

## O cinema do SPN/SNI – O ideal de Ferro, a realidade de chumbo.

Carla Patrícia Silva Ribeiro

Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto, Portugal

### Abstract

In Europe, the first half of the twentieth century was characterized by the rise of authoritarian regimes that used cinema as a propaganda tool for the prosecution and consolidation of political power. Indeed, film conveyed images, symbols, myths to an extent and strength that no other media had. In Portugal, the 1930 and 1940s represent one of the most significant phases, either because of the introduction/strengthening of the technology of sound cinema, whether by the action of the Secretariado Nacional de Propaganda, the propaganda instrument of Estado Novo. Among the multitude of ways that this organization resorted to spread the political message of Estado Novo, cinema in particular aroused the attention of its director, António Ferro, as a preferred mean of communication with the masses. This communication seeks to examine the role played by António Ferro in the national film scene: it intends to determine the nature and direction of his cinematographic vision, i.e., his ethical and aesthetic assumptions, firstly, and secondly, its political action towards the Portuguese film industry, as director of the SPN/SNI, under the tutelage of Oliveira Salazar.

**Keywords:** Cinema, Propaganda, António Ferro, Secretariado de Propaganda Nacional, Estado Novo.

### Introdução

A década de 1930 representa, em Portugal, um período de consensualidade na sociedade portuguesa, de ressurgimento nacional: o Estado Novo está no início, na fase de arranço e ordenamento. Neste contexto, o espaço cultural revela-se desde o início de extrema importância para a consolidação e manutenção do regime. Com efeito, "para que a sua visão da realidade se estruturasse na vida, o Estado Novo procurou aparelhar os suportes culturais existentes. A ideologia impôs a teatralização" (O, 1999: 15).

António Ferro, o controverso director do Secretariado Nacional de Propaganda<sup>1</sup>, assume-se, neste sentido, como a peça-chave para a legitimação das práticas culturais do regime, subordinadas ao interesse supremo da Nação, ao longo de mais de década e meia de acção, entre 1933 e 1949, foi uma das figuras mais emblemáticas do Estado Novo.

Neste contexto, para alguns investigadores, o cinema, objecto desta comunicação, serve como espelho de um conteúdo ideológico e político marcadamente afecto ao regime estadonovista:

"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" (Faria, 2001: 291).

Pode, contudo, questionar-se a legitimidade de tal grau de certeza. Estudiosos como o crítico de cinema Jorge Leitão Ramos defendem, numa outra versão, que "a verdade é que o cinema, se foi parceiro, nunca foi tónica desta política" (1993:387).

Deste modo, para se aferir da influência que teve, na edificação do regime estadonovista, o cinema nacional, é inevitável a análise da acção política e, em simultâneo, estética, do director do SPN sobre esta cinematografia, isto é, impõe-se como determinante compreender os contornos que a sua "Política do Espírito" assumiu no campo cinematográfico e quais os resultados alcançados – o acolhimento e as resistências que obtiveram os seus desígnios.

### António Ferro, o SPN/SNI e a "Política do Espírito"

Nascido em Lisboa em 1895, personagem controversa, paradoxal, António Ferro é descrito por Luís Reis Torgal como um dos "intelectuais orgânicos" do Estado Novo, isto é, um homem que "relaciona a sua visão da sociedade e da política com as suas escolhas culturais e estéticas" (2005: 240).

Ferro distingue-se inicialmente como modernista e amante das artes: como jornalista, colaborou, a partir de 1919, com *O Jornal*, *O Seculo*, o *Diário de Lisboa* e o *Diário de Notícias*, tendo sido director, em 1922, da *Ilustração Portuguesa*; como escritor, publicou obras vanguardistas, como *A Teoria da Indiferença* (1920), *Leviana* (1921) ou *Mar Alto* (1924).

A par deste seu vanguardismo literário, Ferro assume desde cedo a defesa de um nacionalismo autoritário, uma vez que encara a ditadura como um "movimento modernista dinâmico, capaz de mobilizar forças sociais, susceptível de operar a revolução cultural desejada" (Henriques, 1990: 25). Esta atracção de Ferro, no contexto das direitas nacionalistas e autoritárias que então despotavam no continente europeu, levou-o a realizar e publicar uma sucessão de entrevistas a líderes carismáticos da Europa de entre guerras, com especial destaque para as realizadas a Mussolini, em 1923, em 1926 e, de novo, em 1934.

<sup>1</sup> Chado pelo Decreto-Lei nº 23 054, de 25 de Setembro de 1933, é um organismo directamente dependente da Presidência do Conselho e, concomitantemente, de Oliveira Salazar. Ato de operações de cosmética, em 1944, pelo do final da Segunda Guerra Mundial, passa a Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNIP) e, no período marcelista, em 1968, transforma-se em Secretaria de Estado de Informação e Turismo (SEIT).

O encontro com Salazar, em 1932, e a famosa série de entrevistas ao futuro Presidente do Conselho, marcam a sua entrada no aparelho do Estado Novo, enquanto director do Secretariado Nacional de Propaganda. O início da década de trinta é, desta forma, o momento-chave no percurso de Ferro, de conclusão da complexidade intrínseca da sua personalidade e das disparidades do seu trajecto, quando o literato talentoso e o jornalista, mesclados com um terceiro, o político, se tomam num só.

