

A II Guerra Mundial e os projectos cinematográficos (II) – O Brasil, a América e a Política Atlântica

Desde que se tornou independente, em 1822, houve uma elite cultural e política portuguesa que viu no Brasil uma espécie de ‘el dorado’, como evidenciava a cada vez maior comunidade de emigrados nacionais que aí se foi estabelecendo. Esforços de estreitamento de relações com o país irmão foram sendo estabelecidas desde a I República, procurando consagrar a noção de luso-brasilidade, uma aliança natural entre as duas nações, fruto de um entendimento mútuo, baseado num passado histórico comum e em naturais afinidades culturais. Esperava-se que essas afinidades se traduzissem e reforçassem os restantes interesses, de carácter económico, político ou militar¹⁷⁷. Todavia, em geral, estes esforços tiveram consequências práticas despidiendas, condicionados quer por vicissitudes internas nos dois países, quer por conjunturas de conflito e dificuldades no plano internacional.

A situação mudaria na década de trinta, com o surgimento de regimes autoritários e ditatoriais nos dois países, que até coincidiam nos nomes. Os denominados Estados Novos, de Oliveira Salazar e de Getúlio Vargas, assumiram-se como projectos de regeneração nacional. Parecia por fim possível a criação de um bloco luso-brasileiro capaz de ter uma voz a nível mundial.

Neste contexto, para Salazar, o Brasil representava uma constante na sua política externa, constituindo uma oportunidade a não perder para amplificar a voz de Portugal no mundo, tornando a nação “num parceiro internacional com uma posição geopolítica e estratégica privilegiada ao nível transatlântico” (Santos e Amorim, 2010: 127). Do lado brasileiro, Getúlio Vargas, apesar de centrar os seus relacionamentos diplomáticos no reforço da política continental americana – o pan-americanismo defendido pelo Ministro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha –, percebia a necessidade de um tratamento diferenciado e privilegiado para com Portugal, por razões históricas e, acima de tudo, em virtude das evidentes afinidades ideológicas.

O primeiro grande passo para esta aliança da luso-brasilidade foi dado em 1940, ano do Duplo Centenário, quando Getúlio Vargas foi convidado a participar nas comemorações, por iniciativa do Presidente da República, Óscar Carmona. Argumentando com o desenrolar da II Guerra Mundial e as suas consequências para o Brasil, o presidente brasileiro declinou o convite para estar presente, tendo no entanto enviado a Portugal uma legação para representar o país, que

177 Ver Ribeiro, 2014b e Ribeiro, 2017.

participou nas festividades na condição de nação irmã¹⁷⁸. Adicionalmente, o Brasil foi o único país convidado a participar na Exposição do Mundo Português, o momento alto destas comemorações, com o Pavilhão do Brasil e a secção brasileira no Pavilhão dos Portugueses no Mundo. Como é do conhecimento geral, a Exposição realizou-se em Lisboa, na zona de Belém, durante seis meses, constituindo um balanço da nacionalidade tal como era vista pelo Estado Novo, que se sentia então plenamente consolidado. Tinha, portanto, um grande significado histórico para o regime, que entendia a participação brasileira como “o ponto de partida desta nova fase das relações dos dois povos, que tantas afinidades de étnica, de cultura, de sentimentos, de ideologia e de história conservam”; e acrescentava-se: “Os brasileiros serão tanto mais brasileiros quanto mais fiéis se conservarem ao espírito português”¹⁷⁹. Palavras fortes, como se vê. Que traduziam uma leitura do Brasil conservadora, para dizer o mínimo, de um país ainda entendido como uma ex-colónia. E que pareciam indicar um caminho...

Em Agosto do ano seguinte, chegava ao Brasil uma Embaixada Extraordinária, chefiada por Júlio Dantas¹⁸⁰, que tinha presidido às Comemorações, que aí se deslocava investida na função oficial de agradecer a contribuição brasileira. Oficiosamente, o grande objectivo da viagem era “difundir junto das autoridades brasileiras e dos membros da colónia portuguesa do Rio de Janeiro e de São Paulo uma imagem positiva das realizações do governo de Salazar” (Paulo, 2000: 477), diligenciando no sentido de influenciar Vargas para um alinhamento com a posição de neutralidade portuguesa definida no início do conflito mundial, algo que poderia contribuir para uma aliança que permitisse proteger o império colonial português. Mais ainda: pode dizer-se que fazia parte da ‘ofensiva’ portuguesa a que alguns autores chamam “Política do Atlântico”, que pugnava por uma “lusitanização do Atlântico Sul, a partir da união comercial entre Lisboa, Rio de Janeiro e Angola, transformando o Atlântico, com base na reivindicação do ‘direito histórico’ lusitano sobre este, no *mare nostrum* português” (Assunção, 2015: 292).

Ferro não estava longe destes interesses políticos, e empenhava-se fortemente na concretização de um acordo cultural com o Brasil, que se enquadrava no projecto político-ideológico do Estado

178 As personalidades brasileiras enviadas – diversos intelectuais e representantes da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, conduzidos pelo chefe da Casa Militar de Vargas, o general Francisco José Pinto – participaram em eventos que pretendiam celebrar a lusofonia, como o Congresso Luso-Brasileiro de História ou a inauguração em Lisboa da estátua do Navegador, em honra de Pedro Álvares Cabral, oferecida pelo governo brasileiro a Portugal (Ribeiro, 2014b).

179 ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, ex. 672.

180 A Embaixada era composta por notáveis do regime como Augusto de Castro, do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Reinaldo dos Santos, professor da Faculdade de Medicina de Lisboa e presidente da Academia de Belas Artes, Marcello Caetano, Comissário Nacional da Mocidade Portuguesa, João Amaral, deputado, o capitão-de-fragata Vasco Lopes Alves e o major Carlos Afonso dos Santos (Paulo, 1994).

Novo português, dando a Portugal a hipótese de disputar a política espanhola de hispanidade em relação às suas antigas colónias da América do Sul.

A oportunidade surgiu com um convite, primeiro por Herbert Moses, da Associação Brasileira da Imprensa, e logo em seguida oficializado por Lourival Fontes, que dirigia o Departamento de Imprensa e Propaganda:

Tenho o prazer de convidar V. Ex^a, como legítima expressão da nova cultura portuguesa e dinâmico director do poderoso movimento espiritual que o Secretariado da Propaganda Portuguesa vem realizando, para visitar o Brasil na qualidade de nosso hóspede de honra. Acreditando que essa visita possa influir decisivamente no sentido da melhor aproximação cultural e política entre Portugal e Brasil, espero que V. Ex^a se digne atender aos desejos que os seus amigos brasileiros têm de hospedá-lo e sentir, mais uma vez, a vibração do seu espírito e do seu talento¹⁸¹.

Vale a pena determo-nos um pouco nesta personagem e conhecê-la melhor, uma vez que Fontes era o director do contraponto brasileiro do Secretariado, e parte crucial no Acordo Cultural que Ferro trouxe consigo desta viagem ao Brasil, onde chegou em Julho de 1941.

Lourival Fontes parecia-se com Ferro em muitos aspectos da sua personalidade e percurso. Tal como ele, foi jornalista, tendo colaborado em jornais da Bahia e do Sergipe, e admirador entusiástico de Mussolini, que considerava uma das grandes figuras do cenário político do século XX, e às suas técnicas de propaganda, na viagem que fez a Itália em 1937. Foi um firme adepto do fascismo e colaborador da SEP – Sociedade de Estudos Políticos, criada por Plínio Salgado em São Paulo em 1932, com o objectivo de divulgar a literatura fascista produzida no exterior e a obra de escritores brasileiros identificados com as ideias autoritárias em voga.



Lourival Fontes (1899-1967)

181 FAQ – Fundo António Ferro/Fernanda de Castro, cx. 003C, 21.4.1941, p. 1.

Contestatório da ordem vigente na República Velha, apoiou em 1928 a Aliança Liberal, movimento a favor das candidaturas oposicionistas de Getúlio Vargas e João Pessoa à presidência e vice-presidência da República; realizada a eleição em 1930, e face à derrota da Aliança Liberal e ao assassinato de João Pessoa, deu-se a chamada Revolução de 1930, que levou Vargas ao poder. Também lá estava Lourival Fontes, na posição de director do recém-criado Departamento Oficial de Propaganda (DOP). A relação então iniciada com Getúlio Vargas, relação pessoal e política, manteve-se ao longo de toda a sua vida pública¹⁸².

Em Julho de 1934, na véspera da promulgação da Constituição, o Governo Provisório extinguiu o DOP, criando o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que continuaria a ter ao leme Lourival Fontes, e que se propunha estudar a utilização do cinema, da rádio e de outros meios de comunicação de massas na propaganda governamental. Com o golpe de 10 de Novembro de 1937, instituiu-se oficialmente no Brasil o Estado Novo e, no ano seguinte, o DPDC passou a chamar-se Departamento Nacional de Propaganda (DNP). Lourival permaneceu na direcção deste organismo, com a função primordial de fazer a propaganda do regime dentro e fora do país. Cada remodelação deste órgão significava a ampliação da sua esfera de acção. A última fez-se por decreto presidencial de 27 de Dezembro de 1939, que criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), directamente subordinado, à semelhança do Secretariado, à Presidência da República. Lourival Fontes continuava firme ao comando. Com maior extensão de actuação que os departamentos anteriores, o DIP coordenava a propaganda nacional, auxiliava os ministérios com informações, organizava os serviços de turismo, controlava os meios de comunicação e as actividades recreativas e desportivas, estimulava a produção de filmes educativos, organizava e patrocinava comemorações e festas cívicas e dirigia o programa de radiodifusão do governo. Tal como o Secretariado, além das funções herdadas do DPDC, ao DIP competiria a censura teatral e de diversões públicas, até então nas mãos da polícia civil do Distrito Federal, bem como a censura do cinema, que herdava da extinta Comissão de Censura Cinematográfica¹⁸³.

Contando com a colaboração de nomes expressivos da intelectualidade brasileira, e uma estrutura altamente centralizada, o DIP assumiu um papel fundamental na elaboração e realização do projecto cultural do Estado Novo brasileiro, penetrando directamente em todo o território

182 Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, s/d – *Fontes, Lourival*: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/fontes-lourival>.

183 Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, s/d – *Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)*: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/departamento-de-imprensa-e-propaganda-dip>.

nacional e assegurando o domínio da vida cultural do país. Era, como se percebe, um organismo muito semelhante nos seus fins e meios de acção ao congénere português.

Lourival Fontes foi, portanto, um interlocutor privilegiado de Ferro. Mas o director do Secretariado não esteve sozinho na missão de aprofundar o diálogo com o país irmão. Contou com a valiosa colaboração do embaixador de Portugal no Brasil, Martinho Nobre de Melo, que ali estava desde 1932, e que se tinha destacado como figura activa nas relações entre os dois países, trabalhando em prol de um ambiente favorável à assinatura de um acordo. Ferro procurou ainda capitalizar o conhecimento que dele se tinha no Brasil, em particular entre certos meios intelectuais, decorrente da sua viagem a terras de Vera Cruz em 1922, de que falei anteriormente. Desta forma, nas conferências que deu no Rio de Janeiro e em São Paulo, tratou sempre de realçar o interesse que nos meios cultos de Portugal se manifestava por tudo o que fosse brasileiro. Mas nem só de discursos se fez a actividade de propaganda de Portugal: realizou-se uma exposição de desenhos de artistas modernos portugueses e a exibição de documentários, demonstrativos da “formidável revolução na paz que transformou Portugal de ponta a ponta e o pôs no caminho de novas glórias” (apud Bispo, 2007, s/p).

Enfim, o acordo chegou. Chamou-se Acordo Cultural Luso-Brasileiro e foi assinado a 4 de Setembro no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, sede do governo brasileiro, subscrito por Lourival Fontes e António Ferro, representantes do Departamento de Imprensa e Propaganda e do Secretariado de Propaganda Nacional. Este Acordo seria a materialização dos ideais de Ferro, apresentados numa das suas concretizações, a revista *Atlântico*:

Revelar Portugal novo aos brasileiros. Revelar o novo Brasil aos portugueses. Para nos conhecermos cada vez melhor, para nos entendermos definitivamente, para nos respeitarmos, não devemos ter a preocupação de nos mostrarmos iguais mas diferentes. Porque só essa diferença de planos no mesmo pano de fundo (sentimentos iguais mas estilo e ritmo próprios) nos poderá igualar e engrandecer na harmonia dos contrastes que se fundem, na afirmação magnífica, sem lisonjas nem subserviências, da nossa idêntica força criadora. Uma raça, duas nações, um mundo, eis a nossa legenda, a nossa bandeira!¹⁸⁴

O artigo 2º do Acordo especificava os meios pelos quais os dois organismos procurariam promover o conhecimento cultural mútuo: mediante a literatura (em especial pela troca de publicações) e a imprensa, pela colaboração de artistas e técnicos brasileiros e portugueses, por meio de exposições artísticas e promoção do folclore luso-brasileiro, quer do ponto de vista teórico, através

184 Ferro, António – Algumas palavras de António Ferro. *Atlântico*, nº 1, 5. 1942, p. 1.

de publicações editadas pelos dois organismos, quer de forma mais prática, pela realização de festas populares e tradicionais comuns aos dois países, e pela realização de emissões directas de rádio e permuta de programas radiofónicos. O turismo não foi esquecido: de forma pragmática, indicava-se que se deveriam fixar facilidades ao turismo luso-brasileiro por meio das companhias de navegação brasileiras e portuguesas, pela redução nos preços das passagens, descontos especiais nos hotéis, diminuição nos preços de transportes ferroviários e outras facilidades semelhantes.

O que resultou do Acordo Cultural? O que foi concretizado?

Desde logo, a criação da revista *Atlântico*, dirigida em parceria por Ferro e por Lourival Fontes. A secretaria da redacção estava a cargo de José Osório de Oliveira, que tinha vivido parte da sua infância no Brasil, quando o seu pai assumiu o cargo de cônsul de Portugal em São Paulo. Assumia-se como um 'luso-brasileiro'. Foi um empenhado mediador das relações culturais entre Portugal e o Brasil na primeira metade do século XX, e um dos mais importantes divulgadores da literatura brasileira em terras lusitanas. A revista aparecia-lhe assim como o espaço ideal de actuação. A direcção artística estava a cargo de Manuel Lapa, de quem se falou anteriormente, e que era um dos artistas-decoradores do SPN. Os temas versavam sobre variados assuntos do mundo cultural e artístico dos dois países, contando com a colaboração de numerosos escritores e jornalistas portugueses e brasileiros. Apontada como o símbolo mais expressivo do Acordo Cultural, a revista, de periodicidade semestral, sofreu os reveses do próprio Acordo, e teve três séries: a primeira terminou em Abril de 1945, quando o DIP foi extinto; a segunda, num convénio entre o SNI e o Departamento de Informação brasileiro (que sucedeu ao DIP), durou de 1947 a 1948, e a terceira e última série compreendeu o período entre 1949 e 1950.

