

O cinema do SPN/SNI – o ideal de Ferro, a realidade de chumbo¹

Carla Patrícia Silva Ribeiro*

Resumo:

Em Portugal, as décadas de 1930 e 1940 constituem um período importante, quer pela introdução/consolidação tecnológica do cinema sonoro, quer pela acção do Secretariado da Propaganda Nacional. Dentre a multitude de meios de que este organismo se serviu para a difusão da mensagem política do regime do Estado Novo, o cinema desperta em particular a atenção do seu director, António Ferro, como meio privilegiado de comunicação com as massas. Neste artigo procura-se averiguar o papel desempenhado por António Ferro no panorama cinematográfico nacional, a nível da sua acção política sobre o cinema português.

Palavras-chave:

Cinema; propaganda; Estado Novo; António Ferro; Secretariado de Propaganda Nacional.

Abstract:

In Portugal, the 1930 and 1940's represent an important period, either because of the introduction/strengthening of the technology of sound cinema, whether by the action of the Secretariado Nacional de Propaganda. 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, Antonio Ferro, as a preferred mean of communication with the masses. This article seeks to examine the role played by António Ferro in the national film scene, concerning its political action towards the film industry.

Key-words:

Cinema; propaganda; António Ferro; Secretariado de Propaganda Nacional.

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 arrumação 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” (Ó, 1999, p. 15).

¹ Texto adaptado da dissertação de mestrado em História Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em Setembro de 2010.

* Mestre em História Contemporânea pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Doutoranda em História na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Docente na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto, na Unidade Técnico-Científica de Estudos Culturais e Sociais.

António Ferro, o controverso director do Secretariado Nacional de Propaganda², 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. Visto por uns como o “poeta da acção”, que encetou a renovação do panorama cultural português, para outros foi o mentor de uma prática estético-cultural dominada pelo vector político-ideológico.

Neste contexto, para alguns investigadores, o cinema 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, p. 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, p. 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.

Uma concepção institucional de cinema

Tal como 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, p. 74). 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, p. 5).

António Ferro, *metteur-en-scène* do regime, foi um dos primeiros que, em Portugal, compreendeu (e efectivamente utilizou) o cinema à imagem do regime, influenciado pela política cinematográfica de Lenine e pelo Departamento V de Goebbels. Tendo apreendido desde cedo a sua importância e o seu poder, são dele as seguintes considerações, de 1946,

² Criado 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. Alvo de *operações de cosmética*, em 1944, perto do final da Segunda Guerra Mundial, passa a Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) e, no período marcelista, em 1968, transforma-se em Secretaria de Estado de Informação e Turismo (SEIT).

num discurso pronunciado no SNI, na festa de distribuição dos Prémios Cinematográficos de 1944 e 1945:

O Cinema constitui [...] um desses problemas fundamentais, vitais, cuja importância, infelizmente, 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 radiofónica a imagem penetra, insinua-se sem quase se dar por isso, na alma do homem (FERRO, 1950a, p. 44).

Na sua concepção institucional do cinema, verificou-se uma tentativa clara de defesa e orientação da cinematografia nacional. Daí o apelo claro 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" (FERRO, 1950a, p. 46).

Desde 1932 que se faziam ouvir vozes que apelavam à acção do Estado relativamente ao cinema nacional: o major Óscar de Freitas, Inspector Geral dos Espectáculos, clarificava a sua opinião nas páginas da revista cinematográfica *Imagem*³, asseverando que "o Estado não se pode afastar das suas obrigações proteccionistas 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" (*Imagem*, 1932, p. 5-6). António Lopes Ribeiro usa o seu *Animatógrafo*⁴ para reiterar estes apelos, implicando directamente Salazar, presidente do Conselho, nesta tarefa, apelando "ao Chefe que não desampare a Cinematografia Portuguesa [compreendendo] que nenhum porta-voz mais forte e mais legítimo que o Cinema pode levar a toda a parte a sua Lição e o nosso exemplo" (RIBEIRO, 1941, p. 5).

