

## Ferro, o Secretariado e o cinema a partir de 1944

Para o director do Secretariado, as décadas de 1930 e 1940 constituíam os anos dourados do “heróico cinema português” (1950b: 53). Esta afirmação era puramente política. António Ferro sustentava que o sucesso da cinematografia portuguesa não apenas era possível sob a égide de um regime autoritário como o Estado Novo mas, inclusive, que esse regime seria o grande responsável pelo seu êxito. Assim, num discurso de 1936, intitulado *Liberdade e Arte*, reunido posteriormente na colecção *Política do Espírito* publicada pelo Secretariado, declarava de forma categórica: “Os intelectuais, que se sentem encarcerados nos regimes de força (mesmo quando essa força é mental como a que dimana de Salazar), esquecem-se de que a produção intelectual sempre se intensificou nos regimes de ordem” (1950a: 44).

Corresponde à verdade esta leitura que propõe do panorama cinematográfico nacional? A resposta depende, obviamente, dos critérios que estejamos a utilizar.

Não parece discutível que toda a segunda metade da década de 40 tenha sido um período marcante em Portugal. No que diz respeito ao Secretariado e a Ferro. Mas também decisiva para o cinema português. Vejamos porquê.

O fim da II Guerra Mundial significou um tempo de dificuldades para a cinematografia nacional, que se prolongou pela restante década e pelos anos 50, até ao famoso “ano zero” de 1955, em que nenhuma longa-metragem foi produzida em Portugal.

Enquanto indústria, os problemas eram numerosos. A escassez de salas de cinema era evidente: segundo Manuel de Azevedo (1951), em 1942 havia em Portugal somente 220 cinemas. O número subiu para 354 em 1944, concentrando-se as salas nos centros urbanos (relembre-se que, no mesmo ano de 1942, existiam no país vizinho cerca de 2 600 salas). Os cinemas na província funcionavam apenas uma ou duas vezes por semana. A média de espectadores era de 22 milhões em 1945, o correspondente ao quantitativo inglês numa semana, segundo dados do *Anuário Estatístico* de 1945 (Azevedo, 1951). Juridicamente, a legislação era extremamente restritiva ao desenvolvimento do parque cinematográfico português – impulsionando grandes cineteatros, difíceis de amortizar e de explorar, em vez de pequenos cinemas. A taxa de licença de exibição era igual para todos os filmes, sem se atender à proporcionalidade de rendimento comercial dos mesmos. Isto por um lado. Por outro, “os programas dos exibidores eram elaborados de acordo com a carteira de títulos negociados pelos distribuidores. Os filmes portugueses eram ‘encaixados’ no circuito comercial, quando eram,

de modo a nunca lesarem os compromissos assumidos com os fornecedores estrangeiros” (Lopes, 2003: 73-74): deste modo, na gestão dos interesses económicos ligados ao cinema em Portugal, os interesses dos produtores nacionais terão ficado sempre a perder. Faltavam meios financeiros, e o custo dos filmes era elevado. Faltavam técnicos. O mercado interno, como já se foi percebendo, era insignificante, e estava dominado pelo cinema estrangeiro. E o externo, o mercado de exportação natural, constituído pelo Brasil, Espanha e América Latina, parecia fechado, apesar de todos os esforços empreendidos por Lopes Ribeiro – das Produções Lopes Ribeiro e dos seus projectos de um cinema latino, depois ibérico – e por Ferro, conforme fui dizendo nos capítulos anteriores.

Como forma de arte, o cinema português viu o interesse do público esmorecer, vítima de uma filmografia onde a dificuldade de criação de enredos expressamente feitos para o grande ecrã era remediada com adaptações sucessivas de êxitos do teatro ou da literatura. E entrou-se numa verdadeira rotina de “fórmulas oportunas” (Pina, 1986: 122). Pareciam também esgotadas as esperanças depositadas nos cineastas da geração de 30 – António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Cottinelli Telmo, Jorge Brum do Canto, Chianca de Garcia –, paulatinamente substituída por uma segunda geração de “serventúrios intelectuais” do regime (Ramos, 1993: 400) – Henrique Garcia, Perdigão Queiroga, Augusto Fraga ou Constantino Esteves.

