

1

Embarcações históricas

1.1

Ser moderno, ser português

O cinema chegou em Portugal no ano de 1896. Nos primeiros anos, o cinema exibido no país era, quase que exclusivamente, os filmes que vinham do estrangeiro. Entre os estrangeiros, entretanto, estava Aurélio da Paz Reis, considerado o primeiro cineasta português, realizador do pitoresco *A saída do pessoal da Fábrica Confiança* (1896) evidentemente, influenciado pelo tom documental assumido nos primeiros filmes dos irmãos Lumière. Apesar de reconhecida importância, esse filme tem, porém, uma trajetória ainda pouco conhecida, como afirma José Gomes Bandeira:

O filme *A saída do pessoal da Fábrica Confiança* é hoje um título mítico do cinema português. Foi exibido na memorável sessão do Príncipe Real, há 100 anos (1896), e é um dos poucos que se salvaram algumas imagens, numa filmografia que, aliás, ainda ninguém conseguiu inventariar com segurança.³

Por outro lado, a cidade do Porto, logo se transformou na capital do cinema em Portugal, lugar que também teve segundo Alves Costa⁴, a fundação da primeira sala de cinema em moldes mais “profissionais”: o Salão *High Life*, inaugurado em 1906, foi, rapidamente, transformado num ponto de encontro fácil da pequena burguesia portuense – que, assim como no resto do mundo, encantou-se com o cinema.

E não só o nome da principal sala de cinema era “importado”. No *High Life* chegavam as fitas produzidas em diversas partes da Europa, sobretudo da

³ BANDEIRA, José Gomes. *Porto: cem anos de cinema português*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1996, p.15.

⁴ COSTA, Alves. *Breve história do cinema português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

França. E, com os filmes, também vieram produtores, realizadores, cenógrafos e atores que perceberam que o campo cinematográfico português era um mercado aberto, pronto a ser devorado.

O principal realizador das duas primeiras décadas do século XX em Portugal foi o francês Georges Pallu, formado pela escola do *Film d'Art* francês. Pallu foi o primeiro realizador, no cenário português, preocupado em lançar no cenário cinematográfico lusitano as primeiras teorias e o repertório cinéfilo que ele próprio havia experimentado no seu contexto francês de origem.

Em 1918, Pallu é responsável por um importante acontecimento cinematográfico: trata-se da fundação da produtora de cinema *Invicta Films*, sediada no Porto. A referida produtora foi o primeiro modelo de produção contínua no país, e tinha como pressuposto o sucesso comercial, mas, por outro lado, havia também a preocupação em “nacionalizar” o cinema português, subsidiando os filmes com argumentos literários de escritores ilustres do século XIX, como comenta Alves Costa:

Pensa-se, na *Invicta*, que a produção deve apoiar-se na literatura nacional para garantir o êxito comercial dos seus filmes com a popularidade de que gozavam certas obras literárias. Não só obras menores: Eça, Camilo, Júlio Dinis, Abel Botelho, são autores que podem assegurar o interesse do público. *O primo Basílio*, *Amor de perdição*, *Os fidalgos da casa mourisca*, *Mulheres da Beira* entram nos projectos de produção da *Invicta Films*.⁵

Em adição à fórmula bem-sucedida da adaptação literária, os primeiros filmes⁶, majoritariamente realizados na capital do cinema valiam-se da experiência do atores que vinham de Lisboa, entretanto, como aponta Luís de Pina:

A escolha dos temas, numa primeira fase, privilegiou os nossos romances clássicos, aqueles que tinham, à partida, uma popularidade assegurada. Os intérpretes eram

⁵ COSTA, Alves. *Breve história do cinema português* (1896-1962). Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 29

⁶ O pesquisador da Cinemateca Portuguesa José de Matos Cruz documentou os seguintes filmes produzidos em Portugal ao longo das três primeiras décadas, são eles: *Os crimes de Diogo Alves* (1911), *Pratas*, *Conquistador* (1917), *Frei Bonifácio* (1918), *Malmequer* (1918), *Mal de Espanha* (1918), *Os Fidalgos da casa mourisca* (1919), *A Rosa do Adro* (1919), *Barbanegra* (1920), *Amor de perdição* (1921), *Mulheres da Beira* (1921), *O destino* (1922), *O primo Basílio* (1922), *O fado* (1923), *Os Lobos* (1923), *A calúnia* (1926), *O fauna das montanhas* (1926), *O táxi nº 9297* (1927), *Nazaré, praia de pescadores* (1929), *Alfama, velha Lisboa* (1930), *Lisboa, crônica anedótica* (1930), *Maria do mar* (1930). (MATOS-CRUZ, José de. *Fitas que só vistas. Origens do cinema português*. Lisboa. Instituto Português de Cinema, 1978)

nomes conhecidos do teatro de Lisboa, uma contrariedade suplementar, pois a rodagem tinha sempre de ter em conta suas disponibilidades. Às vezes, as filmagens aproveitavam a presença, no Porto, de companhias teatrais lisboetas em *tournée* pela capital nortenha.⁷

Apesar do esforço realizado pela produtora de Georges Pallu, a produção cinematográfica em Portugal continuava ameaçada pela ausência de financiamentos e de apoio estatal. Além da dificuldade na produção, havia escassez na exibição e na distribuição, já que os distribuidores nacionais interessavam-se mais pelos títulos estrangeiros, comprometendo, assim, a cadeia produtiva do cinema português.

A produtora manteve-se até o ano de 1925, sendo então substituída pela *Caldevilla Films* do portuense Raul de Caldevilla. Na *Caldevilla*, o principal realizador é ainda um francês: Maurice Mauriad, cuja produção está também centrada nas adaptações literárias como chamariz de público e fórmula eficaz de sucesso comercial. Mauriad realiza em 1922 *As pupilas do senhor Reitor*, do conhecidíssimo (no cenário literário português) escritor romancista Júlio Dinis. Ainda nessa produtora, um importante filme é lançado no ano subsequente, *Os Lobos*, do italiano Rino Lupo - apontado por muitos críticos como o mais significativo de toda a primeira geração do cinema português, ou seja, até meados da década de 1920.

É na virada da década de 1920 para 1930 que surge, neste tímido cenário, os jovens Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro e Manoel de Oliveira. O primeiro, que já vinha experimentando o cinema desde 1918⁸, lança, em 1931, *A Severa*, que ainda na busca de um cinema de expressão essencialmente português, opta, não pela adaptação dos grandes nomes literários, mas por elementos típicos da cultura popular. *A Severa* deve continuidade ao interesse por essa cultura que Leitão de Barros vinha explorando desde *Nazaré, praia de pescadores* (1929) e *Maria do Mar* (1930), pois como afirma Alves Costa:

A Severa teve um êxito invulgar. O filme ia ao encontro do gosto popular, tinha de tudo: as belas imagens da lezíria, as faustosas festas da aristocracia, os fados, as

⁷ PINA, Luís de. *História do cinema português*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986, p. 26.

