

Considerações finais

Como afirmei na introdução a este livro, ele centra-se na relação entre António Ferro e o cinema português, nas décadas de 1930 e 1940.

Sabemos que Ferro, desde o início, foi um intelectual politizado. Que se fez conhecido pelas suas viagens como repórter internacional. Que procurava moldar o futuro e a realidade através dos seus escritos. Foi o caso da entrada que produziu para a *Encyclopédie Française* dirigida pelo historiador Lucien Febvre, sobre o Estado Novo português, parte de um capítulo dedicado aos regimes autoritários que não cabiam na categoria dos ‘regimes fascistas’ (a saber: Áustria, Hungria, Irão, México, Polónia, Turquia e Jugoslávia), e que se constituía, sobretudo, como “um elogio a Salazar e ao seu modo de ser um português suave com mão de ferro” (Vicente, 2013:182).

Este texto terá feito parte dos esforços que desenvolveu para obter o cargo que Salazar lhe atribuiu em 1933. O de director do Secretariado. Parece, aliás, consensual esta leitura entre diversos historiadores: a de que Ferro se ofereceu a Salazar como sendo o homem de que este necessitaria para construir a (desejada) imagem do ditador (e do seu regime). Criando pelo meio mitos que persistem na actualidade: o do ditador como um homem que vivia modestamente e era casado com a Nação. O de Portugal como um país solarengo, harmonioso, rural, de tradições imutáveis. O do regime como sendo “um dos períodos mais fecundos, mais cheios da nossa História” (SNI, 1948: 22).

Mas o facto de se ter apresentado como a personagem de que o ditador precisava não dispensa que nos interroguemos sobre se ele era, na realidade, o homem certo no lugar certo.

Para Paulo Pina, “Salazar, avançando com António Ferro, procurava, hábil e controladamente, emprestar à imagem do Estado Novo um rosto jovem, competente e desembaraçado” (1988: 87), isto é, alguém que soubesse envolver as iniciativas estatais numa atmosfera que as tornasse socialmente atractivas. Margarida Acciaiuoli defende uma perspectiva semelhante, ao apresentar Ferro como “o pintor oficial” do regime: “Os traços e as cores com que o valorizou adoçaram-lhe os contornos, deram-lhe um verniz cosmopolita e emprestaram-lhe uma abertura modernizadora que realmente não tinha” (1991: 487-488). Para Luís Costa Dias, a escolha de Ferro justificava-se pelo facto de ser uma figura de consenso, “o ponto máximo de estabilização dada ao sistema de placas giratórias em que se moveram os campos intelectual e político na situação portuguesa dos anos vinte” (2005: 369). Por fim, segundo António Faria, “o que justifica a presença de António Ferro no governo de Oliveira Salazar, no SPN, é o seu poder crítico face a uma realidade que urgia ser transformada

ou adaptada para confirmar uma teoria política. A mística da imagem fazia falta onde só existia retórica” (2001: 331-332).

Todavia, verificou-se desde o início que o Secretariado que Ferro desejava não era exactamente aquele que Salazar pretendia. Da ideia inicial do Presidente do Conselho, de um organismo que deveria servir como um espelho das realizações do regime – reflector sim, mas sobretudo amplificador – Ferro criou uma instituição cuja tarefa seria a de dirigir e orientar toda a actividade cultural, através da definição de uma mística mobilizadora das massas. Efectivamente, o director do Secretariado não queria somente construir a imagem de Salazar; pretendia ir mais longe e (re)construir a identidade cultural do país, criando uma nova consciência nacional. Um desígnio grandioso, que se traduzia num papel muito mais amplo do que aquele que Salazar idealizou para si, permitindo-lhe deixar a sua marca na história nacional. Desta forma, e apesar das concessões que inevitavelmente o director do Secretariado teve de fazer, em linha com os eixos ideológicos do Estado Novo, a proposta de Jorge Ramos do Ó (1999), de Ferro como um “zeloso funcionário público”, parece-me algo redutor; mais do que um executor de ordens, Ferro foi um idealizador de políticas e de acções, embora na linha do “intelectual orgânico” defendido por Torgal.