No campo literário e artístico, destacou-se a Exposição e Quinzena do Livro Português, realizada em Dezembro de 1941 em diversos Estados brasileiros, resultado da cooperação entre as autoridades brasileiras, as representações consulares e diplomáticas portuguesas e outras entidades privadas ligadas ao sector livreiro. Ferro tinha apostado muito neste certame. E desta 'feira do livro' ficou a certeza de uma penetração mais eficaz do livro português no Brasil, evidenciando alguma capacidade de se contrapor à hegemonia norte-americana nesta área. A estas duas concretizações, a revista e a quinzena, acrescem diversas exposições de obras e artistas brasileiros e portugueses, no reforço do papel desempenhado pelo Instituto para a Alta Cultura, o intercâmbio de estudiosos, intelectuais e cientistas de ambas as nacionalidades, e conferências realizadas em diversas instituições, portuguesas e brasileiras, com o objectivo central de promover a cultura luso-brasileira. Foi ainda criado um novo galardão no âmbito dos prémios literários do Secretariado, o prémio Pêro

Vaz de Caminha, anual, que distinguiu a melhor obra literária, científica ou de carácter histórico de interesse comum às duas nações.

No que à rádio dizia respeito, surgiu o programa “Meia Hora Brasileira”, na Emissora Nacional, onde se davam a conhecer as produções musicais, as novas tendências e estilos e os novos compositores do país irmão, além de se efectuarem transmissões radiofónicas de propaganda de ambos os regimes.

Ainda na sequência do Acordo Cultural, foram criadas duas secções especiais em cada um dos organismos de propaganda: a Secção Brasileira do SPN, cujo delegado era José Augusto Cesário Alvim e a Secção Portuguesa no DIP, conduzida pelo visconde de Carnaxide. Relativamente à primeira, do seu plano de actividades destacam-se a publicação de um boletim mensal, entre 1944 e 1945, que fornecia aos jornais portugueses as notícias relativas a Portugal publicadas nos periódicos brasileiros, o envio para o Brasil de artigos de escritores nacionais, para serem distribuídos à imprensa, bem como fotografias dos principais acontecimentos e obras do Estado Novo, além do envio regular do *Jornal da Mocidade Portuguesa*, da revista *Defesa Nacional* e de livros de escritores portugueses (Paulo, 1994).

Da lista destas concretizações, uma coisa parece ficar clara: as relações culturais luso-brasileiras foram muito mais impulsionadas pelo lado português do que pelo brasileiro. Tal dever-se-á a um conjunto de factores que determinavam um certo ‘desinteresse’ brasileiro: por um lado, o facto de Portugal ter chamado a si a direcção do processo, como líder de uma “Política do Atlântico”, poderá ter melindrado o governo de Vargas; por outro, ao mesmo tempo que persistia no Brasil um movimento anti-lusitano – que apontava como causa de todos os males brasileiros a colonização e a presença dos portugueses na vida política, económica e social do Brasil – a influência cultural norte-americana estava em crescendo. Por fim, com a entrada do Brasil no conflito mundial, em 1942, ao lado dos Aliados, verificou-se um progressivo afastamento relativamente ao regime salazarista, fruto das mudanças sofridas no interior do Estado Novo brasileiro, e do seu órgão de propaganda, o DIP.

E quanto ao cinema? Bom, no decurso da sua estadia no Brasil, de que tenho vindo a falar, Ferro terá percebido que

o Cinema Português foi um dos instrumentos mais poderosos e eficazes de que dispus para o desempenho da missão de que ia incumbido [...]. Os filmes que levei comigo¹⁸⁵, e que se exibiram num dos mais

185 No âmbito da “Semana de Filmes Portugueses” então promovida pelo SPN, nos cinemas Colonial, na Lapa, Rio de Janeiro, e no Broadway, em São Paulo, constavam do programa os seguintes documentários: *A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal* (1938), *A Exposição do Mundo Português* (1941) ou *A Manifestação a Salazar* (1941), claramente filmes de propaganda do regime... (Ribeiro, 2014a).

importantes cinemas da Cinelândia – o ‘Broadway’ – falaram mais directamente à alma brasileira do que o poderiam fazer centenas de discursos¹⁸⁶.

Desta forma, para a tão desejada “ projecção atlântica” de Portugal, Ferro propunha, em conjunto com outros meios de acção, o uso do cinema como instrumento privilegiado para uma propaganda eficaz. Na perspectiva de Ferro, as facilidades que a língua em comum pareciam trazer e a certeza da superioridade da produção cinematográfica portuguesa incitaram-no a procurar activamente a entrada em força da indústria nacional no mercado brasileiro. Desta forma, no Acordo Cultural firmado, também o cinema estava contemplado: no artigo 2º, alínea K, fazia-se referência à troca de actualidades cinematográficas, a exibição destas nos cinemas do Brasil e Portugal, e o estudo da eventual realização de filmes de grande metragem, de interesse histórico ou cultural para os dois países, mediante a colaboração de artistas e técnicos brasileiros e portugueses (Bettencourt, 1960: s/p.) Já veremos o que daqui resultou... Antes disso, devemos procurar entender melhor a importância que o mercado brasileiro assumia para o projecto cinematográfico luso.

Desde o início que se procuravam fomentar as relações comerciais entre o nosso país e o Brasil, lançando-se em 1935 as bases para um convénio cinematográfico luso-brasileiro entre Hamílcar da Costa, do Bloco H. da Costa, e Cármen Santos, presidente da Brasil-Vita Films, produtora que representava, nos anos 30, quase metade de todo o esforço da produção cinematográfica brasileira. João Antunes e José Matos-Cruz fazem referência a um filme produzido no contexto deste convénio, datado de 1936: *Quinze Dias de Felicidade*, com realização de Humberto Mauro e supervisão de António Lopes Ribeiro, com rodagens em Sintra, Estoril, Minho e no Rio de Janeiro (Antunes e Matos-Cruz, 1997)¹⁸⁷. O projecto, todavia, não parece ter vingado e não foi além deste primeiro e único filme. Porquê? Porque neste tempo, as atenções tinham-se virado para Espanha, aparentemente com melhores resultados. Veremos este assunto em pormenor no próximo capítulo.

Mas, com Espanha ou sem ela, a verdade é que o Brasil continuava a ser o mercado externo mais ‘natural’ para os filmes portugueses. E em Portugal, Lopes Ribeiro assim o dava a entender. De tal forma que em finais de 1941 dirigiu a Ferro um memorial intitulado “Colocação de filmes portugueses em Espanha e no Brasil”¹⁸⁸. Trata-se de um documento elaborado no momento em

186 As declarações de António Ferro. *Animatógrafo*, 3ª Série, nº 65, 3.2.1942, p. 1.

187 Luís de Pina (1986) faz ainda referência à estadia em Portugal, no final dos anos 20, de Agesilau de Araújo, produtor, e Silvino Santos, operador, portugueses radicados no Brasil, que aqui filmaram vários assuntos portugueses e apresentaram filmes sobre a Amazónia.

188 ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, cx. 724, 9.11.1941, 4 pgs. Trata-se de um documento pouco explorado em termos historiográficos: na minha dissertação de mestrado, o documento foi pela primeira vez analisado (e apresentado na íntegra em anexo), sendo que apenas é mencionado novamente, em trabalhos

que Lopes Ribeiro empreendeu as Produções ALR, muito possivelmente procurando conseguir um mercado mais amplo para os seus filmes, no contexto da questão da internacionalização do cinema nacional que acompanhamos no capítulo anterior.

Neste documento, de quatro páginas, Lopes Ribeiro discorria sobre o panorama do cinema português, que considerava ter atingido “ultimamente um desenvolvimento considerável”, e as suas necessidades de expansão, para ser sustentável: “O mercado cinematográfico português propriamente dito (Portugal continental, Ilhas e Colónias) é muito restrito e apenas suficiente, no caso dum êxito, para amortizar, em pelo menos dois anos de exploração, as despesas de produção dum filme de custo médio (cerca de 800 contos)”. Conquistando o mercado brasileiro, resolvia-se este problema de forma mais expedita; desse modo, essa conquista revelava-se essencial¹⁸⁹.

Porém, o realizador português estava bem consciente das difíceis condições de exibição no Brasil dos filmes portugueses: “Ou vendidos a fixo, por baixo preço, ou explorados directamente por concessionários portugueses, que têm que lutar contra a organização defensiva dos exibidores brasileiros, constituídos num autêntico *trust*”. Sobre este último caso, Heloísa Paulo (2001a) refere que neste período dos anos 40 foi inclusive criada a Pascoal Segreto, firma de empresários portugueses radicados no Rio de Janeiro, destinada unicamente à distribuição de filmes feitos em Portugal, projecto que não terá resultado, acabando por sobreviver graças à reposição de filmes consagrados.

Mais uma vez: era o cinema negócio. E, com os negócios, pouco adiantavam afinidades culturais e políticas, levantando-se, inclusivamente, vozes que não escondiam desagrado e denunciavam essa espécie de *lobby*. E se Lopes Ribeiro o sustentava em discurso mais comedido, outros protestavam nas revistas portuguesas da especialidade, falando da

mesquinhez de certos interesses, debatendo-se [o filme português], tal qual o filme brasileiro, com a ambição desmedida dos exibidores do Brasil¹⁹⁰. Dois ou três magnates, detentores de grandes circuitos de cinema, fazem exigências inoportáveis, tornando impossível a movimentação satisfatória das

académicos, pela investigadora Maria do Carmo Piçarra, no seu livro sobre o Cinema Ambulante do Secretariado, publicado em 2020 (as citações utilizadas nesta secção provêm na totalidade deste documento).

189 Neste documento, Lopes Ribeiro falava ainda da exploração do mercado espanhol e sul-americano de língua espanhola, aspecto que será desenvolvido no capítulo que se segue.

190 Em Junho de 1939, em artigo na *Cinefile* sobre o cinema brasileiro, escrevia-se sobre a “sabotagem feita pelos *trusts* de exibidores contra o filme brasileiro”, dando-se como exemplo o caso do proprietário do maior circuito de cinemas no Rio de Janeiro e no norte do país, bem como o exibidor Julio de Lorenzo, em São Paulo, que se recusavam a passar filmes brasileiros, e concluía-se, citando Moacy Fenelon, presidente do Sindicato dos Técnicos Cinematográficos do Brasil: “Não receio desmentido ao afirmar que o Brasil é o único país do mundo onde os exibidores se atrevem a boicotar o filme nacional”.

nossas fitas. Evidentemente que a sua única mira é comprar tais produções. ‘Interessa-lhes mais’ serem eles os seus únicos detentores no Brasil, adquirindo os respectivos direitos por quantias irrisórias¹⁹¹.

Lopes Ribeiro não desencorajou. Procurou, em simultâneo, escapar a esta situação de *trusts* e satisfazer “a colónia portuguesa do Rio, público com que os nossos filmes contam principalmente e que sempre os recebe com alvoroço”, partindo do pressuposto (que a história confirma) de que a “produção cinematográfica brasileira é irregular e de má qualidade”, ao passo que, “nos domínios técnico e artístico a produção portuguesa é-lhe muito superior”. Se os distribuidores brasileiros não queriam as fitas portuguesas – ou não as queriam pagar bem – e não as colocavam nos cinemas, havia que os dispensar. Como? Indo até à base do processo, que é como quem diz, comprar um cinema no Brasil e passar lá a produção nacional. Comprar ou alugar um cinema. Claro, no Rio de Janeiro, onde os filmes portugueses passassem em condições favoráveis. Sugeriu ainda “medidas de facilitação recíproca”, como diminuir ou anular os direitos de exportação/importação de filmes entre os dois países ou, considerando que “em Portugal, os cinemas pagam menos impostos durante a exibição de filmes portugueses, poder-se-iam equiparar os filmes brasileiros aos filmes portugueses [...], obtendo igual vantagem no Brasil”.

Lopes Ribeiro terminava esta secção do relatório aludindo à viagem de Ferro ao Brasil, propondo que o director do Secretariado regressasse para se encontrar uma solução viável para a entrada em condições vantajosas dos filmes portugueses no mercado brasileiro, o que, no seu entender, teria de passar pela concretização de um acordo oficial com o governo de Getúlio Vargas. No fundo, lançava (publicitava?) os pressupostos do acordo.

E assim foi. Quando Ferro regressou do Brasil, em inícios de 1942, trazia na mala o Acordo Cultural Luso-Brasileiro, que contemplava um conjunto de aspectos para a cooperação cinematográfica entre os dois países, como se viu. Porém, se por um lado se procurava a intensificação da produção e troca de actualidades entre os dois países, deixava-se a questão, bem mais relevante, da realização de filmes em conjunto para abordar “depois de regulados os problemas internos da nossa produção cinematográfica”¹⁹². Desta forma, o projecto cinematográfico entre Portugal e o Brasil, assente no Acordo Cultural de 1941, parece quase não ter saído do papel em que foi assinado. A sua concretização resumiu-se ao envio de alguns filmes portugueses para o Brasil, passados nas semanas dedicadas ao cinema português, essencialmente as comédias dos anos 30 e 40, que pareciam

191 Fraga, Augusto – Português sem calão. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 40, 11.8.1941, p. 5.

192 As declarações de António Ferro. *Animatógrafo*, 3ª Série, nº 65, 3.2.1942, p. 2.

sucessos garantidos, e documentários¹⁹³. O cinema nacional foi, portanto, usado sobretudo como forma de combater o que se percepcionava como desnacionalização, mantendo vivo o sentimento português de uma comunidade de emigrantes que estava há muito longe da pátria e perdia raízes e, em simultâneo, funcionando como instrumentos de legitimação e difusão ideológica do regime salazarista junto destes mesmos portugueses.

O insucesso parece não ter sido previsto, nem por Ferro nem por Lopes Ribeiro. A que se deveu? Desde logo, pela falta de boas condições técnicas de exibição, em especial no que dizia respeito à qualidade sonora das cópias, por vezes inaudíveis. Depois, a distância idiomática entre o português falado nos dois países, dificultando a compreensão do público não emigrante, chegando-se mesmo a pugnar, no Brasil, pela necessidade de legendas. Por fim, a impossibilidade de os filmes portugueses concorrerem com o cinema norte-americano, tecnicamente muito avançado, que dominava então o mercado brasileiro. A partir da década de 1950, a estes factores somou-se o aumento da produção e da popularidade do cinema brasileiro, que conquistava paulatinamente o seu próprio público (Paulo, 2001a).

Politicamente, as circunstâncias também não ajudaram. Nelas podemos incluir os ‘ataques’ da oposição portuguesa, no Brasil, ao regime salazarista, realizando, por exemplo, manifestações diante dos cinemas que exibiam os documentários portugueses, ao domingo; a já citada entrada do Brasil na II Guerra Mundial, ao lado dos Aliados, em 1942, marcou o início de um progressivo afastamento ideológico em relação às potências do Eixo e a regimes como o de Salazar; em 1945, o fim do Estado Novo brasileiro e do governo de Getúlio Vargas, que resultou no facto de as relações culturais luso-brasileiras estabelecidas, e os planos para uma aproximação cinematográfica entre os dois países, terem caído por terra.

Mas não fora só o Brasil a atrair a atenção de Ferro. A América Latina como um bloco também lhe despertou interesse. A sua ideia era constituir um Espaço Atlântico, englobando Portugal, o Brasil, Espanha e os países sul-americanos de língua castelhana, uma irmandade cultural ibero-americana que, no seu entender, se alicerçava numa história em comum, numa fraternidade linguística e numa unidade espiritual. Desta forma, a ida ao Brasil proporcionou-lhe a oportunidade para uma outra viagem, entre Outubro e Dezembro de 1941, por alguns países da América do Sul, em particular a Argentina e o Uruguai, desenvolvendo contactos junto das colónias portuguesas no sentido de divulgar o ‘novo

193 De acordo com Heloísa Paulo (2001a), estas “Semanas de Filmes Portugueses” passaram a ter um carácter mais frequente nas décadas de 40 e 50, com apoio da representação consular, começando com Pedro Teotónio Pereira até à embaixada de António de Faria, fazendo-se sentir com mais força em períodos de maior conturbação para o regime.