É na prossecução de uma linha condutora clara, em que se procura "um Portugal de alma antiga e de sensibilidade nova" (Ferro, 1943: 17) que, no SPN do qual é director a partir de 3 de Outubro de 1933 (e depois no renomeado SNI), António Ferro põe em marcha a sua famosa "Política do Espírito". Neste organismo estatal marcadamente ideológico, a "Política do Espírito" surge como fruto da capacidade criativa e inovadora de Ferro, uma acção inédita na vida cultural nacional, da qual ele foi "um homem dos bastidores e um actor em palco" (Lopes, 2003: 56). Como afirma José-Augusto França,

"Não era mais questão de frases brilhantes e paradoxais, de pinhetas de gosto literário, melhor ou pior, de provocação intelectual sem consequências para além do perímetro do Chado, mas de estratégia, de programa e de disciplina. E de muito trabalho" (França, 1997: 28).

É uma actividade verdadeiramente febril esta, em que procura integrar variadas expressões artísticas num mesmo objectivo – a propaganda do ressurgimento nacional –, numa prática claramente vanguardista. Desta forma se concebe a participação em exposições internacionais, como a de Paris, em 1937, ou a de Nova Iorque, em 1939; a campanha turística do SPN/SNI, com as Pousadas de Portugal e as brigadas de turismo; a campanha do "bom gosto nacional" e as iniciativas de valorização da cultura popular, incorporadas em 1948 no Museu de Arte Popular. Ainda, os bailados Verde Galo, criados em 1940; o Teatro do Povo, de 1936 e as bibliotecas ambulantes, de 1945; as Missões Culturais, desde 1940; os prémios de literatura, cinema, teatro e artes plásticas e as publicações, como a *Panorama*, *Revista Portuguesa de Arte e Turismo* (1941) e o boletim *Notícias de Portugal* (1947).

### O poder do cinema

Inscrito na esfera cultural, o cinema apresenta-se como um dos elementos de maior influência, uma vez que traz consigo "uma qualidade que às outras [artes] falta em absoluto: o ritmo da vida, o seu dinamismo" (Azavedo, 1941: 14). A sua principal característica enquanto forma de arte, a "sétima arte", é a impressão de realidade transmitida, que constitui a ilusão do cinema, de tal forma que parece reproduzir o mundo diante dos nossos olhos e, na relação do público com este meio, "a distância do real não vivenciado desfaz-se" (Paulo, Ramires, 2001: 205).

Sendo a imagem cinematográfica uma selecção, interpretação e memória do mundo de quem a produziu, constitui "um repositório de dados, onde se cruzam visões da realidade e imagens reais, o imaginário e o ideológico com o facto concreto, por vezes diluído ou escamoteado pelos movimentos de câmara ou pelo corte do responsável da montagem" (Paulo, Ramires, 2001: 205).

Analogamente, não é possível esquecer o olhar de quem a contempla, isto é, um mesmo conteúdo visual pode gerar tantas traduções quanto os olhos de que for alvo, variando em relação com o contexto e o tempo em que se inserem os intérpretes. Desta forma, além de uma indústria, de um meio de comunicação e de uma arte, o cinema pode também ser considerado como documento histórico, como cedo o reconheceu o historiador francês Marc Ferro.

Por outro lado, enquanto agente da história, o cinema desde muito cedo que se apresentou também como uma "arma" nas mãos dos regimes políticos, autoritários ou democráticos, totalitários ou liberais. No caso da sua utilização por Estados de ideologia única, o cinema pode mesmo servir para produzir uma história institucional, a sua história.

António Ferro chamou à civilização do nosso tempo a civilização das imagens. E que imagens são mais poderosas que as transmitidas pelo cinema? É este poder, de influenciar, de persuadir, de promover que, em Portugal, António Ferro cedo compreende e, a semelhança dos seus congéneres italiano, alemão ou espanhol, utiliza como instrumento de violência simbólica, na expressão de Bourdieu, isto é, um sistema simbólico que permitiu a legitimação do regime estado-novista.

### António Ferro e o cinema português – "Alquimista de sínteses" ou "zeloso funcionário público"?

Tal como em outros regimes autoritários europeus, o Estado Novo "precisou de criar uma imagem de si próprio e, consequentemente, de impor essa imagem de um modo que fosse simultaneamente eficaz e (...) discreto" (Geada, 1977: 74). Para António Faria, é isso que justifica a presença de Ferro no governo e no SPN: "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).

Desta forma, num país com a taxa de analfabetismo mais alta da Europa, o cinema apresentava-se como o meio de comunicação mais acessível; nas palavras perspicazes do cineasta António Lopes Ribeiro, "um poderoso factor social, instrumento seguro de acção civilizadora (...), a sétima arma" (Ribeiro, 1940: 1).

Seduzido culturalmente pela América de Hollywood, Ferro é verdadeiramente, nas palavras de Manuel Múrias, em 1962, "um cinefílico como não houve outro". E, com efeito, da primeira geração de modernistas portugueses, Ferro foi quem, mais cedo que todos os outros membros, reconheceu a "poética cinematográfica" (França, 1995: 36) e o

<sup>2</sup> Concursos como "A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal" e o "Concurso das Estações Floridas" ou festas, como as "Marchas Populares", em Lisboa e as "Festas do Maio Florido", no Porto.

estátuo de arte desta forma de comunicação. Ferro percebe claramente o poder onírico e civilizacional do cinema, enquanto espaço de projecção do imaginário e de formação do gosto público. A sua viagem em 1927 a Hollywood permite-lhe compreender ainda a sua natureza quintessencial, mistificadora, e prova-lhe que o cinema não documenta, mas antecipa o real, transfigura.

