

REVISTA DE HISTÓRIA DAS IDEIAS 18

HISTÓRIA • MEMÓRIA • NAÇÃO



INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS

COIMBRA 1996

CINEMA E PROPAGANDA NO ESTADO NOVO A "conversão dos descrentes"***

2. *A "originalidade" do "fascismo português" e a sua "propaganda original"*

O Estado Novo português (1932-1974), liderado por Salazar e, depois de 1968, por Marcello Caetano, numa versão de "Renovação na continuidade", sempre se apresentou a si próprio como uma forma "original" de autoritarismo, procurando distanciar-se, desde o início da sua formação, dos "totalitarismos" correntes na Europa. E essa imagem de marca acabou por enlevar e até entusiasmar políticos de vários países e de diversas tendências e é em grande parte responsável pela posição de alguns historiadores que duvidam acerca do emprego ajustado do conceito "fascismo" como forma abrangente de o caracterizar.

Não é este o lugar para discutir tal assunto que tem interessado politólogos e sociólogos mais do que historiadores[^]). No entanto,

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

** Ao contrário do que constitui um princípio editorial desta revista, este texto não é inédito. Apresentado pela primeira vez no I Encontro Luso-Espanhol de Coimbra, foi depois tema de várias conferências e lições, nomeadamente nos 2os. Cursos Internacionais de Verão de Cascais, em cujas actas foi publicado. A sua reedição, corrigida e acompanhada de algumas ilustrações complementares, deve-se apenas ao facto de se pretender publicar neste volume todas as comunicações que foram escritas para o referido Encontro.

0) *Vide* António da Costa Pinto, *O Salazarismo e o fascismo europeu. Problemas de interpretação nas ciências sociais*, Lisboa, Estampa, 1992.

não deixaremos de dizer, com toda a clareza, que, se o Estado Novo tem obviamente o seu bilhete de identidade e o seu passaporte que lhe permitiram o franqueamento das fronteiras, até dos países democráticos, não deixa de possuir aspectos que o caracterizam essencialmente como um regime de identificação "fascista", de sentido *sui generis* como qualquer outro (?).

Referindo-nos por agora apenas ao que interessa à nossa análise, diríamos que o Estado Novo, pese embora a sua propalada "originalidade", não perdeu de vista a estratégia de reprodução ideológica que caracterizou os sistemas ditos "fascistas". Salazar criou logo em 1933 o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)⁽³⁾, nomeando como director António Ferro, um intelectual modernista que se entusiasmou pelo jazz e pelo mundo do cinema, que conheceu D'Annunzio e entrevistou ditadores, que visitou vários países da Europa e da América, que escreveu alguns textos literários causadores de certo escândalo no pequeno e "provinciano" país que era Portugal⁽⁴⁾.

Foi António Ferro que, na famosa entrevista a Salazar de 1932 no *Diário de Notícias* - que deu origem a um livro publicado em 33, traduzido para as mais diversas línguas⁽⁵⁾ - falou ao estadista da

(2) Cf., entre outros, o nosso artigo, "Salazarismo, Fascismo e Europa", in *Vértice*, Janeiro-Fevereiro 1993, pp. 41-52. Nova edição in *O Estudo da História. Boletim da Associação de Professores de História*, n.ºs. 12-13-14-15 (II série), Lisboa, A.P.H., 1990-1993, pp. 111-134.

(3) Vide Heloisa Paulo, *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*, Coimbra, Minerva, 1994.

(4) Sobre António Ferro, vide Ernesto Castro Leal, *António Ferro. Espaço político e imaginário social (1918-32)*, Lisboa, Edição Cosmos, 1994, e Raquel Pereira Henriques, *António Ferro. Estudo e Antologia*, Lisboa, Publicações Alfa, 1990. A propósito do que acima se foi dizendo acerca de Ferro, interessa recordar aqui, respectivamente, os seus livros: *A idade do Jazz-Band*, Lisboa, Portugalia, 1923 (2ª ed.: 1924), *Hollywood, capital das imagens*, Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora, s.d. [1931], *Gabriele d'Annunzio e eu*, Lisboa, Portugalia, 1922, *Viagem à volta das Ditaduras*, Lisboa, Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1927, *Praça da Concórdia*, Lisboa, Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1929, *Novo mundo, Mundo novo*, Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora, s.d. [1930], *Mar alto*, peça em três actos, Lisboa, Portugalia, s.d. [1924]. Esta última obra foi representada em Lisboa e proibida a representação logo após a sua estreia.

(5) *Salazar. O homem e a sua obra*, Prefácio de Oliveira Salazar. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933. Para além de várias edições

1. Antonio Ferro (1895-1956) - do modernismo à propaganda formal.

Antonio Ferro é indubitavelmente uma das personagens mais interessantes do Estado Novo. Vêmo-lo na foto (figura 1) na pose formal de um discurso, proferido em 1937, como director do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Já ia longe o tempo em que encenara no Brasil a conferencia "A idade do Jazz-Band" (figura 2), cujas palavras, anunciadoras de urna nova época, eram pautadas pelos acordes de jazz e por imagens de mulher. A pouco e pouco o seu discurso foi-se formalizando, embora nunca se afastasse da sua paixão pelas "artes novas", que vai pôr ao serviço da Propaganda. No início dos anos 30, escreve dois livros de impressões sobre a sua viagem aos Estados Unidos (figuras 3 e 4), onde a magia do cinema o atraía. Mais tarde, já como director do SPN, escreverá com António Lopes Ribeiro o argumento do filme *A Revolução de Maio* e ocupar-se-á da tarefa de organizar o cinema (figura 5), encarando-o como um instrumento de propaganda do regime ou, pelo menos, como meio de fortalecer a imagem das suas "virtudes", nomeadamente o nacionalismo histórico.



Fig. 1

A N T O N I O F E R R O



A I D A D E D O
J A Z Z - B A N D

Fig. 2



Fig. 3

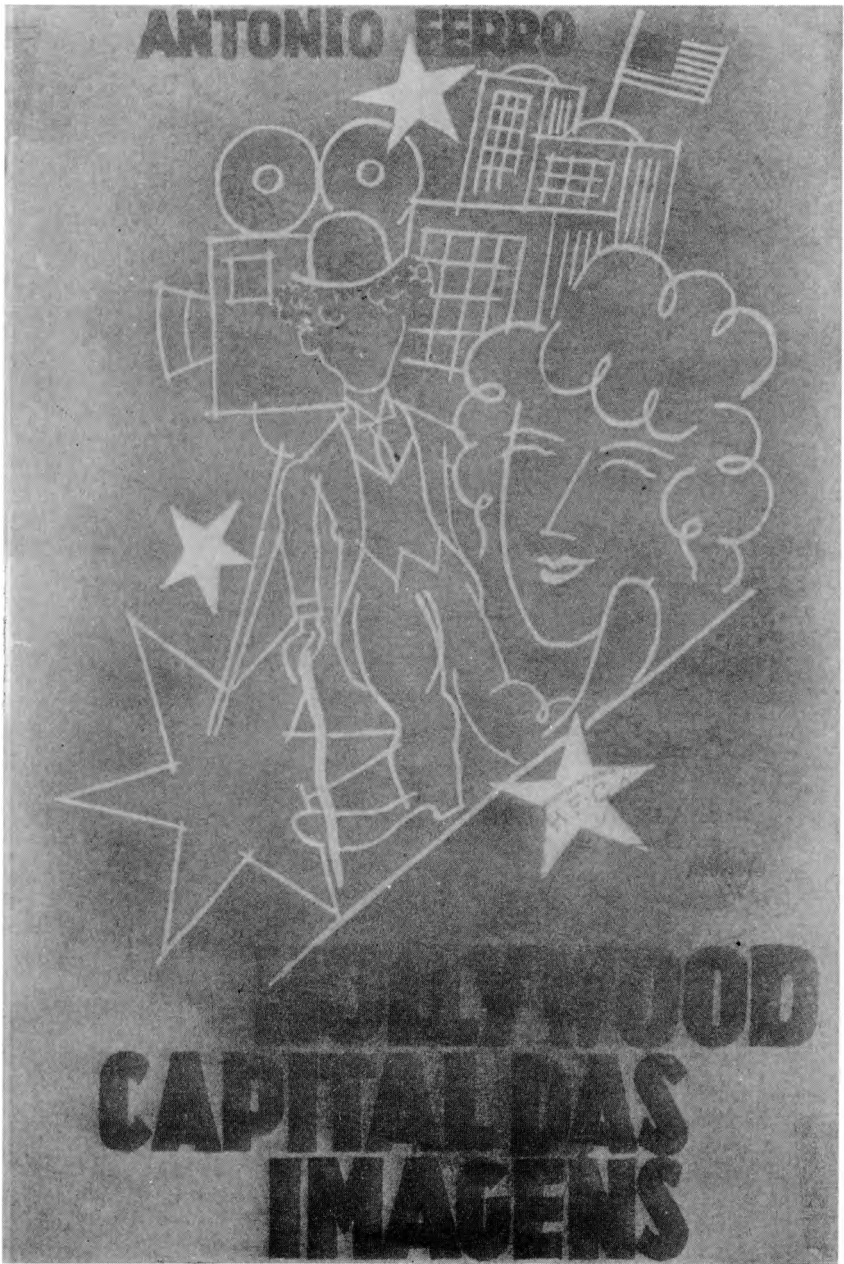


Fig. 4

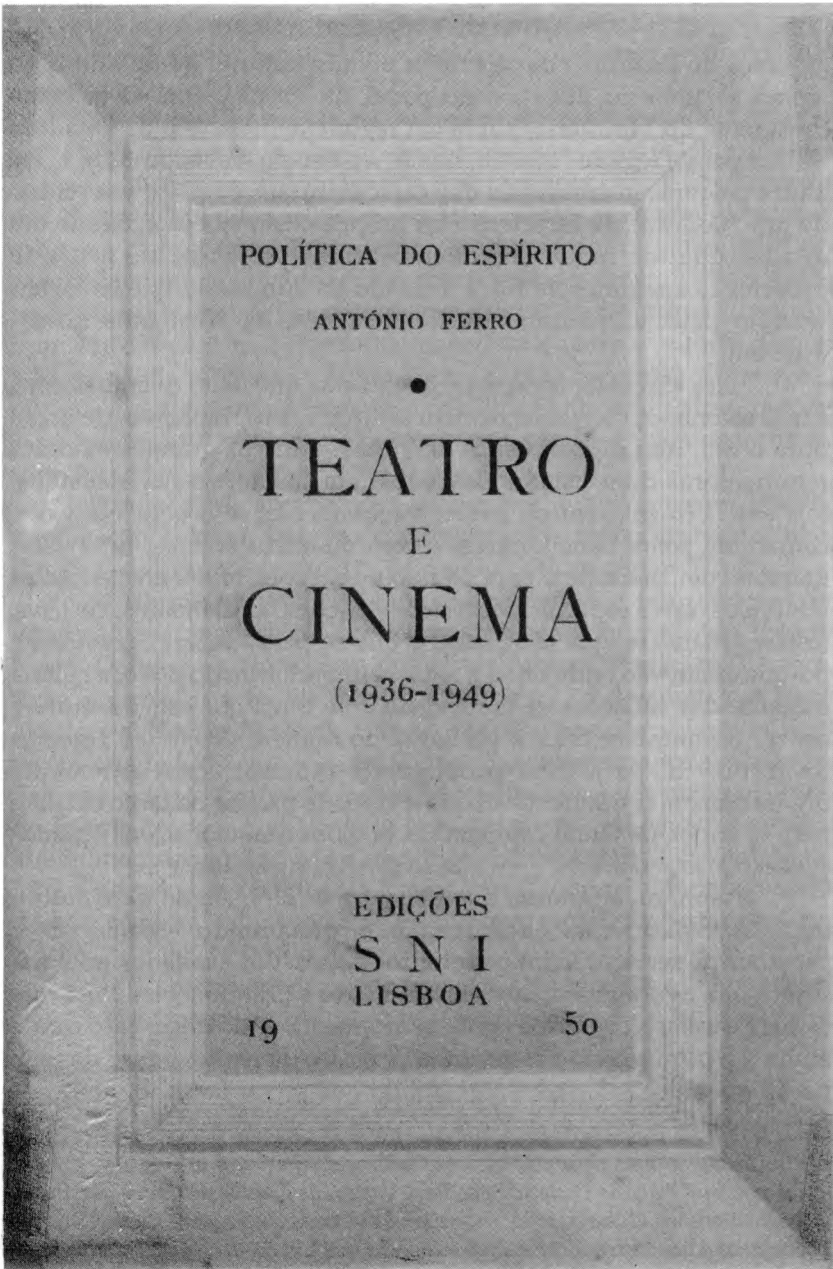


Fig. 5

"Política do Espírito", ou seja, urna política cultural ou de Educação (como se preferiu dizer), e do papel da Propaganda. O já então Presidente do Ministério, ainda em regime de transição da Ditadura Militar para o regime "constitucional" do Estado Novo, proferiu nessa altura palavras interessantes que caracterizarão sempre o seu retrato de um "fascista" de características próprias, isto é, a imagem de um ditador que, de modo contrafeito, utiliza processos de actuação próprios dos regimes de força. Falando da admiração que os jovens sentiam pelo "dinamismo da Itália nova e da Alemanha nova", assevera:

"Eles têm razão, mas esse dinamismo, que tanto os entusiasma, e que reconheço conveniente, nem sempre é, propriamente, de acção pura e útil, mas de palavras e de gestos. Entre as grandes medidas reformadoras dum Estado Novo, seja em Itália, seja na Alemanha, seja em Portugal, tem de haver, forçosamente, se a obra é a valer, construída sobre bons alicerces e com materiais sólidos, intervalos, grandes compassos de espera. Mussolini e, agora, Hitler enchem esses intervalos, esses espaços mortos, com discursos inflamados, cortejos, festas, gritando o que já se fez e o que se pensa fazer. Fazem bem, porque assim vão entretendo a natural impaciência do povo, a galeria exigente das situações de autoridade e de força que estão sempre à espera do número difícil e perigoso, do número de circo... Teremos de ir por aí, para uma propaganda intensa, conscientemente organizada, mas é lamentável que a verdade precise de tanto barulho para se impor, de tantas campainhas, bombos e tambores, dos mesmos processos, exactamente, com que se divulga a mentira"⁽⁶⁾.