Todavia, Salazar não parecia dar a este meio de comunicação a relevância de que carecia, o que se torna patente em afirmações como estas de 1932:

As grandes obras constroem-se no silêncio, e a nossa época é barulhenta, terrivelmente indiscreta. Hoje não se erguem catedrais, constroem-se estádios. Não se fazem teatros, multiplicam-se os cinemas. Não se fazem obras, fazem-se livros. Não se procuram ideias, procuram-se imagens (SALAZAR, 1932, apud FERRO, 1941, p. 217).

Terá sido Ferro a responder a estes apelos, numa acção política que 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

³ Revista lisboeta, dedicada ao cinema, quinzenal, dirigida até ao número 50 (cinquenta) pelo cineasta Chianca de Garcia e publicada entre Junho de 1928 e Agosto de 1935.

⁴ Magazine cinematográfico publicado em Lisboa, em três séries, entre 1933 e 1942. Dirigido por António Lopes Ribeiro, conhecido como o "cineasta oficial" do regime.

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.

A função (in)formativa do cinema

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” (FERRO, 1950a, p. 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 missiva dirigida a António Ferro, invoca 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 desastroso”⁵. Tal dever-se-á, por um lado, a condicionantes económicas causadas pela “Lei dos Cem Metros”⁶, e, por outro, porque a “Tobis Portuguesa não dispõe de capitais – de momento – para a feitura de (...) filmes” (uma vez que os lucros de *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 por qualquer entidade a quem interessasse” (FRAGOSO, 1934, p. 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 nós portugueses”⁷, é proposto a Ferro o seguinte plano de propaganda pelo cinema: a realização, por ano, de dez filmes de metragem não superior a trezentos metros cada, sendo as temáticas da responsabilidade do Secretariado, que subvencionaria o projecto em cem contos anuais. A exploração

⁵ ANTT, *Pasta Tobis Portuguesa*, PT-TT-SNI/RCP/10/30, cx. 1705.

⁶ Trata-se do decreto nº 13 564, de 6 de Maio de 1927, uma medida de carácter proteccionista, legislando sobre a obrigatoriedade de, em todos os espectáculos cinematográficos, se exhibir uma película portuguesa com o mínimo de 100 metros, devendo ser mudada todas as semanas. A polémica instala-se com a sua aplicação, pervertida por distribuidores e exibidores, através das baixas tabelas 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.

⁷ ANTT, *Pasta Tobis Portuguesa*, PT-TT-SNI/RCP/10/30, cx. 1705.

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 exhibir essas fitas em todos os espectáculos de propaganda por ele organizados em Portugal, facultando-lhe a Tobis, a título gracioso, e para o mesmo fim, o empréstimo de todas as fitas da sua produção”⁸.

Contudo, esta proposta nunca foi levada a cabo nem há registo de um contrato efectuado entre as partes. Efectivamente, no *Cinéfilo*⁹ de inícios de 1935 ainda se luta pelas actualidades portuguesas, exigidas pelo público nacional, que “mostra uma decidida preferência” 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 [a que] chegaram as pessoas encarregadas de a estudar, nos seus diversos pormenores” (FRAGOSO, 1935, p. 2).

Ter-se-á tratado de desagrado em relação ao projecto? Parece um pouco duvidoso: com efeito, há que relembrar a forte ligação inicial de Ferro à Tobis Portuguesa. Parece mais provável, tendo em atenção que o projecto apresentado pela empresa cinematográfica era vantajoso para o Estado, a hipótese de Ferro não ter (ainda) conseguido persuadir Salazar da importância do cinema na sua “Política do Espírito”¹⁰, contrariando a sua ideia de 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 “cineasta 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 (SPAC), que irá produzir e distribuir o *Jornal Português*, um noticiário cinematográfico de divulgação da obra do regime.¹¹

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 (campanhas do governo, como a de “Produzir e Poupar” e organismos como as Forças Armadas, a Mocidade Portuguesa ou a Legião Portuguesa), na perspectiva da “imagem idealizada do país que o regime busca divulgar em Portugal” (PAULO, 2001, p. 105).