As palavras de Henrique Alves Costa – crítico e historiador de cinema, e mais tarde um dos membros destacados do Cineclube do Porto – na sua *Breve história do cinema português (1896-1962)* sintetizam assim o panorama: a década de 40 “viria a dar ao cinema português quarenta e cinco novos filmes e muito pouco cinema” (1978: 84).

E quanto ao Secretariado e a Ferro? E à intervenção do Estado e do poder político no cinema nacional? Sabemos já da transformação, em 1944, do Secretariado de Propaganda Nacional em Secretariado Nacional de Informação. Sabemos que esta alteração não foi apenas semântica ou lexical (Cunha, 2014). Implicou mudanças profundas no próprio organismo, em particular nos objectivos e na estratégia relativa à política cultural do regime, agora centrada na fiscalização e no controlo, mediante meios repressivos, como a censura.

Esta mutação atingiu também a política estatal para o cinema. Fez-se sentir na integração do cinema nos diplomas legais dos ‘Secretariados’ (SPN e SNI). Assim, se é tradicional, nas leituras historiográficas, considerar-se a fase inicial do SPN, até 1944, marcada por um forte investimento ideológico, a verdade é que tal não se reflectia no discurso legislativo no respeitante ao cinema, uma vez que, no decreto-lei nº 23 054, que tinha criado o SPN, a formulação adoptada era incipiente, apresentando-o, juntamente com a rádio e o teatro, como “meios indispensáveis”

à acção do organismo. Mais nenhuma referência era feita no diploma; nem quanto ao modo como tal se efectuariá, isto é, os meios que seriam empregues, nem quanto à existência de uma secção específica do Secretariado que o integrasse e coordenasse. Inevitavelmente, podemos defender, como Jorge Seabra propõe no seu livro *O cinema no discurso do poder: dicionário sobre legislação cinematográfica portuguesa (1896-1974)*, que existiria uma “dessintonização entre a prática e o discurso do poder” (2016: 331). Neste livro já abordei com detalhe a intensa actividade desenvolvida por Ferro no sentido de potenciar o cinema como arma ao serviço do Estado Novo, dados que parecem confirmar este desajustamento.

A partir de 1944, com a instituição do SNI, as coisas aparentemente mudavam. O cinema foi integrado na 2ª secção da Repartição de Cultura Popular, que seria dirigida pelo nosso bem conhecido Manuel Félix Ribeiro, e com ele cessava a ambiguidade anterior. Ao cinema cabiam agora responsabilidades bem definidas: como “instrumento de penetração da cultura popular”, de forma a “elevar o nível moral e intelectual do povo português e a exaltar e valorizar a sua individualidade nacional”, e como meio, em conjunto com a rádio, que permitisse “promover no País e no estrangeiro a divulgação e exacta compreensão dos factos mais importantes da vida portuguesa”<sup>235</sup>. É uma visão claramente utilitária, que parece pressupor um entendimento para o sector assumido na sua perspectiva política e ideológica. E que se concretiza. Com estímulos.

Em primeiro lugar, com a criação dos prémios cinematográficos, instituídos logo em 1944<sup>236</sup>, e atribuídos pelo Secretariado aos “filmes portugueses de maior mérito artístico e técnico” e aos “artistas e técnicos que mais se distinguissem” (Ferro, 1950b: 130): o Grande Prémio do SNI, destinado ao melhor filme de longa-metragem (Taça de Prata à entidade produtora, e 10 000\$00 ao realizador), o Prémio Paz dos Reis, para a melhor curta-metragem (Medalha de Bronze e 5 000\$00 para o realizador), os prémios de Melhor Interpretação Feminina e Masculina (Máscara de Prata), o Prémio de Fotografia, e o Prémio para melhor Adaptação Cinematográfica. Naturalmente, os galardões eram reservados aos filmes produzidos em Portugal, filmados em estúdios portugueses e dirigidos ou interpretados por portugueses. O júri era constituído por representantes sindicais, individualidades da área do cinema e presidido pelo SNI (Matos-Cruz, 2001).

---

235 *Diário do Governo*, I Série, nº 260, Decreto nº 34 134, de 24 de Novembro de 1944.