Enquanto director do SPN, Ferro percebe muito claramente o poder do cinema como veículo de propaganda de um país: influenciado pela política cinematográfica de Lenine e pelo Departamento V de Goebbels, vê no cinema "a grande faculdade [de] nacionalidade" (1933: 86). Com efeito, tendo apreendido desde cedo a sua importância e o seu poder, são emblemáticas as seguintes considerações, de 1946, num discurso pronunciado no SNL, na festa de distribuição dos Prémios Cinematográficos de 1944 e 1945:

"O cinema constitui (...) um desses problemas fundamentais, vitais, cuja importância, intelualmente, nem sempre é reconhecida. A sua magia, o seu poder de sedução, a sua força de penetração são incalculáveis. Mais do que a leitura, mais do que a música, mais do que a linguagem tradicional a imagem penetra, insinua-se sem quase se dar por isso, na alma do homem" (1950: 44).

Desde 1932 que se faziam ouvir vozes que apelavam à acção do Estado relativamente ao cinema nacional: o major Oscar de Freitas, Inspector Geral dos Espectáculos, clarificava a sua opinião nas páginas da revista cinematográfica *Imagem*, asseverando que "o Estado não se pode afastar das suas obrigações protectoras para com uma indústria, que, sendo uma arte, é, ainda, um dos mais preciosos diplomatas", reforçando esta urgência. António da Fonseca, administrador-delegado da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm, defendia que: "O Estado não pode ignorar nem deve esquecer a importância e o alcance da arte cinematográfica [porque] o cinema nacional seria, sem contestação possível, um dos meios mais eficazes, mais rápidos e mais fáceis para a propaganda da língua e a realização da unidade moral da Nação" (1932: 5-6).

António Lopes Ribeiro usa o seu *Animatógrafo* para reiterar estes apelos, implicando directamente Salazar nesta tarefa, apelando "ao Chefe que não desampare a Cinematografia Portuguesa [compreendendo] que nenhum portavoza mais forte e mais legítimo que o Cinema pode levar a toda a parte a sua Lição e o nosso exemplo" (1941: 5). Todavia, o Presidente do Conselho não parecia dar a este meio de comunicação a relevância de que carecia:

"As grandes obras constroem-se no silêncio, e a nossa época é barulhenta, terrivelmente indisciplinada. Hoje não se exigem católicas, constroem-se estátuas. Não se fazem teatros, multiplicam-se os cinemas. Não se fazem obras, fazem-se livros. Não se procuram ideias, procuram-se imagens" (Ferro, 1941: 217).

Tal sido o director do SPN a responder a estes pedidos e, na sua concepção institucional do cinema, verificou-se uma tentativa clara de defesa e orientação da cinematografia nacional. Daí o apelo de Ferro: "Acho (...), que temos o direito, impossível de negar, de defender a nossa personalidade, a nossa moral e até a nossa estética de vida (...). Protejamos, sim, na parte que nos interessa, o cinema português" (1950: 48).

Procurou, pois, "lançar as bases dum cinema nacional, com o seu carácter inconfundível, com as suas qualidades e defeitos mas sempre com certa elevação, fugindo do rale, do corriqueiro, do vulgar" (Ferro, 1950: 63). Numa primeira fase, a sua acção política visava em especial a criação de condições, materiais e humanas, que possibilitassem o desenvolvimento industrial do cinema português. Neste sentido, destaca-se o Decreto-Lei nº. 22 966, de 14 de Agosto de 1933, que isentou a companhia cinematográfica Tobis Portuguesa do pagamento de contribuições (predial e industrial) e de direitos de importação (de maquinaria, aparelhos e outros materiais necessários) durante cinco anos. É de crer que a este diploma, tão específico, não terá sido alheia a ligação de Ferro à Tobis, tendo feito parte do seu Conselho de Produção inicial, em 1932.

No geral, o cinema durante o período do Estado Novo funcionou como agente primordial de educação e informação, quer interna, quer externamente, como confirmado nas palavras de António Ferro, no seu discurso de 30 de Dezembro de 1947, *O Estado e o Cinema*, ao conferir ao cinema nacional "uma alta missão educativa dentro do País (...), e uma difícil missão externa levando aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter e do grau da nossa civilização" (1950: 70-71).

É no domínio do documentarismo que a função informativa se torna mais visível, constituindo, com efeito, um espaço onde claramente se projecta a estética política do Estado Novo.

Relativamente à questão documental, e às vozes que se faziam ouvir, pugnando pela produção de actualidades cinematográficas portuguesas, importa destacar a posição da Tobis Portuguesa, por intermédio do seu Conselho de Administração que, no seguimento da Assembleia Geral de 20 de Abril de 1934, numa missão dirigida a António Ferro, invocou o auxílio do Secretariado para executar uma parte fundamental do seu programa – "o registo de todos os grandes acontecimentos nacionais" –, até aí tentado pela empresa, mas cujo "resultado foi sempre desastrosos". Tal dever-se-á, por um lado, a condicionantes económicas causadas pela "Lei dos Cem Metros", e, por outro, ao facto de a Tobis não dispor de capitais para tal empreendimento, uma vez que os lucros da *A Canção de Lisboa* estavam a ser canalizados para terminar a construção do estúdio no Lumiar. A companhia assume, pois, que "a realização de um jornal de actualidades não é possível, no momento que passa, a não ser que fosse subvencionado

<sup>2</sup> ANTT, Pasta Tobis Portuguesa, PT-TT-SNIRCP/1030, cx. 1705.