⁸ ANTT, *Pasta Tobis Portuguesa*, PT-TT-SNI/RCP/10/30, cx. 1705.

⁹ Hebdomadário, suplemento do jornal lisboeta *O Século*, publicado entre 1928 e 1939.

¹⁰ Programa político lançado por António Ferro, enquanto director do SPN/SNI, em prol de uma concepção de cultura, cujos objectivos eram a criação de uma arte nacionalista e o aprimoramento dos padrões estéticos do povo português.

¹¹ Foram produzidos 95 números do *Jornal Português*, tendo sido substituído, em Março de 1953, pelas *Imagens de Portugal*, que seguiu o mesmo estilo do seu antecedente e se prolongou até 1958.

O próprio SPN/SNI 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 construir todo o tipo de cenários e encenações envolventes” (LOPES, 2003, p. 63). É através desta Secção de Cinema que o Secretariado produz inúmeros documentários, normalmente curtas-metragens, que focam acontecimentos importantes para a construção do que Luís Reis Torgal designa de “memória histórica do Estado Novo” (1996, p. 303), como *As Festas do Duplo Centenário* e *A Exposição do Mundo Português* (ambos de 1940), ou *A Manifestação a Carmona e Salazar pela Paz Portuguesa* (1945), *A Celebração do 28 de Maio em 1952* (1952) e *Salazar e a Nação* (1958).

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 multidões já constituídas” (RIBEIRO, 1933, p. 5). Lopes Ribeiro destaca ainda a escassa qualidade dos documentários portugueses, em tom claramente irónico:

Filmes de propaganda política [...] não se fazem com caravelas de cartão boiando em alguidares, com símbolos safados, com retratos de ministros ‘em sobreposição’ sobre poentes de bilhete postal. Fazem-se [...] com estilo e inteligência (RIBEIRO, 1933, p. 5).

No estilo acutilante típico do realizador, é assim possível vislumbrar uma crítica à falta de apoio estatal relativamente à produção documental portuguesa.

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

Seja 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 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 York de 1939.

A propaganda oficial do regime através do género documental torna-se bem visível na manutenção de um tipo de discurso visual recorrente, um “estilo SPN/SNI” 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 reflecte um

discurso imutável, girando em torno de um mesmo eixo argumentativo, impondo uma leitura unilinear da sociedade

Esta representação imagética do Estado Novo era também exportada para o estrangeiro. Assim, por um lado, os documentários produzidos pelo SPN/SNI eram comprados pela *Fox Movietone News*, pela *Éclair-Journal*, pela *France-Actualités* ou pela *Ufa* alemã; por outro lado, certos documentários foram montados especificamente para exibição para públicos internacionais. É assim que surge *Une Revolution 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 SNI, que reflecte 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 tenta 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, p. 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, e o Cinema Móvel é organizado pelo SPN desde 1935, agindo como “antídoto poderoso contra a ignorância, a mentalidade [...] inculta de grande parte [...] do povo português”, como “missionário civilizador, no meio dos numerosos sertões de Portugal” (FRAGOSO, 1933, p. 3 e 8). Assim, percorrendo o país, contribuindo para a modelação da cultura popular, essas “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, 1950a, p. 36 e 38).

As carrinhas do cinema ambulante percorrem as vilas e aldeias de Portugal, com sessões realizadas nos espaços de juntas 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/SNI patrocinava breves conferências doutrinárias, onde convidados se pronunciavam sobre 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, p. 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" (SNI, 1948, p. 16).

Por outro lado, os espectáculos ao ar livre, em ambientes rurais, compensavam a escassez de salas de cinema nacionais, em comparação com outros países europeus: "Montados em camiões, uma máquina e meia dúzia de filmes, nada mais é preciso para organizar uma *tournee* de êxito garantido, de resultados seguros e profícuos" (FRAGOSO, 1933, p. 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 dêem por isso" (FRAGOSO, 1933, p. 3).

