

O ideal de Ferro e a realidade de chumbo

Nas páginas anteriores, andamos por uma década, a de 40, de mudanças significativas: para o regime, para o cinema português e para António Ferro. Quando ela acabou, e como já sabemos, Ferro havia deixado o SNI.

Assim, que balanço se pode fazer da acção dos ‘Secretariados’, no campo cinematográfico, nos dezasseis anos (1933 -1949) em que os dirigira?

No *Anuário Cinematográfico Português* de 1946, encontramos já alguma sistematização: perto de 70 filmes, de curta e longa-metragem, produzidos pelo Secretariado, em especial pela sua Secção de Cinema, no período compreendido entre 1935 e 1946; o *Jornal Português*, desde 1938, “o único no género que existe em Portugal”; a aquisição de filmes de interesse e a atribuição de subsídios à produção privada; o estabelecimento dos Prémios Cinematográficos; a criação do Cinema Ambulante e, em paralelo, a cedência recorrente de duas aparelhagens móveis do Secretariado para visionamentos com “fins instrutivos, recreativos e de beneficência” (1946: 270 e 272); a organização, entre 1940 e 1945, de espectáculos cinematográficos no Central Cinema, em Lisboa, a preços reduzidos, para a Legião e a Mocidade, e para os sindicatos. A esta lista pode juntar-se, como vimos já, o patrocínio dado à longa-metragem de ficção propagandística *A Revolução de Maio*, e aos filmes de Leitão de Barros, *Camões* e *Ala-Arriba*.

DESPESAS COM ACTIVIDADES CULTURAIS						
RUBRICA	ANOS					
	1944	1945	1946	1947	1948	1949
Exposições	126 000\$00	300 000\$00	220 000\$00	100 000\$00	250 000\$00	250 000\$00
Bailados Verde Gaio	380 000\$00	700 000\$00	700 000\$00	750 000\$00	900 000\$00	900 000\$00
Cinema	700 000\$00	800 000\$00	800 000\$00	1 000 000\$00	1 500 000\$00	1 500 000\$00
Teatros Ambulantes	-----	400 000\$00	500 000\$00	400 000\$00	500 000\$00	500 000\$00
Cinema Ambulante	-----	280 000\$00	320 000\$00	400 000\$00	350 000\$00	350 000\$00
Prémios Literários e Artísticos	61 000\$00	61 000\$00	95 000\$00	115 000\$00	115 000\$00	115 000\$00

Figura 3: Despesas do SNI com actividades culturais (1944-1949) (autoria própria)

(Fonte: ANTT/SNI, cxs. 662, 780, 4311)

É muito? Pouco? Para Ferro, estaria certamente abaixo das suas expectativas... Mas, na realidade, o investimento foi considerável face a outras actividades culturais promovidas pelo Secretariado, como se pode aferir do quadro que se apresenta, olhando para as verbas atribuídas aos cinemas ambulantes, aos prémios cinematográficos e à representação do país em certames internacionais, nomeadamente mostras, festivais de cinema e congressos, além dos custos com o *Jornal Português*:

Em nota apensa ao projecto de orçamento para 1949, encontramos a justificação para estes gastos: “Tudo o que se relaciona com o Cinema é muito dispendioso, porém, as despesas feitas são largamente compensadas por ser por esta via que os factos e acontecimentos que se vão desenrolando na vida portuguesa ficam registados para o futuro”; aí se refere a preferência por filmes “que se prestem a ser exibidos nas escolas, hospitais, quartéis, etc., e ainda que possam ser cedidos para o estrangeiro mostrando os nossos monumentos, aspectos da nossa terra, seus usos, costumes, artes regionais”, defendendo-se que “nenhuma propaganda surtirá mais efeitos do que aquela que for feita pelo Cinema”²⁴⁶.