<sup>3</sup> Tratase do decreto nº. 13 554, de 6 de Maio de 1937, uma medida de carácter protectorista, legislando sobre a obrigatoriedade de, em todos os espectáculos cinematográficos, se exibir uma película portuguesa com o mínimo de 100 metros, devendo ser mudada todas as semanas. A polémica iniciada com a sua aplicação, perpetrada por distribuidores e exibidores, através das baixas taxas de pagamento praticadas, obrigando a que a produção destes filmes curtos sobre a vida portuguesa passasse a ser feita com um mínimo de despesas e sem a necessária qualidade.

por qualquer entidade a quem interessasse" (Fragoso, 1934: 7).

Desta forma, invocando o interesse potencial do SPN do ponto de vista moral "numa obra que, no fim de contas, pode e deve vir a ser útil a todos os portugueses", é proposto a Ferro o seguinte plano de propaganda pelo cinema: a realização, por ano, de dez filmes de metragem não superior a trezenta metros cada, sendo as temáticas da responsabilidade do Secretariado, que subvencionaria o projecto em cem contos anuais. A exploração internacional seria levada a cabo pelo organismo estatal, que poderia, directamente ou por intermédio das Casas de Portugal, colocar essas fitas no estrangeiro, valorizando grandemente a propaganda do nosso País lá fora, e recebendo as verbas resultantes dessa exibição como indemnização das verbas dispendidas ou como aumento do seu fundo para propaganda pelo cinema".

A nível interno, caberia à Tobis a sua exploração comercial, embora ao SPN assistisse "sempre o direito de exibir essas fitas em todos os espectáculos de propaganda por ele organizados em Portugal, facultando-lhe a Tobis, a título gratuito, e para o mesmo fim, o empréstimo de todas as fitas da sua produção".

Contudo, esta proposta nunca foi levada a cabo nem há registo de um contrato efectuado entre as partes. Efectivamente, no *Cinefólio* de inícios de 1935 ainda se lida pelas actualidades portuguesas, exigidas pelo público nacional e, inclusive, pelos portugueses no Brasil, ávidos de "paisagens da nossa terra, costumes pitorescos da nossa gente", noticiando que "o S.P.N. (...) amadureceu a ideia", mas que ainda são desconhecidos "os resultados da que chegaram as pessoas encarregadas de a estudar, nos seus diversos pormenores" (Fragoso, 1935: 2). Ter-se-á tratado de desagrado em relação ao projecto? Parece um pouco divotoso: com efeito, há que relembrar a forte ligação inicial de Ferro à Tobis Portuguesa. Parece mais provável, tendo em atenção que o plano apresentado pela empresa cinematográfica era vantajoso para o Estado, a hipótese de Ferro não ter (ainda) conseguido persuadir Salazar da importância deste meio na sua "Política do Espírito", contrariando a sua ideia do cinema como uma arte cara.

Deste modo, só em 1938 este projecto de um jornal nacional de actualidades é posto em prática, patrocinado pelo SPN e através do "cinesta oficial" do regime, António Lopes Ribeiro, sensível a esta campanha de propaganda informativa (e o mais bem preparado tecnicamente), ligado à Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (SPACB), que irá produzir e distribuir o *Jornal Português*, um noticiário cinematográfico de divulgação da obra do regime".

Este noticiário apresenta-se, assim, como uma iniciativa de Ferro enquanto director do SPN, um veículo modernista de propaganda do regime (a par da rádio e do cartaz), assumindo como matérias privilegiadas as comemorações oficiais (como as Comemorações do Duplo Centenário), as obras e os organismos/instituições do Estado Portuguesa ou a Legião Portuguesa), na perspectiva da "imagem idealizada do país que o regime busca divulgar em Portugal" (Paulo, 2001: 105).

O próprio SPN/SPN possuía uma Secção de Cinema, tendo nela empregue a equipa de artistas plásticos dos seus quadros, onde se destacam Carlos Botelho, António Soares ou Bernardo Marques, equipa esta que desenvolveu uma acção notória em inúmeros documentários que dão conta de acontecimentos a que o Secretariado esteve ligado (como exposições, festas e cerimónias), "em que era necessário constituir todo o tipo de cenários e encenações envolventes" (Lopes, 2003: 63). É através desta Secção de Cinema que o Secretariado produziu inúmeros documentários, normalmente curtos-metragens, que focam acontecimentos importantes para a construção do que Luis Reis Torgal designa de "memória histórica do Estado Novo" (1996: 303), como *As Festas do Duplo Centenário* e *A Exposição do Mundo Português* (ambos de 1940) ou *A Manifestação a Carmo e Salazar pela Paz Portuguesa* (1945). *A Celebração do 28 de Maio em 1952* (1952) e *Salazar e a Nação* (1959).

Todavia, a produção inicial, de 1933-1935, não é expressiva em termos numéricos (terão surgido apenas nove documentários), revelando a resistência com que Ferro se deparou para impor o cinema como veículo de propaganda. Esta visão é igualmente expressa na campanha levada a cabo no *Animatógrafo* por António Lopes Ribeiro, a favor de um cinema de propaganda, ao afirmar claramente que ao cinema "já ninguém ousa contestar-lhe o alcance como instrumento difusor de ideias (...), podendo portanto influenciar multitudes já constituídas" (1933: 5). Lopes Ribeiro destaca ainda a escassa qualidade dos documentários portugueses, em tom claramente irónico: "Filmes de propaganda política (...) não se fazem com caravais de cartão bolando em alguidares, com símbolos satíricos, com retratos de ministros 'em sobreposição' sobre poentes de bilhete postal. Fazem-se (...) com estilo e apelo estatal relativamente à produção documental portuguesa".

Em 1936, porém, o Secretariado produz vinte e um documentários. Resultado da campanha de Lopes Ribeiro, porventura influenciada por Ferro? Mudança de ideias de Salazar, que se apercebe enfim do poder político do cinema?