O cinema de ficção e a propaganda do regime

Luís Reis Torgal defende que existiram apenas dois filmes "políticos" em Portugal neste período: *A Revolução de Maio* (1937) e o *Feitiço do Império* (1940), ambos realizados por António Lopes Ribeiro. São obras claras de propaganda política estadonovista, 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, 1950a, p. 73), e que pretendem, como tão claramente o colocou o seu realizador, servir a propaganda de Portugal e servir a política de Salazar.

Datado de 1937, o filme *A Revolução de Maio* contou com o empenho e envolvimento directo de António Ferro, autor do argumento (sob o pseudónimo Jorge Afonso), conjuntamente com o realizador do filme. É uma obra com claros intuitos políticos: por um lado, "fazer propaganda da acção do Estado Novo e, assim, catequizar aqueles que 'não estão de acordo' [reunindo simultaneamente] as indispensáveis qualidades de espectáculo" (FRAGA, 1936, p. 27); por outro, serviu como instrumento de comemoração dos dez anos sobre o golpe que deu origem ao Estado Novo¹²; finalmente, esta obra terá ainda sido produzida para exibição na Exposição de Paris de 1937, quando o pavilhão da República Espanhola expunha *Guernica*.

A reacção à exibição da película foi apática, apesar da publicidade feita na revista *Cinéfilo*, quer durante o período de filmagens, quer a nível da estreia de gala do filme, no Tivoli, que contou com a presença de Salazar, mas também do presidente da República Óscar Carmona, de membros do Governo e do Corpo Diplomático e de altas entidades civis e militares, num ambiente apoteótico.

¹² Todavia, atrasos nas filmagens acabaram por fazer com que a película só fosse estreada um ano depois da efectiva comemoração duma década de Estado Novo.

Já o *Feitiço do Império* pretende ser, por um lado, uma apologia da colonização portuguesa em África e, por outro, um estímulo para a emigração portuguesa para as colónias, em detrimento dos Estados Unidos e do Brasil. Mais uma vez, o filme arrecada elogios da crítica mais conservadora, enquanto passa ao lado dos favores do público português.

Mas o interesse de Ferro pelo cinema como factor de propaganda política não esmorece e, em 1942, dá o seu apoio ao filme *Ala-Arriba*¹³ 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”, além do patrocínio e do apoio material à produção por parte do SPN (no montante de cerca de 180 000\$00), já que a Tobis, inicialmente, considerou “arriscadíssima, sob o aspecto financeiro, a produção desse filme”¹⁴.

Deste modo, face ao pouco sucesso comercial dos filmes “políticos”, por um lado, depois de *Ala-Arriba* ter obtido uma das taças Volpi no Festival de Cinema de Veneza de 1942, por outro, e num período de pós-guerra, em que a palavra “propaganda” era malvista pelos regimes vitoriosos, ligada como estava aos governos autoritários/fascistas, Ferro leva o governo a enveredar por uma via mais subtil, através do financiamento de filmes ficcionais de tónica claramente nacionalista e de obras com características propagandísticas.

Estes últimos são referidos por Ferro no discurso *O Estado e o Cinema*, na categoria de “filmes regionais”, considerados óptimos elementos de propaganda de Portugal, através do folclore nacional, desde que “convenientemente racionado”, isto é, usando o bom gosto, para evitar “o lamechas e o bonitinho” e para que “não pareça afectado” (FERRO, 1950a, p. 51). Deste tipo de cinema são exemplos as obras *Aqui, Portugal* (1947), de Armando de Miranda ou, de João Mendes, *Rapsódia Portuguesa* (1958), um filme premiado pelo SNI e pelos meios cinematográficos ibero-americanos.

Relativamente ao género histórico, muitas vezes inspirado na literatura, tão ao gosto de António Ferro, podem destacar-se, entre outros, filmes como *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935) ou *Camões* (1946), ambos realizados por Leitão de Barros.