Assim, na altura em que inaugura o SPN, em 26 de Outubro de 1933, Salazar fala da Propaganda, procurando - como diz - "abstrair de serviços idênticos noutros países, dos exaltados nacionalismos que os dominam, dos teatrais efeitos a tirar no tablado internacional" e tratar - conforme também acrescenta - "do nosso caso comezinho". E o "nosso caso comezinho" é o caso da nação, o caso de uma nação que deve informar sobre aquilo que se vai fazendo, porque -

portuguesas, a obra saiu em francês (*Salazar: Le Portugal et son chef, Précédé d'une note sur l'idée de Dictature par Paul Valéry, de l'Académie Française*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1934; seguiram-se várias edições), em inglês (*Salazar: Portugal and her leader. With a Preface by The late Sir Austen Chamberlain, K.G.*, London, Faber and Faber, 1939), em polaco (edição de 1936), etc.

⁽⁶⁾ *Salazar: O homem e sua obra*, p. 181.

diz numa frase de sabor maurrasiano - "politicamente so existe o que o público sabe que existe"(7).

Em plena guerra (26 de Fevereiro de 1940) volta a discursar sobre a Propaganda, utilizando sempre palavras estudadas, para que não se confundisse a Propaganda que defendia com a Propaganda dos Estados "totalitários", com os quais Salazar se queria identificar cada vez menos, numa ânsia sempre afirmada de "originalidade" do regime, embora mantendo igualmente viva a sua dinâmica antidemocrática e antiliberal, já para não falar do sistemático e primário anticomunismo. Nessas palavras cautelosas volta a aparecer a ideia de que a Propaganda é para ele, acima de tudo, uma forma de "informar", porque - como torna a repetir - "politicamente só existe o que se sabe que existe" e "politicamente o que parece é". Sintetiza desta forma o seu pensamento:

"Sempre que abordei este assunto tenho ligado a propaganda à educação política do povo português e lhe tenho atribuído duas funções - informação primeiro; formação política depois"(8).

A "formação política" supunha obviamente um processo de educação nacionalista, no contexto estrito da concepção do Estado Novo. Daí que se procurasse, através de formas simples mas sugestivas, consolidar a fé dos crentes e converter os descrentes. A obra *Decálogo do Estado Novo*, da autoria de João Ameal e publicada pelo recém-criado SPN em 1934, é um dos casos mais exemplares, não só pelo seu aparato formal de evocação religiosa - os dez mandamentos do Estado Novo - mas também pelo seu conteúdo. Ali se mistura a ideia fundamental de que o Estado Novo é uma espécie de síntese de toda a mensagem positiva da Tradição e da Modernidade e a ideia de que, por isso, estar contra o Estado Novo significava estar contra a Nação.

No 1º. mandamento pode ler-se: "O Estado Novo representa o acordo e a síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é

(7) "Propaganda Nacional", discurso proferido na sede do Secretariado de Propaganda Nacional no acto da sua inauguração, em 26 de Outubro de 1933, in *Discursos, 1928-1934*, vol. I, Coimbra, Coimbra Editora, 1935, p. 257 ss.

(8) "Fins e necessidade da Propaganda política", discurso proferido na reunião das Comissões da União Nacional de Lisboa, realizada na Sala do Conselho de Estado na noite de 26 de Fevereiro de 1940, in *Discursos*, vol. II, p. 193 ss. Ver sobretudo pp. 195-196.

2. A Propaganda política e os prémios da Propaganda.

O *Decálogo do Estado Novo* (Lisboa, SPN, 1934), cuja autoria se deve a João Ameal (1902-1982), um monárquico tradicionalista ao serviço do regime, é dos textos mais expressivos, em termos catequéticos, de defesa e propaganda do Estado Novo. Foi por isso traduzido, em versão reduzida, para espanhol, francês, italiano, inglês e alemão, e conheceu também, em português, uma versão de grande divulgação (figura 1). Por sua vez, os prémios literários atribuídos pelo SPN/SNI eram, em certa medida, escolhidos em função dos objectivos do Estado Novo. Haja em vista o que sucedeu logo nos prémios de 1933-1934 (aqui representados numa foto oficial - figura 2 -, que se encontra no livro *A Política do Espírito e os Prémios Literários do S.P.N.*, Lisboa, Secretariado de Propaganda Nacional, 1935). O caso mais sintomático foi a atribuição do prémio de poesia "Antero de Quental", *ex aequo*, ao notável livro de Fernando Pessoa, *Mensagem*, e ao mediocre poema dramático do Padre Vasco Reis, *A Romaria*, sem dúvida porque os seus valores políticos e ético-religiosos - populares, anticomunistas e católicos - se articulavam perfeitamente com a ideologia do regime.

DECÁLOGO DO ESTADO NOVO

1. O ESTADO NOVO representa o acordo e a síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é novo, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados. Representa, numa palavra, a vanguarda moral, social e política.
2. O ESTADO NOVO é a garantia da independência e unidade da Nação, do equilíbrio de todos os seus valores orgânicos, da fecunda aliança de todas as suas energias criadoras.
3. O ESTADO NOVO não se subordina a nenhuma classe. Subordina, porém, todas as classes a suprema harmonia do Interesse Nacional.
4. O ESTADO NOVO repudia as velhas fórmulas: Autoridade sem Liberdade, Liberdade sem Autoridade — e substitui-as por esta: Autoridade e liberdades.
5. No ESTADO NOVO o indivíduo existe, socialmente, como fazendo parte dos grupos naturais (famílias), profissionais (corporações), territoriais (municípios) — e é nessa qualidade que lhe são reconhecidos todos os necessários direitos. Para o ESTADO NOVO, não há direitos abstractos do Homem, há direitos concretos dos homens.
6. Não há Estado Forte onde o Poder Executivo não é. O Parlamentarismo subordinava o Governo à tirania da assembleia política, através da ditadura irresponsável e tumultuária dos partidos. O ESTADO NOVO garante a existência do Estado Forte, pela segurança, independência e continuidade da chefia do Estado e do Governo.
7. Dentro do ESTADO NOVO, a representação nacional não é de Plácetos ou de grupos efémeros. É dos elementos reais e permanentes da vida nacional: famílias, municípios, associações, corporações, etc.
8. Todos os portugueses têm direito a uma vida livre e digna — mas deve ser atendido, antes de mais nada, em conjunto, o direito de Portugal à mesma vida livre e digna. O bem geral sublinha — e contém — o bem individual. Salazar disse: Temos obrigação de sacrificar tudo por todos; não devemos sacrificar-nos todos por alguns.
9. O ESTADO NOVO quer reintegrar Portugal na sua grandeza histórica, na plenitude da sua civilização universalista de vasto Império. Quere voltar a fazer de Portugal uma das maiores potências espirituais do mundo.
10. Os inimigos do ESTADO NOVO são inimigos da Nação. Ao serviço da Nação — isto é, da ordem, do interesse comum e da justiça para todos — pode e deve ser usada a força, que realiza, neste caso, a legítima defesa da Pátria.

Fig-1



OBRAS PREMIADAS NO CONCURSO
LITERÁRIO DO S. P. N. 1933 - 1934 :

Mensagem de Fernando Pessoa, (Prémio Antero de Quental - Categoria - poema) — *No Limiar da Idade Nova*, de João Ameal, (Prémio Ramalho Ortigão) — *D. Maria I*, de Caetano Beirão, (Prémio Alexandre Herculano) — *A Romaria*, de Vasco Reis, (Prémio Antero de Quental) — *Portugal Vasto Império*, de Augusto da Costa, (Prémio António Enes) — *Voronoffs da Democracia*, de Fernando de Pamplona, (Prémio António Enes - Categoria polémica)

Fig. 2

novo, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados. Representa, numa palavra, a vanguarda moral, social e política"⁽⁹⁾. No 2º. continua a revelação do sentido da síntese: "O Estado Novo é a garantia da independência e unidade da Nação, do equilíbrio de todos os seus valores orgânicos, da fecunda aliança de todas as suas energias criadoras"⁽¹⁰⁾. E no 10º. e último fecha-se o círculo, com a justificação da repressão: "Os inimigos do Estado Novo são inimigos da Nação. Ao serviço da Nação - isto é: da ordem, do interesse comum e da justiça para todos - pode e deve ser usada a força, que realiza, neste caso, a legítima defesa da Pátria"⁽¹¹⁾.

Neste âmbito, a "conversão" foi um dos estados de espírito mais presentes na moral e na cultura do Estado Novo. Os grandes escritores do século XIX - *Le stupide XIXe. siècle*, no dizer de Léon Daudet, tese bem assimilada pelo Integralismo Lusitano, pelo Catolicismo social conservador e pelo Salazarismo - eram "convertidos" a uma doutrina social nacionalista, salientando-se que, ainda durante a sua vida, eles haviam abandonado, aos poucos ou derradeiramente, os devaneios realistas, racionalistas, demoliberais ou socialistas da mocidade. Nas bibliotecas populares apareciam somente as obras de "conversão" dos escritores: *A cidade e as serras* (e não o *Primo Basílio* ou *O crime do Padre Amaro*), de Eça de Queirós, as *As últimas farpas* (e não *As farpas*), de Ramalho Ortigão, ou a *História de Jesus para as criancinhas lerem* (e não a primeira edição do *Anti-Cristo*), de Gomes Leal⁽¹²⁾. O SPN foi ao ponto de conceder à *Mensagem* de Fernando Pessoa, um dos monumentos da nossa literatura, o prémio de poesia "Antero de Quental" *ex aequo* com a obra medíocre do Padre Vasco Reis, *A Romaria*, que aborda em termos de poesia populista o milagre da conversão de um "Bolchevista" por acção de Santo António⁽¹³⁾.

Neste clima em que a "conversão" ocupa um lugar fundamental

⁽⁹⁾ *Décálogo do Estado Novo*, Lisboa, SPN, 1934, p. 5 ss.

⁽¹⁰⁾ *Idem*, p. 15 ss.

⁽¹¹⁾ *Idem*, p. 87 ss.

⁽¹²⁾ Cf. "Ideologia política e 'cultura popular'- análise da biblioteca de uma Casa do Povo", in *Análise Social*, Lisboa, vol. XVIII, 1982, pp. 1437-1464. Em colaboração com Amadeu de Carvalho Homem. Este texto, com algumas modificações, foi outra vez publicado na nossa obra *História e ideologia*, Coimbra, Minerva, 1989.

⁽¹³⁾ Cf. A. Ferro, *Prémios literários (1934-1947)*, Lisboa, Edições SNI, 1950, p. 215.

- o próprio Estado Novo representava afinal, de acordo com a sua própria interpretação, a "conversão" de um país, a sua (re)construção⁽¹⁴⁾, a "reconquista da Ordem"⁽¹⁵⁾ - é evidente que o cinema de Propaganda haveria de conceder a esse fenómeno do espírito um lugar especial.

2. *Cinema e Propaganda*

O cinema seria, pois, considerado um instrumento importante da Propaganda do regime⁽¹⁶⁾. Salazar, pelo seu ruralismo e pela sua formação católica de tipo conservador - não esqueçamos que só tarde a Igreja percebeu a importância do cinema, criando, um secretariado para o vigiar e promover, numa perspectiva moral e social, embora em certos meios intelectuais católicos se mantivesse uma posição anticinematográfica arreigada ou pelo menos um moralismo simplista⁽¹⁷⁾ -, poderia não ter uma particular sensibilidade para a

⁽¹⁴⁾ São estas as palavras de Salazar proferidas em 21 de Fevereiro de 1935 na sede do SPN, por altura da primeira distribuição de prémios literários: "Neste momento histórico, em que determinados objectivos foram propostos à vontade nacional, não há remédio senão levar às últimas consequências as bases ideológicas sobre as quais se constrói o novo Portugal" (A. Ferro, *Prémios literários*, p. 12).

⁽¹⁵⁾ A expressão é da *História de Portugal* "do regime", da autoria de João Ameal (Porto, Livraria Tavares Martins, 1940; a obra ganhou o prémio "Alexandre Herculano" do SPN). Após ter criticado a Monarquia Constitucional ("Realeza e demagogia") e a República ("Balbúrdia sanguinolenta"), fala, finalmente, da "Revolução Nacional" e do Estado Novo ("Reconquista da Ordem").