O cinema como instrumento de propaganda turística sobre Portugal, portanto, mas, e sem qualquer espécie de dúvida, como instrumento de propaganda política do regime. Nada de admirar, pois convém ter sempre presente que essa era a função primordial do organismo dirigido por Ferro. Um cinema para uso externo, obviamente, e igualmente para o contexto doméstico, como podemos deduzir destas palavras de Ferro, num discurso em 1936: “Depois da realidade, a poesia. Depois do ‘pão nosso de cada dia’ – o sonho vosso de cada noite” (apud Henriques, 1990: 59). E, assim, se o Salazarismo era a realidade, a Arte – e o cinema em especial – devia ser o sonho, a irrealidade que libertasse do quotidiano.

Ora, é exactamente neste sentido que se tem apresentado o cinema no Estado Novo: como reflexo de um conteúdo ideológico e político afecto ao regime. António Faria é um dos que sustentam esta tese:

A relação do cinema português com o poder é de dependência directa. O cinema nacional, nacionalizante nas intenções, nacionalizado na sua organização, corresponde invariavelmente à ideologia e à prática política dominante. Não há excepções [...]. O cinema permite estabelecer a relação do poder com as suas instituições [...]. É o Estado Novo que tem necessidade do cinema para ter uma imagem de si mesmo (2001: 291).

246 ANTT – *Secretariado Nacional da Informação*, cx. 4311, 9.12.1948, p. 20.

Uma afirmação forte; mas que, porventura, deve ser matizada. As certezas neste campo escasseiam: o crítico de cinema Jorge Leitão Ramos defende, por exemplo, que “a verdade é que o cinema, se foi parceiro, nunca foi tónica desta política” (1993: 387).

Como entender estas opiniões? A verdade é que um regime como o Estado Novo, autoritário e intervencionista, que se manteve no poder durante 41 anos, inevitavelmente deixaria marcas (e profundas) no domínio da cinematografia, à semelhança do que aconteceu na generalidade dos outros campos artísticos. Fê-lo, como vimos, de forma explícita – o Secretariado foi responsável pela Lei de Protecção ao Cinema, pelo Fundo de Cinema e, a partir de 1944, pela intervenção dos serviços censórios – ou de forma mais subtil, pelas temáticas que perpassam pelos filmes, pelos valores sociais e morais defendidos pelos personagens, enfim, por todo um contexto revelador do ideário do regime.

Vejamos o assunto pelos ‘olhos’ do nosso protagonista, escutando o próprio António Ferro, procurando nas suas palavras as suas aspirações, os seus ideais, mas também os limites com que a sua “Política do Espírito” se confrontou no campo cinematográfico. Para tal, temos de revisitarmos três discursos que constituem outras tantas partes do seu pensamento: *Grandeza e Miséria do Cinema Português* (12-Agosto-1946), *O Estado e o Cinema* (30-Dezembro-1947) e *O Cinema e o Teatro* (21-Novembro-1949)²⁴⁷.

Em *Grandeza e Miséria do Cinema Português*, Ferro parece interessado em fazer um diagnóstico das maleitas de que padecia o cinema nacional, para, entende-se, melhor as poder ‘curar’. Identificava problemas de dois tipos, para os quais apontava diferentes soluções: conjunturais e estruturais.

Começemos pelos primeiros: desde logo, aquilo que classificava como perigos “fáceis de evitar”, decorrentes da origem amadorística do cinema nacional²⁴⁸. Em primeiro lugar, o “mal da retórica, da abundância de palavras e de imagens inúteis”, aquilo que para Ferro era “uma ânsia doentia de dizer tudo, de explicar tudo muito bem explicadinho, não vá o público deixar de perceber alguma coisa”; decorrente deste, a falta de ritmo, com “histórias laboriosamente contadas e cheias de caminhos sinuosos” (1950b: 48-49). Depois, a falta de cuidado nos pormenores, desde o guarda-roupa aos interiores. Segue-se, nesta enumeração, aquilo que designava como “constante assassínio de intérpretes”, isto é, a persistente procura em cada filme por um novo galã, uma nova estrela, o que impediria “a estabilização [de] um bom *cast*, com o qual se conta, em qualquer oportunidade, para