Enquanto o primeiro, inspirado no romance de Júlio Dinis, recebe o aval e o elogio da Inspeção Geral dos Espectáculos, que “louva a firma Tobis Portuguesa e todos aqueles que intervieram na realização desta obra que levará aos Portugueses dispersos pelo mundo uma bela expressão de arte nacionalista que firmemente os ligará à Pátria comum” (TORGAL, 2001, p. 71), o filme *Camões* vai ser considerado por Salazar, a instâncias de Ferro, como “obra de interesse nacional”. Com efeito, em 1945 Ferro envia ao Gabinete da Presidência do Conselho o seu parecer sobre o filme, salientando:

A importância e o significado do tema escolhido parecem-nos dignos de todo o interesse e apoio por parte do Estado, para mais encontrando-se à frente da iniciativa duas figuras de grande prestígio e competência técnica do Cinema

¹³ Ambientado no seio da comunidade de pescadores da Póvoa do Varzim, é considerada a segunda duocificação na história do cinema.

¹⁴ ANTT, *Pasta Ala Arriba*, PT-TT-SNI/GS/20/25, cx. 724.

Português, os Snrs. António Lopes Ribeiro e José Leitão de Barros. Os seus nomes, pelo valor da sua obra anterior, devem constituir segura garantia da dignidade com que o assunto virá a ser tratado, assim como do nível de qualidade, sob o aspecto cinematográfico¹⁵.

Este apoio estatal traduzir-se-á no auxílio financeiro recebido: *Camões* terá custado ao Estado 4 800 contos, o filme português mais caro até àquela data.

A lei de protecção ao cinema nacional

Para o director do Secretariado, as décadas de 1930 e 1940 constituem os anos dourados do “heróico cinema português” (FERRO, 1950a, p. 53), defendendo que o sucesso das formas cinematográficas portuguesas não apenas era possível sob a égide de um regime autoritário como o Estado Novo mas, inclusive, este regime seria o grande responsável por esse êxito. Com efeito, num discurso de 1936, intitulado *Liberdade e Arte*, Ferro declara peremptoriamente:

Os intelectuais, que se sentem encarcerados nos regimes de força (mesmo quando essa força é mental como a que dimana de Salazar), esquecem-se de que a produção intelectual sempre se intensificou nos regimes de ordem (FERRO, 1950b, p. 44).

Todavia, o enorme malogro comercial (mais um) de *Camões* (saldou-se por um deficit de 1 200 contos), apesar da crítica favorável, do apoio de distribuidores e exibidores, apesar do “terrorismo publicitário”, que o apresenta como “o melhor filme português de todos os tempos” (COSTA, 1996, p. 22), parece determinar a limitação drástica do intervencionismo estatal, constituindo o ano de 1946 o desfecho de uma grande aposta do regime no cinema como forma de propaganda, procurando, desse momento em diante, controlar este meio de comunicação pela via repressiva, como se tornará evidente em 1948.

Com efeito, é nesse ano que, pelo diploma nº 2 027 de 18 de Fevereiro, é formalizada a Lei de Protecção ao Cinema Nacional, que cria o Fundo do Cinema Nacional com verbas que rondariam os 4 000 contos por ano, resultado da taxa de dez contos estipulada no diploma. Feito “precisamente para os outros filmes, para aqueles que não se consideram suficientemente comerciais” (FERRO, 1950a, p. 70), esperava-se um tratamento de determinadas temáticas pelos produtores e realizadores que recorram ao Fundo, dentro da noção de “filme português”, que “deve ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universais” (FERRO, 1950a, p. 118).

Na prossecução deste objectivo de “proteger, coordenar e estimular” o cinema nacional (FERRO, 1950a, p. 115), em 1944, pelo decreto nº 34 134, de 24 de Novembro (que cria o Secretariado Nacional de Informação) são instituídos os prémios cinematográficos¹⁶, atribuídos pelo Secretariado aos “filmes portugueses de maior mérito

¹⁵ ANTT, PT-TT-SNI/GS/21/2, cx. 1236.

artístico e técnico” e aos “artistas e técnicos que mais se distinguirem” (FERRO, 1950a, p. 130).