Portugal' de Salazar, como nação culturalmente poderosa e moderna, e proferindo conferências sobre a necessidade do estabelecimento de relações culturais entre Portugal e estes países¹⁹⁴.

Dois meses depois do retorno a casa, em Março de 1942, Ferro apresentava ao Presidente do Conselho o “Plano duma campanha de lusitanidade em toda a América, em especial no Brasil”¹⁹⁵. Tratava-se de um documento extenso, com cerca de 34 páginas, e pormenorizado, no qual, segundo explicava, listava as “medidas que julgo necessárias e urgentes, para recuperar as consequências do abandono de qualquer programa seguido de acção espiritual ou cultural, durante tantos anos, não só no Brasil como em toda a América”; e assumia como finalidade assegurar a “nossa definitiva projecção atlântica”.

O plano que propunha centrava-se no Brasil e nos EUA. Mas exponha igualmente um projecto de aproximação à América espanhola, na certeza de que “se o Brasil é o Portugal do Novo Mundo, a América espanhola é o seu estrangeiro”. Tal significava que o investimento cultural no Brasil, de cariz político-ideológico, permitiria alcançar outros países estratégicos do continente americano – jovens nações americanas como a Argentina, o Chile, o Uruguai, o Paraguai, a Colômbia, o Peru, a Bolívia e a Colômbia¹⁹⁶, que “foram tocadas, directa ou indirectamente, [...] pelo nosso esforço colonizador e missionário”, considerando que “os reflexos do prestígio que pudermos obter nesses países se vai reflectir favoravelmente no nosso prestígio no Brasil”. A concretizar-se, estas ideias também teriam efeitos em Portugal, no entendimento de que “o prestígio externo [é] condição indispensável, primeira, do prestígio interno”.

Tratava-se, portanto, de uma “acção de penetração metódica, intensiva”, para a qual Ferro tinha demonstrado possuir as capacidades e a experiência necessárias. Mostrara-o nas iniciativas de cariz político-cultural desenvolvidas na Europa no período entre 1933 e 1939. Por exemplo, na organização das quinzenas culturais portuguesas, em Genebra, em 1935, e em Londres, em 1939, ou na participação do país nas exposições internacionais de Paris, em 1937, e de Nova York e S. Francisco, em 1939. Mas, sobretudo, no que foi a sua acção em Espanha, durante a II Guerra Mundial, com a intervenção em certames e festas tradicionais, como foi o caso da realização de uma mostra de arte

194 Nesta viagem, o director do Secretariado levou vários dos seus companheiros de aventura no SPN: Bernardo Marques, Thomás de Mello, Carlos Botelho, Eduardo Anahory, Emmérico Nunes, Estrela Faria, Ofélia Marques, Paulo Ferreira e Sara Afonso (Ribeiro, 2014b).

195 ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12E, cx. 662 [Março de 1942], 34 pgs. (as citações utilizadas nesta secção provêm deste documento).

196 Ferro acrescentava ainda aos territórios de operacionalização da campanha o Canadá, porque aí o “prestígio do Estado Novo é impressionante” e Marrocos, “porque continuamos presentes nesses nossos velhos domínios, primeiros ensaios do nosso génio conquistador e colonizador”.

popular, em 1943, no Mercado Nacional de la Artesania Española, em Madrid e, no ano seguinte, na Feira Anual de Sevilha, a apresentação da Caseta de Portugal (Ribeiro, 2014b).

Mas a acção no continente americano, e em particular no Brasil, talvez tenha sido dificultada por uma ideia, porventura demasiado 'confiante', daquilo que se entendia ser este país, ou se julgava entender. A descrição das elites brasileiras, feita por António Ferro, que servia de contexto a todo o plano, é bem reveladora de uma visão que se pode considerar paternalista e redutora da realidade do Brasil:

Os brasileiros podem, às vezes, não gostar de nós mas nunca se sentem com o direito moral de nos repelir. E, no fundo, admiram-nos e respeitam-nos. Há que ter sempre, portanto, em conta a complexidade do seu sentimento a nosso respeito, que não é inteiramente bom nem inteiramente mau, e nunca dar demasiada importância às suas atitudes ou palavras.

Em seguida, e não se percebendo bem se em toada realista, ou totalmente equivocada, acrescentava:

Reivindicamos, demasiado, os nossos direitos de antigo povo descobridor e colonizador. Os brasileiros não gostam nada que lhes lembremos o que nos devem, detestam sentir a nossa soberania espiritual que alguns, em todo o caso, aceitam se não lha quisermos impor, mas ainda se revoltam mais quando essas veleidades de teimosa dominação partem de portugueses de baixo nível, sensivelmente inferiores a eles [...]. Não ter em conta este complexo de inferioridade dos brasileiros é contribuir para o decréscimo da nossa influência no Brasil.

Evidentemente que os tempos eram diferentes, como diferente era a forma de abordar este assunto. Hoje seria impensável. Mas não parece ter sido dos melhores momentos do director do Secretariado. Embora se trate de um documento de circulação muito restrita, as ideias estão lá. Pensando melhor, é porventura uma interpretação muito realista das relações Portugal-Brasil.

Politicamente, as palavras de Ferro são igualmente pouco abonatórias: "O Brasil é um país novo, ainda flutuante no domínio das ideias [...]. As posições de cada um nunca são definitivas, irremediáveis".

E aconselhava o acompanhamento atento da "política do Brasil, impressionantemente flutuante, mas nunca se misturar com ela, nem tomar posição através de amizades pronunciadas com este ou aquele ministro, com este ou aquele político". E concluía: "Se não procedermos assim, arriscamo-nos a ficar isolados".

Foi, pois, com base nestes pressupostos que Ferro listou uma série de medidas, atribuindo-as a diferentes ministérios e serviços que se encarregariam de as realizar: os ministérios da Educação Nacional, da Economia e dos Negócios Estrangeiros, onde se encontravam a maioria das sugestões, mas igualmente o SPN. Ao Secretariado competiria captar as elites da América do Sul e um conjunto de iniciativas que revelavam a necessidade de controlo da imagem do país, desde “orientar à distância, através de artigos e indicações, a imprensa portuguesa do Brasil e toda a imprensa portuguesa do Novo Mundo”. Neste propósito, também regulamentava as digressões “de companhias de teatro, artistas, escritores e agrupamentos desportivos que vão ao Brasil e à América Espanhola [...], sujeitando as suas viagens ao parecer e ao visto do S.P.N., único organismo competente para conhecer as reacções dos meios estrangeiros”. Uma das prioridades desta actuação do organismo era evitar, no Brasil e em outros países da América, “a publicação de certas notícias mesquinhas ou ridículas, que nos humilham”, e isso passava pelo “envio urgente dum delegado do S.P.N. que se introduza eficazmente nas engrenagens do D.I.P. e nas redacções dos jornais” e pelo estímulo ao “aparecimento [...] dum semanário português ligado encobertamente ao S.P.N. do qual receberia indicações directas”.

Relativamente à intervenção do Ministério dos Negócios Estrangeiros, as principais sugestões centravam-se na revisão dos corpos consulares nacionais, quer no Brasil, quer na Argentina, e na introdução, nas legações portuguesas, de delegados do SPN que, segundo Ferro, não deveriam ser vistos como “inimigos, mas sim como [...] simples e úteis colaboradores”, devendo ser pessoas “o menos burocráticas possível, um bocadinho poetas, ainda que poetas activos e práticos”.

Quanto ao papel a desempenhar pelo Ministério da Educação Nacional, Ferro sugeria um conjunto de medidas dirigidas maioritariamente às diversas comunidades portuguesas espalhadas pelo continente americano: no Brasil, com a “criação de liceus portugueses no Rio e no Pará” e a atribuição de bolsas de estudo para “alguns brasileiros habilmente seleccionados que fiquem sempre a lembrar-se de Portugal com saudades” e, nos restantes países, pela “organização, de acordo com o S.P.N., de cruzeiros anuais de rapazes e raparigas portuguesas das nossas colónias da América” e pela criação de “cursos de língua, História e literatura portuguesas”.

De ressaltar, ainda, a “defesa dos principais núcleos das colónias portuguesas” no continente americano, quer no Brasil – Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Recife, Porto Alegre – quer em Buenos Aires, New Bedford, Nova York, Oakland, assumindo o Secretariado o papel de “elemento de conciliação, e de recuperação espiritual, mantendo vivo nos emigrantes o orgulho das suas origens e elucidando-os sobre os progressos de Portugal nos últimos anos”. Assim, propunha-se, por exemplo, “acompanhar a acção dos organismos culturais das nossas colónias na América”; “fazer publicações

destinadas sobretudo aos filhos dos portugueses”; propor “com parcimónia mas com inteligência e experiência, as condecorações que [...] parecerem indispensáveis para manter o fogo sagrado nas colónias portuguesas”; “receber o melhor possível (passeios, visitas, banquetes) os portugueses de certo relevo que venham à Mãe-Pátria cuja importância nunca medimos porque vivemos demasiado longe do mundo português do Brasil” e, inversamente, “levar a Portugal, de acordo com o S.P.N., elementos escolhidos, no campo cultural e jornalístico, cuja voz tenha peso na opinião pública do país ou na opinião do governo”.

Finalmente, ao Ministério da Economia caberia a “organização duma grande campanha de propaganda dos nossos produtos não só no Brasil como em toda a América” e a conquista de turistas americanos que, “depois da guerra, não será difícil atrair, de tal forma ganhamos a reputação de país hospitaleiro, ordenado, pitoresco”. Mas neste campo, no entender de Ferro, o Secretariado teria uma palavra e acção decisivas. Assim, sugere que “no Brasil, e talvez até noutros países da América, deveriam realizar-se grandes feiras anuais de mostras” que não se deveriam limitar à “simples preocupação comercial”. Desta forma, embora a organização coubesse ao Ministério da Economia, a “sua apresentação artística deveria ser orientada pelo S.P.N., que dispõe para isso duma equipa de decoradores que já deu sobejamente as suas provas nas Exposições de Paris, de Nova York e do Mundo Português”. E augurava que, no decurso de “alguns anos destas exposições regulares, com este critério de espectacularidade sedutora [...] muitos dos nossos produtos e indústrias encontrariam na América a colocação que merecem”.

Desta análise sumária do “Plano duma campanha de lusitanidade...” salta à vista o proliferar de novos cargos e de novas responsabilidades para o Secretariado de António Ferro. A concretizar-se, o SPN veria, assim, fortemente reforçado o seu papel na definição e execução da política cultural externa portuguesa, em especial no Brasil¹⁹⁷.

Relativamente à execução do plano, o director do Secretariado admitia ser um plano caro, podendo mesmo parecer, a olhos estranhos, um plano “dispendioso, pueril, inútil”, de “incomensurável ambição, de estranha megalomania”. Não exagerava. Em termos financeiros, implicava uma despesa de 8 a 10 milhões de escudos anuais, distribuída pelos vários ministérios afectos e pelo próprio Secretariado. Como ponto de comparação, registre-se que o orçamento do SPN em 1941 era de cerca de 6,4 milhões de escudos para um conjunto de 17 funcionários (Ó, 1999)¹⁹⁸. Mas Ferro estava convicto

197 Ferro sempre desejou estar à frente de um ministério; isto ajudaria...

198 A viabilidade do plano não decorreria apenas dos meios financeiros disponíveis, mas também dos cuidados com a sua execução: Ferro considerava que “o ideal seria mesmo que este programa fosse executado, instalado por uma pessoa, com dois auxiliares, que lançaria os alicerces numa longa viagem que durasse o tempo necessário,

do seu sucesso, tendo a “certeza, ousa dizer dogmática, da viabilidade deste plano” que, “em dez ou quinze anos”, tornaria “Portugal [n]uma realidade viva na América, com todos os benefícios e vantagens consequentes de ordem moral e económica”.

O projecto, todavia, nunca terá passado disso mesmo. No fundo do Secretariado ou no Arquivo Salazar, na Torre do Tombo, não se encontra qualquer resposta do Presidente do Conselho. Muito provavelmente, Salazar, no seu propalado rigor com as despesas do Estado, tê-lo-á considerado demasiado caro, não dando seguimento.

E quanto ao cinema, ao cinema nacional, nesta “cruzada da lusitanidade”? Qual o papel que lhe foi atribuído?

Desde logo, no relatório a que me venho referindo, Ferro propunha “introduzir o cinema português (quando este for apresentável) em bases comerciais, porque são também as melhores, para uma propaganda eficaz”. Mas o mercado brasileiro era pouco receptivo à produção nacional, pelas razões já enunciadas. Na América Latina, por seu turno, o cinema português deparava-se com o problema da língua, por um lado e, por outro, com a concorrência da cinematografia espanhola, fortemente representada nestes países, como seria de esperar, e como veremos no capítulo seguinte. Daqui, tal como do Acordo Cultural de 1941, parecia vir uma mão cheia de nada...

Mas o director do Secretariado continuava a acreditar que não havia “ofensiva tão perigosa como a das imagens porque é a mais insinuante, a mais doce, aquela que julgamos inofensiva e que, por isso, nos encontra sempre desarmados”. Chegava mesmo a considerar o cinema “a arma de penetração mais poderosa do nosso tempo”. Ao serviço de quem a usasse melhor; e Ferro tinha perfeita consciência de que a cinematografia norte-americana era a mais pujante e eficaz em termos mundiais, tendo forte influência nos mercados que estavam na sua mira: Brasil e América espanhola. A linguagem é bélica, mas era a que ele utilizava. E na sua tentativa de contra ofensiva cinematográfica portuguesa, defendia que se deveria “tentar aproveitar a própria arma que nos combate, que combate a nossa própria civilização, para a combatermos, para que tal arma se desfeche contra os próprios que a apontam contra nós”. Num modo muito próprio de glosar a velha máxima “se não os podes vencer, junta-te a eles”, ou eles a nós.

Assim, no plano apresentado ao Presidente do Conselho, propunha-se conseguir interessar os cineastas de Hollywood no caso português, de forma que, “se conseguíssemos que Portugal ficasse

ano e meio a dois anos”. Para o seu sucesso, o director do Secretariado advertia Salazar que “o plano é importante e demasiado vasto para caber na rigidez dos quadros, dos regulamentos dos movimentos habituais do pessoal do Ministério dos Negócios Estrangeiros. Não basta sequer baralhar e dar de novo: é preciso criar”.

na moda, durante alguns anos, nos *studios* de Hollywood, ganharíamos extraordinário terreno em toda a América, no mundo, e sobretudo no Brasil que passaria a admirar-nos muito mais quanto nos sentisse em voga no país que praticamente os domina”. Para obter esta popularização do país em terras americanas, o director do SPN indicava, para cônsul português em Los Angeles – que passava a ser um dos postos diplomáticos mais importantes nos EUA – a imprescindibilidade de se escolher, não um diplomata de carreira, mas “um escritor ou artista ou um simples homem do mundo com certa cultura, ponderação, habilidade, e com o sentido espectacular necessário para levar os dirigentes de Hollywood a reparar no interesse visual das nossas coisas”, alguém que convivesse intimamente com os principais dirigentes e estrelas do sistema americano de cinema, mostrando-lhes Portugal: “paisagens, costumes, folclore, História, vida regional e política”. Alguém como ele próprio...?