247 Sigo de perto, nesta análise dos discursos de Ferro, as observações e ideias de Paulo Cunha (2003 e 2014).

248 Ferro fazia referência, ou melhor, homenagem, “aos pioneiros do cinema nacional”, que lutaram “contra a descrença, o cepticismo, contra este complexo de inferioridade que nos faz constantemente duvidar das nossas qualidades”, chamando a atenção para “o que há de engenhoso, de improvisação inteligente, de dedicação sem limites, de heroísmo surdo, de esforço perseverante à prova de todos os desânimos” nesse grupo de homens, “que ficará histórico nos anais do cinema nacional” (Ferro, 1950b: 47-48). Referia-se, como é óbvio, a Leitão de Barros, Lopes Ribeiro, Chianca de Garcia, Brum do Canto, Cottinelli Telmo.

qualquer história” (1950b: 50). Por fim, a questão dos temas, perdendo-se “demasiado tempo em histórias comerciais ou supostamente comerciais, com laboriosos enredos, com altas comédias que são às vezes muito baixas”, verificando-se o “abuso do pitoresco, do regional”; para o director do Secretariado, tornava-se necessário “fugir, tanto quanto possível, das histórias inventadas *ad hoc*, dos argumentos de concurso,” apostando-se, ao invés, na literatura e na história nacionais, que “fornecerão motivos [...] que não será fácil encontrar na imaginação mais viva” (1950b: 51).

Em suma, Ferro parecia encontrar no panorama que descrevia assim, tão cruamente, apenas a falta de qualificação dos profissionais envolvidos na indústria, desde produtores e argumentistas, a actores e técnicos. Mas não havia remédio para isto? Havia, e os problemas que detectou não o desencorajavam:

Sei muito bem que a maioria dos defeitos assinalados nascem sobretudo da falta de meios do cinema português, a mais desajudada das indústrias nacionais. Não se pode desperdiçar dinheiro nem tempo num filme (em cinema o económico é, às vezes, o desperdício); não se podem contratar sempre (porque o orçamento não deixa) os auxiliares indispensáveis para os tais pormenores de gosto; não se podem visitar certos argumentos extraídos da nossa história ou da nossa literatura porque resultariam demasiado onerosos (1950b: 52).

A solução? Viria pela intervenção estatal, via acção desenvolvida pelo seu Secretariado, fundamental para resolver, ou ajudar a resolver, a ausência dos recursos materiais – Ferro aludia às ajudas já concedidas, por meio de isenções de impostos e de empréstimos ou subsídios, deixando no ar a ideia de que uma “boa lei que proteja os interesses espirituais e materiais do cinema português” estaria praticamente pronta, “aprovada nas suas linhas gerais por Salazar” (1950b: 56). Mas pedia também o “empenho dos profissionais do cinema numa tentativa comum em renovar a cinematografia portuguesa” (Cunha, 2003: 13).

Os problemas estruturais seriam de mais difícil resolução, e exigiam uma mudança de paradigma, porque decorriam, ou eram reflexo, no seu entender, “de certo barroco próprio da nossa raça [...]: em muitos aspectos, continuamos a ser realmente barrocos, superabundantes, manuelinos” (1950b: 53). Ora, continuava Ferro, “visto o cinema ser uma arte inteiramente nova”, verificar-se-ia uma “má interpretação e má aplicação do fenómeno cinematográfico no panorama cultural português” (Cunha, 2003: 13), exigindo-se que os processos cinematográficos respondessem a essa novidade, em vez de se socorrerem dos mecanismos próprios do teatro (e, igualmente, da literatura), como até então parecia ser regra...