236 Em 1946, estes prémios do Secretariado eram regulamentados no decreto-lei nº 36 058, que estabelecia disposições de protecção ao cinema português. Mas só em 1971, com a lei 7/71, se verificou uma transformação de monta relativamente aos prémios, com um significativo aumento na diversidade de galardões a atribuir, a nível técnico e artístico, bem como nos prémios monetários, que passavam de um total previsível de 40 000\$ em 1949 para um montante global de 470 000\$, isto é, um aumento superior a 1000% (Seabra, 2016).

Uma análise, ainda que breve, dos filmes vencedores destes prémios poderá ajudar a conhecer o gosto oficial e os seus cuidados ideológicos. Assim, verifica-se que os géneros mais galardoados eram, precisamente, os preferidos de Ferro e do regime: os dramas morais e os filmes históricos, entre eles os que resultavam da adaptação de clássicos da literatura portuguesa. Também os realizadores premiados eram “intelectuais orgânicos” do regime – António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto. Assim, para citar apenas as longas-metragens premiadas na década de 40: no ano de abertura, o Grande Prémio do SNI foi para *Um Homem às Direitas*, de Jorge Brum do Canto; em 1945 o vencedor foi *A Vizinha do Lado*, de António Lopes Ribeiro; em 1946, o principal galardão foi atribuído a *Camões*, de Leitão de Barros; em 1947 a *Fado*, de Perdigão Queiroga; em 1948, a *Rapsódia Portuguesa*, de João Mendes; em 1949, foi a vez de *Heróis do Mar*, de Fernando Garcia e, em 1950, o prémio foi atribuído a *Frei Luís de Sousa*, realizado por António Lopes Ribeiro (Torgal, 2001a).



**Entrega dos prémios cinematográficos do Secretariado de 1945, ao filme *A Vizinha do Lado* (Fonte: Arquivo GMG)**

Para o que se pretendia, o quadro legal era ainda insignificante. Por isso, e mais importante, em 1948 Ferro conseguia a aprovação da lei nº 2 027, a primeira lei geral de cinema em Portugal, um documento há muito desejado por vários dos intervenientes no projecto cinematográfico nacional,

desde Leitão de Barros a Lopes Ribeiro. Mais do que desejado: reclamado, de forma mais ou menos assumida. Principalmente porque era entendimento geral que ao cinema português faltavam medidas proteccionistas, ao contrário do que acontecia na generalidade das cinematografias europeias, e ainda no Brasil, nos EUA...<sup>237</sup> Logo em 1938, em entrevista concedida a Olavo d' Eça Leal, da Emissora Nacional, Ricardo Jorge – relembre-se o seu papel de destaque na famosa Comissão de Estudo do Cinema Português, em 1930 – defendia esta protecção para a indústria nacional de cinema:

Quando a indústria obtiver o benefício merecido de disposições legais que a protejam [...] e condicionem a importação com as necessidades da produção nacional – o negócio passará a viver nas circunstâncias sossegadas de que precisa para poder atrair capitais<sup>238</sup>.

Mas um dos mais reivindicativos era, como facilmente se perceberá, Lopes Ribeiro. Que desde cedo tentava influenciar Ferro (e, através deste, Salazar) acerca da necessidade premente de uma política de apoios ao cinema nacional. Pressão que acentuou no período da II Guerra Mundial, que percebia como uma oportunidade imperdível. Assim, no relatório que já aqui nos chamou a atenção, elaborado na qualidade de delegado de Portugal na Câmara Internacional do Filme, em 1943, Lopes Ribeiro discorria sobre a importância de cada país proteger a sua própria produção nacional, realçando, novamente, que Portugal, no contexto europeu da altura, constituía uma excepção nesse aspecto. Propunha, como medidas necessárias, não apenas a protecção no âmbito do mercado interno, “para assegurar a sua viabilidade industrial”, mas também “regular a própria importação de filmes estrangeiros, consoante a admissão que os filmes nacionais tiverem nos diferentes países”, o que designava por “regime de contingentamento recíproco”<sup>239</sup>.