Naquilo que ele mesmo definia como “projecto grandioso”, o director do SPN assumia que, após três ou quatro anos desta propaganda, “Portugal seria com certeza (tomo essa responsabilidade!) adoptado pelo cinema americano [com] consequências benéficas [...] tão grandes que chega a ser difícil calculá-las em toda a sua extensão”. Quimera? Certamente! Como as que o cinema oferecia aos seus aficionados.

A verdade é que, apesar dos esforços (em todas as direcções) desenvolvidos por António Ferro, a realidade da presença cultural de Portugal no Brasil não mudou significativamente, de tal forma que Leitão de Barros, em carta enviada a Ferro do Recife, já no pós-guerra, datada de Setembro de 1947, comentava: “A impressão mais funda que senti neste mês que aqui estou é a espantosa incompreensão e desconhecimento de Portugal existente actualmente no Brasil. [...] O ambiente não está contra Portugal, está apenas alheado à nossa terra”¹⁹⁹. Tal era especialmente notório por contraste com o dinamismo da atitude espanhola na divulgação da sua cultura no Brasil, mencionada por Leitão de Barros, considerando-a exemplar, e conseguida mediante a actuação dos adidos culturais e de iniciativas como prémios, exposições de arte, envio maciço de livros. Na carta, Leitão de Barros chegava inclusive a condenar a posição portuguesa assumida no novo governo de Gaspar Dutra: “Nós voltamos as costas a isto e acho que fizemos mal”, rematando: “Vários portugueses me pediram para eu escrever ao Salazar. E eu escrevo-lhe a si!”²⁰⁰.

Esta carta é importante, não apenas pelas impressões de Leitão de Barros, mas porque foi escrita no momento em que o realizador se tinha deslocado ao Brasil para preparar aquela que seria

199 FAQ – *Fundo António Ferro/Fernanda de Castro*, cx. 0004, 2.9.1947, p. 2.

200 FAQ – *Fundo António Ferro/Fernanda de Castro*, cx. 0004, 2.9.1947, p. 2.

a primeira e única co-produção entre Portugal e o Brasil, o filme *Vendaval Maravilhoso*, que viria a ter estreia em Portugal, em Lisboa, no Tivoli, a 26 de Dezembro de 1949.

Este drama histórico, que retratava a vida do poeta brasileiro Castro Alves, defensor acérrimo e influente da abolição da escravatura no Brasil, e o seu romance com a portuguesa Eugénia Câmara, que seria o grande amor do poeta baiano, foi, ao estilo de Leitão de Barros, uma superprodução, custando 6 000 contos, uma pequena fortuna na época, com filmagens que se prolongaram por quase dois anos, entre Junho de 1947 e Outubro de 1949, em estúdio – em Portugal, na Tobis e na Lisboa Filme, e no Brasil, na Cinédia e nos estúdios Niterói – e com exteriores filmados na selva brasileira, no Recife, e na Bahia.

Para Leitão de Barros, o projecto foi o capitalizar do prestígio que tinha construído no Brasil desde *A Severa*, e o retomar de ideias lançadas anos antes, da imprescindibilidade de acordos cinematográficos entre portugueses e brasileiros. A escolha do tema parecia feita, pois, com o intuito de apresentar um filme que fosse ao encontro do gosto dos dois públicos, algo considerado naturalmente difícil²⁰¹.

A entrada no difícil meio cinematográfico brasileiro, dominada por *trusts*, como se viu já, foi facilitada por um conjunto de personalidades. Em primeiro lugar, por Nuno Simões, economista e advogado de negócios, com sólidos conhecimentos no Brasil, e que tinha ocupado diversos cargos públicos, entre eles o de governador de Vila Real, membro do Supremo Tribunal Administrativo, deputado e ministro do Comércio e das Comunicações em três governos da I República; estava ainda ligado aos círculos do modernismo e a artistas como Almada Negreiros e Jorge Barradas. Depois, pelo brasileiro Carlos Lacerda, então jornalista e vereador, e que viria a ser deputado federal e governador do Estado de Guanabara nas décadas de 1950 e 1960 (Barros e Mantero, 2019). Há ainda que recordar a ajuda preciosa de Chianca de Garcia, radicado no Brasil desde 1940, como produtor de espectáculos ligado ao Casino da Urca e à Rádio Tupi. Leitão de Barros irá assim, por intermédio destes homens, relacionar-se com a elite política, diplomática e cultural brasileira, com personalidades como o empresário e político Ademar Barros, o industrial Francisco Matarazzo, o magnata das comunicações Assis Chateaubriand, o intelectual pernambucano Gilberto Freyre e diversos homens de negócios ligados ao teatro, como Sandro Polloni ou Pascoal Carlos Magno, um dos renovadores do teatro brasileiro.

Conheceu então, por intermédio de Nuno Simões, mentor da firma portuguesa Produções Atlântico (que irá co-produzir o filme), o empresário cinematográfico David Serrador, detentor de

201 Como indica no relatório que entrega ao Instituto para a Alta Cultura, em 1939, na qualidade de bolseiro, sobre a indústria do cinema sonoro em língua portuguesa e em línguas estrangeiras (Barros e Mantero, 2019).

uma cadeia de cinemas que cobria quase todo o Estado de São Paulo, e que via em Leitão de Barros um cineasta que lhe permitira a colocação no exterior dos seus filmes.

Procurando 'agradar a gregos e troianos', o argumento é escrito pelo próprio Leitão de Barros, por José Osório de Oliveira, de quem falei já, e pelo dramaturgo brasileiro Joracy Camargo, que irá integrar a Academia Brasileira de Letras em 1967. Quanto aos actores, destacam-se Amália Rodrigues, no papel de Eugénia da Câmara, o nosso já conhecido Barreto Poeira, um muito jovem Artur Semedo, que se tinha estreado no cinema em 1949 com *Sol e Toiros*, de José Buchs, e, no papel principal, como Castro Alves, o estreante Paulo Maurício, que se revelará uma desilusão para Leitão de Barros. A fotografia ficou a cargo dos nomes de sempre: Francisco Izzarelli, Aquilino Mendes, João Silva, João de Macedo. A direcção musical é da responsabilidade de Luís de Freitas Branco, com música das canções por Raul Ferrão e João Nobre e interpretação pela própria Amália.

As filmagens no sertão brasileiro "conhecem um pouco de tudo – doenças, acidentes, más condições atmosféricas, planos desfeitos" (Barros e Mantero, 2019: 229), e a produção do filme ficou marcada por quezílias, desentendimentos e dificuldades de ordem financeira. No final, Leitão de Barros sentia-se insatisfeito e desiludido: "Poucas vezes ou nenhuma tenho confiança em qualquer trabalho meu. Com este filme essa confiança é absolutamente nula" (apud Barros e Mantero, 2019: 233). No Brasil, as exportações sonhadas por Serrador não aconteceram, e em Portugal a crítica é feroz e a obra é pateada na estreia lisboeta...O fracasso de *Vendaval Maravilhoso* traz consigo pesadas consequências: o prejuízo financeiro foi grande (um défice de 4 000 contos!), deixando os produtores em apuros, aniquilou a carreira de realizador de Leitão de Barros, sendo esta a sua última longa-metragem e, por fim, constituiu uma autêntica machadada naquilo que se queria fosse o início de uma política cinematográfica de co-produções entre os dois países.

Estas notas sobre a relação cinematográfica Portugal-Brasil parecem-me pertinentes. Porque ajudam a perceber a evolução da nossa própria indústria cinematográfica e os grandes desafios que se lhe colocavam e, por outro lado, porque desvendam alguns aspectos da relação com o Brasil, que parecem desconhecidos ou são, pura e simplesmente, ignorados do outro lado do Atlântico. Basta percorrer a bibliografia sobre o tema para se perceber que este capítulo raramente é mencionado ou, quando o é, nunca se trata de um capítulo, mas antes uma nota de rodapé.

A II Guerra Mundial e os projectos cinematográficos (III) – As co-produções com Espanha e o sonho da América Latina

A história da colaboração cinematográfica entre Portugal e Espanha é de altos e baixos, hesitações, avanços e recuos. E conforme o clima político vivido ao longo destes anos de 1930 e 1940, muito volúvel. Logo, com muito para contar. Centrada em diversas personagens. Do lado português, António Ferro e os realizadores que o acompanharam, como António Lopes Ribeiro e Leitão de Barros, mas também o português radicado em Espanha, Luís Dias Amado. Do outro lado da Península, Manuel García Viñolas, director do Departamento Nacional de Cinematografía, o realizador Eduardo García Maroto e um expatriado judeu alemão, Heinrich Gärtner, entre outros.

Lá chegaremos, ou a eles chegaremos. Para começar, necessitamos de entender com algum cuidado a história recente das relações entre Portugal e Espanha, sobre as quais pairavam visões barrocas de união ibérica e projectos espanhóis de hegemonia na Península. Logo, por um longo período de tempo, as relações com o vizinho espanhol pareciam orientadas pelo dito popular *De Espanha, nem bom vento nem bom casamento*. Ou então, com melhores palavras, as do medievalista Claudio Sánchez-Albornoz, que foi igualmente embaixador de Espanha em Lisboa ainda no período da II República, em 1936: “Não havendo fronteiras naturais entre os dois países, erguia-se contudo entre ambos uma fronteira mais alta que os Pirenéus, vivendo-se séculos de hostilidade, séculos de receio, séculos de incompreensão e séculos de ambições e medos” (apud Vicente, 2003: 120). Parece ponto assente: a ideia de um ‘perigo espanhol’ foi uma constante nas relações externas de Portugal com Espanha, avivada em especial no século XIX com as diversas teorias iberistas então em voga entre as elites intelectuais dos dois países.

Com o golpe de estado de 28 de Maio de 1926 e o fim da I República em Portugal e, no país vizinho, com a ditadura de Primo de Rivera, iniciada em Setembro de 1923, inaugurou-se um período de *détente* nas relações ibéricas, num quadro de afinidades entre as duas ditaduras de tipo militar, nacionalistas e autoritárias. Os dois países como que se reconciliaram. Firmaram diversos acordos económicos e políticos e colaboraram a nível cultural. Portugal foi convidado a participar nas duas exposições internacionais realizadas em 1929, em Barcelona e Sevilha, tendo inclusive esta última contando com a visita do Presidente da República portuguesa, o general Óscar Carmona. Este processo de reaproximação luso-espanhol sofreu um recuo com o advento da II República no país vizinho, em Abril de 1931, e suspendeu-se com a vitória eleitoral, em Fevereiro de 1936, da Frente Popular,

que agrupava socialistas, comunistas e outras forças da extrema-esquerda. Um recuo justificado pelo impenitente anticomunismo de Salazar.

O governo da Frente Popular durou apenas cinco meses e, de 1936 a 1939, a Espanha viveu uma dolorosa guerra civil, da qual saíram vitoriosas as forças conservadoras nacionalistas de direita, lideradas por Francisco Franco. A intervenção de Portugal no conflito espanhol foi de natureza diplomática e político-ideológica, por meio da rádio, da imprensa e do cinema, colocando diversos meios ao serviço dos nacionalistas²⁰². Em particular, a colaboração portuguesa foi essencial para a organização da produção cinematográfica na zona nacional durante a guerra civil, oferecendo os laboratórios da Lisboa Filme (já que os laboratórios cinematográficos espanhóis tinham ficado no sector republicano) e película virgem para a montagem das curtas-metragens de actualidades produzidas pela CIFESA²⁰³ (Sempere Serrano, 2012).

Começava assim um novo ciclo de aproximação nas relações bilaterais, do qual resultou a assinatura do Tratado de Amizade e Não Agressão, alguns dias antes do fim da guerra civil espanhola, a 17 de Março de 1939. Tratava-se de um pacto defensivo entre dois países agora com estreitas afinidades ideológicas, assente em seis cláusulas, que garantiam o respeito mútuo das fronteiras, a inviolabilidade e integridade dos respectivos territórios ou a recusa em participar em alianças ou pactos contra uma das duas nações peninsulares.

Mas o sonho iberista espanhol não havia de todo terminado e persistia em ameaçar a independência nacional. Salazar continuava bem ciente desse 'perigo espanhol' e não precisava de se esforçar muito para perceber que ele era real. Com efeito, uma das queixas mais frequentes do governo português era a publicação de mapas da Península Ibérica sem divisões fronteiriças: no primeiro semestre de 1938 circulava inclusive em Lisboa, entre a propaganda da Falange²⁰⁴, um mapa no qual Portugal

202 Oficiosamente, houve também voluntários portugueses que combateram na guerra civil ao lado das forças da Espanha Nacionalista, e que ficaram conhecidos como Viriatos.

203 A Compañía Industrial Film Española, S.A. ou CIFESA, foi fundada por Manuel Casanova em 1932, em Valência, empresa de tendências conservadoras, ancorada no espectro político de direita. A sua equipa cinematográfica contava com nomes de destaque no panorama filmico do país, como Florián Rey, Benito Perojo e a actriz Imperio Argentina. A companhia continuou as suas actividades durante a guerra civil espanhola e, nos anos de 1940, tornou-se a mais importante empresa de produção cinematográfica do país vizinho, tendo produzido, entre 1939 e 1950, 41 filmes, que reflectiam as preferências temáticas e ideológicas do regime franquista (em particular os épicos históricos), embora também se tenha dedicado a filmes menos explicitamente políticos, orientados para o grande público. O sucesso da CIFESA radicava na sua imitação da indústria de Hollywood e em mecanismos de produção eficientes, de tal forma que, até meados da década de 1940, não existiam em Espanha empresas que com ela pudessem competir, situação que só se alterou com o aparecimento da Suevia Films de Cesáreo González (Pavlovic *et al.*, 2009).

204 Movimento de extrema-direita liberado por José António Primo de Rivera, fundado em 1933, e que viria a dar origem à Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FE de las JONS), no ano seguinte. Este partido político de inspiração fascista foi transformado por Franco, ainda durante a guerra civil, em 1937, na Falange Española y de las JONS, que se tornou o único partido legal em Espanha até à sua dissolução, em 1977.

surgia anexado ao seu vizinho ibérico, como parte de uma Grande Espanha (Pena Rodríguez, 2017). Tal justificará, estou convicta, a missiva que em finais de Maio desse ano o Presidente do Conselho dirigiu a António Ferro, na condição de director do Secretariado, com instruções confidenciais relativamente a qualquer tentativa de oficializar relações culturais com o vizinho ibérico:

Ponho as maiores reservas ao chamado intercâmbio cultural. Este nunca serviu senão para os espanhóis cumularemos de amabilidades escritores portugueses e fazerem por esse modo um trabalho de penetração pacífica que não deve ser favorecido. As conferências que viessem fazer a Portugal, a troco dumas amabilidades banais, quebrariam uma certa linha de reserva que é necessário continuar a manter, sobretudo quando vemos desenvolverem-se em Espanha as mais extraordinárias ideias acerca de Portugal e da organização da Península Ibérica. A crise actual em que temos ajudado a Espanha nacional a vencer o comunismo, *não deve fazer-nos esquecer os factores permanentes da política peninsular*. É preciso trabalhar por contrariar em Espanha a formação de influências estrangeiras, algumas das quais podem ser perigosas para os interesses portugueses em determinadas emergências; é preciso para isso manter boas e amigáveis relações públicas e particulares com a Espanha e os valores representativos da nova ordem de coisas a fim de conservar uns na sua simpatia por Portugal e respeito pelos seus direitos e neutralizar noutros as más tendências a tal propósito reveladas; é útil afirmarmo-nos em Espanha como somos neste período de renascimento, mas considero prejudicial que esse trabalho seja feito com a rutura da *couraça* que o povo português foi a si próprio forjando pelos séculos fora e constitui elemento da sua defesa. *Estas instruções são confidenciais* e devem estar sempre presentes no espírito de quem dirigir superiormente os trabalhos de propaganda em Espanha²⁰⁵.