Sensivelmente um ano depois, em nova cerimónia de entrega dos prémios cinematográficos do SNI, outro discurso, este mais ‘bombástico’. Mas que ia bem com o filme que ganhou o Grande Prémio desse ano: a super-produção *Camões*, de Leitão de Barros (e Lopes Ribeiro, que a produziu) ...

Bombástico porque é, abertamente, uma leitura muito crítica do panorama de cinema feito entre nós. Um cinema que, em geral, desagradava a Ferro. Que se tinha feito apesar do apoio dado pelo Estado (sobretudo via Secretariado), um “apoio decisivo, *continuado*, que lhe tinha faltado até então” (1950b: 61). E que ia numa via contrária quer ao pensamento institucional de Ferro, quer a uma visão estética mais pessoal... Um cinema que servia, “obedientemente, pela lei do menor esforço, o chamado gosto do público, alimentado pelas *soluções fáceis*”, e que respondia aos interesses imediatos dos produtores, de lucros rápidos (1950b: 62 e 66). E que, por ter essa natureza, não dava resposta às “duas grandes e nobres missões” de que o Secretariado incumbia o cinema nacional: uma finalidade educativa do povo português, “no sentido estético e no sentido moral”, e a incumbência de levar “aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter e do grau da nossa civilização” (1950b: 70-71).

Ferro revisitou neste discurso toda a produção fílmica produzida em Portugal durante os anos da sua acção enquanto director do Secretariado. Um caminho ‘doloroso’, como uma via sacra, um “diagnóstico demolidor”, como o coloca Paulo Cunha, considerando que o cinema português se escusou “de contribuir com o esforço colectivo de regeneração da Nação exigido pelo Estado Novo” (2003: 14). Entre os ‘responsáveis’, Ferro destacava os filmes regionais ou folclóricos, onde “os bailaricos, as cantigas (o seu fado à mistura) são nitidamente metidos a martelo”; os filmes policiais, de que registava “fracas e infelizes tentativas”; os filmes extraídos de romances ou peças teatrais, que considera mal explorados apesar das suas potencialidades; por fim, e principalmente, assinalava os filmes cómicos, “o cancro do cinema nacional”: é Ferro no seu melhor, num estilo e com uma linguagem hiperbólica. Cabem aqui aqueles mais ‘consagrados’, desde o *Pai Tirano* à *Canção de Lisboa*... Estas obras, que para ele representam “o que há de mais inferior na nossa mentalidade” (1950b: 65), tinham, contudo, um enorme sucesso entre o público, o que lhe sugeria a impossibilidade de um desenvolvimento equilibrado dos outros géneros e dos técnicos e artistas nacionais...

Do outro lado, das ‘tendências saudáveis’, encontramos os filmes históricos. Que exigiam orçamentos generosos. De tal forma que nem o próprio Ferro conseguia desbloquear o dinheiro para os financiar. Esses filmes, e os seus orçamentos, tinham de passar pelo escrutínio do Presidente do Conselho. Só se faziam se ele os apoiasse. O que não era fácil pois, segundo se diz (e isto vale o que vale), Salazar considerava o cinema uma arte horrivelmente cara... Os documentários eram tidos como um género “agradavelmente expressivo e educativo”; e ainda, e um pouco inopinadamente,

os filmes de natureza poética, que não tinham então expressão visível no mercado nacional, destacando neste género o caso isolado do “filme delicioso” de Manoel de Oliveira, *Aniki-Bobó*, de 1942, uma das produções Lopes Ribeiro (1950b: 65). Por fim, Ferro falava daquilo que chamava filmes do quotidiano – “histórias contadas naturalmente, como se escreve bem ou se pinta bem [...], com os nadas de todos os dias, com os pequenos dramas sem espectacularidade, sem tempestades nem mortes, nem vinganças nem maus sentimentos” (1950b: 66)²⁴⁹. Um pouco ao estilo das “histórias simples e despojadas” que a personagem icónica do cubano Leonardo Padura, Mário Conde, sonha escrever...