⁸ Leitão de Barros estreia na realização com *Malmequer* (1918) e no mesmo ano com *Mal de Espanha*. De acordo com José Matos-Cruz “tardarão onze anos para que Leitão de Barros volte ao cinema, de novo com Arthur Costa Macedo na fotografia”, tratava-se de *Nazaré, praia de pescadores* (1929), filme que marca o documentário em Portugal (MATOS-CRUZ, José. *Fitas que só vistas: origens do cinema português*. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1978, p. 21)

facetas cômicas do Timpanas (...), os confrontos da marquesa com a fadista, as corridas de toiros, um fandango dançado por Francis, a grotesca paixão do Custódia e a morte de Severa cercada por populares envergando trajes regionais de todas as províncias portuguesas.⁹

O segundo será um dos grandes nomes do cinema português, percorrendo uma trajetória importante na crítica, na produção e na realização de filmes. António Lopes Ribeiro fundou as revistas *Imagem* (1928) *Kino* (1930) e *Animatógrafo* (1933), periódicos que tiveram uma importância fundamental na consolidação de um debate cinematográfico no contexto cultural português, explícito no comentário de Luís de Pina sobre as primeiras décadas do cinema português:

O cinema que vinha até nós – e muitas vezes foi, de fato, o melhor – traçava o caminho da qualidade técnica e artística, o rumo de uma expressão realmente nacional. As revistas surgidas na década de 20 (...), reforçando a idéia, defendendo sempre um cinema de qualidade, zurzindo alto e bom som naquilo que não presta, severos para a produção nacional de baixo nível, sempre esperançados num *novo cinema português* que possa ser defendido em todos os setores. Os jovens críticos como Alberto Armando Pereira, António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto, António Lourenço, Alves Costa batem-se nos jornais pela mesma idéia (...). Não se esqueça também que todos estes nomes se encontram ligados à modernidade cultural portuguesa, às várias formas da sua expressão artística, mais tradicional ou mais modernista, mais realista ou mais idealista. Basta lembrar que José Régio, por exemplo, faz crítica de cinema na *Presença*, que Carlos Botelho ou Bernardo Marques colaboram nas artes gráficas ligadas ao cinema, que Carlos Queirós assina críticas como Rui Casanova, que José Gomes Ferreira é um paladino da arte cinematográfica, que António Ferro publica belas páginas dedicadas ao cinema, que Almada, ele também, se interessa pela sétima arte e irá escrever sugestivos comentários sobre ela.¹⁰

Foi, portanto, em torno dos ideais modernistas que se estabeleceu o exercício da crítica cinematográfica em Portugal, que, já na década de 1920, mostrava-se ansiosa por um cinema nacional moderno. E, o filme responsável pela chegada de um “primeiro novo” cinema português foi o documentário de Leitão de Barros *Nazaré, praia de pescadores* que estreou em 1929, revelando influências das vanguardas modernistas européias, notadamente a russa. Além deste, a presença de Jorge Brum do Canto no cenário cinematográfico português reforçou a idéia de um novo cinema marcado também pelas vanguardas. Com a *Dança dos paroxismos*, Jorge Brum sintetiza, na opinião de João Bénard da Costa

⁹ COSTA, Alves. *Breve história do cinema português* (1896-1962). Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 72.

¹⁰ PINA, Luís de. *História do cinema português*. Lisboa: Europa-América, 1986, p. 58-59. Grifo meu

o modernismo no cinema português, pois há no filme de Brum do Canto: “toda uma série de filiações – o parnasianismo literário, o universo wagneriano, (...) a estética do ballet russo e do teatro d'*avant garde*”.¹¹

Mas foi mesmo com *Lisboa, crônica anedótica* (1930) e *Maria do Mar*¹² que Leitão de Barros marca definitivamente a chegada de uma nova fase para o cinema português. Manoel de Oliveira surge, posteriormente, com *Douro*, influenciado pela nova fase do cinema português melhor conectado com os movimentos do modernismo europeu.

É também neste momento, por outro lado, que surge o cinema sonoro com a película *A Severa*, de Leitão de Barros que estreou em 1931. Mais uma vez à frente do seu tempo, o cineasta inaugura o uso do som. Inovador para a época, Leitão de Barros filma nas ruas de Lisboa e também nos estúdios de Paris. Segundo as informações contidas em *História do cinema português*:

A Severa estreou na Primavera seguinte, numa noite memorável do São Luís, em 18 de junho, e corresponde à projeção mítica, melodramática na forma e na substância do amor frustrado e doentamente pressentido, como virá a acontecer na obra mais recente de Manoel de Oliveira. O marialvismo, o folclore dos toiros, o complexo “machista”, se quisermos, cedem o passo a esta “vitória da desgraça” no plano do sentimento, a este respeito fatalista pela memória de Maria Severa.¹³

A partir do sucesso de *A Severa*¹⁴ começou-se a discutir a necessidade da criação de novos estúdios em Portugal a fim de dar continuidade à produção. É neste contexto que surge, em 1932, a Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klang Film. E, apesar de Leitão de Barros ser o grande entusiasta do projeto, foi Chianca de Garcia que assinou a primeira produção da Tobis com o filme *A canção de Lisboa*, que estreou em 1933, e que contava com diversos

¹¹ Citação de João Bénard da Costa extraído de PINA. Luís de. *História do cinema português*. Lisboa: Europa-América, 1986, p. 62.

¹² Vide imagem, *Maria do Mar*, de Leitão de Barros

¹³ *Ibidem*, p. 72 – 73.

¹⁴ Entretanto, José Régio aponta outro olhar para o filme de Leitão de Barros: *A Severa* apareceu precedida de largo reclame... E assim tinha que ser. A sua exibição foi seguida de mais reclame... e assim tinha que ser: o cinema é não só uma arte mas também uma indústria. Ora exatamente o primeiro da cinematografia portuguesa é o financeiro. Muito bem que *A Severa* fosse precedida e seguida de reclame! A sua realização exigia evidentemente dinheiro e trabalho que evidentemente requerem compensação. E tudo quanto se diga ou faça para animar os produtores do cinema português – é justo e devido. Urge, pois, repetir que o cinema é não só uma arte, mas também uma indústria – urge repetir igualmente que é não só uma indústria, mas também uma arte. (...) E em nome da Arte (com A – que ridículo!) que já me parece tempo de se dizer cruamente: *A Severa* é um fracasso. (José Régio, revista *Presença* nº33, julho-dezembro de 1931)

intelectuais na equipe técnica, como: José Gomes Ferreira, que trabalhou na montagem, o pintor Carlos Botelho, que foi assistente de realização, e Manoel de Oliveira, como o galã do filme.