Seria o que for, em 1939, quando se aproxima a passos largos o ano emblemático de 1940, data das Comemorações Centenárias da Nacionalidade, Ferro e o SPN recorrem ao poder propagandístico do cinema, dando início a uma

<sup>4</sup> ANTT, Pasta Tobis Portuguesa, PT-TT-SNIRCP/1030, cx. 1705.

<sup>5</sup> ANTT, Pasta Tobis Portuguesa, PT-TT-SNIRCP/1030, cx. 1705.

<sup>6</sup> ANTT, Pasta Tobis Portuguesa, PT-TT-SNIRCP/1030, cx. 1705.

<sup>7</sup> ANTT, Pasta Tobis Portuguesa, PT-TT-SNIRCP/1030, cx. 1705.

<sup>8</sup> ANTT, Pasta Tobis Portuguesa, PT-TT-SNIRCP/1030, cx. 1705.

série de cinco documentários de trezentos metros, sonoros e comentados, cujos temas serão a Marinha, os Bairros Sociais, as Comunicações, as Estátuas e os Monumentos Nacionais. Estas curtas-metragens terão dupla função, pois servirão igualmente como elementos de propaganda de Portugal na Exposição Internacional de Nova Iorque de 1939.

A propaganda oficial do regime através de documentários apoiou-se no facto de este ser um dos géneros fílmicos que Ferro enaltea, onde encontra qualidades e não detecta os defeitos dos filmes de ficção, constituindo, na sua visão, uma "tendência saudável" do cinema português, ainda não suficientemente desenvolvida (...), que demonstram a vocação decidida dos nossos homens de cinema para este género tão agradavelmente expressivo e educativo" (1950: 65).

E, assim, começa a ser patente um tipo de discurso visual recorrente, um "estilo SPN/SPNI" de realizar documentários, baseado, em parte, na reutilização de imagens e planos filmados em períodos anteriores ao da montagem dos documentários. Mais do que uma opção económica ou uma preferência estética, trata-se, assim, de uma escolha política, que reflete um discurso invariável, girando em torno de um mesmo eixo argumentativo, impondo uma leitura unilinear da sociedade.

Esta representação imitativa do Estado Novo era também exportada para o estrangeiro. Assim, por um lado, os documentários produzidos pelo SPN/SPNI eram comprados pela *Fox Moviephone News*, pela *Edifil-Journal*, pela *France-Actualité* ou pela *Ufa alemã*, por outro lado, certos documentários foram montados especificamente para exibição para públicos internacionais. É assim que surge *Uma Revolução dans la Paix*, documentário de António Lopes Ribeiro, datado de 1949, a ser exibido em França. Ferro foi o autor do texto deste documentário do SPNI, que reflete a nova propaganda do Estado Novo, procurando aclarar a imagem de Salazar, poucos anos depois da queda do Eixo e vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial, e contrariar as críticas da oposição (no ano em que tinha a sua sorte nas eleições), que acusa o Estado português de "fascista".

Quanto à missão educativa do cinema, será concretizada através do Cinema Ambulante. Este era "um facto corrente" em variados países europeus, funcionando como "elemento de vulgarização, de cultura geral, de moral religiosa, educação cívica e propaganda política" (Fragoso, 1933: 3 e 8). Em quase todos eles – Rússia, França, Alemanha, Inglaterra, Suíça, Holanda – apresenta-se sob a orientação do Estado.

Deste modo, também entre nós o Estado assume a responsabilidade (...), incutir de grande parte (...) do povo português", como "missionário civilizador, no meio dos numerosos sertões de Portugal" (Fragoso, 1933: 3 e 8). Assim, percorrendo o país, contribuindo para a modelação da cultura popular, esses "caravanas de imagens", como se lhes referia Ferro, dirigem-se ao povo, "com ternura e compreensão, [criadas] para educar o bom-gosto do povo, para lhe dar, todas as semanas ou todos os meses, algumas horas de alegria, e esquecimento" (Ferro, 1950: 36 e 38).

As carniças do cinema ambulante percorreram as vilas e aldeias de Portugal, com sessões realizadas nos espaços de freguesia ou de sociedades recreativas. Em 1937, realizaram espectáculos em 96 povoações; no ano seguinte contemplaram 141 locais; em 1939, já com duas equipas com aparelhagens em funcionamento, estiveram em 306 terras, 264 no ano subsequente, 351 povoações em 1941, 258 em 1942 e 216 localidades em 1943, com sessões gratuitas, nesse ano, para cerca de 390 000 pessoas. No total, trata-se de 2 235 espectáculos, vistos por 2 304 570 pessoas, entre 1937 e 1947. De referir ainda a passagem do Cinema Ambulante, durante seis meses, em 1946, pelo arquipélago dos Açores, realizando 116 espectáculos e tendo discursado 70 oradores, num total de 230 700 espectadores. O SPN dispunha ainda de duas aparelhagens móveis para exposições, solicitadas por escolas, liceus, quartéis, sindicatos e outros organismos, como a Legião Portuguesa. Nestas jornadas cinematográficas, além do visionamento de documentários de carácter nacionalista, o SPN/SPNI patrocinava breves conferências doutrinárias, onde convidados esclareciam as virtudes do regime e o valor educativo dos filmes.