Uma análise, ainda que breve, dos critérios de atribuição destes prémios poderá ajudar a conhecer o gosto oficial e os seus cuidados ideológicos. Assim, verifica-se que os géneros mais galardoados são os dramas morais e os filmes históricos, alguns resultado da adaptação de clássicos da literatura portuguesa. Portanto, filmes que correspondiam no essencial à tipologia estabelecida por Ferro em 1947, no discurso *O Estado e o Cinema*, e que reflectiam o espírito de “filme português” proposto pela lei de 1948. Também os realizadores premiados são “intelectuais orgânicos” do regime – António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto.

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 expectado por Ferro, “não veio salvar o cinema nacional em perigo, mas prolongar-lhe a agonia” (PINA, 1986, p. 121), incentivando um cinema subsídio-dependente, convencional, de fraca qualidade e mais vigiado que o anterior. Com efeito, o Fundo falhou, em grande medida pelo facto de os subsídios dependerem mais de um gosto político do que cinematográfico, como é exemplo o caso de Manoel de Oliveira, que viu vários projectos recusados: *Angelica*, filme de essência poética (mas com implicações que não agradaram ao SNI) ou *Pedro e Inez*, filme de carácter histórico (mas fugindo aos moldes estereotipados).

Esta realidade é bem notória e cabe ao crítico Roberto Nobre a identificação crua dos problemas subjacentes à legislação criada, na sua obra *O Fundo – Comentários ao Projecto de uma Nova Política de Cinema em Portugal*:

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

Quase parece desnecessário referir que este opúsculo foi rapidamente apreendido pela polícia, de tal forma atacava o Estado e a sua política cinematográfica, que considerava ter sido construída “como se de uma arma política se tratasse”, acrescentando que “até hoje, se houve subvenções a filmes, estas tiveram sempre fins políticos e nem um único caso de auxílio geral e desinteressado” (NOBRE, 1946, p. 20 e 22).

A conclusão, nas palavras de Armindo Morais, é clara:

Parece, assim, pretender-se um desenvolvimento da indústria cinematográfica dentro do próprio aparelho do regime e coarctar qualquer desenvolvimento exterior

¹⁶ São eles: o Grande Prémio do SNI, destinado ao melhor filme de longa-metragem, os prémios de Melhor Interpretação Feminina e Masculina, o Prémio de Fotografia, o relativo à adaptação cinematográfica e o Prémio Paz dos Reis, para a melhor curta-metragem

ou pelo menos submetê-lo às regras, ordens e serviços que ele oferece (1987, p. 198).

Em termos latos, a lei dita de Protecção ao Cinema Nacional foi mal aceite, “ditando um definitivo afastamento entre o poder oficial e a nova consciência cinéfila emergente das hostes cine-clubista e neo-realista” (CUNHA, 2004, p. 7).

Conclusões

Assim, se é inevitável concordar com Jorge Leitão Ramos, quando afirma que o cinema português não sofreu a instrumentalização clara que Hitler, Estaline, Mussolini e 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, p. 28-29).

No Arquivo Nacional da Torre do Tombo é possível divisar, na documentação relativa ao SPN/SNI, exemplos desta vassalagem, em missivas enviadas ao seu director, António Ferro, pelas principais empresas produtoras nacionais, como a Lisboa Filme ou o Bloco H. da Costa, com propostas de produção, quer ficção de longa-metragem, quer documentários de propaganda, a serem financiadas, em parte ou na totalidade, pelo Secretariado, visando o “desenvolvimento da Nação e [para] apoio dos princípios que são a base primordial desse desenvolvimento”¹⁷.

Também os realizadores reclamam uma relação deste tipo; efectivamente, como interpretar as palavras de Leitão de Barros senão neste contexto: “Se ao Estado interessa que haja um cinema nacional [...], terá que fazer como todos os Estados têm feito: protegê-lo [...]. Ausência total de cinema português, em nosso entender, é ausência de nação” (BARROS, 1946, p. 29)? Ou, por outro lado, as afirmações de Lopes Ribeiro, em 1943, a propósito da integração de Portugal (em finais de Setembro de 1942), na *International Film Kammer*, numa missiva ao Presidente do Conselho:

Faltará talvez ainda a Portugal a Lei de Protecção ao Cinema Português, sem a qual todas as vantagens internacionais que possam adquirir-se não passam de castelos na areia [...]. Mas essa lei é seguramente inevitável numa orgânica tão completa como aquela que Vossa Excelência está dotando o país a cujos destinos preside, pela vontade dos bons portugueses e por graça de Deus¹⁸.