Mas, se *A Severa*, de Leitão de Barros (juntamente com *A canção de Lisboa*) dão início a um cinema mais “profissional” e preocupado com os arranjos técnicos queremos-nos fixar nas películas de Leitão de Barros mencionadas anteriormente, como *Nazaré, praia de pescadores* (1929) e *Maria do Mar* (1930) e também no conhecido *Dança dos paroxismos*, de Brum do Canto e em *Douro*, de Manoel de Oliveira.

Esses quatro filmes com fortes elementos da cultura popular e/ou do folclore representam a chegada de um *primeiro novo cinema português*, como fica expresso na explanação de Luís de Pina. Cinema este, explicitamente marcado pelo viés modernista, pela inter-relação, no solo português, da literatura modernista e do cinema.

1.2

O modernismo português e o cinema

“Os filmes portugueses deviam ser vistos por aquilo que são,
menos escondidos pelo folclore modernista.”
Pedro Costa

A epígrafe acima, retirada do artigo de Paulo Filipe Monteiro¹⁵ resgata a sombra modernista que sempre pairou por sobre o cinema português. Modernismo este que, quando surge nas primeiras décadas do século XX, põe em contradição a tradição e a modernidade portuguesa, retomando o nacionalismo do final dos anos 1890. É conveniente lembrar que tal nacionalismo quando atrelado às inúmeras correntes do modernismo artístico do século XX contribuíram, em vários países europeus, não só para a estetização da política, como também para o autoritarismo, para o elitismo e para o conservadorismo.

¹⁵ MONTEIRO, Paulo Filipe. O fardo de uma nação. (The burden of a nation). In: FIGUEIREDO, Nuno et GUARDA, Dinis (org.). *Portugal: um retrato cinematográfico*. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2004.

De acordo com Paulo Filipe Monteiro, que tenta desenvolver de que forma tal associação se dá, é possível, na própria obra de Fernando Pessoa, reconhecer marcas políticas ligadas ao autoritarismo, pois para Paulo Filipe:

Do ponto de vista do simbolismo político, não há muita inovação nas obras literárias modernistas, incluindo a de Fernando Pessoa. Os temas principais, bem como muitas das metáforas e imagens da sua poesia nacionalista e dos seus escritos políticos, provêm directamente de uma tradição bem estabelecida, que atravessou o monarquismo e o republicanismo e proporcionou a legitimação cultural ao regime autoritário, em especial àquela forma de liderança carismática que Sidónio Pais incarnou por um breve momento, abrindo depois caminho para o golpe militar de 28 de Maio de 1926. A estreita associação do nacionalismo e do autoritarismo com os símbolos tradicionais da lenda patriótica portuguesa pode ser ilustrada com quantos exemplos queiramos escolher na obra de Pessoa. Esta associação foi crescendo paralelamente à frustração com os escassos resultados da guerrilha modernista, espetacularmente protagonizada por Álvaro de Campos e por Almada, contra o inimigo interno, “a decadência da raça” e os defeitos da sociedade portuguesa, em especial a classe média e a elite política.¹⁶

O modernismo português, assim, tem como principal objetivo “eivar a alma” do cidadão médio português, engrandecê-lo, dignificando-o através dos grandes feitos da nação portuguesa. Trazendo, como consequência em última instância, o apoio a regimes ditatoriais, tais como o de Sidónio Pais e de Salazar, como explícito na citação acima. Em grande parte, a tese sustentada por Paulo Filipe Monteiro é a de que nacionalismo e modernismo, em Portugal, são duas faces de uma mesma moeda.

Por outro lado, através do futurismo, que via nas máquinas da Revolução Industrial elementos de uma composição estética, o modernismo português começou a aproximar-se do cinema inicialmente, portanto, por seu caráter de novidade, para somente depois interessar-se pela componente estética da linguagem cinematográfica e da especificidade deste meio. Visando um novo tipo de politização da arte e da literatura, o interesse do modernismo português, assim como das vanguardas europeias, pelo cinema implica a incorporação de um olhar que tem duas principais frentes: uma, voltada ao nacionalismo (como pressupõe Paulo Filipe Monteiro) e outra, à experimentação estética.

A criação e a fundação da revista *Orpheu*, em 1915, reunindo nomes como os de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e outros, consistiu na primeira tentativa de estabelecimento, em Portugal, das bases do

¹⁶ Ibidem, p. 37- 38.

modernismo. Entretanto, foi somente com a revista *Presença*, fundada por José Régio em 1927 que a relação entre modernismo e cinema iria, de fato, acontecer. Contrários a qualquer vinculação da arte com a esfera política, os modernistas portugueses defendiam a *arte pela arte*, compromissada apenas com as grandes questões do Homem, tais como: Vida, Morte, Deus, etc.

Num peculiar e representativo artigo do modernismo português, o presencista João Gaspar Simões sublinha a característica germinal da Arte: a inutilidade. Em “Discurso sobre a inutilidade da arte”, o escritor aponta que: “não há arte superior que não nos force a querer sermos mais ou menos do que somos, não enquanto homens sociais, é evidente, mas enquanto homens humanos, isto é, enquanto homens para quem os valores de humanidade sobrelevam aos de sociedade.”¹⁷

Em meio à precariedade estrutural que atravessava a sociedade portuguesa, sobretudo, naquele início do século XX, a defesa de uma arte que ultrapassa os valores da sociedade e, portanto, do social, para interessar-se por questões do “homem-humano”, nos dizeres do poeta, passou a ser lida como uma arte desinteressada pelas questões mundanas, pequenas do dia-a-dia e, em última instância, uma arte avessa ao social e ao político.

Por outro lado, de acordo com dados historiográficos, o cinema português nas duas primeiras décadas do século XX estava, em primeiro lugar, e em grande parte estabelecido no Porto, funcionando, no âmbito do circuito cinematográfico, basicamente apenas no nível da exibição, já que a produção consistia, sobretudo, nos filmes realizados pela *Invicta Filmes*.