Entretanto, rebentava a II Guerra Mundial. O regime franquista aparecia alinhado com as potências do Eixo: as sucessivas vitórias militares da Alemanha e os sentimentos germanófilos de alguns políticos espanhóis conduziam, apenas nove meses depois do início do conflito, e poucos dias depois da queda da França e da entrada da Itália na guerra ao lado da Alemanha, à adopção, a 12 de Junho de 1940, de uma posição de não-beligerância. Forma encapotada de neutralidade ou uma clara posição de pré-guerra a favor do Eixo²⁰⁶. A verdade é que o debate historiográfico em torno da orientação assumida pelo governo do *Caudillo* continua²⁰⁷. As vitórias do Eixo e as simpatias

205 ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12D, cx. 661, 25.5.1938, p. 1 (sublinhados no original).

206 Recorde-se que, apesar desta posição, Franco enviou soldados espanhóis, a Divisão Azul, para a frente soviética, como apoio ao exército de Hitler.

207 Foi uma posição complexa, de malabarista, que em simultâneo permitiu a Franco manter a neutralidade prometida a Portugal, assumir perante a Inglaterra que não a desafiava no Mediterrâneo e aceitava o acordo económico proposto, beneficiando dessa forma dos seus abastecimentos, assegurar a Hitler que não o desiludia,

espanholas pareciam confirmar as apreensões de Salazar – apesar da assinatura do Protocolo Adicional ao Tratado de Amizade e Não Agressão, a 29 de Junho desse ano – especialmente se se considerar a tomada de posse como Ministro dos Assuntos Exteriores, em Outubro, de Ramón Serrano Suñer, falangista convicto e conhecido pelas suas fortes simpatias em relação ao regime nazi²⁰⁸.

A entrada dos EUA no conflito, em Dezembro de 1941, mudou a situação para a Espanha, que assumiu um posicionamento estratégico mais moderado e de aproximação a Portugal e à neutralidade. Todavia, esta aproximação política e ideológica contrastava com um alheamento e um desconhecimento cultural mútuo, “resultado funesto”, como nos diz Conceição Meireles Pereira, “de séculos de uma vivência de costas voltadas enraizada nas antipatias, ódios e desconfianças” (2012: 66). E é aqui que entra Ferro. Que definiu para si uma missão: a aproximação peninsular. E, no tom que lhe era característico, sustentou-a numa ideia de uma “unidade espiritual” hispano-portuguesa, e em factores como a “fraternidade, vizinhança, afinidades linguísticas, glórias e preocupações comuns, a mesma ligação, laços de cultura, idêntica vocação universalista”²⁰⁹.

Assim, em Julho de 1942, o director do Secretariado visitou o país vizinho, passando por Madrid, Valência (onde assistiu às festas anuais e aos seus Jogos Florais), Barcelona e Saragoça. No decurso desta viagem, Ferro procurou concretizar a sua ideia de um acordo cultural luso-espanhol. Procurava materializar com Espanha o que tinha conseguido no Brasil, no âmbito da Missão Cultural que o levou ao outro lado do Atlântico, no segundo semestre de 1941. Pode mesmo especular-se que o Acordo Cultural Luso-Brasileiro então assinado faria parte de uma campanha do director da propaganda nacional “de alargamento internacional das suas competências” (Loff, 2008: 402), a que se juntaria, esperava Ferro, o acordo ibérico.

Será no seguimento desse desejo que se entende o documento que encontrei no fundo do Secretariado no Arquivo Nacional, enumerando uma série de iniciativas de intercâmbio para este acordo tão desejado com Espanha; embora não esteja datado, pode inferir-se que seja de 1942, uma vez que se propõe 31 de Outubro desse ano como data para a organização e normal funcionamento das “secções especiais, nos serviços de propaganda de Espanha e Portugal, encarregadas da execução

a Mussolini que o apoiaria, aos militares conservadores espanhóis que mantinha o *status quo* e à Falange que levantaria uma nova Espanha (Fernandes, 2016).

208 Sabemos agora que com razão, já que em Dezembro desse ano de 1940, escassos meses após a assinatura dos acordos mencionados, o Alto Estado-Maior espanhol entregou a Franco um plano altamente secreto de 100 páginas, de ataque a Portugal, que previa a ocupação de Lisboa e a tomada de toda a costa nacional. Este plano foi encontrado na Fundação Francisco Franco pelo historiador Manuel Ros Agudo, em 2005, e estudado no seu livro *A Grande Tentação – Franco, o Império Colonial e o projecto de intervenção espanhola na Segunda Guerra Mundial*, de 2009.

209 O Bloco Peninsular. *Ocidente, Revista Portuguesa de Cultura*, nº 59, 3.1943, p. 252.

deste acordo”²¹⁰. O texto é muito completo. As medidas abrangiam praticamente todos os campos da actividade cultural, desde o cinema à literatura, da rádio e exposições a diversas formas de arte. E tem uma dimensão política explícita, que se traduzia na proposta de criação “de um serviço regular de informação telegráfica relativo a Espanha e Portugal com a sua natural projecção na América do Sul”, bem como no estabelecimento “de uma orientação comum quanto ao noticiário sobre os dois países a ser divulgado em Espanha e Portugal”.

Mas importa-me salientar o projecto cultural que justificou a sua produção. Assim, no sentido de um mais “amplo conhecimento da história, da paisagem, da língua e da índole de ambos os povos”, sugeria-se o intercâmbio de fotografias, a realização de emissões directas de rádio, a permuta de exposições de arte nacional, o intercâmbio de artistas espanhóis, a publicação de uma revista literária, escrita nos dois idiomas, e mantida pelos serviços oficiais de propaganda dos dois países, contando com a colaboração de escritores e jornalistas de Espanha e Portugal, a criação “ou patrocínio de colecções típicas, panorâmicas da literatura dos dois países, com traduções cuidadas”, o envio de conferencistas e escritores às duas nações peninsulares, por forma a manter vivo o contacto cultural e, por fim, a criação de um prémio anual para o melhor trabalho literário, artístico, histórico ou científico de interesse comum para os dois povos. Como facilmente se percebe, trata-se de uma repetição dos termos do acordo com o Brasil.

Uma ideia central era defendida: a de duas nações com destinos históricos comuns. Para tal, o Secretariado apostava no “estudo em comum dos grandes acontecimentos históricos que definiram a acção da Península na História da Civilização”, bem como na “comemoração simultânea, em Espanha e Portugal de grandes datas que interessem à história dos dois povos”. Era mexer em matéria sensível. E que dificilmente teria acolhimento, bastando recordar esses séculos de costas voltadas. A este assunto voltarei adiante, a propósito do filme *Inês de Castro*.

Digno ainda de ser salientado é a consideração prática do turismo a ser fomentado nesse Acordo Cultural, tendo Ferro projectado um conjunto de iniciativas para o desenvolvimento do turismo peninsular, nomeadamente a “regulamentação de troca de divisas em determinadas épocas do ano”, a criação do escudo e da peseta turística dentro da Península, a redução das tarifas ferroviárias nos períodos de mais turismo e dos preços nos *paradores*, albergues e pousadas dependentes dos Serviços de Turismo de Espanha e do Secretariado, para espanhóis e portugueses, na chamada época alta, além da instalação de gabinetes de turismo recíprocos nos dois países. Propunha-se

210 ANTT – *Secretariado Nacional de Informação*, ex. 564, s/d (as citações utilizadas nesta secção provêm deste memorando).

ainda o intercâmbio de publicações turísticas, bem como a propaganda das termas das duas nações, atraindo os turistas peninsulares e dando-lhes facilidades especiais. Finalmente, apresentava-se como essencial o fomento de competições desportivas de alto nível, bem como excursões de autocarro ou de comboio, “com todas as despesas pagas, por ocasião das grandes festas tradicionais dos dois países”, que constituiria “óptima preparação para a organização e desenvolvimento definitivo do turismo peninsular depois da guerra”. Era, portanto, um projecto a médio/longo prazo, pensando no pós-guerra e nas vantagens que dois países que passaram por ela sem a sentir (muito embora a Espanha tenha suportado uma guerra civil muito dura) podiam obter com o turismo, matéria de interesse crescente. Embora difícil de concretizar em países – especialmente Portugal – em que faltava tudo, a começar por uma cultura de viagem, ainda incipiente.

A pergunta seguinte é óbvia: o que resultou desta proposta? Aparentemente nada. Importa perceber porquê. A razão está nas forças de bloqueio existentes. Essa parece ser a história da vida de Ferro. Neste caso, personificadas em Pedro Teotónio Pereira. Verdadeiramente, a actuação de Teotónio Pereira, embaixador de Portugal em Espanha desde 1938, junto do Presidente do Conselho, terá impedido a assinatura de um acordo e Ferro regressou a Lisboa sem resultados neste capítulo. O que aconteceu?

Seguindo as indicações de Salazar de 1938, já mencionadas, que destacavam a importância da conservação de “uma certa linha de reserva” nas relações com Espanha, Teotónio Pereira, em carta ao Presidente do Conselho datada de Julho de 1942, a propósito deste projecto do director do Secretariado, mostrava muitas reservas e indicava que não queria “dar um passo sem que V. Excia. olhe um momento para estas ideias do Ferro” (apud CLNRF, 1990: 136). Conhecendo o desejo do director do Secretariado em “fazer um acordo em que ele interviesse directamente à maneira do que aconteceu no Brasil”, tinha a convicção de que Serrano Suñer, então Ministro dos Assuntos Exteriores, veria tal intuito com maus olhos: “Ou repudia a ideia ou quererá fazer então um verdadeiro acordo de Estado assinado por ele” (apud CLNRF, 1990: 136). Tal devia-se ao facto de o acordo, a acontecer, ser entre os respectivos organismos de propaganda. Ora, no caso espanhol, o controlo da propaganda estava agora sob a alçada da Vicesecretaría de Educación Popular, criada em Maio de 1941 e dirigida desde Setembro por Gabriel Arias Salgado; esta tutela era recente, já que até aí a propaganda era uma das competências do então Ministro da Governação, isto é, Serrano Suñer. A mudança tinha caído mal a Suñer que, apesar das convergências ideológicas com Arias Salgado – conhecido falangista ultra católico e germanófilo – o via como rival, tendo os dois vivido em confronto quase que permanente. E, assim, para o embaixador de Portugal em Espanha, o acordo ambicionado por Ferro podia trazer

“alguns desgostos, havendo muitos pontos que são para nós francamente perigosos” (apud CLNRF, 1990: 136). Desta forma, Teotónio Pereira sugeria que Ferro procurasse “realizar a todo o custo uma retirada estratégica”, propondo “pequenos acordos locais [...] com serviços não dependentes de Serrano” ou “um acordo de ‘serviços’ competentes nos dois países sobre questões de propaganda de interesse comum”, mesmo sabendo que, com esta solução, se “perderia [...] todo o carácter sensacional e de acontecimento político e Ferro já não se daria por satisfeito” (apud CLNRF, 1990: 136 e 139).

O director do Secretariado estaria consciente de que queria dar ‘um passo maior do que as pernas’. E terá procurado seguir as indicações de Teotónio Pereira. Sem sucesso, todavia, já que “os homens dos serviços de imprensa e propaganda [...] se mostravam a cada passo embaraçados e como inibidos de chegar às mais singelas combinações sem o beneplácito de Serrano” (apud CLNRF, 1990: 144).

Deste episódio se pode retirar uma ideia clara: a persistente desconfiança de Salazar relativamente ao vizinho espanhol. Apesar dos acordos assinados entre as duas nações. Apesar das semelhanças ideológicas. A situação só parece estabilizar um pouco com a mudança efectuada no Ministério dos Assuntos Exteriores: em Setembro de 1942, verifica-se a substituição de Suñer, decretada pelo *Caudillo*, pelo conde Francisco Gómez Jordana, monárquico e defensor da neutralidade espanhola; no final desse ano, era assinado o Bloco Peninsular (ou Bloco Ibérico, como ficou conhecido em Espanha), afastando de vez as tentações espanholas de entrada na guerra ao lado do Eixo, que colocavam em perigo o território português.

No meio de tudo isto, como ficou o cinema?

Em Janeiro de 1941, em viagem de férias, Manuel Augusto García Viñolas, chefe do Departamento Nacional de Cinematografia (DNC)²¹¹ de Espanha, vem a Portugal. Entre passeios por Sintra, Cascais, Estoril e Belém, conforme é então noticiado na revista de cinema *Animatógrafo*, de Lopes Ribeiro, encontra-se em Lisboa com António Ferro e discutem, informalmente ao que parece, as bases para um intercâmbio cinematográfico luso-espanhol, tanto nos campos cultural e propagandístico, como nos seus aspectos industriais e comerciais.

Algo esperado, dado que Viñolas tinha já participado nas negociações de acordos cinematográficos com a Itália, em 1938, e com a Alemanha, em 1940. Este desejo manifestado pelos dois homens, de um acordo político formal de co-produção cinematográfica entre as nações ibéricas, terá sido auxiliado, como se viu, pela aproximação política entre Salazar e Franco, concretizada pela assinatura do Tratado de Amizade e Não Agressão e do Protocolo Adicional ao Tratado.

²¹¹ O DNC, criado em 1938, era um dos vários organismos que se congregavam na Dirección General de Propaganda, dirigida por Dionisio Ridruejo, e sob a dependência directa do Ministério da Governação.

Foi, tal como Ferro e Lourival Fontes, um homem do regime. Como seria de esperar. Mas com o seu próprio pensamento, como confidenciou Jesús de la Serna, director-adjunto do desaparecido diário *Pueblo*, a propósito da morte de Viñolas, em 2010, ao jornal espanhol *El País*.

Quando o bimotor dos Serviços Aéreos Espanhóis que trazia Viñolas aterrou no aeródromo da Granja do Marquês, a recebê-lo estavam dois homens intimamente ligados ao cinema nacional, e que interessam em particular para esta colaboração cinematográfica entre os vizinhos ibéricos: António Lopes Ribeiro, então presidente da Direcção do Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema, e Fernando Fragoso, correspondente em Portugal da *Primer Plano* e jornalista da revista de cinema *Cinéfilo*.

Todos partilhavam a convicção de que ao Estado caberia um papel fundamental na construção das cinematografias nacionais. Na revista *Filmagem*, García Viñolas defendia: “Creio que o Cinema é uma das muitas coisas em que o Estado deve perder dinheiro. [...] A contribuição do Cinema ao Estado é muito mais importante que o que se pode cifrar em números” (apud Sempere Serrano, 2012: 319). Lopes Ribeiro fazia apelo semelhante a Salazar: “Só queremos [...] rogar ao Chefe que não

desampare a Cinematografia Portuguesa [...]. Que ele compreenda que nenhum porta-voz mais forte e mais legítimo que o Cinema pode levar a toda a parte a sua Lição e o nosso Exemplo”²¹².

Lopes Ribeiro era, neste cenário, um protagonista importante para o plano de Ferro, fazendo campanha, nas páginas da *Animatógrafo*, por um cinema ibérico, como se viu já, “um Cinema suficiente, forte e digno, capaz de se bastar em qualidade e quantidade, em técnica e em capacidade comercial”, deixando clara a advertência: “Ignorar a porta que se abriu, a mão que se estendeu, o campo que se rasga – seria imperdoável e fatal!”²¹³.