Aquilo que se pode considerar o primeiro esboço do projecto legislativo de 1948, o decreto-lei nº 36 058, de 1946<sup>240</sup>, foi alvo de muita atenção, e despertou um debate sobre o estado em que estava o cinema português. O documento legal reclamava a protecção interna do cinema, ao mesmo tempo que entendia

---

237 Um exemplo paradigmático: na Itália de Mussolini foram tomadas uma série de medidas proteccionistas do cinema nacional, entre elas a obrigatoriedade de as salas de projecção programarem um filme nacional por cada três estrangeiros em cidades com mais de 50 000 habitantes; a dobragem para italiano de todos os filmes estrangeiros; prémios anuais para a produção italiana, através do Ente Nazionale Italiano Cinematográfico e os créditos bancários aos produtores, que equivaliam a 60% do orçamento da produção. Entre 1936 e 1937, o Estado fascista ajudou ainda a construir o gigantesco complexo da Cinecittà, a versão italiana de Hollywood. Quanto à entrada de filmes estrangeiros, em 1939 o governo “chamou a si o monopólio da importação de filmes de toda e qualquer origem, com o propósito de só se importar na medida em que o cinema nacional não pudesse cobrir as necessidades do espectáculo”, criando deste modo um “espaço vital” para a cinematografia italiana (O ressurgimento do cinema italiano. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 41, 18.8.1941, p. 4).

238 É apresentada na *Cinéfilo*, nº 537, 2.12.1938, p. 2-3; 29-30.

239 ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12E, cx. 662.

240 *Diário do Governo*, I Série, nº 293, Decreto-Lei nº 36 058, de 24 de Dezembro de 1946 (as citações utilizadas nesta secção provêm deste diploma).

estabelecer “a plataforma para acordos internacionais que, na base do princípio da reciprocidade ou de mútuas concessões, facultem à nossa produção os meios de acesso aos mercados estrangeiros”. Para tal, concentrava as suas atenções na defesa da produção: “proporcionando-lhe facilidades de financiamento [...], assegurando-lhe um contingente razoável de exibições, combatendo o envelhecimento dos preços nos contratos de exploração”. Com que intuito? O de garantir “os meios de viver, lutar e vencer a uma actividade que tem, a par de um já real interesse económico, possibilidades imensas de servir o prestígio de Portugal”. Ganhavam todos? Não! Os distribuidores e exibidores saíam fortemente prejudicados. De que forma? Pela preferência que as empresas exploradoras de cinema deveriam dar a contratos com filmes portugueses, em relação à exibição de películas estrangeiras; pelo facto de o Secretariado poder fazer projectar, em qualquer cinema nacional, os filmes que julgasse convenientes; pela impossibilidade legal instituída de qualquer empresa estrangeira, ou com participação de capital estrangeiro, poder ser proprietária ou explorar qualquer cinema, fixo ou ambulante, em território português.

O documento revelou-se polémico desde o início. A 30 de Outubro daquele ano, Lopes Ribeiro escrevia a Ferro, dando conta das reacções dos sectores da produção, exibição, distribuição e dos meios técnicos e artísticos quando tomaram conhecimento do projecto na imprensa, certificando que Salazar “tem-se mostrado interessado pelas reacções”; declarava-se “convencido que nada demoverá S. do que já assentou no seu espírito: a nossa razão”<sup>241</sup>, apesar dos protestos dos distribuidores, que pediam a suspensão da lei. E, na realidade, o Presidente do Conselho chegou mesmo a intervir no documento, mudando-o e atenuando-o, remetendo-o depois para a Assembleia Nacional, em inícios de 1947, para nova análise (Cunha, 2014).

O ano foi agitado. Quem pôde moveu todas as influências e nos bastidores puxaram-se todos os cordelinhos disponíveis... Na discussão na Assembleia Nacional, salientou-se a intervenção de Pinheiro Torres<sup>242</sup>. Importa dizer, brevemente, quem era António Pinheiro Torres. Advogado proeminente na cidade invicta, tinha sido presidente do Conselho Distrital da Ordem dos Advogados no Porto, e esteve desde cedo ligado ao Estado Novo, como membro dos corpos dirigentes da União Nacional do Porto (Comissão Concelhia e Comissão Distrital) e presidente da sua Comissão de Propaganda, entre 1945 e 1950. Na Assembleia Nacional esteve como deputado em duas legislaturas. Mas o facto mais importante desta breve nota biográfica é, sem dúvida, o cargo que então exercia, como director da Delegação do Secretariado no Porto, que ocupou até à sua morte, em 1966.