As preocupações que já ocorriam no universo literário com relação à experimentação de linguagem foram, a pouco e pouco, trazidas para o campo cinematográfico, de alguma forma, graças à atuação das revistas modernistas acima apontadas. Em um dos artigos também inaugurais da questão central do modernismo, José Régio aprofunda o tema já abordado por Gaspar Simões no famigerado texto “António Botto e o amor” apresentando o modernismo como uma “arte livre” em clara alusão a uma arte subordinada:

¹⁷ ALVARENGA, Fernando. *Afluentes teórico-estéticos do neo-realismo visual português*. Porto: Edições Afrontamento, 1989, p. 26

Mas, detenhamos-nos naquela obra de Régio sobre António Botto, tentando encontrar-lhe observações em que a dita polémica se retenha. Aí começa o autor por reduzir o conflito “arte pela arte/ arte social” a uma simplificação inerente às expressões “arte livre/ arte ao serviço”. “Arte livre”, enquanto participativa da liberdade incondicional do artista, ainda que envolvendo a política ou a sociologia, “arte ao serviço”, enquanto ao serviço de, por exemplo, políticos ou sociólogos não artistas ou menos artistas. Insurge-se, por isso, contra todos quantos, indiferentes à fruição estética, impõem à arte uma comunicação meramente social ou política, desconhecendo assim que essencialmente “o que numa criação de arte importa é a sua riqueza e profundidade de humanidade, o seu poder de comunicação, a sua força de revelação original”. Razão por que afirma que “é tão injusta a acusação de desumanidade lançada contra a concepção ou realização da arte pela arte bem entendida, como inútil o propósito de forçar a arte a qualquer posição servil”.¹⁸

Ao defender uma “arte livre”, Régio marcava não só a necessidade da desvinculação da arte com partidos políticos, como também de uma arte absolutamente livre do ponto de vista formal, pois para Régio não se deve impor nem o que o artista deve *dizer* nem muito menos *como* deve dizer.

Do ponto de vista conceitual, a *Presença* representa, em Portugal, a maturação do modernismo que herda a ruptura estética contra valores artísticos académicos e convencionais da geração de Pessoa. Assim, a demolição dos velhos cânones poéticos e da clássica concepção de Literatura abre espaço ao experimentalismo, marca essencial das vanguardas modernistas.

Dessa forma, é possível perceber um modernismo já em idade madura em Portugal, sobretudo na obra de Régio que declara ser o ideal da estética presencista o da interiorização subjetivista e dramática dos problemas humanos e de um individualismo capaz de aproximar a sua própria obra com a dos poetas que o influenciaram, a saber: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Rejeitando, entretanto, a idéia de escola literária, Régio defende que se encerra a característica central do modernismo, pois

Por modernismo entendo um certo modo de personalidade atual – mais fácil de classificar que de definir. Nenhuma das principais correntes estéticas contemporâneas sintetiza o modernismo, porque é a personalidade moderna que as engloba a todas: não obstante algumas dessas correntes se oporem violentamente, de todas participam as mais características individualidades de hoje. É que por evolução, ou reação, todas se originam no romantismo. É por natural evolução que o Dadaísmo o leva às últimas conseqüências, acabando por negar a própria Arte no exaspero nihilista da sua estética rudimentar e complexa. É por natural reação que o Futurismo repudia toda a sentimentalidade e toda estesia – caindo afinal no lirismo do Movimento e na quase glorificação da animalidade grosseira. É

¹⁸ ALVARENGA, Fernando. *Afluentes teórico-estéticos do neo-realismo visual português*. Porto: Edições Afrontamento, 1989, p. 27-8.

simultaneamente por evolução e reação que o Expressionismo aplaude toda a excentricidade no seu sonho anti-realista, requintando até à obscuridade e à infantilidade o seu amor do sintético e do geral (...) É por este germen que os maiores Artistas modernos se recusam a caber numa escola, preferindo seguir livremente o seu instinto criador e aproveitar toda a riqueza da personalidade artística.¹⁹

Contrário, portanto, à idéia de escola literária, o modernismo, de acordo com Régio, estava delimitado numa personalidade artística que encontra no Romantismo do século XIX a sua principal e primeira referência. Essa idéia de personificação da obra de arte cujo fim é alcançar uma originalidade e criatividade “superiores” vai ao encontro da idéia de um gênio criador inigualável, como sustenta João Gaspar Simões no artigo “Modernismo”:

A leitura dum poema de Mário de Sá-Carneiro ou Fernando Pessoa desconcerta. Desconcerta-se uma grande parte dos leitores na leitura de qualquer obra modernista. Nada mais natural. Só contrário seria lamentável, exactamente porque a Sá-Carneiro e Fernando Pessoa consideramos gênios, no sentido de conterem aquela substância original e instintiva que dá motivo a novas criações estéticas.²⁰

Ao longo deste mesmo artigo, o modernismo é definido, de acordo com João Gaspar Simões – a despeito das acusações de arte descompromissada e voltado ao “umbigo” dos poetas, como comentaremos mais adiante – como a transposição estética da vida para a arte, abrindo espaço, entretanto, para o sonho e para as possibilidades do inconsciente. No dizer de um modernista, estas marcas faziam, portanto, prevalecer um humanismo e um profundo realismo – que não é, porém, aquele que consideramos habitualmente:

Alterou-se a linguagem escrita pelo desrespeito das leis gramaticais (futurismo); valorizaram-se certas sensações (a olfativa e visual, sobretudo); confundiram-se os gêneros literários; criaram-se outros; ideias, até aí capitais, como a da seriedade artística baniram-se. Enfim, nunca um artista foi tão livre de usar a sua personalidade viva e tão integralmente, como no modernismo; nunca a transposição estética se desvaneceu tanto, isto é, nunca a arte foi tão profundamente realista como hoje (dando a esta palavra o valor duma realidade íntima, subjetiva, psicológica) (...) Ora se a esta corrente se pode chamar, com propriedade, desumana, por tender a separar a arte da vida e a interpor, novamente, em toda a sua plenitude, entre as nossas percepções diretas da realidade e a sua expressão formal a transposição estética – nem, por isso, à nossa época, deixa de caber o apelido de humana.²¹

¹⁹ RÉGIO, José & SIMÕES, João Gaspar. *Estética presencistas*. Ensaios doutrinários. Coimbra: Presença, 1978, p. 12

²⁰ Ibidem, p. 13

²¹ Ibidem, p. 17-8

A questão estética demarcada acima (o pendor formal subjetivista e a criação de uma realidade íntima) engendrou como prática uma determinada postura artística que, na literatura, já se encontra devidamente desvendada. As breves digressões acima pretendem marcar, isto sim, de que forma isso ocorre não somente no universo literário, mas também na esfera do cinema português que, no afã de aproximar-se do experimentalismo do cinema vanguardista europeu das primeiras décadas do século XX encontra na literatura modernista portuguesa uma base estética e um sólido pensamento filosófico acerca da arte.