⁽¹⁶⁾ Para além das "histórias do cinema" (de M. Félix Ribeiro, Alves Costa, Luís de Pina ou Bénard da Costa), onde o tema tem sido abordado de forma mais ou menos indirecta, veja-se o capítulo de Jorge Leitão Ramos, "O cinema salazarista", in João Medina (dir.), *História de Portugal* (vol. XII, Lisboa, Ediclube, 1993, p. 387 ss.), onde o assunto é tratado de forma mais directa ("Da propaganda como Bela-Arte" - pp. 394-397).

⁽¹⁷⁾ Na verdade, apesar de nos anos trinta a Igreja ter começado a perceber a importância do cinema, os sacerdotes conservadores e mesmo certos intelectuais católicos continuavam a encará-lo com desconfiança. Prova disso são os textos de J. A. da Cruz Neves, editados pelos "Estudos" do CADC (Centro Académico de Democracia Cristã), de Coimbra. Cf., por exemplo, *Cinema e cultura*, Coimbra, Edições "Estudos", 1946. Veja-se a este propósito Álvaro Garrido, "Coimbra e as imagens do cinema no Estado

estética da 7ª. Arte⁽¹⁸⁾, mas inteligentemente entendeu que não poderia abdicar desse meio para impor a sua doutrina, em termos de Propaganda. Parafrazeando as suas próprias palavras, o cinema seria importante para "informar" primeiro e para "formar" depois. Além disso, não podemos esquecer que - como já ficou dito - foi primeiro director do SPN um intelectual que bem cedo se interessou pelo fenómeno cinematográfico, António Ferro, e que por isso deveria procurar mobilizar este meio para a propaganda do regime⁽¹⁹⁾. Mas, recordemos, por fim, que o cinema foi habilmente utilizado pela Propaganda dos Estados "fascistas" e Portugal não poderia ser excepção, apesar d's referida precaução de Salazar em relação a esses Estados e à sua acção.

Com efeito, é conhecida a acção de Goebbels, ministro da Propaganda do *Reich*, em relação ao cinema, criando logo em 1933 o Departamento V, encarregado de supervisionar o conjunto da produção cinematográfica alemã. Por outro lado, é hoje particularmente conhecido - sobretudo após a projecção do filme de Ray Müller sobre a cineasta⁽²⁰⁾ - a obra de Leni Riefenstahl, ao serviço do Estado nazi,

Novo", in *Ideologia, cultura e mentalidade no Estado Novo. Ensaios sobre a Universidade de Coimbra*. Coordenação de Luís Reis Torgal. Coimbra, Faculdade de Letras, 1992, p. 79 ss.. Cruz Neves afirmava em dada altura que o cinema era "eminentemente perigoso para os destinos espirituais da juventude estudiosa", era "um perigoso falsificador do real" (*ob. cit.*, p. 69), representava "uma séria ameaça de retrocesso a uma barbárie, porque, para além de se rebaixar até ao nível do medíocre acessível ao entendimento das turbas numerosas e ignaras, tornou-se ainda um perigoso instrumento de unificação e standardização da pessoa humana" (p. 78).

⁽¹⁸⁾ Isto, apesar António Lopes Ribeiro, afirmar que ele fora um cinéfilo, vendo os filmes portugueses em sessões privadas realizadas no Circulo Eça de Queirós (O *Diabo*, 22.9.1992). Na verdade, os comentários que Salazar faria demonstram ter tido mais um interesse, por assim dizer, "político" ou "narrativo" por esse visionamento, do que propriamente estético.

⁽¹⁹⁾ Para além da interessante obra, já referida, *Hollywood, capital das imagens*, veja-se o que Ferro escreveu no livro publicado durante a sua direcção à frente do SPN, já então convertido em SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo), *Teatro e cinema (1936-1949)*, Lisboa, Edições SNI, 1950.

⁽²⁰⁾ A obra, de 1933, intitula-se no original alemão *Die Macht der Bilder, Leni Riefenstahl (O poder das imagens. Leni Riefenstahl)*. A versão inglesa, que vimos pela primeira vez em Nova Iorque, em Maio de 1994, mas que a

desde o famoso *Triumph des Willens, Triunfo da Vontade* (1934), sobre o congresso de Nuremberga, aos filmes sobre os Jogos Olímpicos de Berlim. Isto sem esquecer o papel de outros realizadores, e de alguns filmes de longa metragem e de ficção, que emitiam a mensagem nazi - por exemplo o anti-semitismo⁽²¹⁾ e os jornais filmados de actualidades alemãs⁽²²⁾.

E algo de idêntico se passava na Itália Fascista, onde, por exemplo, em 1936 se criava o *Istituto LUCE (L'Unione per la Cinematografia Educativa)*, que detinha o monopólio dos documentários e actualidades. E *Camicia Nera* (1933), de Giovacchino Forzano, ou *Vecchia Guardia* (1934), de Alessandro Blasetti, serão sempre considerados marcos no cinema de longa metragem de ficção do regime de Mussolini⁽²³⁾. Tal como no caso do Franquismo será famoso o filme *Raza* (1942), de José Luis Sáenz de Heredia, com argumento do próprio "caudillo de España por la gracia de Dios", Francisco

televisão portuguesa veio a apresentar, intitula-se sugestivamente *The wonderful horrible life of Leni Riefenstahl*.

⁽²¹⁾ Cite-se como exemplo *Der ewige Jude* (1940), O eterno judeu, de Fritz Hippler.

⁽²²⁾ So para ficar com uma visão geral das relações entre o cinema e o nazismo, ver S. Berstein e P. Milza, *Dictionnaire historique du fascisme et du nazisme*, Paris, Éditions Complexe, 1992, "Cinema (Allemagne)", pp. 156-160. Para além das obras clássicas sobre história do cinema (por exemplo as de Georges Sadoul e de René Jeanne e Charles Ford) e de muitas outras que têm constantemente saído a público, bem como dicionários e enciclopédias, que abordam também essa relação de forma sumária, poderá ler-se a obra de Francis Courtade e Pierre Cadars, *Histoire du cinéma nazi*, Paris, Losfeld, 1972. Charles Ford escreveu também uma obra sobre Riefenstahl: *Leni Riefenstahl*, Paris, 1978. É ainda uma obra clássica sobre o cinema alemão o já velho livro de Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler - A psychological history of the german film*, New Jersey, Princeton University Press, 1947 (trad. em português, no Brasil, por Zahar Editor, 1988). Sobre o documentário, o especialista das relações entre Cinema e História Marc Ferro, coordenou e prefaciou uma série de estudos intitulados *La vision nazie de l'Histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1989.

⁽²³⁾ Para uma visão geral, ver também a citada obra de Berstein e de Milza, artigo "Cinéma (Italie)", pp. 161-165. São clássicos os livros de Jean A. Gili sobre a temática: *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, Henri Veyrier, 1985, e *Le cinéma italien à l'ombre des faisceaux*, Perpignan, Inst. J. Vigo, 1990.

3. Cinema e Propaganda

Filmes como *O couraçado Potemkin* (1925), de Serge Eisenstein (figura 1), um mestre ao serviço da propaganda soviética, ou *A Mãe*, de Vsevolod Pudovkin (figura 2), realizadores como Leni Riefenstahl (figura 3) e o seu famoso filme de propaganda *Triunfo da Vontade* (figura 4), estavam presentes no imaginário de um realizador como Antonio Lopes Ribeiro, embora procurasse uma forma de expressão "originar para os seus filmes, conforme se pode ver pelas suas palavras adiante transcritas. Por sua vez, o exemplo do Instituto LUCE, da Itália fascista, que produzia os seus filmes de propaganda, visionados depois por grandes massas, tal como sucede nesta foto, da Praça Veneza, em Roma (figura 5), não escapavam ao olhar atento de homens como António Ferro e Lopes Ribeiro.



Fig.1



Fig. 2



Fig. 3

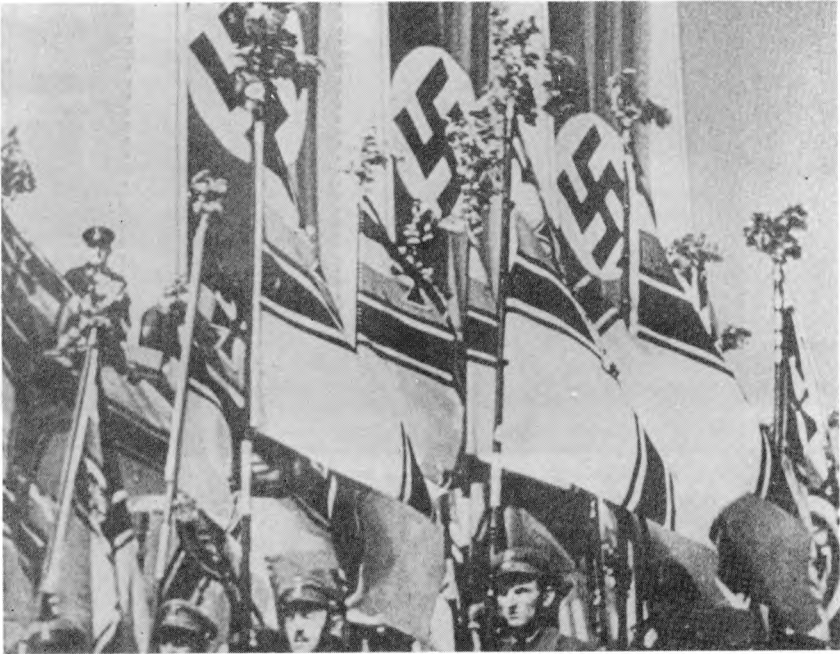


Fig. 4

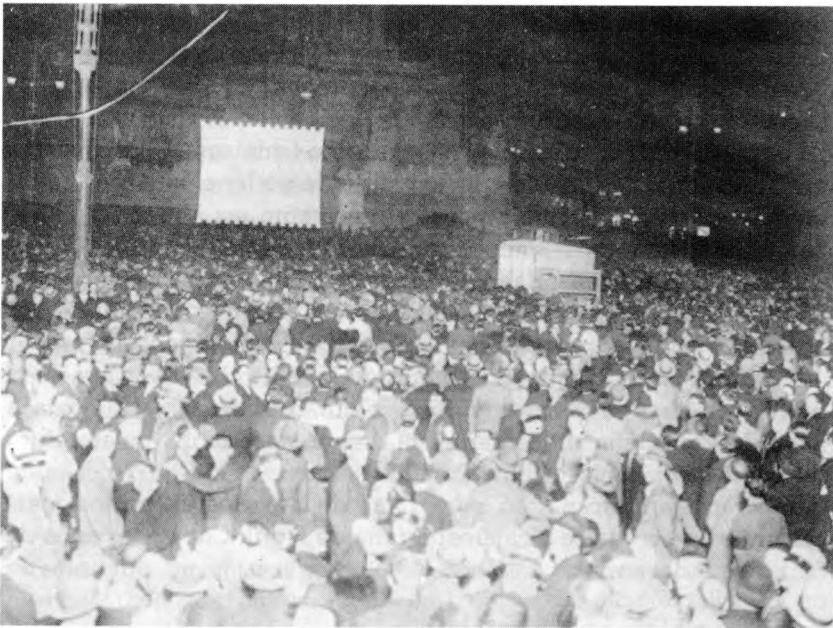


Fig. 5

Franco Bahamonde, embora tivesse usado o pseudónimo de Jaime de Andrade⁽²⁴⁾.

No entanto, também parece certo que os regimes "fascistas" não apostaram furiosamente no filme de grande metragem de ficção como forma de fazer passar uma propaganda expressa, e sim nos documentários e filmes educativos e de informação. Se tal se passou na Alemanha, com maioria de razão se deveria passar nos outros regimes autoritários.

Porém, deve dizer-se que não foram, evidentemente, apenas os Estados "fascistas" a tomarem consciência da importância do cinema como meio de Propaganda. Se esta, orientada de um modo talvez menos agressivo e directo, foi entendida como importante pelas "democracias ocidentais", num tempo em que tudo parecia inclinar-se para uma luta de sistemas e de ideologias, com mais razão o seria pelos países comunistas, em que o marxismo-leninismo e o estalinismo apontavam para a tomada e conservação do poder e para uma estratégia de *praxis*. De forma precoce e precursora, na União Soviética, Sergei Eisenstein (nem sempre em relação totalmente pacífica com o regime) será sempre celebrado como um dos mais prestigiosos e notáveis cineastas, em termos de estética e de propaganda. Não é por acaso que ele foi admirado por Goebbels, por Leni Riefenstahl ou por Alessandro Sardi, um dos dirigentes do Instituto LUCE. No caso da França da *Front Populaire* (1935-1938), não pode ser esquecida a aventura de propaganda comunista de um cineasta da envergadura de Jean Renoir, com o filme *La vie est à nous* (1936)⁽²⁵⁾. No caso da democracia americana, só para falar de um dos exemplos mais celebrados, recorde-se a cinematografia de Frank Capra dos anos de 30, adequada ao *New Deal* de Roosevelt⁽²⁶⁾, e, já no domínio do

(24) Vide Román Gubern, *Raza: Un ensueño del General Franco*, Madrid, Ediciones 99, 1977. Deve aqui também salientar-se a importância que tiveram as coproduções hispano-italianas baseadas no tema da Guerra Civil de Espanha e produzidas durante a II Guerra. Destaque-se, pela sua temática quase mítica, a obra de Augusto Genina, *L'assedio de l'Alcazar* (1940).