Tudo parecia confirmar que estas intenções vingariam, já que em Abril desse ano, é a vez de Benito Perojo – “um dos maiores nomes do Cinema



Animatógrafo, nº 18, 10.03.1941
Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa)

212 O Cinema Português perante o Chefe. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 9, 6.1.1941, p. 5.
213 Possibilidades dum cinema ibérico. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 18, 10.3.1941, p. 5.

de Espanha”, como o apresentava a reportagem da *Animatógrafo*²¹⁴ – vir a Lisboa, numa estadia de uma semana, entre férias e negócios. Que negócios? O hebdomadário revelava que Perojo estudava a possibilidade de produção de um filme luso-espanhol, contando com técnicos e actores dos dois países e com acção localizada em cidades pertencentes a cada um deles. A justificação para este seu projecto lembra em tudo as ideias de Lopes Ribeiro, discorrendo sobre as possibilidades em termos de mercado de um filme deste tipo.

Todavia, se Ferro teve um Teotónio Pereira a contrariar-lhe os propósitos, Viñolas teve um Valentín Galarza. Em Outubro de 1941, Viñolas deixava o DNC. A razão? A substituição de Serrano Suñer no cargo de Ministro da Governação, ministério que tutelava o DNC, por Galarza, reconhecido antifalangista, substituição que provocou um colapso nas actividades do Departamento de Cinematografia, bem como a suspensão do *Noticiero Español*. A saída de Viñolas constituiu, pois, um obstáculo às pretensões de um acordo oficial de colaboração cinematográfica entre os dois países.

Ferro, todavia, não desistia. Em Março de 1942, o director do Secretariado, na sequência da sua viagem pelo Brasil e América do Sul, no segundo semestre do ano anterior, expunha a Salazar o “Plano duma campanha de lusitanidade em toda a América, em especial no Brasil”, que analisei no capítulo precedente. E nele discorre novamente em torno das ideias para um acordo oficial com o cinema espanhol, na expectativa de construção de uma Irmandade Ibérica, que se concretizaria através do intercâmbio cinematográfico e da realização conjunta de grandes filmes históricos, referindo-se em especial a uma película sobre Fernão de Magalhães e o Tratado de Tordesilhas²¹⁵. Sem efeitos, todavia, como se viu.

Chegamos assim à última tentativa de Ferro para um acordo oficial. Depois da assinatura do tratado comercial com Espanha, em 1943, no ano seguinte, a 11 de Fevereiro de 1944, o director do Secretariado apresentava ao governo espanhol um Projecto de Protocolo para um Acordo Cinematográfico. De forma muito semelhante aos acordos feitos entre Espanha e a Itália e a Alemanha, o protocolo sugeria o desenvolvimento do intercâmbio de filmes entre os dois países, assim como a colaboração das respectivas entidades cinematográficas. Propunha que os produtos dessa colaboração tivessem duas versões e que beneficiassem, em cada país, da legislação proteccionista da produção nacional (isto apesar de em Portugal nessa altura ainda não existir legislação desse tipo, que só surgirá em 1948). O terceiro ponto tratava da criação de uma Comissão Permanente de

214 Fragoso, Fernando – Benito Perojo veio a Portugal tratar de um filme luso-espanhol. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 23, 14.4.1941, p. 1.

215 E se o Tratado de Tordesilhas tinha público, Magalhães, à época, nem tanto. Hoje daria jeito, já que se comemoram os 500 anos da viagem de circun-navegação.

Cooperação, constituída em igualdade de circunstâncias por espanhóis e portugueses e composta por um funcionário de cada um dos Ministérios da Indústria e Comércio, um produtor e um distribuidor. O estabelecimento de prémios anuais para as obras resultantes desta colaboração era sugerido no quarto ponto e, por fim, como forma de promoção, quer das co-produções, quer de cada uma das produções nacionais, a organização de semanas de cinema dedicadas a cada um dos países. O projecto foi rejeitado pelos espanhóis, usando como argumento a legislação saída em Maio de 1943, que especificava que a protecção cinematográfica em Espanha só se poderia conceder a entidades ou pessoas que produzissem filmes integralmente nacionais de grande metragem (González, 2006).

O acordo oficial desejado por Ferro nunca chegou, portanto, a concretizar-se, muito por culpa das complicadas relações políticas entre as nações ibéricas, cronicamente desconfiadas uma da outra, desconfiança que nem a criação do Bloco Peninsular parecia ter conseguido resolver. Quer isto dizer que ficou irremediavelmente comprometida? Não! A colaboração cinematográfica entre os dois países, e a realização de co-produções, seguiu em frente. De que forma, já que a nível oficial as coisas eram invariavelmente penosas? Através da iniciativa privada e de várias empresas cinematográficas nela interessadas.

Em Espanha, nos finais dos anos 30 e início da década seguinte, produziam-se cerca de 20 a 25 filmes por ano, tendo o número subido para 31 em 1941 e para 52 no ano seguinte (Monguilot Benzal, 2015). Era, todavia, um número insuficiente para as necessidades do mercado vizinho, que estaria em volta dos 300 filmes por ano, considerando que a Espanha era a nação europeia com mais salas de cinema por habitante: cerca de 2 600 salas de cinema em 1942 (León Aguinaga, 2009). Esta necessidade agudizava-se pelo facto de os acordos cinematográficos governamentais estabelecidos com a Alemanha e com a Itália²¹⁶, que até então lhe asseguravam produções ideologicamente úteis, mas não só, estarem a perder o seu interesse para a Espanha. Na realidade, o acordo com a Alemanha, de 1940, não tinha sido renovado por desavenças entre os dois países e o novo acordo com a Itália, assinado em Abril de 1942, ressentia-se das normas proteccionistas espanholas implementadas em 1943 – nomeadamente a taxa de dobragem, obrigatória para todos os filmes estrangeiros desde Abril, e os impostos de importação, a isto se juntando a quota de uma semana de exibição de filmes espanhóis para seis filmes estrangeiros – interrompendo-se no Verão de 1943. Para a indústria

216 Em 1938, ainda em plena guerra civil espanhola, García Viñolas viajou até Berlim, estabelecendo acordos com a Tobis alemã, com condições vantajosas para a cinematografia das forças nacionalistas; nesse mesmo ano, era assinado o primeiro dos acordos cinematográficos com a Itália.

espanhola, com uma Europa em guerra, e com os velhos ‘parceiros’ do Eixo a perdê-la, sobrava Portugal para o estabelecimento de uma colaboração cinematográfica.

Desta forma, a colaboração com Portugal permitiria dividir os custos de produção, assumir projectos de maior envergadura e – sobretudo isso – significaria a abertura de novos mercados: o português, mas, sobretudo, o enorme mercado brasileiro; por fim, e não sendo uma razão despidianda: o acesso a película virgem, que em Portugal estava isenta de impostos para a indústria cinematográfica e que era deficitária em Espanha. Ou seja, um interesse muito pragmático, centrado nas necessidades imediatas da indústria cinematográfica vizinha. Portugal, por si só, não seria assim tão interessante.

E quanto ao nosso país? De que forma beneficiavam as empresas portuguesas com esta colaboração? Bom, necessário se torna dizer que a cooperação com Espanha não começou em 1943. Tinha um passado que podemos fazer recuar até à década de 20. O ‘fio a esta meada’ encontrámo-lo na primeira co-produção de que se tem conhecimento: o filme *O Groom do Ritz / El Botones del Ritz*, do português Reinaldo Ferreira, o famoso Repórter X, inteiramente rodado em Lisboa, mas protagonizado em exclusivo por actores espanhóis, datado de 1924.

Dez anos depois, a imprensa especializada noticiava a constituição de um consórcio luso-espanhol para a produção de filmes, entre o Bloco H. da Costa (de que falei em capítulos anteriores) e a Ibérica Filmes²¹⁷, iniciativa que se parecia enquadrar na defesa que então se fazia, no meio cinematográfico nacional, do intercâmbio de filmes, mas, sobretudo, da produção de películas com duas versões, portuguesa e espanhola, que se esperava pudessem atingir os mercados da América Central e do Sul. O principal mediador dessa relação foi Arthur Duarte.

Duarte tinha começado a sua carreira como actor, em Paris, seguindo depois para a Alemanha, trabalhando na UFA, a rede de estúdios cinematográficos mais importante da Alemanha, na década de 1920 e dos filmes mudos; o advento do sonoro impossibilitou que continuasse a sua carreira internacional como actor. Abraçou então nova via, desenvolvendo nos estúdios da UFA os seus conhecimentos cinematográficos no âmbito da produção. Em 1933, deixou a Alemanha, passando a colaborar com a Ibérica Films, até ao início da guerra civil espanhola, como assistente de produção. Terá conhecido o distribuidor português Hamílcar da Costa em Paris, que aí tinha fundado, em

217 Empresa de Barcelona, constituída sobretudo por judeus fugidos ao regime nazi, ligados de uma forma ou outro ao mundo das artes, em especial ao meio cinematográfico. Destacam-se o presidente do Conselho de Administração, David Oliver, que tinha sido distribuidor de filmes na Alemanha através da Nordische Films, proprietário de uma cadeia de salas de cinema e dirigente da UFA, e Kurt Flatau, um dos sócios fundadores, antigo director do importante Marmorhaus Theater de Berlim. O quadro directivo da nova empresa completava-se com o judeu norte-americano J.J. Letsch, anterior director da Metro Goldwyn Mayer na Espanha e América Latina (González García e Camporesi, 2011).

1930, a Agência Cinematográfica H. da Costa, produtora e distribuidora de filmes, que detinha a distribuição exclusiva de filmes alemães e russos em Portugal; em 1933, o empresário criaria a produtora Bloco H. da Costa.

O Bloco, através das suas ligações a Espanha – uma vez que tinha em Madrid um escritório de distribuição – estabelecerá um acordo com a Ibérica Films, para uma produção contínua e industrialmente organizada. Através deste acordo, os membros da empresa espanhola comprometiam-se a participar em filmes portugueses produzidos pelo Bloco H. da Costa, e este último detinha o direito exclusivo de distribuir todos os filmes da Ibérica Films em Portugal.

Em Agosto de 1934, o consórcio lançava aquele que deveria ser o primeiro dos filmes produzidos nestas condições: *Gado Bravo*, a longa-metragem de estreia de Lopes Ribeiro como realizador, sob a supervisão do alemão Max Nosseck, e tendo como assistente de realização Arthur Duarte (que interpretará igualmente a personagem de Artur Fernandes). O filme contará com vários destes actores e técnicos alemães emigrados: Olly Gebauer (atriz e mulher de Max Nosseck), Heinrich Gärtner (director de fotografia), Isy Golberger (responsável pela iluminação)²¹⁸, Siegfried Arno (cómico de renome internacional), Hans May (compositor), bem como Erich Phillipi (argumento) e o seu irmão Herbert Lippshiltz (decoreação). O espanhol Fernando Bernaldez y Eder, que irá dirigir, após a guerra civil, um estúdio em Chamartin de la Rosa, a norte de Madrid, também trabalhou no filme, como director de som.

Arthur Duarte prosseguiu a sua colaboração com a Ibérica Filmes nos anos de 1930²¹⁹, apesar de este consórcio luso-espanhol se ter ficado pelo filme *Gado Bravo*. Será, novamente, o elo de ligação na seguinte colaboração cinematográfica entre os dois países, como assistente técnico de Leitão de Barros em *Bocage/Las Tres Gracias*, de que falei já em capítulo anterior, mas que impõe nova leitura, desta feita no que concerne à co-produção em si.

O filme começou a ser rodado em 1935. Entre nós, e desde o aparecimento do sonoro que tinham sido produzidos apenas quatro filmes de longa-metragem. Apesar da abertura dos estúdios da Tobis, a verdade é que a rentabilização comercial do cinema português era duvidosa. Ficava muito cedo bem clara a necessidade de co-produções com outros países: só ela permitiria manter um estúdio operacional, pela partilha dos custos de produção, a progressão dos profissionais de cinema portugueses, a obtenção de maiores facilidades de distribuição e a maximização dos lucros, pela abertura a novos mercados.

218 Gärtner e Goldberg tornam-se figuras constantes da ficha técnica de uma grande parte dos filmes portugueses rodados na década de 1930, quer documentais, quer de ficção.

219 Por exemplo, como actor em *Una semana de felicidad*, de Max Nosseck (1934) e novamente em *Aventura Oriental*, do mesmo realizador (1935). Foi responsável, a partir de 1946, pelas Produções Arthur Duarte, que também se dedicaram à distribuição (Matos-Cruz, 2001).

Esta era também a convicção de Leitão de Barros, que defendia, desde a introdução do sonoro, um cinema nacional com versões espanholas, procurando dessa forma chegar a “todos os povos de língua portuguesa e espanhola, ou seja, Portugal, Brasil, Espanha, América Latina e as respectivas colónias”²²⁰.

A colaboração para este filme desenvolveu-se entre a produtora espanhola Exclusivas Ernesto González²²¹ e a portuguesa Sociedade Universal de Superfilmes²²², tendo o filme sido rodado nos estúdios da Tobis Portuguesa.

Foi, até *Camões*, a mais cara produção da história do cinema português – o custo estimado foi de cerca de 2 400 contos – tendo contado com os patrocínios, em Portugal, dos ministérios do Interior, da Guerra, da Marinha e das Finanças, bem como da Câmara Municipal de Lisboa. O filme foi pensado como uma grande obra histórica destinada aos mercados português, brasileiro, espanhol e da América Latina, tendo por isso sido feitas duas versões, em simultâneo, mas com a substituição de alguns intérpretes: na versão espanhola, o protagonista seria interpretado por Alfredo Mayo, que substituiria Raul de Carvalho, Luchy Soto estaria no lugar de Maria Castelar, Carmen Lucio no de Maria Helena Matos e Fuensanta Lorente em vez de Celita Basto (Pinto, 2015).

A versão portuguesa terá a sua estreia a 1 de Dezembro de 1936 no Cinema Condes e, excepcionalmente, no Cine-Teatro São Luíz, facto digno de nota no que dizia respeito a filmes nacionais, e noticiado como tal no *Diário de Lisboa* de 6 de Novembro desse ano, justificado pela “alta categoria, artística e espectacular do filme”. O sucesso em terras lusas será repetido no Brasil, onde estreou em meados de 1937, como vimos já. O êxito no mercado de língua portuguesa estaria portanto garantido, e terá sido este triunfo a valer aos produtores, face ao avultado investimento feito, isto porque em

Chegaram a Lisboa os artistas que vão interpretar LAS TRES GRACIAS versão espanhola de “Bocage”

Artistas espanhóis e director de Tobis, a chegar de S. L. A. Alfredo Barros, Leitão de Barros e os seus colaboradores: Alfredo Mayo e Celita Basto.

Um espectáculo extraordinário há de constituir-se amanhã, em 1.º de Dezembro, no cinema Condes, a apresentação da versão espanhola de “Bocage”, de Bocage, adaptada por Alfredo Mayo, e interpretada por Alfredo Mayo, Celita Basto e Carmen Lucio.

Os actores espanhóis, Alfredo Mayo, Celita Basto e Carmen Lucio, chegaram a Lisboa ontem, vindos de Madrid, onde se encontravam desde a apresentação da versão portuguesa de “Bocage”, de Bocage, adaptada por Alfredo Mayo, e interpretada por Alfredo Mayo, Celita Basto e Carmen Lucio.