As feições deste encontro, entre a literatura modernista e o cinema, estão bastante claras nos dois primeiros filmes de Leitão de Barros *Nazaré* e *Maria do Mar*, em *Dança dos paroxismos*, de Brum do Canto e, sobretudo, em *Douro*, de Manoel de Oliveira no qual deteremo-nos mais longamente.

Assim, um dos principais críticos de cinema responsável por tal aproximação entre o modernismo literário e a experimentação cinematográfica observável no *primeiro cinema* português foi o próprio José Régio: ao elogiar a velocidade de *Douro*²² (1931) e, por outro lado, ao aproximar o filme de Manoel de Oliveira de importantes nomes da vanguarda europeia preconizava, em Portugal, uma crítica de cinema interessada na experimentação em larga escala, e na modernização do cinema português.

É fundamental apontar que o interesse de Régio pelo cinema, expresso na coluna “Legendas Cinematográficas” a que dedica expressamente à sétima arte, veio a reboque da sua abordagem modernista da arte e que, na altura em que começa a resenhar o cinema português, este, com algumas dezenas de filmes, debatia-se entre a questão nacional do cinema e as adaptações literárias dos grandes nomes da literatura do século XIX, tais como Júlio Diniz, Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós – que os modernistas tanto criticaram.

Entretanto, antes de falar da recepção de *Douro* e sua aclamação por parte de Régio, é mister apontar que o poeta, enquanto crítico de cinema, foi um dos primeiros a sustentar a relação do cinema e da arte, como apontado no trecho:

Ainda há pouco havia quem não acreditasse no cinema como arte. Creio que ainda há. Sem dúvida são alguns destes julgadores pouco dotados de sensibilidade artística, e então se manifestará a sua insensibilidade tanto a respeito do cinema como de qualquer outra arte. Simplesmente, a respeito das outras, já o longo hábito

de as ver honrar lhes permite a sinceridade que ousam perante uma arte recentíssima. Decerto não importa de maior juízo destas pessoas – que sobretudo as prejudica a elas. Outro tanto se não dirá quanto ao de personalidades que atingiram autoridade no campo da crítica, ou afirmaram a sua força no da criação. E, todavia, por difícil que nos seja – a nós que amamos o cinema precisamente como arte – compreender tal posição, na maioria dos filmes em curso poderemos achar elementos em seu favor. (...) O cinema é arte e ao mesmo tempo indústria – os écrans portugueses não podem bastar a alimentar uma produção nacional. Convém ainda salientar que uma autêntica produção nacional naturalmente se há-de distinguir por características próprias enraizadas no húmus do gênio português – o que desde já se pode entrever nos nossos melhores filmes.²³

Régio, como nenhum outro, expressa um interesse particular pelo cinema através da crítica e trata de “aplicar” no universo cinematográfico os valores que, de acordo com sua opinião, pautam a atividade artística. Excepcionalidade, genialidade, autenticidade, todas estas são categorias que, no dizer de Régio, vão sendo paulatinamente adaptadas à realidade da produção fílmica. Quando comenta o filme de Leitão de Barros, primeiro filme sonoro português (“A Severa apareceu precedida de largo reclame ... e assim tinha de ser. A sua exibição foi seguida de mais reclame... e assim tinha de ser: o cinema é não só arte mas também indústria”²⁴) revela clarividência e sensibilidade, sendo mesmo capaz de apontar o antagonismo que nutrirá praticamente os mais de cem anos do cinema português: a contradição entre arte e indústria.

A “revelação” de Manoel de Oliveira, no campo da crítica cinematográfica, dá-se através de Régio exatamente porque ele é capaz de enquadrar Oliveira como o arauto do cinema-arte, do cinema também moderno que se queria, transformando-o no “caso” do cinema português, opondo o realizador a todos os outros filmes que, “menores”, não conseguem alcançar as sublimes categorias da arte:

O *Douro* é uma pequena obra-prima; e um milagre não só de sensibilidade e inteligência – também de persistência, independência e vontade, dons que tanto nos faltam: com um mínimo de condições favoráveis, Manoel de Oliveira realizou o que outros não realizam com um máximo. A moderna poesia do ferro e do aço, o encanto da natureza através dos seus vários aspectos e nuances, a tonalidade das horas, a alegria e a miséria do homem sócio do animal na luta pelo pão de cada dia, - tudo, ao longo dum dia de atividade na margem do *Douro*, nos é dado com grandeza. Precioso como documentário, o *Douro* excede assim, e em muito o valor

²³ RÉGIO, José. José Régio, Manoel de Oliveira e o cinema português In: PITA, António Pedro. *Régio, Oliveira e o cinema*. Recolha e organização de textos de António Pedro Pita. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994, p. 21-2.

²⁴ *Ibidem*, p. 13

dum mero documentário. Nem um documentário se volve em obra de arte senão na medida em que, sem deixar de documentar o que pretende documentar, é também documento dum temperamento de artista. Manoel de Oliveira é artista e poeta no alto sentido em que, afinal, estas duas palavras são sinônimas. E não é tão fácil de ver que era isso o que ainda não aparecera no nosso cinema? (...) E eis, entre nós, a grande novidade do *Douro*: ser uma obra de arte.²⁵

A questão inaugural, segundo Régio, que *Douro* traz (ser uma obra de arte) será reinserida de forma recorrente ao longo do limiar dos anos 1960 como exemplo do *novo cinema* que se quer, em contraposição às inúmeras tentativas de reforma que certo cinema mais político tentou fazer ao longo dos anos 1950. Não é de maneira ingênua que Manoel de Oliveira é uma das primeiras figuras a ser recuperada na ocasião da celebração da Semana do Novo Cinema português, realizado pelo Cineclubes do Porto, em 1967.

1.3

A Política do Espírito e o cinema

O cinema é, para nós, o instrumento
mais importante de todas as artes.
Lênin

O século XX é o século das massas. Movidos do campo para a cidade, seduzidos pela oferta de trabalho oferecida pelo meio industrial, misturados com a burguesia crescente e cada vez mais determinante no cenário político, anônimos entre a multidão, a massa, como foi comumente tratada ao longo do século XX, acarretou problemas estruturais no ambiente comunicacional de uma metrópole. Um desses problemas era a preocupação política sobre como a comunicação social deveria dar-se, ou seja: como fazer circular informações entre a multidão?