(25) Vide François Garçon, *De Blum à Pétain. Cinéma et société française (1936-1944)*. Préface de Marc Ferro. Paris, Les Éditions du Cerf, 1984, particularmente cap. I.

(26) Destaquemos o exemplo da obra Mr. *Smith goes to Washington* (1939), traduzido em português para *Peço a palavra*, porque julgamos dar-nos uma imagem do que constitui, em muitos dos casos, este tipo de filme americano.

documentário e no contexto da guerra, a série de filmes que tiveram como título básico *Why we fight?*

3. *Propaganda e cinema no Estado Novo - o documentário*

O Salazarismo compreendeu, desde cedo, a importância do cinema como forma de Propaganda do regime, sobretudo ao nível da "informação". O SPN, logo em 1935, organizava o "cinema ambulante", que percorria o país, contribuindo, assim, como também com bibliotecas cuidadosamente escolhidas e com o "teatro do povo", para a modelação da "cultura popular". Por sua vez, o controlo da censura evitava a difusão de mensagens que não estivessem de acordo com essa cultura modelo: os filmes, quer fossem portugueses ou estrangeiros, eram "visados pela Inspeção Geral dos Espectáculos" e seria interessante fazer um trabalho sistemático para entender o sentido do cinema que se via e aquele que não era permitido ou de que se censuravam certas partes.

Os documentários foram, porém, em termos de Propaganda, o núcleo mais importante. Os seus centros de produção foram, entre outros, ou a SP AC (Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas), a Agência Geral das Colónias, através das Missões Cinegráficas, ou o próprio SPN, que, a partir de 1944, com a operação de cosmética que o levou à mudança de nome, sendo então apelidado de Secretariado Nacional de Informação Cultura Popular e Turismo (SNI), passou a ter actividades alargadas de "protecção" ao cinema⁽²⁷⁾.

Ao invés de apresentar as instituições americanas, positivamente, como puras e dignas de elogio, como acontecia com o cinema das ditaduras, Frank Capra elogia sim os "valores americanos" do nacionalismo, da honestidade do homem simples e do *self-made-man*, criticando os próprios jogos de bastidores urdidos numa instituição com o prestígio do Senado. Ali, um simples senador (Mr. *Smith*-James Stewart) de um pequeno Estado consegue evitar, quase sozinho, grandes estratégias marcadas pela corrupção, pela força do dinheiro e das malfazejas influências políticas. No fundo, ficam salvaguardadas as virtualidades das instituições democráticas, desde que se apoiem em homens bons, que devem ser aqueles a quem compete construir a "Nova América".

⁽²⁷⁾ Cf. Lei n.º 2 027,18.2.1948, e Decreto-lei n.º 37 369,11.4.1949, por ex. in António Ferro, *Teatro e cinema*, p. 115 ss. Na primeira lei pode ler-se no seu artigo I.º: "A fim de proteger, coordenar e estimular a produção do cinema nacional e tendo em atenção a sua função social e educativa, assim como os

4. O Cinema como forma de propaganda salazarista.

O Estado Novo, através dos seus aparelhos ideológicos, nomeadamente o SPN, entenderam a força do cinema. Logo em 1935 verificarse a primeira sessão dos cinemas ambulantes, que em breve teriam os seus próprios meios de expansão no interior do país. Antonio Ferro chamou-lhes as "caravanas de imagens".

Antonio Lopes Ribeiro foi, sem dúvida, o cineasta mais sensível a esta campanha de propaganda através do cinema e o mais bem preparado tecnicamente, devido ao facto de ter contactado com o cinema soviético e os seus grandes realizadores. Aqui o vemos junto do soviético Dziga Vertov, em Moscovo, 1929 (figura 1). A Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas, L^a. (SPAC), a que esteve ligado, produzia e distribuía filmes nacionais, que normalmente ele próprio realizava, nomeadamente o "Jornal Português" (figura 2). Muitos foram os documentários de actualidades, ou de propaganda, realizados por António Lopes Ribeiro. Aqui se apresenta apenas uma amostra, referente aos anos 30 e 40: *Exposição Histórica da Ocupação*, de 1937 (figura 3), *As Festas do Duplo Centenário*, de 1940 (figura 4), *A Exposição do Mundo Português*, de 1941 (figura 5), *Inauguração do Estádio Nacional*, de 1944 (figura 6), *A Manifestação a Carmona e a Salazar pela Paz Portuguesa*, de 1945 (figura 7), e *Quinze anos de Obras Públicas*, de 1948 (figura 8). Eram, pois, documentários sobre acontecimentos marcantes - políticos, culturais e de obras públicas - do regime salazarista.



Fig. 1

A SPAC

SOCIEDADE PORTUGUESA DE ACTUALIDADES CINEMATOGRAFICAS-LDA

É A ÚNICA FIRMA PORTUGUESA QUE SÓ PRODUZ E DISTRIBUI FILMES PORTUGUESES!

PARA 1940-41 TEM A DISTRIBUIÇÃO PARA TODO O MUNDO OS SEGUINTE EXCLUSIVOS:



FATICO DO IMPÉRIO

A SENSACIONAL REVELAÇÃO DA NOSSA ÁFRICA - REALIZADA POR ANTONIO LOPES RIBEIRO



com ALVES DA CUNHA, AMARANTE, ANTONIO SILVA, RIBEIRINHO, LUIS DE CAMPOS, ISABELA TOVAR e MADALENA SOTTO nos principais papéis.

As reportagens completas da PRIMEIRA e da SEGUNDA

V I A G E M

do CHEFE DO ESTADO às Colónias de África

"O JORNAL PORTUGUÊS"

revista de actualidades com 21 números editados, dos quais 6 da SÉRIE ESPECIAL DAS COMEMORAÇÕES CENTENARIAS.

- MUNDO, OUTRO, DOCUMENTARIOS E FILMES CULTURAIS, focando os aspectos interessantíssimos da nossa paisagem e das nossas actividades.
- A EDITAR ATÉ AO FIM DO ANO
- JORNAL PORTUGUÊS N. 22, 23 e 24
- EXERCÍCIOS MILITARES DE 1940
- E o grandioso documentário da EXPOSIÇÃO HISTÓRICA DO MUNDO PORTUGUÊS.

Sede: Avenida da Liberdade, 245, P. C. - LISBOA - Telef. 2.114 -- Representante no Porto: ABEL D'AGUIÑO - Rua Duque Saldanha 29 - Telef. 248

Fig. 2

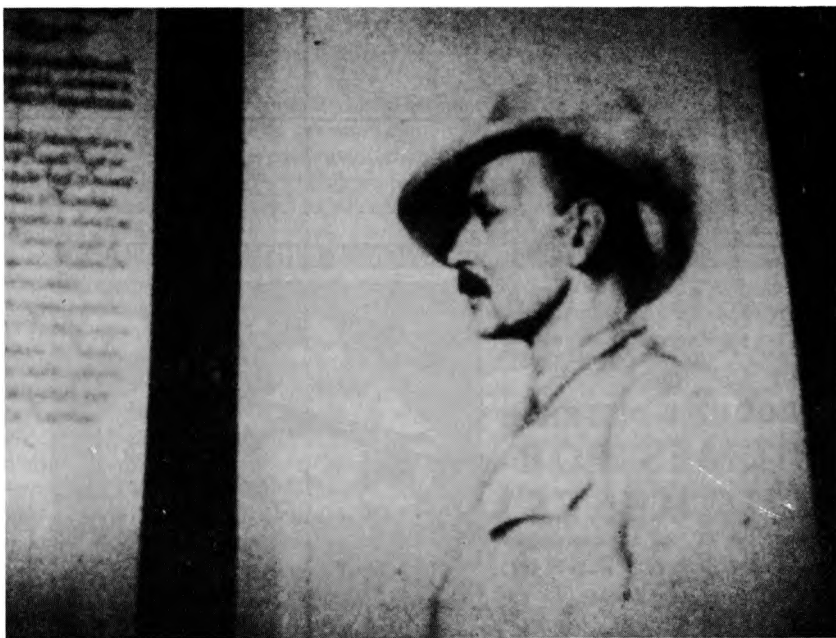


Fig. 3



Fig. 4

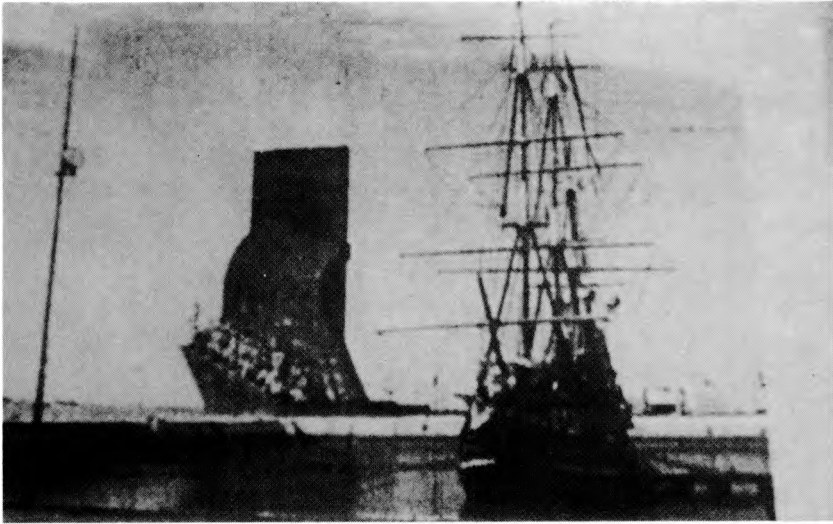


Fig. 5

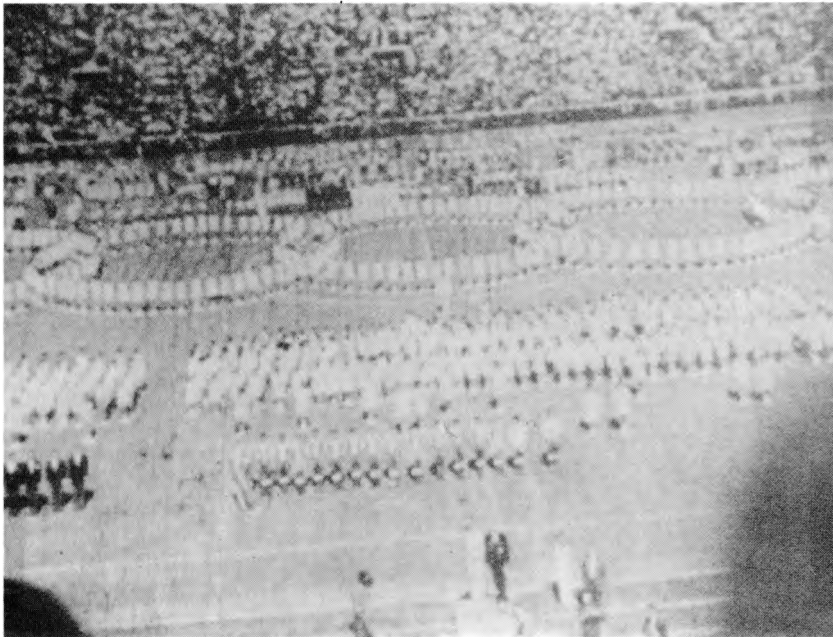


Fig. 6

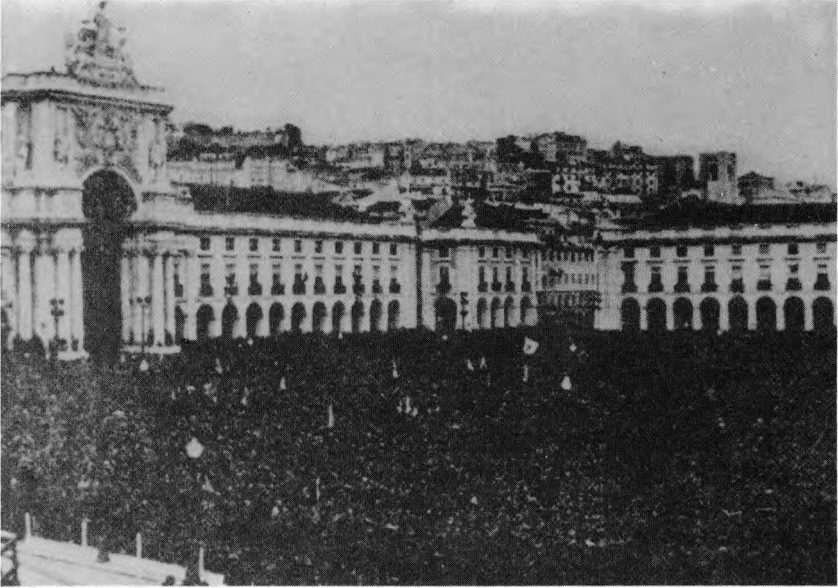


Fig. 7



Fig. 8

Assim, produzido pela SP AC para o SPN, surgia em 1938 o *Jornal Português* e os seus suplementos, a maioria deles (como é o caso, apenas para servir de exemplo, de *A manifestação nacional a Salazar*, de Antonio Lopes Ribeiro, de 1941) bem elucidativos das intenções propagandísticas. Também produzido pela SPAC ficou célebre pela divulgação que teve, mas sobretudo pelo sentido do espectáculo filmado e pelo apuro técnico e estético da realização de Antonio Lopes Ribeiro, talvez influenciado pelos filmes sobre as Olimpíadas de Berlim de Leni Riefenstahl, a *Inauguração do Estádio Nacional* (1944). Aliás, as obras públicas tiveram sempre uma divulgação especial, ou através da inauguração de uma obra em particular ou da divulgação desta actividade do Estado Novo - recorde-se, por exemplo, no cinema (também surgiam obras idênticas ao nível da publicação), *Quinze anos de Obras Públicas* (1948), produzido pela SPAC e realizado por António Lopes Ribeiro.