Todavia, como assinala Ricardo Braga, "os espectáculos cinematográficos ambulantes demoravam muito tempo a regressar a uma mesma localidade, um facto que condicionava largamente a sua acção doutrinária de divulgação da mensagem política do Estado Novo" (2005: 61). Estas dificuldades são assumidas por António Ferro quando, no discurso de inauguração da exposição *14 Anos de Política do Espírito*, em 1948, afirma: "Só temos um Teatro do Povo e dois Cinemas Ambulantes quando devíamos possuir os suficientes para não voltarmos às mesmas terras apenas de três em três anos" (SN1, 1948: 16). Por outro lado, os espectáculos não ao livre, em ambientes rurais, compensavam a escassez de salas de cinema nacionais, em comparação com outros países europeus:

"A grande vantagem dos cinemas ambulantes é, pois, a de chegar a toda a parte. Montados em camiões, uma máquina e meia dúzia de filmes, nada mais é preciso para organizar uma tournée de êxito garantido, de resultados seguros e profícuos" (Fragoso, 1933: 3).

Estes espectáculos levam a novidade do cinema a públicos maioritariamente analfabetos, pouco sofisticados, potenciando o propósito estatal de "educar o espírito", isto é, "ministrar noções, insuflar ideias no cérebro dos assistentes, sem que os mesmos deem por isso" (Fragoso, 1933: 3).

Quanto ao cinema ficcional, há, desde logo, que destacar duas obras consideradas por Luís Reis Torgal como filmes "políticos": *A Revolução de Maio* (1937) e *o Felício do Império* (1940), ambas realizadas por António Lopes Ribeiro. São obras claras de propaganda política estacionarista, quer a nível dos enredos, quer no que às questões financeiras diz respeito, uma vez que foram patrocinadas pelo SPN e pela Agência Geral das Colónias, respectivamente, contando ainda com ajudas de outros organismos estatais, como o Comissariado do Desemprego. Constituem produtos cinematográficos criados para a defesa de um "nacionalismo tranquilo, modesto" (Ferro, 1950:

73), e que pretendem, como tão claramente o colocou o seu realizador, "servir a propaganda de Portugal e servir a política de Salazar" (Ribeiro, 1936: 2-3). O primeiro contou inclusive com o empenho e envolvimento directo de António Ferro, autor do argumento (sob o pseudónimo Jorge Alonzo), conjuntamente com o realizador. Ambos os filmes, contudo, apesar da publicidade feita, quer durante o período de filmagens, quer a nível das estelais, apesar dos elogios da crítica mais conservadora, passaram ao lado dos favores do público português.

E, assim, Ferro envereda por uma via mais subtil, pelos "filmes regionais", considerados óptimos elementos de propaganda de Portugal, através do folclore nacional, desde que "convenientemente racionalizado", isto é, usando o bom gosto, para evilar "o lamechete e o boninho" e para que "não pareça afectado" (Ferro, 1950: 51). Assim se justifica o seu apoio, em 1942, ao filme *Ala-Arriba*, de Leitão de Barros. De acordo com uma missiva da Tobis Portuguesa ao SNI, datada de 17 de Setembro desse ano, Ferro "acarinhou, desde o primeiro dia (...) a ideia de se produzir esse filme", prestando uma "colaboração pessoal (...) na apreciação da planificação e da montagem" no Festival de Cinema de Veneza de 1942 e, por essa razão, seguem-se obras do género, como *Aqui, Portugal* (1947), de Armando de Miranda ou, de João Mendes, *Rapsódia Portuguesa* (1958), um filme premiado pelo SNI e pelos meios cinematográficos lbero-americanos.<sup>11</sup>

Tendo em atenção que um dos defeitos apontados pelo director do Secretariado ao cinema nacional era a escassez de bons argumentos, Ferro incita "os nossos produtores, os nossos realizadores [a] escolher os assuntos para os seus filmes, de preferência, na história ou na literatura do nosso País" (1950: 52). Desta forma, o género histórico, inspirado na literatura, destaca-se como "um dos caminhos seguros, sólidos do cinema português" (Ferro, 1950: 64), um que interessava sobretudo (ou também?) pela oportunidade de se explorar o "filão" nacionalista, educando, veiculando a consciência de nação, orgulhosa do seu passado, herança do futuro, neste campo, Leitão de Barros distinguia-se, com *Amor de Perdição* (1943) e *Frei Luís de Sousa* (1950). No geral, pode afirmar-se que esta filmografia constituiu êxitos de crítica (Camões, por exemplo, recebeu o prémio SNI de melhor filme, em 1946) mas obteve uma decepcionante resposta do público, constituindo, em alguns dos casos, *flops* comerciais.

Neste âmbito, as contradições de Ferro começam a tornar-se evidentes: em 1923, intervenha na vida política portuguesa com discursos inflamados onde pedia a criação de uma "classe média", "El não compreendo, de modo algum, a saúde doente das outras épocas, a nostalgia das idades mortas (...). Ter saudades dos séculos que morreram, é ter vivido nesses séculos, não ser de hoje, é ser cadáver e andar a fingir de vivo" (1923: 36), como conciliar estas afirmações com outras, já de 1941, quando afirma ter "compreendido que o passado era o indispensável pano de fundo do presente, a própria alma do futuro" (Ferro, 1949: 62)? Para alguns estudiosos, esta defesa intencional do género histórico tem como base a recusa em olhar de frente para o presente, uma vez que "a proximidade do real constitui-se como uma ameaça para o regime" (Lopes, 2003: 59).