O rádio, surgido na primeira década do século XX, e utilizado como um instrumento militar durante a Primeira Guerra (1914-1918), possibilitou uma maior rapidez, uma maior instantaneidade informacional – que é algo que o jornal impresso não tem – e também um maior poder de persuasão e sedução política, e é por isso que, rapidamente, o rádio foi cooptado, ainda nas primeiras décadas do

²⁵ Ibidem, p. 19

século XX, como um meio de propaganda política e como um meio de veiculação de idéias.

O cinema, assim como o rádio, começou a ser usado como meio de propaganda política ainda na Primeira Guerra, entretanto de forma tímida, pois foi apenas na década de 1930, com a ascensão dos regimes ditatoriais que o cinema, com ampliadas possibilidades narrativas e plásticas, tornou-se o meio privilegiado de comunicação social entre o Estado e o povo.

Refletindo sobre o modelo imposto ao cinema durante a vigência do Regime Fascista na Itália é interessante perceber como, a pouco e pouco, o cinema vai tornando-se “a arma mais forte do regime fascista”.²⁶

Mussolini, que havia instituído o Subsecretariado para Imprensa e Propaganda, em 1933, organiza, a partir desta data, a primeira tentativa de controle geral dos meios de comunicação de massa e, evidentemente, o cinema não estava imune. Quando, em 1937, o *Duce* inaugura a *Cinecittá*, versão italiana de *Hollywood*, o controle no universo do cinema passa a ser ainda mais intenso.

Entretanto, foi na Alemanha que o cinema conquistou a máxima adesão entre os dirigentes do Estado, recebendo desde a Primeira Guerra tratamento especial, fato que tornou o cinema alemão (até fim da Segunda Guerra, 1939-1945) notoriamente vinculado à escalada nazista. No mesmo ano de 1933, foi criado o Ministério do Reich para Esclarecimento Popular e Propaganda, dirigido por Joseph Goebbels que, assim como Adolf Hitler, nutriu sempre uma especial admiração para com o cinema, pois de acordo com Marc Ferro:

Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda a sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura. (...) O cinema não foi apenas um instrumento de propaganda para os nazistas. Ele também foi, por vezes, um meio de informação, dotando os nazistas de uma cultura paralela (...) Os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhava, essencialmente, no mundo da imagem.²⁷

Na Alemanha, porém, ao contrário do que aconteceu na Itália – que tinha a produção cinematográfica durante o governo de Mussolini voltada quase que

²⁶ Apud GILI, J. *L'Italie de Mussolini et son cinéma*. Paris: Henri Veyrier, 1985, p. 103.

²⁷ FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 72-73.

prioritariamente para o documentário e para o cinejornal²⁸ -, os nazistas, apropriando-se da linguagem sedutora do cinema, irão centrar a produção em filmes de ficção e entretenimento, como ressalta Wagner Pereira:

Durante os 12 anos de regime nazista, estima-se que foram produzidos mais de 1.350 longas-metragens, que buscaram de várias formas enaltecer o nazismo, estimulando a grande maioria da população alemã a participar da experiência nazista, além de colocar a Alemanha em segundo lugar na produção cinematográfica mundial, atrás apenas dos Estados Unidos da América. No entanto, é importante destacar que, submetida às leis de mercado e seguindo a orientação de Goebbels (valorização da produção de filmes de propaganda indireta), a maior parte da produção cinematográfica nazista foi dedicada ao “entretenimento”, sendo filmes aparentemente escapistas, mesmo quando diluíam em seus enredos alguma conotação político-ideológica.²⁹

Apesar de Salazar ter sempre insistido na necessidade de distanciar a imagem do seu governo do nazismo, do fascismo e do franquismo (posteriormente), a criação e a instauração do “Estado Novo” português em 1933, processo no qual Salazar é a figura central, corroborou para a consolidação política de um Estado autoritário, anti-liberal, anti-comunista e nacionalista cujos principais exemplos e fontes eram o Estado nazista alemão e o Estado fascista italiano.

Era de se esperar, portanto, um cuidado similar para com o cinema no universo cultural português. Salazar, no mesmo ano de 1933, coincidentemente,

²⁸ Um dos momentos de maior presença estatal na Itália durante o Governo Mussolini foi aquando da criação do Istituto Nazionale Luce (L'Unione Cinematografica Educativa) que, entre a produção de documentários, se destinava à realização do *Cinejornali*, espécie de cinejornal oficial do fascismo, muito embora fosse produzido sem intervenção direta do Ministério da Imprensa e da Propaganda de Mussolini era, cuidadosamente, examinado pelo próprio Duce antes da distribuição. De acordo com TANNENBAUM, E. R. *La experiencia fascista*. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945). Madri: Aliança Editorial, 1975, p. 309- 310: “o mundo refletido pelos noticiários era extremamente artificiais em toda parte, sobretudo na Itália fascista. Não existia o crime, o sexo, o feio, a brutalidade. Os italianos não viam nada que estivesse relacionado com as consequências da depressão no seu próprio país através de seus noticiários, houve somente dois planos de trabalhadores numa paralisação na Alemanha em 1931 e uma greve de condutores de ônibus em Viena, em 1933. Em 1938 e 1939 apareceram, em algumas ocasiões, cenas de greves na França e nos Estados Unidos; o comentário do narrador de uma greve na cidade de Nova York em meados de agosto de 1939 afirmava, com evidente ironia, que essas eram ‘as delícias dos países democráticos que não se regiam pela disciplina sindical (fascista) e pelas leis corporativas’. A Guerra da Etiópia, por exemplo, foi extensamente tratada, mas se deu pouca informação da Guerra Civil Espanhola; inclusive em setembro de 1939, só uma ou duas cenas de cada cinquenta tratavam da guerra germano-polaca. As principais imagens dos noticiários apresentavam vigorosos líderes italianos em cerimônias públicas, atletas masculinos e femininos de todos os tipos, e um caleidoscópio de imagens sem relação e sem significado, de lugares em que a maioria dos italianos nunca poderiam sonhar em visitar, como as pistas de neve nos Alpes ou as piscinas de Los Angeles”.

²⁹ PEREIRA, Wagner P. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n.º 38, Editora UFPR, p. 111.

cria o Secretariado Nacional da Propaganda, nomeando para esta pasta o intelectual António Ferro, poeta e escritor modernista que nutria especial apreço à sétima arte.