Apesar destas duas faces de um mesmo projecto, ambos – Salazar e Ferro – concordavam que a missão do Secretariado era a construção retórica do regime do Estado Novo: a nível censório e repressivo, a partir de 1944, protegendo a ditadura face a campanhas propagandísticas contrárias e eliminando quaisquer formas de expressão que se pudessem opor à leitura unilinear da realidade por ela veiculada; no campo propagandístico, pela difusão dos princípios ideológicos sobre os quais assentava o regime, e pela mobilização e integração das populações, rurais e urbanas, em torno de uma ideia de Nação por ele desenhada. Pode mesmo dizer-se que a sua função era a de unir, na narrativa oficial do Estado Novo, estes dois conceitos: Regime e Nação.

O modelo de acção era o de outras ditaduras europeias (e directamente nelas inspirado, como vimos) mas sem a largueza de meios dos órgãos congéneres. O que marcou a vida e a acção do organismo dirigido por Ferro, e a sua eficácia, nos vários campos de actuação. Como salienta Maria do Carmo Piçarra, a ausência de meios não permitiu “garantir a adesão continuada dos artistas nem definição de políticas efectivas para o cinema ou outras artes, instrumentalizadas, mas não apoiadas em si e por si” (2020: 400).

Como vimos, Ferro foi um cinéfilo ávido. Comprovou-o ao longo da sua vida, ora alimentando esse prazer com as entrevistas que fez em Hollywood às maiores estrelas de então, ora promovendo o cinema no organismo que dirigiu durante quase 17 anos. E trazendo para junto de si um “grupo

de rapazes que sempre tiveram [...] um santo horror às actividades com reforma”²⁵⁵. ‘Rapazes’ como Brum do Canto, Chianca de Garcia, Lopes Ribeiro e Leitão de Barros. Que começaram, como todos, com o entusiasmo da juventude, fazendo cinema onde e como pudessem²⁵⁶. Mas que soçobraram. Tal como Ferro. Uns silenciados (como Manoel de Oliveira), outros emigrados (como Chianca), outros ainda, a maioria, acomodados ao regime (Brum do Canto, Lopes Ribeiro e Leitão de Barros).

Fazer cinema em Portugal era difícil. Vimo-lo repetidamente. Por muitos motivos. Destaco aqui duas razões, a juntar ao conjunto de outras que fui referindo ao longo do livro.

Porque as diversas funções se amalgamavam nas mesmas pessoas: os realizadores (e outros colaboradores de projectos cinematográficos) eram, também, directores e jornalistas nas revistas da especialidade, fazendo crítica de cinema. Ou accionistas do estúdio da Tobis, durante muito tempo o único estúdio de cinema em Portugal. Ou mesmo membros (e presidente...) de órgãos como o Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema. Enfim, uma situação que gerava inimizades, intrigas, pequenos e grandes ódios, num meio exíguo e que se queria coeso.

Porque o Estado corporativo tinha ‘mão firme’ sobre as condições em que se fazia cinema: a actividade cinematográfica era controlada pelo Sindicato, que havia sido fundado em 1934, envolvendo trabalhadores das áreas da Produção, da Distribuição e da Exibição, pelo Grémio Nacional das Empresas de Cinema, que associava os administradores das empresas correspondentes, e pela Corporação dos Espectáculos. A liberdade de criação era, portanto, uma miragem.

O que se esperava da acção de Ferro, detentor, a partir de 1933, de um cargo político com algum peso e ‘renegado’ modernista²⁵⁷, no que ao cinema dizia respeito? Dito de outra forma, qual o projecto cinematográfico oficial do regime? Parece evidente, desde o início, que era o de um cinema formativo, que educasse os espíritos. E isso conseguia-se, de alguma forma, através dos espectáculos populares dos cinemas ambulantes. Seria este o seu objectivo imediato. Imediato, mas não único.