Nesta segunda lista, dos caminhos que interessavam ao director do Secretariado, vemos, de forma clara, um homem comprometido com o regime, na defesa dos documentários e dos filmes historicistas, mas também com um discurso pessoal, pleno de considerações estéticas (defendendo filmes como *Aniki-Bobó*) e, mesmo, independente, procurando uma ‘alquimia de sínteses’, nunca alcançada, contudo.

Uma última nota sobre este discurso de 1947: a questão do Fundo de Cinema, criado, nas palavras de Ferro, para ajudar o cinema nacional “a mudar de rumo”, partindo do pressuposto de que “o mau-gosto das nossas plateias [...] é educável (1950b: 66-67). E Ferro procurou deixar bem claro a quem se dirigia a ajuda do Fundo: de modo nenhum para as comédias, consideradas filmes com intuitos meramente comerciais, como vimos²⁵⁰, mas, antes, para “os outros filmes, para aqueles que não se considerem suficientemente comerciais”; e, muito importante, a todos aqueles “que desejem subordinar-se ao seu espírito” [da Lei] (1950b: 70 e 78). Já sabemos em que tipo de filmes estava o director do SNI a pensar... O Fundo era, enfim, entendido como instrumento indispensável para “reabilitar o cinema português e elevar o nível do gosto do público” e para criar um cinema nacional “digno e exportável” (1950b: 69-70).

Embora o investigador Paulo Cunha considere, a propósito deste discurso, que Ferro não se iliba das suas responsabilidades no panorama que descreve do cinema nacional, parece-me difícil aceitar esta leitura sem algumas objecções; entendo que Ferro deixa claro que o que competia ao Estado (através do seu organismo) foi concretizado, e terá sido o sector cinematográfico, entendido aqui enquanto indústria, a não corresponder às expectativas. Apesar de tudo, continuava esperançoso no

249 Ferro citava como exemplos duas histórias singelas passadas ao cinema: *The Shop Around the Corner* (1940), do realizador alemão Ernst Lubisch, e *Brief Encounter* (1945), do inglês David Lean.

250 Embora a elas não se negassem as ajudas do Fundo, desde que se tratassem de filmes “amáveis ou até de bons costumes populares, que façam rir até à gargalhada mas não explorem o que há ainda de atrasado, de grosseiro na vida das nossas ruas ou no porte de certas camadas sociais” (Ferro, 1950b: 69).

futuro, como nos parecem mostrar as suas palavras finais: “Ano Novo, vida nova para vós todos! Ano Novo, vida nova para o Cinema Português!” (1950b: 78). Mas não teria muito mais tempo para isso.

Esta manifestação de confiança no futuro parece mudar, ou abrandar, no último discurso, já em vésperas de partida para a vida diplomática. Pronunciou-o na tarde de 21 de Novembro de 1949, na festa de distribuição dos Prémios de Teatro e Cinema de 1947 e 1948, no Teatro da Trindade. Ferro queria falar sobre o presente e o futuro do cinema português, com a preocupação de evidenciar que ao seu Secretariado tinha cabido a tarefa de montar os alicerces desse futuro: “Muito se semeou e outros podem agora colher, tranquilamente, os frutos da sementeira” (1950b: 83). Mas queria também clarificar que, à indústria cinematográfica nacional, não se ofereciam facilidades, mas antes oportunidades – através do Fundo Cinematográfico Nacional – e se pediam responsabilidades: “Não basta contar [...] com o auxílio do Estado [e] não pensar, sobretudo, que todos os filmes têm direito a ser subsidiados pelo simples facto de recorrerem ao Fundo. É preciso, antes de mais nada, ser digno desse auxílio, justificá-lo” (1950b: 83).

Para o homem que estava prestes a deixar uma obra realizada ao longo dos últimos dezasseis anos, o cinema feito em Portugal tinha qualidades que destacava:

Perseverança, engenho [...], limpeza moral na escolha e tratamento dos assuntos, certa capacidade poética apenas adivinhada, certo romantismo, o dom de comover, sentido caricatural, o gosto pelas imagens bonitas, etc., etc... Mas além destas qualidades, tem a principal, tem homens: realizadores que já deram as suas provas, até internacionalmente [...], artistas de boa vontade e até com talento (1950b: 88).