Defendendo os "filmes de natureza poética", e "aqueles filmes aos quais chamaremos filmes do quotidiano, histórias contadas naturalmente, como se escreve bem ou se pinta bem" (Ferro, 1950: 64 e 66), o director do Secretariado insurgia-se contra os filmes comerciais de carácter cómico, "cancro do cinema nacional (...), onde se procura fazer espírito com a matéria, com o que há de mais interior na nossa mentalidade" (Ferro, 1950: 65-66), afirmando serem uma das (grandes) causas do atraso do cinema português, um género "que não está ao nível da média produzida europeia, [que] não é exportável mas apenas para portugueses ver" (Ferro, 1950: 84). Mas, mais uma vez, "alguma de sínteses" torna-se difícil: por um lado, terão sido estes filmes a melhor veiculação das ideias de ordem e disciplina, tão caras ao regime, através da figura da polícia, como autoridade protectora e orientadora; por outro, o primeiro subsídio atribuído pelo SPN terá sido precisamente à comédia *Maria Papoila*, realizada em 1937 por Leitão de Barros.

Tal como Armando Moraes afirma, Ferro parece ter sido vítima de uma "praxis política que tudo subordinou, [in]uma estética ao serviço do político (...) em que realmente (...) acreditou" (1987: 201).

Mas o director do Secretariado não desiste: no diploma nº 2 027 de 18 de Fevereiro de 1948, que formaliza a Lei de Protecção ao Cinema Nacional, vê uma forma de "realizar o cinema português e elevar o nível do gosto do público" (Ferro, 1950: 69). Desta forma, o Fundo do Cinema Nacional então criado, com verbas que rondariam os 4 000 contos por ano, teria sido feito "precisamente para os outros filmes, para aqueles que não se consideram suficientemente comerciais" (Ferro, 1950: 70); esperava-se um tratamento de determinadas temáticas pelos produtores e realizadores que recorressem ao Fundo, dentro da noção de "filme português", que "deve ser representativo do espírito português, quer traduz 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" (Ferro, 1950: 118).

Apesar dos esforços, as contradições entre o projecto António Ferro-SPN/SPNI e o programa do regime parecem revelar-se insuperáveis de ultrapassar. O que se procurava viabilizar – um cinema nacional propagandístico com uma vertente artística – não era tarefa fácil. Assim, a Lei de Protecção ao Cinema Nacional, e o Fundo de Cinema por ela criado, administrado pelo SNI, chamavam a si responsabilidades até aí dispersas, centralizando o cinema e controlando-o efectivamente através do poder de financiamento de que dispunham. Deste modo, e ao contrário do esperado por Ferro, "não veio salvar o cinema nacional em perigo, mas priorizar-lhe a agonia" (Pina, 1986: 121), incentivando um cinema subsídio-dependente, convencional, de fraca qualidade e politizado.

<sup>11</sup> ANTT – Pasta Ala Arriba, PT-TT-SN/SGS/20/25, cx. 724.

## Conclusão

Assim, se é inevitável concordar com Jorge Leitão Ramos, quando afirma que o cinema português não sofreu a instrumentalização clara que Hitler, Estaline, Mussolini ou Franco imprimiram às suas cinematografias, por outro lado, é patente que o cinema nacional foi inserido no aparelho de controlo ideológico do Estado Novo e que, em geral, não se verificou grande oposição: "O sector oferecia-se, docilmente [vendo-se] a si próprios como funcionários do regime para a área do cinema. De um cinema nacionalizado" (Lopes, 2003: 28-29).

A questão reside, desta forma, no passo assumido, dentro deste aparelho, pelo cinema, a nível de reprodução e consolidação de um discurso ideológico proveniente do regime que obtivesse discursos alternativos. A questão reside, pois, no papel desempenhado por António Ferro.

Com base nas suas concepções pessoais, de cariz mais estético que político-ideológico, Ferro defende um cinema artístico, anticomercial, que fuja às fórmulas estereotipadas das "altas comédias que são às vezes muito baixas", das portuguesadas e do "excesso da cantiga e do balaiado (...), [do] lamechismo e [do] bonitinho" ou "[d]as fracas e infelizes tentativas" de filmes policiais (Ferro, 1950: 51 e 64). Ocorre, em troca, um panorama de incentivos, através do Fundo do Cinema Nacional, aos "filmes de natureza poética" e aos "filmes do quotidiano", que permitiram ao cinema nacional ser "um grande livro de histórias" (Ferro, 1950: 67-68).

Uma articulação entre vanguardismo e nacionalismo, modernidade e tradição, irreverência e autoridade, é o que Ferro se propôs neste seu percurso político, num projecto globalizante de gestão socio-ideológica das artes, aí se incluindo o cinema. Conseguiu-o?

A verdade é que a realidade produzida pela acção governativa que o SPN/SNI veiculou não se coadunou com as ambições do seu director. Efectivamente, o organismo estava sob controlo directo do Presidente do Conselho e, apesar da liberdade que Ferro reclama para a sua acção, a verdade é que este controlo era rigoroso e a actividade do SPN dirigida dentro de limites bem estabelecidos.

Desta forma, a "Política do Espírito" de Ferro revelou-se a "política do possível", dentro da lógica normalizadora do regime estadonovista. Tal foi especialmente verdade a nível cinematográfico, quando Ferro viu o seu (arrojado) projecto de regeneração estética e artística confrontado com os desígnios puramente ideológicos e propagandísticos do cinema salazarista, de horizontes culturais certamente menos largos do que os seus próprios.

Mas a "Política do Espírito" metamorfoseou-se igualmente numa "política de escola" para o cinema nacional, que passa 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 (1949) é de dificuldades na intervenção cultural do Estado, em especial no campo cinematográfico, debaixo-se o regime com crises políticas e sociais que o irão fragilizar e possibilitar a emergência do Cinema Novo português.

## Arquivos

ANTT [Arquivo Nacional Torre do Tombo], *Fundo Secretariado Nacional de Informação*, cxs. 724 e 1705.