A questão reside, desta forma, no peso assumido, dentro deste aparelho, pelo cinema, a nível de reprodução e consolidação de um discurso ideológico proveniente do regime que obliterasse discursos alternativos.

¹⁷ ANTT, *Pasta Lisboa Filme*, PT-TT-SNI/RCP/B/10/30, cx. 1705.

¹⁸ ANTT, *Participação de Portugal na International Film Kammer, Berlin*, PT-TT-AOS/CO/PC-12E.

A conclusão geral a que pode chegar-se é que a legislação de 1948 não ajuda ou estimula o crescimento da indústria cinematográfica privada; com efeito, o Estado não empreende verdadeiras medidas de reforço, como seriam a construção de mais cinemas, a aposta nas co-produções, a concessão de isenções fiscais, a permissão de dobragens (num período de elevadas taxas de analfabetismo), o atenuar da Censura.

E assim, vítima desta legislação, “fazer cinema passou a ser ‘fazer cinema oficial’ e o gosto desta produção passava pela burocracia, pela manutenção do ‘divertimento’, pelo bom comportamento das histórias, pela submissão económica total” (PINA, 1978, p. 39). Verifica-se uma “cristalização de formas e receitas”, que projecta uma imagem de Portugal de “alfaiates e costureiras, estudantes e boémios, varinas e empregados de balcão, aristocratas arruinados e galãs marialvas” (GRILO, 1991, p. 156).

Torna-se, pois, evidente que o diploma legal relativo ao cinema valoriza e investe significativamente no documentário, com o Fundo do Cinema Nacional a atribuir subsídios destinados a intensificar a produção de filmes de curta-metragem, ao mesmo tempo que contribuiu substancialmente para o esvaziamento da produção ficcional de longas-metragens.

Desta forma, a produção privada ficou condicionada a dois grandes constrangimentos: por um lado, a necessidade de rentabilização comercial dos filmes, cerceando as vias possíveis da cinematografia nacional para uma única direcção, gerida pelo “gosto do público” e limitada em termos estéticos; por outro lado, o peso da censura. Todavia, parece pertinente acrescentar a esta fórmula específica de repressão cultural uma outra, porventura de maior impacto na criação artística – a autocensura. Com efeito, os realizadores eram guiados pelos parâmetros “sugeridos” pelo regime em termos de argumentos e valores subjacentes, numa atitude por vezes bem mais mutiladora do que aquela exercida pelos órgãos censórios: para atrair o financiamento dos privados que investiam na produção de filmes nacionais, era necessário apresentar projectos “à prova de censura”. Igualmente, os importadores/distribuidores de filmes estrangeiros, sabendo que o filme a importar podia ser proibido ou desfigurado por cortes que o tornariam incompreensível, tendiam a optar por películas ideologicamente pacíficas.

Pode concluir-se, deste modo, que existiu, com o decreto que regulamentou a protecção do cinema nacional, um condicionamento estatal muito claro da cinematografia portuguesa. Neste sentido, é legítimo questionar: terão sido estes os filmes que o regime queria? Em grande parte a resposta é afirmativa, já que recorriam a “fórmulas oportunas” (PINA, 1986, p. 131), continuando a reflectir as tendências dominantes nas décadas anteriores, mas apresentando um tipo de cinema acrítico, em 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” (PINA, 1986, p. 124).

A “Política do Espírito” definida por António Ferro gera uma “política de esmola” para o cinema nacional, que depende 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 é de dificuldades na intervenção cultural do Estado, em especial no campo

cinematográfico, debatendo-se o regime com crises políticas e sociais que o irão fragilizar e possibilitar a emergência do Cinema Novo português.