Mas continuava a ter vícios, os mesmos que o próprio Ferro tinha já listado em 1947.... Que, apesar do “franco progresso e dos evidentes esforços dos seus pioneiros”, persistiam: a improvisação, o mal da retórica e a conseqüente falta de fluidez das histórias contadas, “o narcisismo dos seus realizadores”, (Ferro, 1950b: 83 e 85), a inexperiência dos técnicos (pese embora o talento que lhes reconhecia), o que poderá justificar as deficiências técnicas que encontrava, em especial no que dizia respeito à montagem, e, por fim, a falta de gosto, mal terrível, no seu entender...

A estas ‘faltas’ juntavam-se outros, novos, problemas: os “erros de administração” (Ferro, 1950b: 87). A que se referia? No geral, Ferro mostrava-se arguto e percebia que o sector necessitaria de “novos administradores, de uma nova estrutura, mais sólida a nível operacional e financeiro” (Cunha, 2014: 63). Na realidade, apesar da evolução por que o cinema nacional tinha passado desde *A Severa*, o trabalho sem a profissão continuava a ser a regra, como salientou Luís de Pina na sua *Aventura do Cinema Português*: “Fazem-se filmes em Portugal por carolice, por paixão, por inércia, por golpe,

mas quase nunca por virtude de uma actividade profissional” (1977: 151). Tal situação justificaria, em parte, aquilo a que Ferro chamava (ou dizia ser) “a natural tendência para o esbanjamento” e a “superficialidade com que se improvisam orçamentos que são invariavelmente ultrapassados” (1950b: 87). Entendia que seriam também necessárias novas estratégias de produção: além do investimento em produções médias, isto é, “filmes francamente baratos”, a diversificação do mercado, conseguida com outro tipo de películas que não as chamadas fitas comerciais, que estariam condenadas “ao encarceramento perpétuo dentro do País”, uma vez que seriam produções não exportáveis, “mas apenas para *português ver*” (1950b: 84). Por fim, Ferro referia-se aos custos elevados associados ao aluguer das aparelhagens de som e à utilização dos laboratórios, situação que atribuía à escassez da produção²⁵¹, não os tornando rentáveis.

Para o prestes a ser ex-director do Secretariado, era ainda possível um “cinema português, com estilo próprio e alma própria” (1950b: 85); os recursos, humanos e materiais, existiam, os profissionais também; faltava potenciar o sector, através de uma melhor gestão desses recursos e, acima de tudo, “uma orientação, um caminho a seguir”, aliado ao mais difícil – “a obediência, sem excessos de individualismos, a essa orientação” (1950b: 88). De quem? Dos agentes privados da indústria cinematográfica, desde logo, aqueles a quem Ferro se dirigia neste discurso; mas também, nessa hora de despedida, aos inimigos internos, que tinham lutado contra a sua “Política do Espírito”²⁵², contrariando-a...

Estes discursos de António Ferro estão separados temporalmente por cerca de três anos, pouco tempo, é certo, mas o suficiente para nos darmos conta das transformações que o regime – e o Secretariado – sofreu com o fim da II Guerra Mundial, fruto das mudanças no contexto internacional, que inevitavelmente nos dão a entender a falência política do projecto de regeneração cultural de Ferro. Mas deixam-nos ver, sobretudo, aquilo que Ferro pensava do cinema e, em concreto, do cinema português: os seus pressupostos éticos, estéticos, e que as suas ideias sobre a ‘sétima arte’ se mantiveram constantes e coerentes.