## Bibliografia

- AZEVEDO, Manuel (1941) – *O Cinema em Matéria*, Porto, Cadernos Azuis. [sem referência de ISBN]
- BRAGA, Ricardo F. (2005) – *Propaganda e representação de um país nas margens da guerra. O Jornal Português (1938-1995)*, Dissertação de mestrado, Porto, Faculdade de Letras, Universidade do Porto.
- FARIA, António (2001) – *A produção cinematográfica como expressão da cultura portuguesa (1924-1949)*, Tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- FERRO, António (1923) – *A idade do Jazz-Band*, S. Paulo, Monteiro Lobato. [sem referência de ISBN]
- FERRO, António (1923) – *Salazar, o Homem e a sua Obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade. [sem referência de ISBN]
- FERRO, António (1941) – *Homens e Multidões*, Lisboa, Bertrand. [sem referência de ISBN]
- FERRO, António (1943) – *Dez Anos de Política de Espírito*, 1933-1943, Lisboa, SPN. [sem referência de ISBN]
- FERRO, António (1949) – *Estados Unidos da Saúde*, Lisboa, SNI. [sem referência de ISBN]
- FERRO, António (1950) – *Teatro e Cinema (1936-1949)*, Lisboa, SNI. [sem referência de ISBN]
- FRAGOSO, Fernando – "Os cinemas ambulantes", *Cinéfilo*, 254 (1933) 3 e 8, [sem referência de ISBN]
- FRAGOSO, Fernando – "A Tobis Portuguesa e as possibilidades da cinematografia nacional", *Cinéfilo*, 298 (1934) 7, [sem referência de ISBN]
- FRAGOSO, Fernando – "Variações sobre as Actualidades Portuguesas", *Cinéfilo*, 338 (1935) 2, [sem referência de ISBN]
- HENRIQUES, Raquel P. (1990) – *António Ferro. Estudo e Antologia*, Lisboa, Publicações Alia, ISBN: 9789726260745, 192 pp.
- FRANÇA, José-Augusto – "A cultura cinematográfica portuguesa em anos passados (1917-1960)", *Senso. Revista de Estudos Filológicos*, 1 (1995) 33-47, ISSN: ISSN 0873-1101.
- FRANÇA, José-Augusto – "António Ferro, de Lisboa Anos 20 a Portugal Anos 40", *Boca do Inferno: revista de cultura e pensamento*, 2 (1997) 13-35, ISSN: 0873-223X.
- GEADA, Eduardo (1977) – *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*, Lisboa, Moraes Editores, ISBN: 79368063, 220 pp.
- LOPES, Frederico (2003) – *O cinema português e o Estado Novo: os cineastas portugueses e a imagem da polícia*, Tese de doutoramento, Covilhã, Departamento de Comunicação e Artes, Universidade da Beira Interior.
- MORAIS, Amândio – "Vinte anos de cinema português, 1930-1950, conteúdos e políticas", *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarquia (1926-1959)*, vol. II, Lisboa, Editorial Fragmentos, 1987, 187-208, ISBN: 9789726640073, 406 pp.
- O, Jorge R. (1999) – *Os anos de Ferro - o dispositivo cultural durante a "Política de Espírito" (1933-1949): ideologia, instituições, agentes e práticas*, Lisboa, Editorial Estampa, ISBN: 978972314922, 264 pp.
- "O Estado português deve proteger o cinema nacional", *Imagem*, 62 (1932) 5-6, [sem referência de ISBN]
- PAULO, Heitor – "Documentarismo e Propaganda. As imagens e os sons do regime", TORGAL, Luis Reis, coord., *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Temas e Debates, 2001, 92-116, ISBN: 9727594484, 430 pp.

PAULO, Heitor; RAMIRES, Alexandre – "A imagem como discurso – o 'povo' no documentarismo do Estado Novo", *Estudos do Século XX*, 1 (2001) 203-214, ISSN: 1645-3530.

PINA, Luis (1986) – *História do Cinema Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América, ISBN: 9789721010956, 224 pp.

RAMOS, Jorge Leitão – "O cinema salazarista", *MEDINA*, João, dir., *História de Portugal (dos tempos pré-históricos aos nossos dias)*, vol. XII, Alfragide, Clube Internacional do Livro, 1993, 387-406, ISBN: 972-719-268-8.

RIBEIRO, António Lopes – "Temas de Propaganda", *Animatográfico*, 4 (1933) 5, [sem referência de ISBN]

RIBEIRO, António Lopes – "Os Quatro Pontos Cardiais de A Revolução de Maio", *Cinéfilo*, 459 (1936) 2-3, [sem referência de ISBN]

RIBEIRO, António Lopes – "Sétima Arte – Sétima Arma", *Animatográfico*, 6 (1940) 5, [sem referência de ISBN]

RIBEIRO, António Lopes – "O Cinema Português perante o Chele", *Animatográfico*, 8 (1941) 5, [sem referência de ISBN]

TORGAL, Luis Reis – "Cinema e Propaganda no Estado Novo", *Revista de História das Ideias*, 18 (1996) 277-337, ISSN 0870-0958.

TORGAL, Luis Reis – "«Intelectuais orgânicos» e «Políticos funcionais» do Estado Novo (Os casos de António Ferro, Augusto Castro, João Azeite e Costa Brochado)", *PIPA*, António Pedro e TRINDADE, Luis, coord., *Transformações estruturais do campo cultural português, 1900-1950*, Coimbra, Alameda Editora, 2005, 235-253, ISBN: 978-972-8627-16-4, 446 pp.