---

241 ANTT – *Secretariado Nacional de Informação*, cx. 724.

242 *Diário das Sessões da Assembleia Nacional*, IV Legislatura, Sessão nº 2, 21.2.1947, em <https://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan/01/04/02/090/1947-02-21/581> (as citações utilizadas provêm do site indicado).

É, portanto, com base nesta informação que melhor se entende a sua defesa acalorada do diploma. Em muitos sentidos, actua como um porta-voz (um testa de ferro...?) do director do Secretariado, porque as palavras que utilizou nos fazem lembrar o discurso, bem conhecido, de António Ferro quanto ao cinema. Assim, para Pinheiro Torres, “o cinema, como a rádio, constituem os grandes veículos modernos de informação e cultura popular”, alertando para o facto de os outros países estarem a “torná-lo instrumento do seu próprio nacionalismo, na educação do povo e na defesa da personalidade”. Para aquilo que era crucial – “a defesa da integridade moral de um povo” – o cinema era a via ideal, “a arma mais poderosa de penetração das massas que se conhece, pelo seu aspecto sugestivo e aliciante. [...] Através dele, das suas imagens, tudo se consegue. As ideias, os sentimentos, as sensações, penetram em nós quase sem darmos por elas e até sem dispendermos o menor esforço”.

Pinheiro Torres, e outros deputados que intervieram na sessão, achavam que o grande dilema da cinematografia nacional não estava nos aspectos económicos, na indústria, muito embora Mendes Correia tenha centrado a sua intervenção nas estratégias económicas respeitantes à actividade, ao manifestar dúvidas na proporção das projecções de filmes portugueses relativamente a produções estrangeiras, considerando-a demasiado alta, e revelando que não se previa a criação de novas salas para facilitar o acesso à arte cinematográfica. Porém, o cerne do debate parece ter-se desenvolvido em torno da moralidade do cinema que se via em Portugal:

Nós encontramos-nos sob uma avalanche de filmes norte-americanos que invadem os nossos cinemas numa percentagem de 80 por cento e que são, na verdade, nem mais nem menos do que uma verdadeira desnacionalização para nós, porque são tanta vez a adulteração do nosso carácter, do nosso modo de sentir, da nossa própria dignidade, das nossas tradições familiares, das nossas tradições religiosas e sociais [...], uma porta aberta para perigos que atingem as crianças, os jovens e os próprios adultos, enfim, toda a gente que ali encontra elementos próprios para se perverter.

Pois então! Perigos, ameaças à dignidade, às tradições, a Deus, à pátria e à Igreja. E assim, era fundamental que a solução trazida pelo diploma fosse aproveitada, protegendo a produção portuguesa que “realize o nosso pensamento, exhiba os nossos costumes, dê o nosso ambiente, mostre a nossa história”. Já se vinha falando nisto e era tido como essencial, mesmo para a internacionalização dos filmes portugueses: retorno às palavras da entrevista dada por Ricardo Jorge, que defendia que “a obra nitidamente nacional tem sempre maior expansão internacional”, argumentando com um exemplo bem ilustrativo: “Todas aquelas [películas] que se ocupam de histórias puramente portuguesas e as

situam em ambientes inequivocamente nacionais obtiveram sempre calorosos elogios de americanos e brasileiros”<sup>243</sup>. Talvez fosse mais uma ilusão e um desejo do que uma realidade, mas enfim...

Publicada finalmente a 18 de Fevereiro de 1948, a lei nº 2 027 era muito idêntica às disposições legais de 1946. Assim, no primeiro capítulo, criava-se o Fundo do Cinema Nacional (FCN), “a fim de proteger, coordenar e estimular a produção do cinema nacional”<sup>244</sup>, sob a administração do SNI, apoiado por um órgão de consulta, o Conselho do Cinema. Este órgão era presidido pelo director do Secretariado, e composto por seis membros, dos quais cinco eram nomeados, directa ou indirectamente, pelo Governo, sendo o único elemento exterior ao funcionalismo público um delegado dos sindicatos dos técnicos de cinema (Belo e Viegas, 1984). A conclusão é evidente: o Conselho de Cinema era (mais) um instrumento do Estado.