O SPN produziu, por exemplo, o filme *As festas do Duplo Centenário* (1940), igualmente de Lopes Ribeiro, que, com *A Exposição do Mundo Português* (1940), de Carneiro Mendes, apresentam as cenas dos acontecimentos mais importantes da construção da memória histórica pelo Estado Novo, de grande sentido nacionalista, ou seja, os acontecimentos que marcaram a celebração do duplo centenário da Fundação da Nacionalidade (1140) e da Restauração da Independência (1640). A Agência Geral das Colónias virou-se, como seria natural, para a produção de fitas ligadas ao Ultramar, de que são exemplo os filmes *Exposição Histórica da Ocupação* (1937), ou *Guiné, berço do Império* (1940), ambos também de Lopes Ribeiro.

São meros exemplos que apresentamos. Consultando as importantes obras de informação, *Documentarismo português*, de Luís de Pina, *Prontuário do cinema português*, de José de Matos-Cruz, e outras edições deste mesmo autor⁽²⁸⁾, logo nos apercebemos do volume

seus aspectos artístico e cultural, é criado o Fundo de cinema nacional." E no artigo 2º: "A administração do Fundo do cinema nacional será feita pelo Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, ouvido o Conselho do Cinema".

(28) Luís de Pina, *Documentarismo português*, Lisboa, Instituto Português do Cinema, 1977, e *Prontuário do cinema português. 1896-1989*. Por José de Matos-Cruz. Pesquisa com António J. Ferreira e Luís de Pina. Lisboa, Edição da Cinemateca Portuguesa, 1989. Ver também de José Matos-Cruz, *António Lopes Ribeiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, p. 71 ss.

incrível de documentários, das mais diversas origens, em termos de produção, que, de forma directa ou indirecta, propagandeavam o regime. Na década de 60, com o eclidir da Guerra Colonial, foi então particularmente rica essa elaboração, nomeadamente no que diz respeito a Angola, colaborando nessa actividade empresas particulares ou os Serviços Cartográficos do Exército, que tinham uma importante secção de cinema. Além disso, a televisão, com a fundação da RTP em 1957, passou igualmente a ter uma intervenção significativa neste processo.

4. O cinema de ficção no Estado Novo

Portanto, a Propaganda passava no Estado Novo muito especialmente pelo canal mais "real" do documentário, que, através da "informação", procurava chamar a atenção para a obra de Salazar, no domínio das Obras Públicas, a menina dos olhos do regime, mas também do fomento agrário e industrial, e para os grandes actos da vida cívica, política e "cultural", tais como visitas presidenciais, manifestações de apoio ao regime, festas militares, comemorações, exposições, etc. Apesar dos cenários do Estado Novo não serem tão preparados e tão espectaculares como os do Fascismo e especialmente do Nazismo, o certo é que não se desperdiçou este extraordinário meio de difusão de uma ideologia marcada pela imagem do "Ressurgimento da Pátria".

Quanto ao cinema de ficção, não se pode dizer que o Estado controlasse directamente a produção. As companhias, de que se destaca logo em 1932 a Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm, ligada à empresa alemã, eram formalmente independentes do poder político e, apesar de uma clara ligação técnica à Alemanha, marcada inclusivamente pelo estágio de alguns cineastas portugueses nesse país⁽²⁹⁾, não se pode dizer que se sentisse o peso das influências do nazismo, sobretudo naquilo em que ele se tornou mais agressivo, ou seja o anti-semitismo. O que sucedeu, ao invés, é que vários actores e técnicos alemães e de outras nacionalidades

(29) É o caso de Arthur Duarte que esteve na Alemanha e participou em alguns filmes alemães de ficção.

vieram para Portugal⁽³⁰⁾. O nosso país tomou-se uma espécie de *'Hafen der Hoffnung'*, de "Torto da Esperança" (para empregar o título do recente filme de Pavel Schnabel), onde passaram a chegar, a partir dos anos 30, principalmente judeus de várias origens, fugidos aos perigos, cada vez mais evidentes, da fúria nazi⁽³¹⁾.

Seja como for, não se pode dizer que grande parte do nosso cinema de ficção não mantivesse ligações com a ideologia, de forma mais ou menos indirecta mas perceptível. A própria censura, obviamente, não permitiria que a temática se afastasse do sentido do regime, o qual pretendia um verdadeiro movimento de "União Nacional", utilizando a denominação da organização política, espécie de "partido único" (ainda que se recusasse tal interpretação), criada por decreto em 1932. Aliás, a própria Inspeção Geral dos Espectáculos chegou a acentuar a marca "nacionalista" de pelo menos um filme, no próprio texto em que o visava. Trata-se de *As pupilas do Senhor Reitor*, apresentado em 1935 por Leitão de Barros, um dos cineastas mais ligados ao regime e às suas preocupações de celebração histórica, baseado no romance homónimo, do fim do século passado, de Júlio Dinis, autor muito popular e que era passível de ser interpretado como um apaixonado do mundo rural, do "Portugal velho" e da conciliação de classes, para quem as elites sociais só poderiam justificar-se se assentes nos valores de uma moral impoluta e na virtude do trabalho. Com efeito, a abrir o filme, pode ler-se esta nota da Inspeção Geral dos Espectáculos:

"A Inspeção-Geral dos Espectáculos ao visar o filme *As Pupilas do Senhor Reitor* 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".

⁽³⁰⁾ O filme *Gado Bravo* (1934), de António Lopes Ribeiro, é um exemplo característico desta realidade. Basta conhecer a ficha técnica. A supervisão é de Max Nosseck, o argumento de R. Erich Phillipi, a fotografia de Heinrich Gartner, a decoração de Herbert Lippschiltz e, entre os actores, salientam-se Oily Gebauer, no papel de *Nina*, e Siegfried Arno no papel de *Jackson*.

⁽³¹⁾ Foi muito interessante e digna de registo a acção desenvolvida pelo *Goethe-Institut*, ao dinamizar pesquisas sobre o tema e ao promover em várias partes do país exposições, conferências e colóquios, à volta do título comum "Fugindo a Hitler e ao Holocausto. Refugiados em Portugal entre 1933-1945".

5. O Cinema de ficção e a ideologia do Estado Novo

Evidentemente que no tempo do Estado Novo o cinema teria de estar umbilicalmente ligado ao regime ou, pelo menos, aos seus valores mais caros. Veja-se, por exemplo, esta foto tirada durante uma sessão solene, de 1936, no Sindicato dos Profissionais de Cinema, em que se encontra na presidência Leitão de Barros (figura 1). Nela são visíveis algumas das máximas que fundamentavam a doutrina defendida por Salazar.

Assim, o cinema de ficção, mesmo quando não era assumidamente um "Cinema de Propaganda", fazia eco ou ressentia-se das ideias mestras do regime: ou se tratava da mensagem populista e ruralista e de conciliação de classes em *As pupilas do Senhor Reitor* (1935), de Leitão de Barros, que a própria Censura entendia tratar-se de uma afirmação de "Nacionalismo" (figura 2); ou afirmava-se como um cinema de conversão religiosa em *Fátima, Terra de Fé* (1943), de Jorge Brum do Canto, conversão de um lente de Medicina (Dr. *Silveira*), racionalista e ateu, através de um milagre ocorrido em Fátima, que o faz voltar aos valores da Fé e da família (figura 3); ou era marcado pelos valores da história e da epopeia, em *Camões*, de Leitão de Barros, o Camões das aventuras e desventuras amorosas, de "Os Lusíadas" e que termina os seus dias em solidão, com a companhia da mal-amada Beatriz (figura 4), visionando o desastre de Alcácer Quibir, mas também a ressurreição da Pátria, que ultrapassa o seu tempo e chega a 1940, ano das comemorações centenárias; ou surge em clima de conversão social já na década de 50, no filme de Perdigão Queiroga *Sonhar é fácil* (1951), exemplo final de solidariedade social entre o povo e a burguesia, o trabalho e o capital (figura 5); ou continua no mito do cinema histórico, na épica de *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto (figura 6), o filme que prolongou, em múltiplas sessões, a propaganda do Império até à década de 60.



Fig-1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Trata-se, pois, de uma mensagem idêntica àquela que mais tarde seria divulgada num livro clássico, que teve uma colaboração muito diversificada: *Portugal Breviário da Pátria para os portugueses ausentes*⁽³²⁾.

A ideologia indirecta ou contextuai - no que respeita à temática (por exemplo a experiência não muito bem sucedida do filme histórico, por vezes com todo o seu carácter épico), ao ambiente (a cidade, onde sobressaem os valores, os pequenos dramas e as pequenas comédias do povo, ou o campo, sempre o lugar de encontro das verdadeiras virtudes), à moral (a pobreza honesta, a conciliação de classes, os valores patrióticos, o premiar das virtudes e o castigo dos vícios)... - está, de resto, bem presente no cinema português, nomeadamente nos anos 30 e 40 e mesmo até na década de 50. E a ideia da "conversão" é uma nota típica de muitas películas desta época: a mensagem final da conversão da própria história de Portugal após a crise a que o nosso maior épico assiste e que acompanha a sua morte (Leitão de Barros, *Camões*, 1946); a conversão social e moral de um jovem estróina, filho de "boas famílias", mergulhado nos vícios da cidade, através do amor de uma mulher aldeã, simples e até simplória, mas com as virtudes tradicionais das "serras" (Leitão de Barros, *María Papoila*, 1937); a conversão do sábio professor de Medicina de Coimbra, racionalista ateu, voltairiano, mas de bom coração, perante um milagre realizado em Fátima (Jorge Brum do Canto, *Fátima, terra de Fé*, 1943)⁽³³⁾; ou a conversão do pequeno capitalista, explorador dos pobres, perante o idealismo cooperativista, mas ingénuo, de um homem simples, mas que também precisa do capital para poder levar a efeito os seus desígnios filantrópicos (Perdigão Queiroga, *Sonhar é fácil*, 1951).

E poderíamos multiplicar os exemplos.

O certo, porém, é que, tal como sucedeu na Alemanha nazi e na Itália fascista, não foi o filme de ficção directa e assumidamente de Propaganda que vingou. Ele constituiu uma minoria. Em cerca de 60 filmes produzidos nos anos 30 e 40, as décadas de maior expressão ideológica do Estado Novo, apenas dois se podem assim classificar, ou seja, 3,3%. São esses *A Revolução de Maio*, de 1937, e *O feitiço do Império*, de 1940. Ambos foram realizados pelo mais significativo e assumido realizador do regime salazarista, António Lopes Ribeiro.

⁽³²⁾ *Ob. cit.*, Prefácio de António Ferro, Lisboa, SNI, 1946.

⁽³³⁾ Sobre este filme, ver Álvaro Garrido, *estudo e obra cits.*

6. *A Revolução de Maio* (1937), de Antonio Lopes Ribeiro - o filme de propaganda do regime.