Isto porque a propaganda política foi o eixo central da concepção cinematográfica de Ferro. Como não podia deixar de ser. Propaganda do regime, de Salazar, de Portugal, só possível com um cinema dotado de um espírito nacional, personalizado; nas palavras de Ferro, um cinema que reflectisse “a nossa personalidade, a nossa moral e até a nossa estética de vida” (1950d: 46). E

255 Conselho de Guerra. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 33, 23.6.1941, p. 5.

256 Relembro o filme *Ver e Amar!* de Chianca, ainda no período do cinema mudo, como exemplo comprovativo desta ideia.

257 Vejam-se as suas palavras em *A Política do Espírito e os Prémios Literários do S.P.N.*: “Reivindicamos e defendamos o direito da evolução quando ela é sincera e honesta [...]. Quando pretenderem barrar-nos o caminho, lançando-nos ao rosto pedras mortas de outras idades, saibamos responder com aprumo e serenidade: ‘Esse fui eu, mas não sou eu!’ [...]. Sejam corajosos e altivos perante a ofensiva das sombras” (Ferro, 1935: 17).

que fosse exportável, pois a propaganda deveria ser e funcionar, interna e externamente. Para a consecução deste objectivo, apostou-se muito no género documental e, no plano ficcional, nos filmes históricos, desenvolvidos muitas vezes a partir de obras literárias portuguesas, encorajados, por vezes financiados, mas sempre activamente promovidos pelo regime. E assim, nos anos 30 e 40, dois homens se foram destacando: Leitão de Barros, que empreendeu esta exaltação da nacionalidade a partir da biografia de figuras históricas, e António Lopes Ribeiro, que seguiu a via da adaptação de obras literárias de Camilo, Garrett e Eça (Sá, 2003). Foram colaboradores assíduos do Secretariado. Os dois. E os dois foram suportes fundamentais desta encenação fílmica do regime; um regime que os promoveu, é certo, mas que deles recebeu aquilo do que necessitava.

Estimular e proteger a produção cinematográfica nacional. Seriam também estes os propósitos de Ferro. Para tal, idealizou os Prémios Cinematográficos e trabalhou de forma incansável para a promulgação da lei nº 2 027 de 1948, a chamada Lei de Protecção ao Cinema. Verificamos, porém, que este diploma legal actuou em sentido contrário, esvaziando a produção ficcional de longas-metragens e, simultaneamente, condicionou a produção privada. Esta, porque precisava de ser rentabilizada comercialmente, encaminhava a cinematografia nacional para uma única direcção, gerida pelo gosto do público e limitada em termos estéticos. Por outro lado, impôs outro constrangimento, acentuando o peso da censura, verificando-se efectivamente a “necessidade de fazer filmes de acordo com valores que não comportassem o risco de mutilação excessiva ou proibição” (Diogo, 2001: 306). Em suma, a “Política do Espírito” gerou uma ‘política de esmola’ para o cinema nacional, que passava a depender da protecção oficial, nos moldes estabelecidos em 1948, para poder criar. Desta forma, e consequência da lei, o período subsequente à saída do director do SNI “ficou marcado por uma visível desorientação ideológica e estética na intervenção cultural do Estado, em particular no sector cinematográfico” (Cunha, 2004: 7), debatendo-se o regime com crises políticas e sociais que o irão fragilizar e possibilitar a emergência de um novo cinema.

Mas em Ferro era ainda possível vislumbrar o vanguardista, “aquela costela de futurista” que manteve toda a vida (Morais, 1987: 199). Na reivindicação da participação, na “Política do Espírito”, de todas as expressões plásticas e de todas as formas de comunicação, por exemplo. Ou no rejeitar de “certas naturezas mortas, já putrefactas, [d]os quadrinhos *mimosos* [...], [d]os retratos demasiado parecidos, [d]as flores *que não cheiram* [...], tudo quanto é convencional, habilidoso, prenda de família” (Ferro, 1949b: 30). Ou, ainda, no seu desejo de ver, no Museu de Arte Contemporânea, “alguns quadros dos impressionistas e dos *fauves*, indispensáveis à formação *equilibrada* de um artista moderno” (Ferro, 1949b: 37). Um museu que, apesar do seu nome, mantinha “um compromisso pernicioso

com o tardo-naturalismo descontextualizado do seu tempo”²⁵⁸, encontrando-se profundamente desactualizado relativamente a outros museus europeus do género.

