uma alavanca para se alcançarem os meios necessários para produções seguintes.

Neste contexto se entendem as palavras de Manuel Múrias (1962), quando referia que o problema cinematográfico português era tanto um problema de capitais, quanto de mercados. E António Lopes Ribeiro estava disto bem consciente. Sabia que era necessário que os filmes tivessem êxito no mercado interno mas também – ou sobretudo – tivessem saída no exterior, nomeadamente no Brasil, na Espanha e na América espanhola. Só assim se amortizariam os custos e se produziria a margem de lucro necessária à produção contínua. Dito de outra forma, era necessário um cinema de expressão internacional, uma ideia cara a Lopes Ribeiro desde os tempos do Bloco H. da Costa, como vimos já: “O Cinema não se conforma com fronteiras. Um filme precisa ser, por definição, internacional [...]. Digo aqui filme internacional na acepção de filme susceptível de se exhibir com agrado perante o público de nações diferentes, e portanto de diversa sensibilidade e educação”¹⁷⁰.

170 Nacionalismo. *Animatógrafo*, 1ª Série, nº 10, 8.6.1933, p. 5.

Uma das formas que Lopes Ribeiro encontrou para alcançar mais mercados para os filmes portugueses foi a participação na Câmara Internacional do Filme (Internationale Filmkammer – IFK), pela qual propugnou junto de Ferro e de Salazar, conseguindo a entrada do nosso país em Setembro de 1942. O que era este organismo e porque nos interessava?

A IFK teve, na realidade, duas vidas: a primeira, com a criação em 1935¹⁷¹, e uma segunda, com a refundação, em 1941. Interessa-me, pelas razões óbvias, o segundo momento de vida do organismo: a 16 de Julho, representantes dos governos e das indústrias cinematográficas de 17 nações europeias – Bélgica, Boémia e Morávia, Bulgária, Croácia, Dinamarca, Eslováquia, Espanha, Finlândia, Holanda, Hungria, Itália, Noruega, Roménia, Suécia, Suíça e Turquia – reuniram-se em Berlim, nos escritórios de Joseph Goebbels no Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, para assinarem o programa liderado por este país para a criação de um ‘cinema europeu’ e um mercado cinematográfico organizado, protegido e autárquico. Este programa tinha dois objectivos muito claros. Por um lado, facilitar o intercâmbio entre as indústrias cinematográficas europeias, procurando dessa forma competir com as grandes empresas de Hollywood, que cobriam os custos de produção dos seus filmes no vasto mercado doméstico dos Estados Unidos, conseguindo exportar por preços concorrenciais, gerando grandes lucros, ao passo que nenhuma das cinematografias europeias tinha um mercado interno vasto o suficiente para impedir o aumento crescente dos custos de produção. Por outro lado, ao argumento de um proteccionismo económico que assim era assumido, juntava-se um outro, assente num nacionalismo cultural, no sentido de se apoiarem e defenderem as pequenas indústrias cinematográficas da Europa nos seus esforços para produzir um estilo nacional característico¹⁷² (Martín, 2011). Ideias que caíam ‘que nem uma luva’ nas concepções (cinematográficas e políticas) de Lopes Ribeiro, de Ferro e do regime...

Em Janeiro de 1943, Lopes Ribeiro assinava um relatório dirigido ao Ministério dos Negócios Estrangeiros, na qualidade de delegado permanente de Portugal no Conselho Geral da Câmara Internacional do Filme, cujo principal intuito era o de transmitir as informações necessárias para o pagamento da contribuição anual de Portugal como membro. E nesse documento ficava muito claro o panorama do cinema nacional, já que o país pagaria a cota mínima, destinada a nações com

171 Os estatutos da IKF foram apresentados no Festival Internacional de Cinema de Veneza, em Setembro de 1935, e assinados em Paris, dois meses depois, por 22 nações. A liderança da instituição era europeia, tendo o seu primeiro presidente sido o chefe da Câmara Nacional de Cinema alemã, Fritz Scheuermann, e os vice-presidentes os representantes dos maiores estúdios europeus: Olof Anderson da Svensk Filmindustri, o francês Felix Gandera e Carlo Roncoroni, chefe da Cines italiana (Martín, 2011).