Fontes arquivísticas

ANTT [Arquivo Nacional Torre do Tombo], *Fundo Secretariado Nacional de Informação*, cxs. 724; 1236; 1705.

Referências bibliográficas

BARROS, Leitão. Passado, Presente e Futuro do Cinema Português. In: FERREIRA, Cunha e MENDES, João. *Anuário Cinematográfico Português*. Lisboa, Edições Gama, 1946, p. 25-29.

BRAGA, Ricardo Fernandes. *Propaganda e representação de um país nas margens da guerra. O Jornal Português (1938-1951)*. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto. 2005.

COSTA, João Bénard da. *O Cinema Português Nunca Existiu*. Lisboa, CTT Correios de Portugal, 1996.

CUNHA, Paulo. O Estado Novo e o Cinema. De António Ferro a Dom Roberto. *Argumento*, Viseu, nº 115, p. 6-9, 2004.

FARIA, António. *A produção cinematográfica como expressão da cultura portuguesa (1924-1949)*. 2001. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 2001.

FERRO, António. *Homens e Multidões*. Lisboa, Bertrand, 1941.

_____. *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa, SNI, 1950a.

_____. *Prémios Literários: 1934-1947*. Lisboa, SNI, 1950b.

FRAGA, Augusto. Iniciaram-se as filmagens de “Revolução de Maio”, *Cinéfilo*, nº 397, p. 27, Março/1936.

FRAGOSO, Fernando. Os cinemas ambulantes. *Cinéfilo*, Lisboa, nº 254, p. 3 e 8, Julho/1933.

_____. A Tobis Portuguesa e as possibilidades da cinematografia nacional. *Cinéfilo*, Lisboa, nº 298, p. 7, Maio/1934.

_____. Variações sobre as Actualidades Portuguesas. *Cinéfilo*, Lisboa, nº 338, p. 2, Fev/1935.

GEADA, Eduardo. *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*. Lisboa, Moraes Editores, 1977.

GRILO, João Mário. Cinema Português. In: FRANÇA, José-Augusto (dir.). *Enciclopédia Temática Portugal Moderno*, vol. “Artes & Letras”. Lisboa: Pomo, 1991 p. 153-166.

LOPES, Frederico. *O cinema português e o Estado Novo: os cineastas portugueses e a imagem da polícia*. 2003. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior, Covilhã. 2003.

MORAIS, Armindo. Vinte anos de cinema português, 1930-1950: conteúdos e políticas. In: *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1987, p. 187-208.

NOBRE, Roberto. *O Fundo: Comentários ao Projecto da Nova Política de Cinema em Portugal*. Lisboa, Edição do Autor, 1946.

Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro - o dispositivo cultural durante a "Política de Espírito" (1933-1949): ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa, Editorial Estampa, 1999.

PAULO, Heloísa. Documentarismo e Propaganda. As imagens e os sons do regime. In: TORGAL, Luís Reis (coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, 2001, p. 92-116.

PINA, Luís de. *Panorama do Cinema Português. Das Origens à Actualidade*. Lisboa, Terra Livre, 1978.

_____. *História do Cinema Português*. Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1986.

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

RIBEIRO, António Lopes. Filmes de Propaganda. *Animatógrafo*, Lisboa, 1ª Série, nº 4, p. 5, Abril/1933.

_____. Sétima Arte-Sétima Arma. *Animatógrafo*, Lisboa, 2ª Série, nº 6, p. 5, Dez/1940.

_____. O Cinema Português perante o Chefe. *Animatógrafo*, Lisboa, 2ª Série, nº 9, p. 5, Jan/1941.

s/a. O Estado português deve proteger o cinema nacional. *Imagem*, nº62, p. 5-6, Junho/1932.

SNI. *Museu de Arte Popular*. Lisboa, SNI, 1948.

TORGAL, Luís Reis. Cinema e Propaganda no Estado Novo. *Revista de História das Ideias*, Coimbra, v. 18, p. 277-337, 1996.

_____. (coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa, Temas e Debates, 2001.