Para que servia, em concreto, o FCN? Não muito mais do que para atribuir subsídios e/ou empréstimos para a produção de filmes portugueses. Em particular para longas-metragens, mas contemplando também verbas para as curtas, e, com estas, esperar que se revelassem “novos valores da cinematografia nacional”<sup>245</sup>. Mas subsídios ‘poupadinhos’! Devemos ressaltar que as subvenções não poderiam superar os 30% dos custos orçamentais, com a excepção dos “filmes de interesse nacional”. De onde viriam os fundos? Das receitas obtidas com taxas de exibições de “qualquer filme destinado a exploração comercial”, de multas para quem passasse filmes estrangeiros a mais e, adicionalmente, de dotações especiais do Estado, donativos, subvenções e créditos concedidos por entidades oficiais. Suficiente? Era já então duvidoso.

A defesa dos valores nacionais, omnipresente nos debates na Assembleia Nacional, também aqui é francamente visível. Começando pela noção de “filme português”, que “deve ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universais”. Nesta definição, incluíam-se ainda outros factores: a língua (portuguesa) e o lugar de realização, em estúdios e laboratórios pertencentes ao Estado ou a empresas portuguesas instaladas em território português. Continuava-se

---

243 *Cinéfilo*, nº 537, 2.12.1938, p. 2-3; 29-30.

244 *Diário do Governo*, I Série, nº 39, Lei nº 2 027, de 18 de Fevereiro de 1948 (as citações utilizadas nesta secção provêm deste diploma).

245 Depois de, na década de trinta, devido às consequências nefastas da ‘Lei dos Cem Metros’, o género documental ter aumentado em quantidade mas definhado em qualidade, o Fundo do Cinema Nacional atribuía subsídios destinados a intensificar a produção de filmes de curta-metragem, o que se reflectiu, desde logo, nos números, que subiram de 60 filmes em 1950 para 109 em 1962, segundo dados de Luís de Pina. Mas estes subsídios permitiram também o aparecimento de novos valores (João Mendes, Manuel Guimarães, Silva Brandão, Fernando Lopes, Baptista Rosa) e a melhoria técnica e artística dos filmes, embora as regras de atribuição das verbas limitassem a sua liberdade a temas que não constituíssem crítica ou oposição aos padrões estéticos e morais do regime (Ribeiro, 2010).



a 'bater na tecla' da proibição da importação de filmes de fundo estrangeiro falados em português e na proibição da dobragem, para manter o pleno controlo dos conteúdos projectados: pela mesma razão, a sobreimpressão de legendas só poderia ser realizada em Portugal. Por fim, encontramos medidas de protecção àquilo que era também uma indústria, que passavam pelo facto de a contratação de técnicos estrangeiros estar limitada a parecer favorável do SNI, e pela contingentação: uma semana portuguesa para cada cinco semanas estrangeiras, com a sua infracção sujeita a uma multa e, mesmo, ao encerramento do respectivo cinema.

Antes de fechar este texto, parece-me interessante fazer um parêntesis (necessariamente breve) para abordar o primeiro filme apoiado pelo FCN. Trata-se de *Frei Luís de Sousa*, uma adaptação do romance homónimo de Almeida Garrett por António Lopes Ribeiro, e estreado a 21 de Setembro de 1950 no Cinema São Jorge, em Lisboa – que tinha uns meros sete meses de vida e era então o primeiro edifício construído na zona nobre de Lisboa exclusivamente dedicado ao cinema. A abrilhantar a *première* estava a mulher do Presidente da República, Maria do Carmo, vários ministros e outras figuras importantes do Estado Novo.