Antonio Lopes Ribeiro foi, sem dúvida, um dos maiores cineastas portugueses e aquele que mais bem estava preparado para trabalhar na Propaganda do Estado Novo. O filme *A Revolução de Maio* foi, assim, a grande aposta do regime, que procurou dar-lhe um tom ao mesmo tempo político e romântico, ao contrário do sentido épico e dramático dos filmes russos, italianos ou alemães. Tratou-se, pois, de um filme de propaganda "à portuguesa". Este facto é bem assinalado nos quatro cartazes que a seguir se apresentam (figuras 1, 2, 3 e 4), onde se salientam não só a "exaltação nacionalista" que a fita afirmava, mas também, para português e francês ver (o filme foi apresentado na Exposição Internacional de Paris), a figura da personagem feminina principal, *Maria Clara*, enfermeira na Maternidade Alfredo da Costa e exemplo da mulher portuguesa. O contraste entre a família simples e feliz e o mundo subterrâneo da subversão é uma constante, como se pode ver nas duas cenas seguintes (figuras 5 e 6), que apresentam a casa de *Maria Clara* e os fundos da Tipografia Liberdade, onde *César Valente* preparava o golpe revolucionário. *Barata*, figura ridícula de funcionário público, boateiro e que escuta as conversas de *César Valente* (figura 7), para além de ser um triste apaixonado de *Maria Clara*, estabelece o contraste com *César*; que, apesar de ser um espírito subversivo, revela bom coração e está a caminho da conversão. No dizer do *Chefe Moreira*, da Polícia política, para o *Agente Sobral* (figura 8), *César* "é apenas um homem que se engana como tantos". O contraste entre as sombras do passado e a luz prometedora do presente do Estado Novo surge logo no genérico do filme, como se pode ver nas páginas iniciais do guião (figura 9), que se encontra arquivado na Cinemateca Portuguesa (28 B). Se este "filme oficial" teve ou não grande impacto de bilheteira, não nos podemos pronunciar. O certo, porém, é que se procurou dar a imagem de um filme de grande interesse entre os espectadores, mesmo no Brasil, para onde foi exportado, devido à importante colónia portuguesa ali existente, como se vê numa página do *Diário Português*, de 13.3.1938 (figura 10).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

S E C R E T A R I A D O D A P R O P A G A N D A N A C I O N A L

A R E V O L U Ç ã O

D E

M A I O

Argumento original de ANTÓNIO FERRO e ANTÓNIO LOPES RIBEIRO

Planificação de ANTÓNIO LOPES RIBEIRO

L I S B O A M C M X X X V I

Fig. 9(1)

Cinema e Propaganda no Estado Novo

INSCRIÇÃO	LEGENDAS	MÚSICA
0000 ABRE EM FUSÃO Um céu carregado de nuvens. (ENCADEADO)		MUSICA Nº1 Nota sustentada nas madeiras, crescendo
0001 Nuvens a correr. (ENCADEADO)	<u>Legenda A:</u> (ABRE EM FUSÃO)	Entrada das cordas. Violinos, logo apoiados pelos cellos e pelos contrabaixos. Crescendo nos tímpanos.
0002 Fumos negros. (ENCADEADO)	S O N O R O F I L M E L i m i t a d a a p r e s e n t a	
0003 Vagalhões. (ENCADEADO)		
0004 O canhão dum navio, disparando.		
0005 Explosão duma grana-da.	(FECHA EM FUSÃO)	Golpe de pratos. Acorde forte. Entrada dos metais.
0006 Vagalhões, recuando.	<u>Legenda B:</u> (ABRE EM FUSÃO)	
0007 Metralhadora pesada, disparando. (SOBREPOSIÇÃO ATÉ 0010)	A R E V O L U Ç Ã O	
0008 Silhuetas de soldados armados, correndo...		
0009 Silhuetas de civis armados, correndo em sentido contrário...		
0010 Silhuetas de marinheiros armados, correndo no mesmo sentido dos soldados de 0008. Sobrepoem-se-lhe fumos brancos, que se dissipam, deixando livre a metralhadora, que pára de disparar e desaparece depois gradualmente por encadear com 0011 (ENCADEADO)		

Fig. 9 (2)

I M A G E M S	L E G E N D A S	M Ú S I C A
(ENCADEADO)		
011 Paisagem primaveril. Árvores floridas no primeiro plano.	(Aparecem gradualmente as palavras que completam o título)	
(ENCADEADO)		
012 Outro plano primaveril.	D E M A I O	
013 Movimento ascensional do aparelho sobre um edificio muito branco	<u>Legenda C:</u> Argumento original de ANTÓNIO PERRO LOPES e ANTÓNIO LOPES RIBEIRO	
014 Panorâmica horizontal sobre uma seara que ondula ao vento.	<u>Legenda D:</u> Realização de ANTÓNIO LOPES RIBEIRO	
015 O mar batendo de encontro ao paredão dum dos novos portos.	<u>Legenda E:</u> Imagens de ISIDORE GODBERGER 2º Operador: OCTAVIO BOBONE	
(CORTINA)		
016	<u>Legenda F:</u> Sons de PAULO DE BRITO ARANHA	
017	<u>Legenda G:</u> Direcção Musical de PEDRO DE FREITAS BRANCO Melodias de WENCESLAU PINTO, ROSITA C. F. A. F. N. O. HAZUEN TAVARES e ELIESER KAMENESKY	

Fig. 9 (3)

Portugal e os perturbadores da ordem publica

Associação Comercial de Lisboa. VAI REALIZAR UM CICLO DE CONFERENCIAS SOBRE OS MERCADOS EXTERNOS

Portugal pelo telegrafo

(Continuação de 1.ª página)
Circulando no vácuo, para a direita e a esquerda, as ideias de um empresário de ideias, as ideias de um empresário de ideias...



delega pelos membros de G.
(Continuação de 1.ª página)
A 1.ª Conferencia da ACOL...

LONDRES, 12 de Fevereiro
Um grupo de Parlamentares...

Não ha conspirações em Portugal
Exercícios do "Homenagem-Fleat" nas costas de Portugal...

Noticias por via aerea
Exclusivas para o "Diario Portugues"
Uma novidade no fabrico de filaflores...

Até ontem, sábado, passaram pelo CINEMA ODEON 20.428 pessoas! "A REVOLUÇÃO DE MAIO" é um belíssimo romance de amor e uma obra de exaltação patriótica!!!

deixa de Calisto de Miguere
Portugal das almas adô...



A Europa agitada

Assuntos corporativos
LONDRES, 12 de Fevereiro
O Conselho de Ministros...

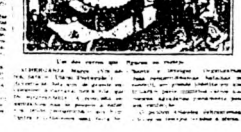
Repercussão dos acontecimentos da Austria
A viagem de Hitler - Prevenção nas fronteiras francesas - A nota do gabinete de Londres



Hilmer não acutou
Para as fronteiras!
O sr. Leon Blum
Frente Popular

Três casas destruidas pelo fogo
No preocupados no Italia

O orgulho austríaco
Goebbels desmente informaçoes falsificadas



O QUE FOI A FESTA DA "LECIO"

O BRASIL DO ESTRANGEIRO
Um vegetal precioso

Para debelar a crise economica
Os delegados dos ferroviarios do Vale do Vouge...

A verdadeira voz dos indios
Alguns para os Estados Unidos

Nulo o artigo 88.º que proclama a independencia

Ataxados os comunistas

Fig. 10

5. A Revolução de Maio - "conversão" de um revolucionário ao regime de Salazar

A finalidade propagandística de *A Revolução de Maio* é evidente, em todos os seus aspectos. Aliás, numa entrevista ao *Cine-Jornal*, publicada em 25 de Novembro de 1935, Antonio Ferro, falando do papel primordial do teatro e do cinema ao serviço da Propaganda, anunciava explicitamente:

"Está em labor um grande filme sobre o actual momento político português. É provável que também já no próximo ano se comece a filmar urna obra dinâmica, com fins semelhantes à película italiana intitulada ""Camisas Negras ""[sic]. É bom notar que falei em fins semelhantes, pois não só a nossa política é diferente da italiana, como o nosso filme também será diferente das "Camisas Negras" [sic]"⁽³⁴⁾.

António Lopes Ribeiro, consciente da importância do cinema como meio de Propaganda, também ele admirador do genial Eisenstein⁽³⁵⁾ e conhecedor do cinema alemão e italiano, dirá, todavia, numa entrevista ao mesmo *Cine-Jornal*:

"Revolução de Maio não será uma obra panfletária e brutal 'à maneira' de *Potemkine* e de *A mãe*. Tão pouco terá o carácter heroico de *Camiciá nera*. Não se inspirará também no figurino dos filmes congéneres hitlerianos"⁽³⁶⁾.

Há, pois, sempre a ideia, presente no Salazarismo, de que o nosso regime é diferente de outros regimes autoritários e que por isso os seus meios de propaganda teriam outra linguagem. E isso é um facto, mesmo que se diga que certas cenas de *A Revolução de Maio* não parecem desmentir uma certa inspiração eisensteiniana. Seja como for, a Propaganda é, como se disse, assumida no próprio filme e nas palavras de Lopes Ribeiro. Assim é que, em artigo do suplemento semanal de *O Século, Cinéfilo*, considera que quatro pontos

⁽³⁴⁾ MA partir de Janeiro, projectar-se-ão, em todo o mundo, actualidades portuguesas!" [entrevista com António Ferro], in *Cine-Jornal*, ano I, n.º. 6, 25.11.1935. O nome do filme italiano é sim *Camiciá Nera*, ou seja, *Camisa Negra*.

⁽³⁵⁾ Entrevista a Nuno Rogeiro, *O Diabo*, 22.9.1992.

⁽³⁶⁾ *Cine-Jornal*, ano I, n.º. 18, 17.2.1936. Chama-se a atenção - sem que isto contradiga o que afirma Lopes Ribeiro - que a fotografia se deve a um alemão com longa prática no cinema do seu país, Isy Goldberger.

cardeais nortearam o filme: "servir o cinema português", "servir o público português" ("o público português, de Portugal, do Brasil, das Possessões Ultramarinas, da Europa, da América e da África", que "reclama filmes falados em língua portuguesa"), "servir a propaganda de Portugal" (filmando o "espectáculo formidável" que desfilou perante os "aparelhos de filmar": "as mais lindas paisagens, os nossos mais belos trajes, grandes artistas nossos, a obra formidável do Estado Novo, o nosso Exército, a nossa Marinha, a nossa Esquadra, a nossa Aviação") e, finalmente, "servir a política de Salazar" ("o exemplo singular do que pode fazer o cérebro aliado ao braço, o braço aliado ao coração")⁽³⁷⁾.

O argumento do filme é da autoria - diz-se no genérico - de *Jorge Afonso* e *Baltazar Fernandes*, ou seja, os pseudónimos (curiosamente são os nomes de dois pintores portugueses do século XVI) dos próprios António Ferro e António Lopes Ribeiro. Trata-se, pois, de uma película com todas as características de "filme oficial": patrocinado pelo SPN, teve ainda os "valiosos auxílios" da Presidência do Ministério, dos Ministérios dos Negócios Estrangeiros, do Interior, da Agricultura, da Marinha e da Guerra, da União Nacional e da Polícia Internacional Portuguesa. Trata-se do "primeiro grande filme de exaltação nacionalista", no dizer de um cartaz de publicidade⁽³⁸⁾.

E difícil, sem ao mesmo tempo o ver, relatar o filme, mesmo olhando para o seu guião, que se encontra inédito na Cinemateca Portuguesa⁽³⁹⁾. Por isso se aconselha a visionar esta película, que é o exemplo mais perfeito do filme de ficção do regime e que teve uma versão francesa apresentada então em Paris⁽⁴⁰⁾. Vamos apenas chamar

(37) "Os quatro pontos cardeais de A Revolução de Maio", in *O Cinéfilo*, ano 9º., n.º. 459, 5.6.1937.

(38) Yer a reprodução do cartaz in J. Matos-Cruz, *António Lopes Ribeiro*, p. 180, e nas ilustrações anexas a este artigo.

(39) Cinemateca Portuguesa, Espólio Arthur Duarte, 37C. Note-se que o guião por que fizemos as citações apenas contém os diálogos e não outras indicações relativas ao processo de filmagem, encenação, música, etc., que se encontram noutro exemplar mais completo, também arquivado na Cinemateca Portuguesa (28B), cujas três primeiros páginas reproduzimos em ilustração.

O Tratou-se de uma versão para ser apresentada na Exposição de Paris de 1937, pelo que foi feita também uma *plaque* em língua francesa. A obra, como filme de propaganda que era, nunca mais foi exibida em retrospectivas a partir de 1958. Só em 1976 o voltou a ser na Retrospectiva Portuguesa de

a atenção para certos aspectos que nos parecem mais elucidativos⁽⁴¹⁾.

Como noutros casos já referidos, este filme conta a história de uma "conversão", mas desta vez trata-se de uma conversão ao regime de Salazar.

O tempo em que se localiza o enredo é particularmente importante: os dias que antecedem a celebração dos dez anos da Revolução de 28 de Maio de 1926. O espaço também é elucidativo: Lisboa (e seus arredores turísticos, Estoril e Sintra) e a provincia, nomeadamente o norte do país, o Porto, e as obras do porto de Leixões, símbolo de urna grande obra do Estado Novo, e o Minho, com as suas romarias e festas populares (em particular o I.º de Maio, que em vez de ser uma jornada de luta dos trabalhadores é agora, em Barcelos, o reencontro com a romaria popular das "Cruzes", convertida também em festa corporativa do trabalho e de vivas ao regime), terminando quase simultaneamente em Lisboa e Braga, onde Salazar presidiu a uma grande manifestação de celebração e propaganda.

As personagens são exemplares em termos dos objectivos propostos. Entre outros e em primeiro lugar, *César Valente* (António Martinez), o revolucionário exilado que vem do Báltico, a bordo de um navio francês (estava-se no tempo da *Front Populaire*), para vir organizar uma revolução que deveria eclodir no próprio 28 de Maio ("para apagar essa data, neutralizar uma comemoração que dia a dia se vai tornando mais significativa", como ele próprio dizia em diálogo com um camarada de luta)⁽⁴²⁾. Apesar de "transviado", *César* ou, clandestinamente, *Manuel Fernandes*, apresenta qualidades morais que levarão à sua "conversão". A seguir, em ordem de importância, temos *Maria Clara*, enfermeira na Maternidade Alfredo da Costa, "exemplo de organização hospitalar de apoio à maternidade", filha de um sargento que morrera num golpe revolucionário contra a Ditadura nacionalista

Poitiers. Em 1983 foi passada em cópia integral na Cinemateca Portuguesa durante a Retrospectiva António Lopes Ribeiro. Em Junho de 1986 foi exibida no canal 2 da RTP, provocando alguma celeuma nos meios oficiais. Foi, todavia, graças a essa exibição que passámos a conhecer esta obra de Propaganda. Vide Luís de Pina, *História do Cinema Português*, Lisboa, Europa-América, 1986, pp. 81-82.