251 Como vimos, dada a sua dimensão, a Tobis foi um dos estúdios mais importantes da Península Ibérica nas décadas de 1930 e 1940. Mas lutou sempre, ao longo dos anos, com problemas financeiros. A fusão com a Lisboa Filmes, em 1955, que permitiu à Tobis assegurar a propriedade dos filmes da produtora, além dos melhores laboratórios de cinema em Portugal, proporcionou-lhe um quase monopólio a nível da produção de filmes. Dessa fusão resultou também a subida dos valores pela utilização dos estúdios e laboratórios por produtores independentes, que passaram a pagar “preços ruinosos, muito mais altos do que os que figuram nas tabelas de Espanha e doutros países europeus” (Azevedo, 1951: 42). E, embora a Tobis se tenha tornado, nos anos subsequentes, um beneficiário quase permanente dos subsídios do FNC, a situação não melhoraria, com a empresa vítima de uma “administração ineficiente [que se] veio a viciar no seu próprio desregulamento crónico” (Morais, 1987: 197).

252 Ferro queixava-se disto mesmo, no memorando de 1943, já citado: “Se o director do S.P.N. pode realizar no estrangeiro a obra de propaganda que ninguém lhe nega, é porque, além de fronteiras, não encontrou nunca as limitações com que esbarra constantemente na sua terra” (ANTT – *Arquivo Oliveira Salazar*, PC-12E, cx. 662 [1943], p. 10).

Os discursos são, também, e, como nos diz Paulo Cunha, “um acto de contrição” de um “dirigente desiludido e desacreditado pela sua principal base de apoio” (2003: 20). E isto significa uma aceitação resignada em relação ao fracasso da sua “Política do Espírito”? Torna-se difícil dizer... Em particular porque, subjacente ao que afirmou em cada um deles e neles em conjunto, está uma clara divergência, que se foi avolumando ao longo do tempo, entre o projecto de política cultural proposto e desejado por Ferro, e as expectativas e orientação, de cunho essencialmente político e conservador, que o próprio Salazar deu a esse mesmo projecto.

Mas se isto é um desencontro, não nos enganemos, pois não se pode ir mais longe: a fidelidade de Ferro em relação ao Presidente do Conselho permaneceu constante durante todo o percurso político do primeiro; vejamos as suas palavras, em 1950: “Apoia-lo, defendê-lo, respeitá-lo, esgotarmos-nos, ao seu lado, até ao próprio esgotamento, mais do que obra de inteligência, é obra de legítima defesa nacional [...] que não acabará enquanto eu viver”²⁵³. Mas, apesar da fidelidade que publicamente declarava, “ao homem que teve a coragem de confiar na minha audácia um pouco inquietante, perigosa, que me deu sempre a liberdade necessária para desbravar o terreno que fui desbravando”, Ferro sabia que a liberdade de que gozava era condicionada, com o ditador a refrear “o que julgava excessivo, temperando o que se lhe afigurava demasiado pessoal, eliminando [...] o que lhe parecia demasiado romântico ou fantasista”²⁵⁴.

Restam perguntas.

Desde logo esta: Teve sucesso o projecto cinematográfico nacional adoptado (e incentivado e mesmo protegido pelo Secretariado) durante as décadas de 30 e 40?

Na realidade não. Luís de Pina apontou os diversos condicionamentos vividos (sofridos) por este cinema. Recapitulemos: a persistência de uma produção irregular e intermitente, as limitações económicas, a escassez do mercado, a intervenção estatal e os condicionalismos de natureza ideológica (pela acção da censura, via Secretariado). Tal levou a que, entre 1931, data de aparecimento do cinema sonoro em Portugal, e 1957, altura em que se dá o advento da televisão no país, não se tenha chegado à produção de uma centena de longas-metragens em Portugal (Vicente, 1999).