O filme correspondia, desde logo, aos critérios estabelecidos no diploma legal para o financiamento estatal. E teve o patrocínio da Academia de Ciências, na pessoa do seu presidente, Júlio Dantas, um dos mais destacados (e conservadores) intelectuais da vida cultural portuguesa. Mas ia também ao encontro dos desejos de Ferro para o cinema nacional, de filmes construídos, não a partir de um argumento com objectivos comerciais, mas com base em clássicos da literatura portuguesa. Dois coelhos de uma só cajadada, pois... Estas decisões reflectiram-se, a jusante, nos prémios obtidos nesse mesmo ano: o Grande Prémio do SNI para melhor filme, e o de melhor fotografia, para Aquilino Mendes. A película terá sido igualmente um sucesso comercial, ficando em exibição durante oito semanas.

O sucesso – muito facilitado, como se viu – da obra não quer dizer que a nova legislação tenha tido os efeitos práticos desejados. Não teve. Em grande medida por falta de regulamentação em aspectos fundamentais, que só foi concretizada em 1956, com o decreto nº 40 715. Mas também porque promoveu um cinema subsídio-dependente, convencional, de fraca qualidade e mais vigiado que o anterior. Como nos diz Luís de Pina, ao contrário do que Ferro esperava, a lei “não veio salvar o cinema nacional em perigo, mas prolongar-lhe a agonia” (1986: 121). Na realidade, atribuir ao SNI o poder de financiamento do cinema e as regras instituídas para o Fundo, impondo obras representativas do espírito português, tudo isso foi tornando a produção filmica nacional mais num programa político do que cinematográfico. E assim, projectos como *Angelica*, filme de essência poética (mas

com implicações que não agradaram ao SNI) ou *Pedro e Inez*, filme de carácter histórico (mas fugindo aos moldes estereotipados), de Manoel de Oliveira, foram liminarmente recusados (Costa, 1978).

Vozes críticas logo se levantaram, entre elas a de Manuel de Azevedo, contundente: “Como espectador, não vejo que a recente legislação contribua, bem pelo contrário, para o progresso do cinema português [...]. Certamente que alguém vem a beneficiar. O público não é, com certeza” (1951: 39). Mas o mais acérrimo opositor a esta lei foi Roberto Nobre. Escritor, jornalista, pintor modernista e ilustrador de livros, interessa-nos sobretudo a sua ‘veia’ de crítico de cinema, actividade que exerceu na revista *Seara Nova*. Foi ainda autor de duas publicações basilares para a história do cinema entre nós: *Horizontes do Cinema*, publicado originalmente em 1939, e *Singularidades do Cinema Português*, de 1964. Nobre deve ser destacado porque a sua era uma voz discordante do regime político vigente. Assim, num opúsculo intitulado *O Fundo – Comentários ao Projecto de uma Nova Política de Cinema em Portugal*, atacava o Estado e a sua política cinematográfica, que considerava ter sido construída “como se de uma arma política se tratasse”, acusando o Fundo, de forma explícita, de servir-se do cinema em vez de o servir:

O SNI quer pôr os cineastas directamente ao serviço da sua política, prendendo-os pela barriga, ‘sugerindo’ o que lhe apetecer e sem despende um centavo, pois é ao Cinema que se vai buscar o ‘fundo’ – e será o público em última análise que pagará esse novo aspecto da sua política. Por outro lado, tudo irá ficar num pequeno grupo, que se instalará numa espécie de monopólio de produção, permanente e assegurada. Esta é a verdade e tão clara e transparente como uma boa objectiva de filmar (Nobre, 1946: 27 e 28).

Crítica contundente, pois claro. Escusado será dizer que este opúsculo rapidamente foi apreendido pela PIDE...

Mas em todo este afã controlador, há algo que merece uma menção honrosa: uma das directivas da lei pensada por Ferro retomava uma das propostas saídas do relatório da Comissão de Estudo do Cinema Português, de 1930, que previa a criação de uma Cinemateca, com o objectivo de conservar aqueles filmes considerados documentos históricos ou obras de arte. E, melhor, que se concretizou, apesar das hesitações e dos adiamentos terem atrasado a construção dos depósitos de filmes: terminada somente em 1954, apenas em 1958 se daria início oficial à actividade de programação e a abertura da biblioteca ao público, nas instalações do SNI, no Palácio Foz.