⁽⁴¹⁾ Chama-se a atenção para os comentários que já foram feitos ao filme nomeadamente por José Matoz-Cruz, *António Lopes Ribeiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, pp. 180-183.

⁽⁴²⁾ Guião cit., p. 7.

que se instalara após o 28 de Maio. Será esta jovem simples e virtuosa, verdadeiro arquétipo da "mulher portuguesa" - que *César*, em fuga, encontrou casualmente numa festa de lançamento à água de "mais um navio da armada" portuguesa e no meio de discursos em louvor do "ressurgimento nacional" e de apelo ao apoio a Salazar -, uma das causas da sua "conversão". *Barata* (Francisco Ribeiro, "Ribeirinho", comediante de vários filmes da época, irmão do realizador) é, por sua vez, o exemplo do mau funcionário de Estado, que passa a vida a dizer mal do Governo. Desempenha no filme, até certo ponto, o papel do oposto de *César*, pela falta de verticalidade e de coerência, pelo ridículo da sua figura de apaixonado por *Maria Clara*, pela fraqueza física e moral de cobarde oposicionista, apesar de empregado público. Mas também ele se converterá no final às virtudes do regime. *Silva-tipógrafo* (José Gamboa), camarada de *César*, representa também outro pólo, mas este um pólo fixo de verdadeiro revolucionário sem carácter, pois encama a violência que aparece como regra geral do espírito revolucionário, que não olha a meios para chegar aos fins. *Chefe Moreira* (Alexandre de Azevedo) é o chefe da Polícia, de uma polícia bem organizada mas civilizada, compreensiva e humana. Ele acredita até ao fim na "conversão" de *César*.

A "conversão" de *César* ao regime é, pois, o tema fundamental de *A Revolução de Maio*. Tudo aponta nesse sentido, conforme já vimos e como podemos ainda melhor esclarecer, reportando-nos a outros aspectos do enredo do filme. As estatísticas que encontra no Instituto Nacional de Estatística, numa intenção "científica", mas também séria, de pensar o país onde se deveria desenvolver a revolução, provam a *César Valente* que Portugal tem um dos mais baixos índices de desemprego da Europa, assim como outros números o esclarecem sobre o incremento da Educação, sobre a obra social do Estado Novo ou sobre o progresso económico. E esta cena desenrola-se em paralelo com a conversa de café entre *Barata e Silva-tipógrafo* - uma das mais curiosas e sugestivas cenas pela comicidade de "Ribeirinho" - em que se divulgam boatos e se critica o regime. Na viagem ao Norte do país, onde *César* vai negociar a compra de armas - e é sintomático que o encontro se dá no Porto com um comandante de um barco espanhol, sabendo nós que a Espanha republicana era apelidada de "comunista" e nela já eclodira a guerra civil, em que o Salazarismo apoiara com meios militares discretos, mas de forma decidida, as tropas "nacionalistas" de Franco - e o conluio dos operários do porto de Leixões, verifica que estes apoiavam agora o Estado Novo. E a

"peregrinação" continua: *César* verifica que a sua mãe morrera pelos desgostos que lhe dera e que o seu pai e o seu irmão estavam ao lado de Salazar, empunhando aquele, na festa de Barcelos, um cartaz onde se podia ler:

PELA ORDEM
PELO TRABALHO
EM PROL DE PORTUGAL⁽⁴³⁾

Mas a "conversão" concretiza-se em Lisboa. De novo se encontra com *Maria Clara* que lhe confessa o seu amor, mas que afirma não poder continuar a vê-lo. Diz ela:

"Não posso lembrar-me que o Senhor esteve e está ainda do lado daqueles que mataram o meu pobre pai. Jurou-me um dia que não era um criminoso. Não lhe parece que uma revolução pode ser pior que um crime? Adeus Manuel que a N^a. Senhora o proteja"⁽⁴⁴⁾.

César Valente ou *Manuel Fernandes*, depois deste encontro, olha para a alegria das crianças do miradouro de São Pedro de Alcântara. Está já, na verdade, a caminho da "conversão". O arrependimento acompanha-o a cada passo, perante o olhar expectante do *Chefe Moreira* e do *Agente Sobral*. Para aquele, *César* "é apenas um homem que se engana como tantos"⁽⁴⁵⁾. E, depois da prisão dos camaradas de *César* na cave escura da "Tipografia Liberdade", onde se distribuíam as funções dos revolucionários e onde não faltou o canto triste do russo *Dinoff* (Eliezer Kamenesky), assiste-se finalmente à "conversão" de *César*. Estava incumbido de, nesse dia 28 de Maio de 1936, fazer içar uma bandeira vermelha no mastro de um dos pontos mais altos da cidade. Todavia, o que sucede - após uma subida lenta e difícil à colina lisboeta, em que *César* é assaltado pelo remorso e ouve matraquear as vozes do regime e da sua consciência "Tudo pela Nação. Nada contra a Nação" - é que acaba por, respeitosamente, tirar o chapéu como bom patriota, perante o hastear da bandeira nacional. Estava consumado o acto, que terá como complemento - e é então projectado o documentário do acontecimento, que é sugerido pela notícia do jornal que embrulhava a bandeira vermelha, atirada

⁽⁴³⁾ *Idem*, p. 18.

H *Idem*.

⁽⁴⁵⁾ *Idem*, pp. 18-19.

por *César* para o caixote do lixo - o discurso de Salazar, realizado em Braga nas comemorações do ano X da "Revolução Nacional" e que também continha palavras de "conversão":

"As almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século procurámos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu de ver. [...]"⁽⁴⁶⁾.

E, mesmo a finalizar, temos o encontro de *Manuel* ("o *César* morreu", segundo as suas próprias palavras) com *Maria Clara*, a quem aquele afirma, perante os temores de que seja preso e como a justificar a repressão do regime: "Se me prenderem... não fazem mais do que o seu dever. Eles é que têm razão"⁽⁴⁷⁾. E, enquanto isso, o *Barata*, no café, fala da compra de mais navios⁽⁴⁸⁾. Ou não fosse a imagem oficial de Portugal a de "um país de marinheiros"...

Eis, pois, em retrato de propaganda, a "conversão" de um revolucionário, que acompanhava a "conversão" do próprio Portugal por acção de outra revolução, a "Revolução Nacional" do Estado Novo. Aliás, o genérico do filme tem desde logo um grande poder de sugestão: a "balbúrdia sanguinolenta" (para empregar uma expressão muito usada pelo regime para sintetizar a imagem de anarquia e violência da República, retratada com cores negras de guerra civil, de morte, de gritos de mulheres, numa verdadeira imagem eisensteiniana) que dá lugar à paz, filmada em imagens paradisíacas de flores, de canto das aves e da paisagem alegre de Lisboa. O próprio *César*, entre imagens observadas e recordadas, verificara esse contraste, do alto do miradouro da Senhora do Monte, na velha alta lisboeta, antes de se consumir o seu acto de "conversão" final.

⁽⁴⁶⁾ *Idem*, p. 20. Estas palavras de Salazar foram cotejadas e corrigidas pela publicação oficial dos discursos: "As grandes certezas da Revolução Nacional", discurso proferido em Braga, da varanda do quartel de infantaria n.º 8, em 26 de Maio de 1936, *Discursos*, vol. II, p. 130.

⁽⁴⁷⁾ Guião cit., p. 20.

⁽⁴⁸⁾ "Vamos comprar mais navios. Já comprámos 14 e estão todos ali em carreirinha, e quando a gente quer mais, compra!" (guião cit., p. 20).

5. O feitiço do Império - "*conversão ao ideal nacionalista do colonialismo português*"

O feitiço do Império é o outro filme ficcionista de propaganda do Estado Novo. Já aludimos a ele numa comunicação apresentada em Los Angeles em 1994⁽⁴⁹⁾, mas não podemos deixar de recordar algumas das suas notas mais características. E aqui teremos mesmo de imaginar pelo menos o som⁽⁵⁰⁾, através do guião, em boa hora publicado por José Matos-Cruz⁽⁵¹⁾, dado que aquele se perdeu, razão por que o filme é praticamente desconhecido do público, mesmo do público interessado no fenómeno cinematográfico não por meras razões estéticas, mas também por motivos de análise do cinema como "agente e fonte da História", para empregar uma expressão de Marc Ferro⁽⁵²⁾.

Estamos afinal outra vez perante uma película em que se cruza a ficção com a imagem "real" do regime, através do documentário, captado pelo próprio realizador Lopes Ribeiro, que dirigiu tecnicamente a "Missão Cinegráfica às Colónias de África", da Agência-Geral das Colónias, chefiada pelo Major Carlos Afonso dos Santos, o qual, com o pseudónimo de Carlos Selvagem, pôs a sua pena ao serviço de várias empresas salazaristas. Mas, pondo de parte esses documentários, entre eles a visita do Presidente da República a Angola, centremo-nos apenas no enredo dramático, inspirado na ideia apresentada pelo jornalista e escritor Joaquim Pereira Mota Junior.

Na verdade, estamos igualmente perante outro exemplo de "conversão" - a "conversão" de um luso-americano às virtudes de Portugal e do seu Império. Apresentado em 1940, em plena guerra,

⁽⁴⁹⁾ "Salazarismo, Europa e América", comunicação apresenta em 24 de Abril de 1994, no *Symposium on Portuguese Traditions*, organizado pelo *Department of Spanish and Portuguese* da *University of California-Los Angeles* (E.U.A.). Será publicada na revista *Encruzilhadas/Crossroads* e na *Revista Portuguesa de História*.

⁽⁵⁰⁾ Graças à Cinemateca Portuguesa, através do apoio concedido pelo Eng.º José Manuel Costa, Chefe de Divisão do Arquivo Filmico, e da D. Joana Pimentel, pudemos visionar o filme, em 27 de janeiro de 1995, embora sem a banda sonora, que se encontra deteriorada nas cópias conhecidas.

⁽⁵¹⁾ *António Lopes Ribeiro, ob. cit.*, p. 337 ss.

⁽⁵²⁾ *Cinéma et Histoire. Le cinéma agent et source de V'Histoire*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977 (última edição: Gallimard, 1993).

7. *O Feitiço do Império* (1940), de António Lopes Ribeiro - a apologia da colonização portuguesa e do nacionalismo no tempo da II Guerra Mundial.

Lamentavelmente trata-se de um filme de que apenas se pode ver a imagem e ler o guião, graças à sua publicação por José Matos-Cruz, dado que se perdeu a banda sonora. Foi feito tendo como base as imagens africanas colhidas pela Missão Cinegráfica às Colónias de África, constituída por uma equipa de que faziam parte, entre outros, o Major Carlos Afonso dos Santos, ou seja, o escritor Carlos Selvagem, António Lopes Ribeiro e o operador de câmara Isy Goldberger (figura 1). Todo o enredo se baseia na antinomia entre personagens, interesses e ideais, conceitos de colonização, onde é evidente, até pelos cartazes do filme, a ideia do "respeito pelas culturas indígenas", que constitui uma das afirmações de Propaganda (figura 2). O filme começa em Boston em casa do luso-americano *Francisco Morais*, cujo lar, apesar de rico, respira a "harmonia portuguesa" (figura 3). *Luís*, filho do casal, debate-se entre o seu americanismo e o apelo à pátria. Até no gosto pela própria música. Note-se o seu desagrado ao ouvir o fado castiço, na casa de fados "Colete Encarnado", e o seu encanto ao ouvir "fox-trot", no "Arcádia", na companhia do simpático e castiço *Chico do Táxi* (figuras 4 e 5). Em Angola, para onde vai caçar, hospeda-se em casa do seu *Tio Alberto*, que representa, na sua figura cómica e ridícula, o mau colono (figura 6). É, porém, em Angola, depois de ter passado em outras colónias, as quais já lhe abriram os olhos para as vantagens da colonização portuguesa, que, devido a um acidente de caça, encontra *Mariazinha*, símbolo das virtudes da mulher. Ela serve de enfermeira, sob o olhar atento do seu pai *Vitorino*, o símbolo do bom colono, simples e trabalhador (figura 7). Assim, vai afastando-se da sua noiva americana, *Fay Gordon*, que, ao contrário de *Mariazinha*, representa o tipo de mulher petulante e interesseira. *Luís* rompe com ela em Moçambique, onde o procurara (figura 8). De novo em Angola e de novo unidos, *Luís*, *Mariazinha* e *Vitorino* assistem à recepção do Presidente da República (figura 9), numa junção do ficcional e do documentário, muito característica neste tipo de filmes de Propaganda. Enfim, no regresso dos três a Lisboa, num *happy end*, romântico e patriótico (figura 10), *Luís* encontra o seu verdadeiro amor e a consciência da sua verdadeira pátria. A ideia do filme, posta a concurso, deve-se a Joaquim Mota Junior (figura 11), cuja obra *O Feitiço do Império*, com enredo muito diferente do filme, foi publicada pela Agência Geral das Colónias, em 1940 (figura 12).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

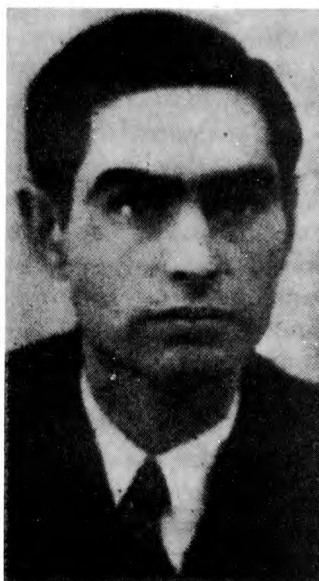


Fig. 11

JOAQUIM MOTA JÚNIOR

O FEITIÇO
DO IMPÉRIO



AGÊNCIA GERAL DAS COLÓNIAS
LISBOA 🍷 1940

Fig. 12

parece indubitável que o filme procurava também estimular a emigração dos portugueses para África - que, todavia, sempre se realizou, contraditoriamente, de forma escassa, lenta e cautelosa - evitando assim uma emigração para o estrangeiro, os Estados Unidos e mesmo o Brasil.