Foi assim que, em 1935, Ferro implementou uma importante iniciativa para o cinema português que tratou de levar às aldeias do “Portugal profundo” algumas películas que Salazar considerava relevantes para “informar” e “formar”³⁰ o povo português. O projeto foi intitulado “Caravana de imagens”, e passava por um visionamento prévio cuidadoso pela Inspeção Geral dos Espetáculos.

Através de António Ferro, que em grande parte era influenciado pelo debate estabelecido através do impasse imposto ao cinema português - este sempre entre a “grande Arte” e a indústria -, o discurso modernista apropriou-se do cinema português com intenções estéticas, mas, sobretudo, com objetivos pedagógicos e moralizadores.

O grande responsável, portanto, pela tentativa de “moralização” do cinema português, apresentando um projeto de cunho estético e político ao cinema foi o Diretor cultural do Secretariado da Propaganda Nacional (durante os anos 1933 a 1949), António Ferro.

Consciente de que o progresso e a modernização de Portugal deveriam passar também por um engrandecimento da alma do homem português, Ferro convence Salazar a subsidiar uma das áreas culturais pela qual era um apaixonado: a sétima arte. Quando admitido para o cargo de Diretor Cultural do Estado Novo, Ferro recebe de Salazar também uma espécie de “programa”, que marca de forma definitiva a história do cinema do ponto de vista econômico com as seguintes máximas: “Seja verdadeiro”, “Defenda o essencial”, “Proteja o Espírito” e “Não gaste muito”.³¹ Apesar de não poder gastar muito, Ferro e Salazar percebiam o cinema como um forte instrumento de propaganda e um poderoso instrumento da manutenção ideológica do poder.

É interessante perceber, por outro lado, que António Ferro é também um importante intelectual que teve inclusive uma relevante participação no primeiro modernismo português, fazendo parte do grupo de Fernando Pessoa, Mário de Sá

³⁰ Cf. SALAZAR, A. de O. Fins e necessidade de propaganda nacional. In: SALAZAR, A. *Discursos*. 1928-1934. Coimbra: Coimbra Editora, 1935. t. 1, p. 257.

³¹ FERRO, António, *Dez Anos de Política do Espírito 1933-1943*, Lisboa, Edição do Secretariado de Propaganda Nacional, 1944, p. 13.

Carneiro e Almada Negreiros na revista *Orpheu*. E, de acordo com as palavras do pesquisador Paulo Cunha, a *Política do Espírito* de Ferro estrutura-se sob dois aspectos:

A acção de Ferro enquanto novo responsável pela política cultural vai direccionar-se em dois sentidos fundamentais: por um lado, pela chamada cultura erudita, onde privilegia o sector modernista mais familiarizado com os princípios nacionalistas; e por outro, pela chamada cultura popular, defendendo uma visão idílica do povo como principal produtor artístico e cultural.³²

Comprometido, assim, com a “questão nacional”, ou seja, com a elevação da alma e da moral do povo português através da via da educação cultural, Ferro consolida a tácita e complexa relação estrutural do cinema português não apenas com o modernismo, defendendo a modernização do cinema através das conquistas técnicas, mas também com a questão da identidade nacional e da nação, priorizando temas históricos ou que representassem verdadeiramente a alma do povo português.

Apesar da importância com que alguns filmes portugueses alcançaram, do ponto de vista da representativa fílmica ao longo do Estado Novo e até mesmo nos anos subsequentes, o “filme de reconstituição histórica” – desejado por Ferro por se tratar de um caminho sólido e seguro ao cinema português – não teve, como observa Jorge Leitão Ramos significativa produção, pois

Se se quiser definir um corpo de obras sujeito à temática “cinema e história”, quase bastam os dedos das mãos para contar: *Bocage* (1936), de Leitão de Barros, *Inês de Castro* (1944), de Leitão de Barros, *Chaimite*, (1953) de Jorge Brum do Canto, *O rei das Berlengas ou a Independência das Ditas* (1978), de Arthur Semedo, *Guerra do Mirandum* (1981), de Fernando Matos Silva, *A ilha dos amores* (1982), de Paulo Rocha, *O processo do Rei* (1989), de João Mário Grilo, *Non ou a vã glória de mandar*, (1990), de Manoel de Oliveira, *Aqui d'ElRei!* (1991), de Jom Tob Azulay, *Os olhos da Ásia*, de João Mário Grilo, *Inês de Portugal* (1977), de José Carlos de Oliveira, *Palavra e Utopia* (2000), de Manoel de Oliveira.³³

Entretanto, se levarmos em consideração que a despeito do desejo e da vontade do Estado por uma filmografia de vertente histórica, tal gênero

³² Cunha, Paulo. Ferro contra Ferro. Um “Acto de Contrição” do Poder no Estado Novo. Coimbra, Instituto de História das Idéias - FLUC, 2003 Instituto de História e Teoria das Idéias, p. 7

³³ RAMOS, Jorge Leitão. Cinema e História. In: FIGUEIREDO, Nuno; GUARDA, Dinis. (orgs.). *Portugal: um retrato cinematográfico/ Portugal: a cinematographic portrait*, Lisboa, Número – Arte e cultura, 2004, p. 73

corresponde a produções onerosas, distante do padrão português – acostumado, como nós brasileiros, a orçamentos minguados e, olhando com mais vagar, percebemos que há certa predominância de realizadores ainda da primeira época do cinema português, como Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto e Manoel de Oliveira.

Por outro lado, o modernismo português, sendo o movimento responsável pela aceitação do cinema e do seu caráter plástico e, por outro lado, pela sustentação do primeiro debate teórico acerca da sétima arte (lembremo-nos de Fernando Pessoa e José Régio), empresta ao campo cinematográfico português um paradigma estético, uma postura ideológica e um interesse temático que teria na questão da nação o seu ponto central.

Assumidamente influenciado pelo futurismo italiano e pelas figuras políticas autoritárias (como Mussolini, por exemplo), Ferro, teve também uma intensa atividade cultural e cinematográfica, esta última iniciada “na tarde de 1 de Junho de 1917, quando profere a famosa conferência *As Grandes Trágicas do Cinema* que inaugurou, entre os portugueses, o debate público acerca do fenómeno cinematográfico.”³⁴ A conferência fazia parte das tertúlias literárias organizadas pelo grupo que tinha Fernando Pessoa como líder e foi nesta primeira conferência que:

Ferro filia-se radicalmente numa visão estética que encara a arte como uma mentira, que transcende a vida e a torna suportável. A arte é uma idealização da vida – e não a sua imitação – que pretende trazer ao homem a emoção – e não o conhecimento. Enquanto a verdade da vida é irreduzível, a arte situa-se num plano de “deslumbramento”; produz vibrações e emoções inéditas. Apesar de rejeitar a realidade da vida, a arte também se exclui da irrealidade, situando-se antes no plano intermédio do “sobrenatural”, dado que as vibrações e emoções que provoca são reais. Em relação ao cinema, Ferro acredita que estamos perante a chave da nossa estética de vida. O cinema, enquanto instrumento privilegiado dos modernistas antecipa o real e transfigura a vida³⁵.