E uma outra questão, fundamental: Depois de Ferro, que cinema português, ou, dito de outra forma, que cinema feito em Portugal? A sua saída do SNI correspondeu a uma mudança no cinema português, é certo. Naquele apoiado pelo Estado, agora ‘servido’ por aquilo que Jorge Leitão Ramos apelidou de “geração do Salazarismo vulgar” (1993: 400) que, reflectindo embora tendências

253 As homenagens prestadas ontem a António Ferro. *Diário de Notícias*, 7.1.1950, p. 4.

254 As homenagens prestadas ontem a António Ferro. *Diário de Notícias*, 7.1.1950, p. 4.

dominantes nas décadas anteriores, tinha perdido entusiasmo e qualidade, as que os pioneiros deste cinema lhe tinham conferido. Volto a Luís de Pina, que nos diz que “o convencional é mais convencional, o sentimento transforma-se em pieguice, o humor vira chalaça, as personagens cedem lugar aos ‘tipos’, a História é puro cenário” (1986: 124).

É, portanto, ‘fora da caixa’, isto é, da ‘asa protectora’ do regime, que temos de procurar o futuro do cinema português.

Muito sinteticamente, anuncia-se, ainda em finais da década de 40, mas em força na seguinte, com o surgimento do movimento cineclubístico: o Cineclube do Porto, fundado em 1945, agora com novo fôlego, com a entrada para a direcção de Manuel de Azevedo, Henrique Alves Costa, os irmãos Virgílio Pereira, Mário Bonito e José Borrego, o Clube de Cinema de Coimbra, o Cineclube Universitário, o ABC Cineclube de Lisboa, o Cineclube Imagem. Assumindo o cinema como uma forma de expressão artística e veículo de ideologias, pretendiam consciencializar o público para a sua importância e o papel que desempenhava. As actividades que desenvolveram – publicações de textos, organização de colóquios e palestras – levou a que o movimento se estendesse rapidamente por todo o país e, em 1956, existiam mais de trinta cineclubes. Tiveram um enorme impacto na sociedade portuguesa, quer elevando o nível de exigência dos espectadores, quer contribuindo para o surgimento de profissionais ligados à área do cinema, quer aliciando os próprios distribuidores a exibirem outro tipo de filmes, quer, ainda, promovendo a criação de uma crítica cinematográfica de especialistas na maioria dos jornais diários. Tal era a sua força que, em 1956, o SNI criou uma Federação com o principal intuito de restringir a actividade dos cineclubes, mas “era já impossível abafar a semente lançada” (Costa, 1978: 91), e o projecto nunca conseguiu ser operante.

E, nos anos 60, a mudança parece solidificar-se com a lenta ascensão da geração do Novo Cinema ou Cinema Novo, que vai surgindo como a “única hipótese de fractura no interior de um cinema português que o Salazarismo enformara” (Ramos, 1993: 406). É um cinema que reclama o poder da imagem, abordando a realidade com uma dinâmica crítica, com variadas preocupações, estéticas e temáticas, e encarando-o como um meio de intervenção nos problemas sociais circundantes. Materializado por profissionais de diversas proveniências – realizadores recém-formados em escolas estrangeiras, como Paris e Londres, vindos do Estúdio Universitário de Cinema, do cinema amador ou de diversos sectores da produção nacional, incluindo a RTP –, o que unia estes jovens era, nas palavras de Eduardo Geada, “mais aquilo que recusavam do que aquilo que se propunham fazer”; constituía, pois, um “cinema de resistência aos padrões culturais do regime, ao academismo serôdio e à incompetência técnica do velho cinema comercial, aos lugares-comuns e à demagogia

reinantes” (1977: 91 e 93). Esta resistência, esta vontade de mudar, acaba por ser reconhecida, “tão mau é o cinema que se faz e tão vasto é o movimento de pessoas que se coloca do outro lado do Estado Novo” (Pina, 1977: 100), através das ajudas da Gulbenkian e obtendo mesmo o reconhecimento oficial, nomeadamente dos prémios de cinema, que vão galardoando as suas obras, depois de 1968. Estava concretizada a ruptura com o ‘velho cinema’, o do Estado Novo.