Vejamos como é que o Império "enfeitiça" esse luso-americano.

A historia começa em Boston, onde um abastado e feliz casal de portugueses radicado na América, *Francisco Morais* (Alves da Cunha) e *Emília* (Emília de Oliveira), manifesta a sua preocupação pelo facto do seu filho *Luís* (Luís de Campos) se ter americanizado. Ainda por cima, era sua intenção casar com uma americana duas vezes divorciada - o que chocava a mentalidade portuguesa, que encarava a família como uma célula indestrutível - *Fay Gordon* (Madelena Sotto), que insistia para que *Luís* se naturalizasse americano, facilitando assim a união entre as suas firmas.

Luís, que começa por comparar a América, país de sucesso, à "pobre terra portuguesa", não ouve inicialmente as opiniões do pai desgostoso. Este consegue, todavia, convencê-lo a ir caçar a Angola, onde *Luís* tinha um tio, passando pelo Continente. Ao despedir-se diz-lhe o pai, descrevendo um Portugal em tons cor de rosa:

"Vais conhecer, finalmente, o teu país. Verás que é lindo. E o país do sol, o país da eterna Primavera!... [...] E, quando uma coisa portuguesa te impressione ou te comova, abre este estojo e vê o que lá está"⁽⁵³⁾.

Não vamos, naturalmente, revelar já o conteúdo do "estojo", o que acontecerá no fim do filme, pois tiraríamos o interesse ao leitor e ao espectador ou espectador imaginário.

Luís desembarca em Lisboa, onde é acompanhado na sua visita pelo simpático *Chico do táxi* (Francisco Ribeiro, "Ribeirinho", que desempenhara o papel de *Barata* em *A Revolução de Maio*), figura típica de popular lisboeta, ao qual nem sequer falta o emblema do Benfica. É, porém, uma visita sem sucesso. A *Luís* nada agrada, muito em especial o Fado, a "canção nacional", que ouve enfatiado, a cada passo, inclusivamente através da voz castiça do então ainda jovem Alfredo Marceneiro. Só as evocações da música americana o conseguem ainda entusiasmar.

⁽⁵³⁾ Guião de "O feitiço do Império", cena 6, in José Matos-Cruz, *António Lopes Ribeiro*, p. 354.

A viagem para Angola é cheia de "bilhetes-postais" e de evocações históricas, onde se começa a desenhar a comparação entre a colonização portuguesa e a colonização estrangeira, com vantagem evidentemente para a primeira. Na Guiné, especialmente (Lopes Ribeiro realizou então o documentário *Guiné, berço do Império*), entra em contacto com a "realidade" portuguesa das colónias, iniciando-se o seu processo de "conversão".

Em Angola é recebido pelo seu tio *Alberto* (o popular actor António Silva, um dos mais notáveis comediantes portugueses), que, apesar de ser um fanfarrão ridículo e simpático, representa afinal o "mau colono". "Não é que eu não goste de Portugal. - afirmava - Gosto tanto que até vesti os meus criados à moda do Alentejo. Do que eu não gosto é das colónias! As herdeiras mais ricas, aqui dos arredores, são filhas de sobas e, feitas as contas, ainda têm menos cabeças de gado do que eu" (54). Mas há também, neste simplismo dicotómico de apresentar o bem e o mal (que não é afinal tão mau assim), o "bom colono". Ele é representado por *Vitorino* (Estêvão Amarante), que recolhe *Luís*, ferido por um leão e auxiliado por "um preto valente e dedicado" (55) (o "racismo português" ou, talvez melhor, o "racismo colonial", era marcado pela ideia de "humanidade" e pelo sentido de cruzada missionadora e civilizadora). Além disso - e aqui volta a aparecer a mulher idealizada, como um dos meios ao serviço da "conversão" - *Vitorino*, que leva uma vida austera mas boa de fazendeiro e cantineiro, tem uma filha, jovem e bonita, dedicada a ensinar os pretinhos a ler português, através da *Cartilha Maternal*, e a aprender o catecismo católico. No dizer do pai, em versão africana do ruralismo, ela "prefere o mato à mais bonita das cidades" (56).

Temos então a comparação fatal entre a mulher simples portuguesa, *Mariazinha* de seu nome (Isabel Tovar), e a frívola e intolerante americana *Lay*, que, de Moçambique, telegrafara a *Luís*. *Mariazinha*, que se apaixonara pelo luso-americano, concorre para essa comparação. E talvez lembrada das imagens estereotipadas dos *cozy-boys* ou dos *gangsters*, recordando um beijo que *Luís* lhe procurara roubar,

(54) *Idem*, cena 44, in *lugar cit.*, p. 365.

(55) *Idem*, cena 60, in *lugar cit.*, p. 372.

(56) *Idem*, cena 75, in *lugar cit.*, p. 381.

diz-lhe: "Na América, um tiro deve ter ainda menos importância que um beijo" ⁽⁵⁷⁾.

Em Moçambique, próximo da então capital Lourenço Marques - para onde *Fay* chamou *Luís* e onde clamava contra a cidade, que lhe parecia "insuportável" -, mais precisamente no emblemático lugar de Marracuene, célebre pelas campanhas triunfais da ocupação, do final do século XIX, assistem então a um batuque. *Luís* está seduzido pela África e pela colonização portuguesa. As suas palavras são significativas da mensagem oficial do sentido dessa colonização - a tolerância perante a "barbárie", por parte da civilização superior que constituía Portugal, ao invés da "americanização" do negro. É interessante seguir o diálogo. Perante o espectáculo do batuque, *Luís* diz ao Administrador colonial: "É verdadeiramente admirável, Senhor Administrador, a colaboração entre duas raças tão diferentes, que tenho verificado em todas as nossas colónias. E é nestas festas bárbaras que melhor se pode avaliar a distância que as separa uma da outra e, portanto, a dificuldade e o alcance dessa colaboração". Ao que *Fay* vai retorquir: "Decididamente prefiro os negros do Harlem"⁽⁵⁸⁾.

O "feitiço do Império" impregna, pois, a sensibilidade de *Luís* e, com ele, afasta-se de *Fay*, aproximando-se de *Mariazinha* e voltando a Angola. Separando-se de *Fay Gordon*, não deixa mesmo de comparar explicitamente a colonização portuguesa em África e a colonização americana:

"Nem tu imaginas, Fay, o mundo novo que descobri em África! O que mais me deslumbrava no teu país era, exactamente, aquela força expansiva de meia dúzia de homens que, pela sua coragem, pela sua perseverança, haviam construído sozinhos uma grande nação. É verdade que lhes faltava em escrupulos o que lhes sobejava em recursos. Mas que importava isso? Calcula o que foi para mim verificar que o povo a que pertenceo erguera *escrupulosamente* um grande

⁽⁵⁷⁾ *Idem*, cena 82, in *lugar cit.*, p. 384. Esta afirmação dá-se durante uma cena em que *Luís* e *Mariazinha* conversam, enquanto tentam consertar a carrinha que se avariara durante a viagem que haviam feito, na companhia do pai, a Luanda. De alguma forma, é uma resposta ao que se passara na cena 65, em que *Luís* procurara beijar *Mariazinha* e em que, perante a recusa desta, lhe dissera: "Vocês, as portuguesas, são terríveis! Fazem um bicho de sete cabeças da coisa mais simples deste mundo!... Na América, um beijo é uma coisa que não tem importância nenhuma!..." (p. 375).

⁽⁵⁸⁾ *Idem*, cena 96, in *lugar cit.*, pp. 388-389.

Império, desafiando todas as cobiças, e que, para sua maior glória, o construía e conservava sem *qualquer espécie de recursos*"⁽⁵⁹⁾.

Estava consumada a "conversão" e a comparação da América com Portugal. Note-se, em parênteses, que em 1939, no ano anterior ao da exibição de *O feitiço do Império*, Luís Nunes, num documentário do SPN sobre a exposição de Nova Iorque, comentava, referindo-se à mensagem emitida no pavilhão português, que ela era "a resposta à concepção americana, excessivamente materializada, do mundo de amanhã"⁽⁶⁰⁾.

E a "conversão" de *Luís* será ainda mais completa ao passar por Lisboa, a caminho de Boston, onde, de novo com o popular *Chico do táxi*, volta a ouvir o fado já com agrado. *Luís* convertia-se mesmo à tradicional "canção portuguesa". E, quando chegara a Lisboa, abria finalmente o estojo que o pai lhe dera e revelara então a *Mariazinha* o seu conteúdo misterioso:

"Queres saber uma coisa engraçada: esta manhã quando me levantei, encontrei um estojinho que o meu pai me dera à saída de Boston, recomendando-me que só o abrisse quando uma coisa portuguesa me impressionasse muito. Muitas das nossas coisas me têm impressionado, mas confesso que só hoje senti a tentação de o abrir. Subi ao convés, diante de mim estava Lisboa, bonita como nunca. Agora que conheço a nossa África, parecia-me maior, mais importante. Abri o estojo. Dentro estava um livrinho: eram 'Os Lusíadas'! [...]"⁽⁶¹⁾.

Entretanto, como verdadeiro colono, o pai de *Mariazinha*, *Vitorino*, regressava a Angola, mas levava agora a sua velha mãe. Fica, no fim, a mensagem incentivadora da emigração para as colónias. Diz *Vitorino* à Mãe.

"A mãe vai ver como gosta e como se dá bem. Nós os portugueses e o mar, somos tu cá, tu lá. E estar em África, é como se estivéssemos na Beira ou no Alentejo"⁽⁶²⁾.

⁽⁵⁹⁾ *Idem*, cena 95, in *Lugar cit.*, p. 388.

⁽⁶⁰⁾ "Portugal, escola de exposições".

⁽⁶¹⁾ Guião de *O feitiço do Império*, cena 102, in *Lugar cit.*, p. 391.

⁽⁶²⁾ *Idem*, cena 105, in *Lugar cit.*, p. 392.

6. A "conversão dos descrentes"...

A "conversão dos descrentes" - é assim que podemos chamar a este tipo de Propaganda veiculada de forma expressiva por estes filmes de Antonio Lopes Ribeiro. Outras películas foram claros veículos de Propaganda. Foram-no sem dúvida *Camões* (1946), de Leitão de Barros, sobre o nosso grande épico, e, mesmo já na década de 50, quando o Império português começa a ser posto em causa, *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto⁽⁶³⁾. No entanto, nunca mais haverá Propaganda expressa no cinema de ficção do Estado Novo, embora ela permaneça com toda a vivacidade no documentário. E nos anos 60, da guerra colonial, será o "cinema novo" que despontará, com todas as ambiguidades e angústias, as quais em parte caracterizam ainda hoje o cinema português. Mas, também haverá um tempo, já depois do 25 de Abril, em que as ideias propagadas serão outras, ideias anti-salazaristas e em que o filme de ficção discutirá o regime e o Império, com todas as suas desgraças. Assim sucederá, por exemplo, em *Um adeus português* (1985), de João Botelho, no que chamamos, porventura discutivelmente, o "anti-*Chaimite*" (caso de contra-memória da História e de memória do Cinema), *Aquí d'El Rei* (1989), de Antonio Pedro de Vasconcelos, ou *Non ou a vã glória de mandar* (1990), de Manoel de Oliveira.

Nota sobre as ilustrações reproduzidas:

As ilustrações reproduzidas neste artigo, apesar do significado que se lhes quis dar como complemento imagético-informativo das reflexões nele realizadas, não se radicam numa pesquisa de espécimes originais. Foram fotografadas tendo como base capas de livros ou outras fotografias publicadas em várias obras, de que não parece necessário fazer um registo circunstanciado. Seja como for, pela sua importância no conjunto das ilustrações, pode salientar-se que os fotogramas de diversos filmes portugueses, nomeadamente *A Revolução de Maio* e *O Feitiço do Império*, pertencem ao espólio da Cinemateca Portuguesa e encontram-se em obras por ela publicadas que, de um modo geral, foram referenciadas nas notas de rodapé.

⁽⁶³⁾ Vide Jorge Seabra, *Cinema e memória no Estado Novo. O caso Chaimite de Jorge Brum do Canto*. Dissertação de mestrado. Coimbra, 1993.