172 Tão cedo quanto Agosto de 1940, já os nazis proibiam a exibição de filmes norte-americanos nos países sob ocupação alemã (Pereira, 2008).

menos de 500 cinemas e com uma produção anual de filmes de enredo e grande metragem inferior a 25; Lopes Ribeiro era mesmo taxativo, afirmando que “nenhum país europeu tem menos cinemas nem produz menos filmes do que o nosso”¹⁷³. Em troca, ficaria assegurado o fornecimento de película virgem fabricada na Europa, consoante as necessidades de cada país produtor, algo particularmente importante para Portugal, até aí dependente dos Estados Unidos e da Inglaterra, com as remessas a serem cada vez mais irregulares, o que comprometia a produção de vários filmes.

Lopes Ribeiro via, pois, na IKF uma oportunidade única, com a qual conseguiria converter em realidade os projectos de que falei já, vindos dos anos iniciais do sonoro em Portugal, com Hamílcar da Costa, mas também os lançados depois da passagem de Jean Renoir por Portugal. Aliás, Renoir tinha então reconhecido o problema com que se deparava a produção cinematográfica europeia, excepção feita à Alemanha, alertando que os outros países “necessitam de contar com o Estrangeiro, quando não as respectivas indústrias cinematográficas estão condenadas a viver em regime deficitário – ou então a produzir filmes que nunca poderão competir em esplendor e envergadura com a produção americana”¹⁷⁴. Nada de novo: em 1924, Erich Pommer, o bem conhecido produtor de cinema da alemã UFA, havia já reclamado a “produção de filmes europeus, os filmes não mais franceses, ingleses, italianos ou alemães, mas continentais; obras de rápida e internacional difusão europeia, que nos permitirá a fácil amortização dos custos de produção, que se tornaram vultosos em todos os lugares” (apud Martín, 2011:27). Esta era também a visão de Lopes Ribeiro, considerando que “a rivalidade comercial e artística entre as cinematografias americana e europeia [resultou numa] tendência para a aproximação entre os diferentes países produtores de filmes, sem distinção entre grandes e pequenos, aproximação que se materializa em colaboração, auxílio e intercâmbio”¹⁷⁵. Esta leitura justificava o seu interesse na missão da IKF, “mais económica que política”, e as enormes vantagens para Portugal, “pequeníssimo produtor [que assim poderia] alinhar a sua economia cinematográfica com as que têm interesses comuns com os seus”¹⁷⁶.

O que é que não soa bem aqui? O facto de a Internationale Filmkammer ser, nesta altura, um organismo totalmente dominado pela Alemanha Nacional-Socialista – e orientado em oposição aos Estados Unidos e à União Soviética – parte de um projecto hegemónico e expansionista, no espírito da “Nova Ordem Europeia” de Hitler. Um organismo cujas filiações reflectiam a realidade de guerra no continente: o Protectorado da Boémia e Morávia, dominado pela Alemanha nazi, fruto

173 ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12E, cx. 662, 01.1943, p. 2-3.

174 Vai constituir-se em Lisboa a União do Cinema Latino. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 6, 16.12.1940, p. 1.

175 ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12E, cx. 662, 01.1943, p. 7.

176 ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12E, cx. 662, 01.1943, p. 8.

do desmembramento da Checoslováquia; a Eslováquia e a Croácia, estados-satélites da Alemanha, a Roménia e a Bulgária, espelhando os interesses expansionistas alemães no leste europeu, e os Países Baixos, a Bélgica, a Dinamarca e a Noruega, nações ocupadas pelos nazis. A estes juntavam-se a Itália e um conjunto de países neutros na guerra, como a Espanha, Portugal e a Suíça, que manteve o estatuto de observadora antes de retirar-se, em 1942, bem como a Suécia, que saiu em 1943. Excluídos ficaram, naturalmente, a França e a Inglaterra.

O avanço da guerra também foi dificultando cada vez mais a sua acção. Haveria alternativa? Havia. António Lopes Ribeiro revelou-se sagaz, ou pelo menos assim pareceu, sobretudo porque não apostou tudo num único 'cavalo'. O cineasta há muito que olhava para o Brasil. E desde sempre o tinha como o mercado externo natural da produção cinematográfica nacional. Assim, é para o outro lado do Atlântico que nos dirigimos agora.