Depois das versões de “Bocage”, de Bocage, adaptada por Alfredo Mayo, e interpretada por Alfredo Mayo, Celita Basto e Carmen Lucio, a versão espanhola de “Bocage”, de Bocage, adaptada por Alfredo Mayo, e interpretada por Alfredo Mayo, Celita Basto e Carmen Lucio, será apresentada amanhã, em 1.º de Dezembro, no cinema Condes.

A CHEGADA

A mesma tarde e invulgarmente cedo de manhã, chegaram a Lisboa os actores espanhóis, Alfredo Mayo, Celita Basto e Carmen Lucio, vindos de Madrid, onde se encontravam desde a apresentação da versão portuguesa de “Bocage”, de Bocage, adaptada por Alfredo Mayo, e interpretada por Alfredo Mayo, Celita Basto e Carmen Lucio.

Animatógrafo, nº 10, 13.01.1941
Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa)

220 O que vai fazer Leitão de Barros. *Kino*, nº 10, 3.7.1930, p. 4.

221 Através de Don Ernesto Gonzalez, com mais de 25 anos de experiência de produção, amigo do industrial português Salomão Lev, que tinha já produzido o filme mudo *Lisboa, Crônica Anedótica*, de Leitão de Barros, em 1930.

222 Dirigida então por Alvaro de Sousa Lima, escritor e crítico teatral, um dos sócios fundadores, com Belmar da Costa (Cunha e Sales, 2013).

Espanha só estreará em Março de 1940, tendo sido muito mal recebido pelo público, o que deitou por terra toda a estratégia de distribuição do filme na América Latina.²²³

No país vizinho, tinha, entretanto, começado a guerra civil, que duraria até Abril de 1939. As ideias de co-produções ficaram afastadas das prioridades espanholas. Mas as relações cinematográficas com Portugal permaneceram. Desta feita, através dos laboratórios da Lisboa Filme, fundada em 1928, que os nacionalistas espanhóis usaram para a obtenção de película virgem e para revelar, montar e sonorizar as suas curtas-metragens, uma vez que as infraestruturas de produção – estúdios e laboratórios – estavam localizadas em zonas tomadas pelos republicanos, como já foi mencionado.

Entre 1936 e 1939, saíram da Lisboa Filme cerca de 22 filmes do lado franquista, bem como três números do noticiário CIFESA (González, 2006). A montagem destas películas nos laboratórios da Lisboa Filme ficou a cargo de Eduardo García Maroto, que por cá permaneceu durante uma parte do conflito espanhol, trabalhando tanto para a CIFESA como para o Estado Maior franquista, e assistido por Heinrich Gärtner, que por cá estava desde 1934. Judeu austríaco, tinha abandonado a Alemanha em 1933, com a subida dos nazis ao poder, e trabalhou em Portugal em vários filmes, antes de se radicar definitivamente em Espanha, onde ficou conhecido como Enrique Guerner: integrou, como diretor de fotografia, como se viu já, a equipa de *Gado Bravo*, de Lopes Ribeiro e, depois, a de *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Leitão de Barros, no ano seguinte, tendo realizado neste período várias curtas-metragens, algumas das quais para o próprio Secretariado: *Arquipélago do Sol* e *Cortejo Folclórico* (ambas de 1937). Os dois homens são, pois, personagens importantes neste período, para as relações Portugal-Espanha no âmbito cinematográfico, dados os vínculos profissionais estabelecidos, com o Secretariado e o DNC, e com produtores e realizadores portugueses, com conhecimento íntimo do funcionamento das duas cinematografias.

E assim chegamos novamente a 1941, ano importante nesta história de avanços e recuos, marcado pela viagem de Viñolas a Portugal, a sua saída do DNC e a tentativa, fracassada, de um acordo oficial de colaboração cinematográfica ibérica empreendida por Ferro.

A situação parece alterar-se em 1942, com a intervenção de Lopes Ribeiro e as suas viagens a Madrid. A primeira, em Julho, oficialmente de retribuição da vinda a Lisboa de Viñolas no ano anterior, permite-lhe reunir-se na capital espanhola com os proprietários dos estúdios Roptence, e donos da produtora cinematográfica Faro, e com Joaquín Argamasillas, chefe da secção cinematográfica

223 Para mais informações ver entrada de Paulo Cunha, “Quando o cinema português tentou ser ibérico e fascista”, no blog *À Pala de Walsh*: <https://www.apaladewalsh.com/2019/09/quando-o-cinema-portugues-ten-tou-ser-iberico-e-fascista/>.

do Sindicato Nacional do Espectáculo, Joaquín Soriano, presidente da Subcomissão Reguladora de Cinematografia, e Adolfo Arenaza, também do Sindicato Nacional do Espectáculo e proprietário da Hercules Films. Malograda a tentativa de Ferro para um acordo cultural com Espanha ao estilo do que tinha conseguido com o Brasil, como se viu já, poderá entender-se esta viagem de Lopes Ribeiro como indo em missão oficiosa para Ferro, para o estabelecimento de um projecto de colaboração peninsular no campo cinematográfico, embora em moldes privados e não estatais?

Relembre-se o relatório de Lopes Ribeiro, intitulado “Colocação de filmes portugueses em Espanha e no Brasil”, enviado a Ferro em Novembro de 1941, e analisado no capítulo dedicado ao Brasil²²⁴. Nele defendia Lopes Ribeiro a necessidade de se conquistarem novos mercados para a produção cinematográfica nacional, necessários para a amortização dos custos de produção dos filmes portugueses, sendo um desses mercados o espanhol, onde os filmes portugueses podiam passar dobrados, o que abriria a Portugal “um mercado tão vasto e compensador, que desenvolver-se-ia automaticamente a nossa indústria de filmes”, prevendo o realizador um espaço de colocação para os filmes nacionais de 90 milhões de espectadores, considerando Espanha e a América Latina. Com o mercado cinematográfico espanhol praticamente fechado à produção norte-americana e coarctado pelos impostos proibitivos para a importação de filmes, um acordo com Portugal seria, para Lopes Ribeiro, benéfico para os dois países, propondo as seguintes concessões: uma “taxa especial para a licença de entrada dos filmes portugueses em Espanha, compensada com diminuição de impostos aduaneiros e de exibição dos filmes espanhóis em Portugal” (sendo as legendas apostas nos laboratórios nacionais) e a “distribuição em Portugal dos filmes espanhóis em condições vantajosas para ambas as partes, em troca da distribuição em Espanha de filmes portugueses”.

Em Agosto, Lopes Ribeiro voltava a Madrid. Por esta altura, e de forma que se revela significativa, a *Primer Plano* começava a noticiar o cinema português nas suas páginas, como por exemplo o filme *Ala Arriba*, de Leitão de Barros, que se irá apresentar no Festival de Cinema de Veneza em Setembro desse ano. Em Outubro, de regresso de Veneza, Lopes Ribeiro passava novamente por Madrid. Em Dezembro, é a vez de Fernando Fragoso, sucessor de Lopes Ribeiro na direcção do Sindicato Nacional de Profissionais do Cinema e secretário do Conselho de Produção da Tobis Portuguesa, viajar até Espanha. Fragoso chega a Madrid acompanhado por quadros da Tobis: João Ortigão Ramos, que além de membro do conselho da produtora era presidente do Grémio de Cinemas, e Rodrigues Pinto, administrador delegado.

224 ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, cx. 724, 9.11.1941 (as citações utilizadas nesta secção provêm deste relatório de Lopes Ribeiro).

E assim, em 1942, eventualmente como resultado destas viagens a Espanha, Portugal torna-se no maior importador de filmes do país vizinho: 16 longas-metragens e cerca de 12 documentários. Esperaria certamente tratamento recíproco do lado espanhol. Puro engano! Espanha não importa uma única película portuguesa! Em 1943, apenas uma: *A Aldeia da Roupa Branca*, de Chianca de García. Até Espanha viajou igualmente, em 1943, Francisco Quintela, director geral dos estúdios da Lisboa Filme, para contratar técnicos, entre os quais Eduardo García Maroto, a quem oferece o cargo de assessor técnico-artístico, José María Sánchez (maquilhador), Enrique Domínguez (técnico de som) e Francisco Izzarelli (operador²²⁵). A esta viagem não seria alheia a participação, como sócio de capital, na Lisboa Filme, desde Janeiro de 1942, do industrial espanhol António Redondo Munício. A *Primer Plano*, conduzida por García Viñolas (desde a sua saída do DNC), por seu turno, persistia no seu intento de produzir um interesse em Espanha pela cinematografia lusa, dando conta da rodagem de filmes, de estreias, das suas estrelas e, mesmo, da organização corporativa nacional no campo cinematográfico (González, 2006). Em Portugal, a indústria cinematográfica via benefícios claros numa colaboração, em particular permitindo que os estúdios nacionais, da Tobis e da Lisboa Filme, rentabilizassem as suas infra-estruturas produtivas uma vez que, e apesar do êxito do cinema nacional no plano interno, os níveis de produção eram ainda baixos e intermitentes.

Em resultado destas movimentações dos portugueses, em finais de 1943 iniciava-se uma colaboração cinematográfica contínua, entre as nações ibéricas, em moldes diversificados: filmes dirigidos por realizador português em estúdios espanhóis ou dirigidos por realizador espanhol em estúdios portugueses, filmes com duas versões dirigidas por dois realizadores com os mesmos actores e técnicos ou com actores e técnicos diferentes, ou filmes com equipas mistas de produção, rodados entre Portugal e Espanha. Entre 1945 e 1951, estrearam entre nós 12 filmes produzidos neste regime de co-produção. Para Paulo Cunha, são números significativos, já que correspondiam a aproximadamente 30% das 44 longas-metragens de produção cinematográfica nacional que estrearam nas salas portuguesas nesse período²²⁶. As duas empresas mais intimamente ligadas a este projecto eram a portuguesa Filmes Lumiar, dirigida por Giusepe Trevisan, um comerciante italiano radicado no Porto, e, do lado espanhol, a Ediciones Cinematográficas Faro S.A., a que estavam ligados os portugueses Luís Dias Amado e o produtor Eduardo Oliveira Martins, delegado da Faro para Portugal. Dias Amado, radicado em Espanha, produtor na Faro, tinha sido director

225 Que viria a trabalhar na fotografia de várias das co-produções luso-espanholas.

226 Ver entrada "Quando o cinema português tentou ser ibérico e fascista", no blog *À Pala de Walsh*: <https://www.apaladewalsh.com/2019/09/quando-o-cinema-portugues-tentou-ser-iberico-e-fascista/>.

do Noticiário Fox Movietone em Espanha durante a guerra civil, e trabalhava ainda como assessor da secção de documentários do NO-DO (Sempere Serrano, 2003)²²⁷. Apresentava-se como um dos principais defensores das co-produções com Portugal, vendo nessa colaboração cinematográfica uma das maiores possibilidades apresentadas pela constituição do Bloco Peninsular. No *Anuário Cinematográfico Português*, de 1946, Amado assinava um artigo no qual descrevia o potencial das co-produções entre Portugal e Espanha, afirmando, convicto, que “se as coisas correrem bem, propomo-nos continuar esta colaboração dando aos dois mercados um mínimo de 10 filmes por ano em colaboração e com a intervenção de artistas e técnicos dos dois países” (1946: 43).

Começou-se com um filme protagonizado pela portuguesa Milú, rodado em Barcelona e produzido pela Hispania Artis Films: *Doce lunas de miel/Doze luas-de-mel*. Realizada pelo húngaro radicado em Espanha Ladislao Vajda, tendo como assistente de realização Alejandro Perla, o filme estreou-se em Madrid em Janeiro de 1944 e, muito provavelmente, em Junho desse ano em Lisboa. As dúvidas sobre se terá tido duas versões ou apenas uma, em espanhol, passando legendado em Portugal, persistem, e não há a total certeza de que esta terá sido a primeira co-produção deste período entre os dois países.

Esse título é normalmente atribuído a *Inês de Castro*, de Leitão de Barros. Na co-produção entre as Filmes Lumiar e a Faro Films aparecia García Viñolas como co-autor do argumento e conselheiro artístico, embora em algumas fontes espanholas seja apresentado também como realizador do filme. Os assessores literários foram o poeta nacionalista Afonso Lopes Vieira, do lado português, e Manuel Machado, da Academia Real Espanhola, na versão espanhola. Alejandro Perla e Heinrich Gärtner, que participarão em várias destas co-produções, foram, respectivamente, primeiro assistente de realização e director de fotografia. Como conselheiro assessor de produção, estava Luís Dias Amado, que assumirá o cargo em vários destes filmes luso-espanhóis.

Esta foi a única obra fílmica de co-produção a merecer apoio estatal, tendo sido considerada em Espanha filme de interesse nacional, classificação atribuída a películas que demonstrassem inequivocamente a exaltação dos valores raciais ou ensinamentos dos princípios morais e políticos estabelecidos pelo regime franquista. Obteve ainda o primeiro prémio no concurso relativo aos melhores filmes estreados no país. Aí fez o seu *début* em Dezembro de 1944.

Entre nós, as estreias foram de gala: no S. Luíz, a 9 de Abril do ano seguinte, um mês antes do fim da guerra, com a presença do Presidente da República, membros do governo e do corpo diplomático,

227 Em 1942, foi director de produção no épico *Raza*, que teve o patrocínio do Consejo de la Hispanidad, filme de que se falou já. O director de fotografia foi Heinrich Gärtner e García Maroto trabalhou na edição.

e no Porto, contando com o Ministro do Interior, os responsáveis das duas empresas produtoras, autoridades civis e militares e representantes de organismos culturais, económicos e artísticos²²⁸. Prémios, nenhuns. O Secretariado, que tinha criado em 1944 os seus prémios cinematográficos, destinados a “filmes portugueses de maior mérito artístico e técnico” (Ferro, 1950b: 130), atribuiu nesse ano de 1945 o Grande Prémio do SNI, destinado ao melhor filme de longa-metragem, à obra *A Vizinha do Lado*, de António Lopes Ribeiro, não a este *Inês de Castro*. A razão oficial? O facto de estes prémios se destinarem apenas a filmes produzidos em Portugal, em estúdios portugueses, dirigidos por realizadores portugueses e com intérpretes de nacionalidade portuguesa. Estranho, se pensarmos que o galardão de filme de interesse nacional espanhol se regia pelos mesmos moldes... Estratégia de Ferro, para evitar que o prémio atribuído em Portugal pudesse entrar em conflito com o atribuído em Espanha e, assim, fazer perigar o seu desejo (certamente ainda vivo) de um acordo de colaboração cinematográfica oficial, entre os dois países, por si gizado?

Para Maria do Carmo Piçarra, este era o filme através do qual Ferro e Viñolas “esperavam que a então apregoada Irmandade Ibérica viesse a traduzir-se num acordo político de co-produção cinematográfica” (2006: 98). Aliás, o próprio Ferro via com bons olhos este tipo de obras, de carácter histórico. Todavia, como se viu, o filme não produziu o efeito político esperado, de criação de um regime concertado oficial de co-produções, eventualmente reflectindo as crónicas desconfianças entre os dois países. O artigo do historiador espanhol José Folgar de la Calle, *Inês de Castro. Doble versión de José Leitão de Barros*, que analisa em pormenor este filme, parece confirmar esta hipótese, ao elencar de forma exaustiva as muitas diferenças entre a versão portuguesa e a espanhola, acabando por concluir que “no nos hallamos ante una misma película con dos versiones, sino con un mismo título que desarrolla hechos similares pero ofrecidos con perspectivas diferentes” (2006, s/p), inclusive nas leituras históricas propostas.

Mas a cooperação continuou, embora em moldes puramente particulares.