Da mesma forma, no que diz respeito ao cinema, esta visão permanecia. Vimos já a sua defesa de uma cinematografia plena de sensibilidade estética, fazendo a apologia de géneros inovadores, como o cinema do quotidiano ou o género neo-realista italiano da primeira fase²⁵⁹. Mas, também, rejeitando o cinema cómico, com o qual nunca transigiu, apesar do seu sucesso a nível nacional. Neste domínio, o director do Secretariado revelava valores mais estéticos que ideológicos, os quais, não colidindo com as máximas fundamentais do regime, também não as reforçavam.

A conciliação destas suas propostas, de um estilo cinematográfico artístico, de um cinema nacional anticomercial, inconfundível, digno, com os desígnios puramente ideológicos e propagandísticos do ‘cinema salazarista’, que deveria reflectir a doutrina moralista, conservadora e tradicionalista do regime, mas que estava longe dos horizontes culturais do director do Secretariado, revelou-se impossível. Pode, pois, especular-se que, se Ferro foi o responsável pelas linhas da “Política do Espírito” no que ao cinema nacional diz respeito, foi também sua vítima, ficando “emaranhado e preso numa *praxis* política que tudo subordinou, [n]uma estética ao serviço do político” (Morais, 1987: 201). A “Política do Espírito” de Ferro revelou-se a ‘política do possível’, dentro da lógica normalizadora do regime estadonovista.

O que se pode concluir da obra de António Ferro à frente do(s) Secretariado(s)?

Como vimos, a realidade produzida pela acção governativa que o SPN/SNI veiculou não se coadunou com as ambições do seu director. O próprio o afirmava: “Não nos deslumbramos, porém, sobre a obra que fizemos ou, pelo menos, ensaiámos” (SNI, 1948: 15).

A verdade é que o organismo estava sob a alçada do Presidente do Conselho e, apesar da liberdade que Ferro entendia ter na sua acção²⁶⁰, o controlo era rigoroso e a actividade do Secretariado dirigida dentro de limites bem estabelecidos. Limites que eram também de contexto – ou pelo menos Ferro assim os entendia. Já na fase final do seu mandato, em 1948, no discurso de inauguração da exposição 14 Anos de Política do Espírito, Ferro elencava de forma desassomburada estes limites.

258 Museu Nacional de Arte Contemporânea, s/d – *História*: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/museu/historia>.

259 Ferro citava mesmo alguns filmes que podemos incluir neste género, no já referido discurso *O Cinema e o Teatro*, como *Quattro Passi fra le Nuvole* (1942), de Alessandro Blasetti ou *Vivere in Pace* (1947), de Luigi Zampa.

260 Em 1943, ao comemorar os dez anos de regime, Ferro afirmava: “Obtenha-se dele a confiança necessária e o campo de acção dos seus auxiliares só terá aqueles obstáculos que forem levantados pelos seus erros” (1943: 24). Cinco anos volvidos, já na fase final da sua carreira, perseverava em esclarecer: “Salazar, ainda quando discordava de nós, não duvidou, e deixou-nos fazer algumas experiências para sacudir certas ideias feitas, para abrir certas janelas aferrolhadas, para estabelecer correntes de ar na vida portuguesa” (SNI, 1948: 22).

Desde logo, mencionava o facto de o país ser de “modesto orçamento”, o que alimentou uma “evidente desproporção entre o nosso orçamento e as nossas aspirações”; apesar da crítica (velada?), apressava-se a clarificar que compreendia “que o Governo, apesar do estímulo que sempre nos deu, não queira nem possa ir muito mais longe do que já foi, pois é naturalmente detido por certas correntes de opinião pública, às quais, ainda quando fora de razão, não pode ficar indiferente” (SNI, 1948: 15-17). Ferro já não se escusava a ironizar a oposição que a sua obra tinha sofrido no seio do regime e do Governo... Depois, e nova ‘alfinetada’, a descoordenação dos diversos serviços que deveriam colaborar com o Secretariado, fruto de um “certo egocentrismo [que] dificulta muito a obra de um organismo de informação que não pode, como é lógico, viver sem informação, sem combustível” (SNI, 1948: 17). Por fim, a desconfiança e incompreensão, face à obra que realizou e que considerava encerrar “alguns aspectos revolucionários debaixo da sua aparente frivolidade”; neste aspecto, Ferro ia mais longe e distribuía ‘culpas’:

Comprendemos, portanto que os homens práticos que não nos querem tomar a sério [...] nos tenham olhado sempre com desconfiança tentando liquidar todas as nossas iniciativas ou todas as nossas ideias [...]. Daí, por vezes, certa falta de ambiente, até em meios oficiais, para realizar até ao fim, com a necessária colaboração, algumas das nossas campanhas [...]. E fomos assim olhados, aqui e além, por este ou aquele, como *simples caçador de imagens*, como um senhor que passou a vida a interessar-se, a gastar dinheiro do Estado, com coisas sem importância (SNI, 1948: 19).

Termino com uma questão: quanto do *Ferro modernista* permanece no *Ferro salazarista*? Ou, colocando de outra forma: teria o regime ‘domesticado’ Ferro?

Em parte, é perfeitamente admissível optar pela afirmativa. Na realidade, é o próprio Ferro que se debate, na sua fase final enquanto director do Secretariado, com este dilema quando, em 1949, sentia a necessidade, não de justificar a obra feita, mas a sua pessoa:

Temos a consciência, quando formos rendidos um dia neste posto de luta, apaixonante mas fatigante [...], que fizemos tudo quanto estava ao nosso alcance, para não trair os ideais da nossa já passada juventude, que nunca sentimos incompatíveis com as ideias que defendemos e servimos (1949b: 39).

Esta necessidade levou-o a pretender deixar como legado da sua acção, não a imagem glorificada do regime que serviu, e do chefe a quem foi sempre fiel, mas o retrato de grande estimulador cultural do país, no seu esforço de “criação de um clima poético dentro da vida portuguesa” (SNI, 1948: 19).

Parece ficar uma sensação clara de que, da mão de um modernista, apelando e servindo-se dos artistas dessa corrente, a “Política do Espírito” de António Ferro funcionou em sentido contrário ao Modernismo, pela forte carga doutrinária, pelo seu conservadorismo, pela politização que sofreu, enquanto instrumento do discurso político do regime, esvaziando os princípios base desta estética – a ruptura e a inovação.

Contudo, Ferro, paradoxal até ao fim, não se apresenta linear e outra forma de ler a sua saída do SNI será encarando-o como um agente do regime que se torna incómodo, na sua persistência em defender valores da cultura internacional, um vanguardista que teima em “reivindicar um sentido de liberdade, e até de inconformismo” (Ferro, 1949b: 41).

E a realidade depois de 1949, depois da saída de Ferro, mostra-nos o Secretariado como uma organização puramente política, como fica evidente pelos perfis académicos e profissionais dos directores que sucederam a Ferro. Todos seguiram uma linha de acção que progressivamente atenuou a função estético-cultural do Secretariado, conferindo primazia à dimensão operacional-política. Tal reflectiu-se na forma como a “Política do Espírito” foi continuada, em termos de sensibilidade e de actuação, reduzida em parte devido a cortes orçamentais, mas, essencialmente, devido a uma outra visão política do que deveria ser o organismo. Enfim, o Secretariado pós-Ferro era menos ambicioso nos seus projectos, menos abrangente nas suas iniciativas. O *glamour* e irreverência do período inicial foram substituídos pela submissão do organismo ao conservadorismo estético e político do(s) Presidente(s) do Conselho. Um ‘espírito domesticado’, portanto, Sem qualquer centelha.