Em 1945, estreava *Cero en Conducta/ Madalena... Zero em Comportamento*, a 19 de Dezembro, uma dupla estreia no Odeon e no Palácio. Tratava-se de uma comédia, desta feita de tipo musical, inspirada num filme italiano de Vittorio De Sica. Com co-realização de Fyodor Otsep e José María Téllez, e coordenação de García Maroto, o elenco era misto, contando com os portugueses Virgílio Teixeira²²⁹, Leonor Maia e Óscar de Lemos, entre outros.

228 Em 1946, o filme estreou-se no Brasil e, dois anos depois, teve estreia comercial em Paris e na Alemanha.

229 Filme com que se estreou em cinema, depois da participação, no mesmo ano, no português *Ave de Arribação*, de Armando Miranda. A sua carreira em Espanha foi longa e bem sucedida, ao longo das décadas de 40 e 50, tendo entrado em várias destas co-produções: *A Mantilha de Beatriz*, *Três Espelhos*, *Amanhã Como Hoje*, *A Rainha*

Ainda neste ano de 1945, as Ediciones Cinematográficas Faro e a Filmes Lumiar apresentavam *Cinco lobitos/O Diabo São Elas*, uma comédia com duas versões. Do lado português, Aquilino Mendes filmou exteriores em Lisboa e no Estoril, tendo participado seis actores lusos²³⁰, com a supervisão de filmagem a cargo de Oliveira Martins. Do lado espanhol, a realização foi assegurada por Ladislao Vajda, e a rodagem foi feita nos estúdios Roptence. O director de fotografia voltava a ser Heinrich Gärtner, como em *Doze luas-de-mel*. A 12 de Janeiro de 1946 o filme estreou em Madrid e, a 18 de Outubro, em Lisboa, no Éden. Por paragens lusas, o filme não teve êxito entre o grande público, ao que tudo indica devido ao facto de ter aparecido dobrado, algo estranho num país como o nosso, onde essa prática nunca se institucionalizou, ao contrário do que aconteceu em Espanha.

Seguiu-se-lhe *É Perigoso Debruçar-se/Es peligroso asomarse al exterior*, nova comédia, realizada por Arthur Duarte (na versão portuguesa) e Alejandro Ulloa (na versão espanhola), que estrearia em Madrid a 25 de Fevereiro de 1946 e em Lisboa, no Éden, a 21 de Junho. Com canções de Milú, do elenco faziam parte os actores portugueses Erico Braga e Estevão Amarante²³¹; o director de produção era Luís Dias Amado.

Três comédias, portanto. A próxima co-produção, *A Mantilha de Beatriz/La Mantilla de Beatriz*, revelava-se uma novidade total em Portugal: tratava-se de um filme ‘de capa e espada’, baseado no romance homónimo de Pinheiro Chagas. Realizado por Eduardo García Maroto, constituindo uma produção da Lisboa Filme e da Peninsular Films, estreou no Trindade a 16 de Agosto de 1946, contando, entre os actores portugueses, com dois dos galãs mais famosos da época, António Vilar e Virgílio Teixeira. Terá sido a sua presença, bem como o ineditismo do filme, o que justificou o seu êxito em Portugal, embora pareça ter sido igualmente um sucesso no país vizinho.

No ano seguinte, quatro novos filmes. Começamos pel’ *O Hóspede do Quarto 13/El Huésped de del Cuarto Numero 13*; tratava-se de novo filme com uma versão em cada língua e dois realizadores: Arthur Duarte (na versão portuguesa) e Rafael Gil²³² (na versão espanhola); a produção foi novamente de Dias Amado. Estreia a 27 de Março, em Madrid, e a 13 de Maio em Lisboa.

Santa. Nos anos 50 e 60, trabalhou em Hollywood. Participou, ao longo da sua vida artística, em 92 produções, 150 programas de televisão e duas peças de teatro.

230 Entre eles, Barreto Poeira e duas das célebres irmãs Meireles, Rosário e Milita. As irmãs entraram em ambas as versões, nas duas línguas, ao contrário dos outros actores portugueses.

231 Ambos foram presença recorrente em várias destas co-produções, casos de *Inês de Castro*, *O hóspede do quarto 13* ou *Senhora de Fátima*.

232 Gil começou a sua carreira como crítico cinematográfico durante a II República espanhola, foi depois documentarista durante a guerra civil e, em 1941, dirigiu a sua primeira longa-metragem, *El hombre que se quiso matar*, uma adaptação da obra de Fernández Flórez, caminho este, o das adaptações, que segue durante esta década; nos anos 50, enveredou por um cinema de temáticas religiosas (Folgar de la Calle, 2006).

O modelo de duas versões continuou com *Rainha Santa/Reina Santa*, de 1947, com realização de Rafael Gil (na versão espanhola) e Aníbal Contreiras²³³ (na versão portuguesa). Este drama histórico (seguindo o modelo de *Inês de Castro*, de Leitão de Barros) que retratava a vida da castelhana D. Isabel de Aragão, casada com o rei D. Dinis, foi aliás o primeiro filme das Produções Aníbal Contreiras, que foi também autor do argumento, em conjunto com a espanhola Suevia Films. Estreou em Madrid a 3 de Março e em Lisboa, no Tivoli, a 15 de Setembro. Para a época, tratava-se de uma autêntica super-produção, contando com mais de 20 actores, além de milhares de figurantes. Tal como era costume nas co-produções com Espanha, o filme tinha no elenco artistas dos dois países, destacando-se, do lado português, os galãs António Vilar (no papel de D. Dinis) e Virgílio Teixeira (como D. Afonso Sanches); Barreto Poeira e Julieta Castelo. A obra ganhou em Espanha o prémio de melhor realizador, atribuído pelo Círculo de Escritores Cinematográficos, e ainda o terceiro prémio de melhor filme atribuído pelo Sindicato Nacional do Espectáculo. O sucesso comercial em Espanha ditou a passagem de António Vilar para o país vizinho, onde se radicou e passou a trabalhar, protagonizando, entre 1946 e 1978, perto de 40 filmes.

Ainda em 1947, dois novos filmes de Ladislao Vajda: *Viela Rua Sem Sol/Barrio e Três Espelhos/Tres Espejos*. O primeiro, novamente com produção de Dias Amado e fotografia de Gärtner, teve duas versões e protagonistas diferentes, tendo sido rodado em Lisboa, Porto, Málaga e nos estúdios Roptence e C.E.A., em Madrid. Baseado no romance *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, de Georges Simenon, conta com nova aparição da actriz portuguesa Milú, tendo estreado no Edén a 19 de Setembro e a 27 de Novembro seguinte em Espanha. O segundo, um policial, que mereceu da parte da crítica portuguesa elogios, contou novamente na direcção de fotografia com Heinrich Gärtner, tendo um elenco português de luxo: João Villaret, Madalena Sotto, Virgílio Teixeira, António Silva, entre outros. Esta co-produção da Lisboa Filme e da Peninsular Films foi uma adaptação da peça *Tres Espejos*, de Natividad Zaro, tendo estreado a 4 de Outubro em Lisboa, no Trindade.

233 Homem activo na vida cinematográfica nacional. Aníbal Contreiras foi representante dos produtores, enquanto sócio do laboratório Lisboa Filme, na comissão de especialistas designada pelo governo para o estudo do estabelecimento da produção regular de filmes em Portugal, que culminará na criação da Tobis Portuguesa, em 1932, e de que Contreiras será accionista. Nesse mesmo ano, fez parte do grupo que criou o Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema, tornando-se o seu primeiro presidente. Em 1936, durante a guerra civil espanhola, foi enviado pelo *Diário de Notícias* para fazer a cobertura do conflito, tendo então realizado o documentário *A Caminho de Madrid*, longa-metragem que se perdeu, sendo que as únicas imagens que sobreviveram são da remontagem franquista *Madrid: Cerco y bombardeo de la capital de España* (1938). Com o final da guerra, em 1946, Contreiras criava as Produções Aníbal Contreiras, um projecto ambicioso, de colaboração com o país vizinho, nos campos da produção e distribuição, que durou dez anos. Em 1957 rumou ao Brasil, onde tentou aplicar um modelo de co-produção idêntico ao que implementara com Espanha; sem resultados práticos ou êxito, contudo. Quando regressou a Portugal, abandonou a actividade cinematográfica, embora tenha continuado, ao serviço da Misericórdia de Lisboa, a organizar sessões culturais e recreativas para a terceira idade.

No ano seguinte, estreava-se, a 19 de Agosto no Capitólio, em Lisboa, e a 25 de Outubro em Madrid, o filme *Amanhã como Hoje / Mañana como Hoy*, um drama situado no século XIX, co-produzido pela Doperfilme e pela Peninsular Films, e realizado por Mariano Pombo.

Em 1949, novo filme com duas versões, diferentes protagonistas, diferentes realizadores (Arthur Duarte na versão portuguesa e Alfredo Echegaray para a versão espanhola), mas partilhando a equipa técnica, onde reencontramos, como director de fotografia, Heinrich Gärtner. Trata-se de mais uma obra da Ediciones Cinematográficas Faro, desta vez em parceria com a portuguesa Talma Filmes: *Fogo/Fuego*.

Em 1951, fechava-se este ciclo de co-produções, com *Senhora de Fátima / La Señora de Fatima*, realizado por Rafael Gil e tendo como director geral da versão portuguesa Aníbal Contreiras, cuja empresa participou na co-produção, juntamente com as espanholas Sueva Films e Rapa Films. Rodado em Fátima e em Miraflores, nos arredores de Madrid, o filme foi considerado em Espanha como melhor filme do ano, pelo Sindicato Nacional do Espectáculo, e o actor José Nieto (no papel de peregrino) obteve, pelo Círculo de Escritores Cinematográficos, o prémio de melhor actor secundário. A escolha da temática religiosa entende-se facilmente: 1951 revelou-se um ano crucial para o culto mariano em Portugal e para a reputação internacional do santuário de Fátima, quando o Papa Pio XII escolheu o país para o encerramento do Ano Santo Universal (em resposta à solicitação conjunta do Governo e da hierarquia católica portuguesa), tendo o santuário sido palco das cerimónias, a 13 de Outubro, num evento pleno de significado religioso, político e diplomático. O filme, esse, tinha já estreado: no São Jorge, em Lisboa, a 7 de Outubro (e no Porto no dia seguinte) e, quatro dias depois, em Fémina, Barcelona. Mas a temática também se justifica porque, do lado espanhol, o argumento de *La Señora de Fatima* era assinado por Vicente Escrivá, que com Rafael Gil fundara a Aspa Films, produtora dedicada a épicos biográficos²³⁴.

Como vimos, nestas produções das duas cinematografias estiveram envolvidos nomes bem conhecidos, entre actores e técnicos, representativos, para Paulo Cunha, do investimento dos produtores e empresas envolvidas nestes projectos, apostadas no embaratecimento dos custos de produção e no alargamento dos respectivos mercados. Todavia, a colaboração, que trouxe desta

234 Embora não sejam co-produções luso-espanholas, de referir ainda quatro filmes deste período, por terem sido realizados por espanhóis que trabalharam vários anos em Portugal: Alejandro Perla, que surgiu no cinema português pela mão de Leitão de Barros, como seu assistente, e realizou *Cais do Sodré* (1946) e a comédia *Os Vizinhos do Rés do Chão* (1947), adaptação de uma peça de teatro, e contando com actores que já tinham provado o seu valor neste tipo de filmes, como António Silva, e Eduardo García Maroto, que levou ao cinema a obra do Padre Américo, no filme *Não há Rapazes Maus* (1948). O quarto filme é a excepção: *Sol e Toiros* (1949) foi realizado por José Buchs, um dos mais prolíficos realizadores do cinema espanhol, sendo esta obra resultado de uma passagem efémera pela cinematografia nacional.

forma uma certa actividade aos estúdios portugueses, foi diminuindo, até cessar no início da década de 50. Quais as razões para o fim desta relação?

Por um lado, a filmografia espanhola começara a entrar noutros mercados, levando a um progressivo desinteresse pela colaboração com Portugal: a Espanha começava a explorar de forma mais intensa o mercado sul-americano de língua castelhana, graças sobretudo à actividade da produtora Sueva Films, do galego Cesáreo González (Folgar de la Calle, 2006). Por outro lado, em Portugal, a generalidade das co-produções com Espanha teve carreiras comerciais discretas e uma recepção da crítica especializada que se pode considerar 'morna'. A isto se devem acrescer as confusões geradas por este regime de co-produção – relembre-se: sem acordo oficial entre os países ibéricos – relativamente à nacionalidade dos filmes produzidos, uma vez que os produtores jogavam habilmente com as equipas, as versões duplas e as rodagens, em interiores e exteriores, para passar os filmes quer como portugueses, quer como espanhóis. Um exemplo paradigmático foi *Inês de Castro*, que recebeu mesmo a classificação de filme de interesse nacional em Espanha, como vimos. E embora tenha sido uma co-produção, com capitais, técnicos e actores dos dois países, a verdade é que em Espanha foi-lhe dado um tratamento administrativo próprio de filmes exclusivamente nacionais, referindo-se, a título exemplificativo, a menção, na ficha técnica divulgada em Espanha, unicamente à produtora Faro Films, não se fazendo alusão à Filmes Lumiar, omitindo-se ainda o facto de os exteriores terem sido rodados em Portugal e o próprio nome de Oliveira Martins, como administrador de produção.

Por fim, entre nós, vozes levantavam-se contra este processo. Logo com o primeiro filme de colaboração, o mesmo *Inês de Castro*, na versão de Leitão de Barros, a revista *Filmagem* de Abril de 1945 apresentava comentários pouco abonatórios, escrevendo o jornalista que “os poderes ingentes do nosso cinema não podem nem devem ser resolvidos no sentido de Madrid”, rematando com uma ideia muito forte de rejeição da colaboração ibérica: “Com o Intercâmbio, tal como foi praticado neste seu primeiro froito, apenas lucram meia dúzia de indivíduos, não a colectividade, isto é, o cinema português” (apud Folgar de la Calle, 2006: s/p). Todavia, a principal razão para esta situação dever-se-á à campanha feita em Portugal contra a contratação de técnicos espanhóis, considerados pelos portugueses como preferidos pelos produtores (em particular a Lisboa Filme, dada a sua ligação privilegiada a Espanha, via Redondo Município), embora mais caros (e, de acordo com os portugueses, nem sempre mais competentes); entendiam os técnicos lusos que o Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema não os protegia face a esta concorrência estrangeira, uma vez que não colocava nenhum tipo de entrave à sua participação nas produções feitas em Portugal, deixando muitas vezes os portugueses reduzidos a meros aprendizes.

Em suma: a história aqui contada parece ter nascido do sonho de dois homens apaixonados pelas imagens em movimento: Ferro e Viñolas. Que perceberam como ninguém a força do cinema como promotor de uma Península Ibérica menorizada, tanto pelas ditaduras como pelas democracias. Mas dois homens com muitos anti-corpos nos respectivos países. Que procuraram pelo cinema, em conjunto, ultrapassar séculos de desconfianças recíproca entre as nações peninsulares, não contando, porém, com a força da tradição e com os adversários políticos que lhes faziam duvidar da realização desse sonho.

Com eles, sem eles, com as mesmas motivações ou com estímulos que surgiam ao sabor das conjunturas, lá se foram realizando fitas que pretendiam mostrar que os dois países também eram irmãos no cinema. Porém, salvo exceções que nasceram da simpatia por temas como um rei português tragicamente caído de amores por uma fidalga galega (*Inês de Castro*), sobraram os equívocos.