“A chave da nossa estética de vida”, o cinema, assumiria, nas mãos de Ferro, o mesmo tom autoritário, paternalista e “patriótico” que a política de Salazar engendraria em todas as esferas da vida portuguesa, pois “mais do que a

³⁴ Cunha, Paulo. Ferro contra Ferro. Um “Acto de Contrição” do Poder no Estado Novo. Coimbra, Instituto de História das Idéias - FLUC, 2003 Instituto de História e Teoria das Idéias, p. 4.

³⁵ PITA, António Pedro. Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico. In: TORRALBA, Luis. *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 43-45.

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”³⁶.

Ferro, como parte do grupo de intelectuais que primeiro se interessou pelo cinema em Portugal e que primeiro o tratou como um elemento legítimo de expressão estética, é, entretanto, por outro lado, seduzido pela enorme capacidade de sedução do cinema americano. A sétima arte é, assim, logo percebida por Ferro como um instrumento privilegiado para alcançar os objetivos traçados na sua *Política do espírito*, pois o cinema é capaz de ultrapassar fronteiras geográficas, barreiras linguísticas e de alcançar um grande número de pessoas, como demonstrava o exemplo do bem-sucedido cinema americano. A educação cultural do povo, cerne dos seus objetivos, seria, portanto, potencializado pelo cinema cujo “programa” visava dois caminhos:

...por um lado, a criação de condições materiais e humanas que possibilitassem o tão ambicionado desenvolvimento industrial do cinema português; por outro lado, o director do SPN esperava dar um novo alento à nova geração de cineastas que despontara nos finais da década de 20 e nos inícios da década seguinte, nomeadamente Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, António Lopes Ribeiro e Manoel de Oliveira.³⁷

Num interessante discurso proclamado na ocasião da celebração de dez anos de sua *Política do Espírito*, o responsável máximo pela cultura ao longo do governo de Salazar reforça alguns pontos do seu programa, explicitando ainda mais e melhor a clara vinculação do projeto modernista português num viés notadamente nacionalista e autoritário, como aponta Paulo Cunha:

Os primeiros pontos relevantes do discurso dizem respeito à boa utilização da propaganda, exercida de forma verdadeira, conscienciosa e ética. Ferro distingue a sua propaganda – e a de Salazar – daquela exercida pelos regimes autoritários europeus, recusando qualquer acusação da “imaginação folhetinesca dos alfurjas” de manipulação da informação ou da opinião pública, “sempre, sempre, por caminhos claros, por processos honestos, limpos à vista do público”. Por outro lado, o director da propaganda do regime realça o facto de a sua acção se limitar à divulgação do essencial, “criando o ‘índice’ das grandes realizações do Estado Novo”, ignorando as polémicas doutrinárias e políticas que servem apenas para confundir e tentar iludir a opinião pública³⁸. O terceiro ponto refere-se à defesa da

³⁶ FERRO, António, *Teatro e Cinema 1936-1949*, Lisboa, Edição do SNI, 1950, p. 44.

³⁷ Cunha, Paulo. Ferro contra Ferro. Um “Acto de Contrição” do Poder no Estado Novo. Coimbra, Instituto de História das Idéias - FLUC, 2003 Instituto de História e Teoria das Idéias p. 4.

³⁸ FERRO, António, *Dez Anos de Política do Espírito 1933-1943*, Lisboa, Edição do Secretariado da Propaganda Nacional, 1944, p. 14-17.

Política do Espírito, a aposta na formação do espírito “como elemento construtivo, como força positiva, a minha ânsia de renovação, o meu desejo de um Portugal de alma antiga e de sensibilidade nova”. Este sentido de cumprimento de missão sempre dominou a acção política de Ferro, reclamando o empenho de todos numa tarefa colectiva e redentora – a afirmação de uma cultura nacionalista e o seu reconhecimento no contexto internacional.³⁹

A política de Ferro é, portanto, duplamente vinculada à questão nacional: quer construir um “novo povo português”, “regenerado” e culto, mas que deve estar voltado não para as limitadas fronteiras nacionais, mas sim para os olhares internacionais, nomeadamente o europeu, lutando contra um “complexo de inferioridade português” e contra um sentimento de auto-diminuição contínua que fez sempre o povo português duvidar das suas capacidades, segundo Ferro.

Servindo a este intuito, foi criado em 1935, o *cinema ambulante* que, através de viagens exploratórias tratou de levar a regiões inóspitas de Portugal, documentários laudatórios do regime e pequenos filmes-propaganda, na esteira das ações do Secretariado de Propaganda Nacional. Assim, de maneira bastante contundente, as mensagens do regime chegavam às aldeias onde de outra forma seria pouco provável sem a eficácia das imagens – haja vista o nível de instrução e alfabetização do interior de Portugal durante o Estado Salazarista.

Em 1944, às vésperas do fim da Segunda Guerra Mundial e, conseqüentemente, do fracasso das políticas autoritárias, ditatoriais e nacionalistas da Alemanha e da Itália, o Secretariado da Propaganda Nacional é renomeado e passa a chamar-se Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo fugindo do tom pejorativo que o termo “propaganda” havia adquirido no contexto europeu.

Após a substituição do principal aparelho cultural do Estado Novo, e transcorridos mais de dez anos da *Política do Espírito*, Ferro, ao longo da década de 1940 fará importantes considerações acerca do ambiente cinematográfico português que, apesar de terem “fracassado” durante a vigência do seu mandato, condicionará o campo cinematográfico português a adotar uma certa postura diletante em relação ao cinema nos anos subsequentes, como será comentado mais adiante.

³⁹ Cunha, Paulo, «Ferro contra Ferro. Um “Acto de Contrição” do Poder no Estado Novo». Coimbra, Instituto de História das Idéias - FLUC, 2003 Instituto de História e Teoria das Idéias, p. 11.

Foi assim que, na ocasião da entrega anual dos Prêmios do SPN/SNI, Ferro, regerando-se do insucesso do seu programa político, comenta, em 1946, o estado atual do cinema apontando como motivos do fracasso, em primeiro lugar, a desqualificação profissional dos argumentistas, atores, cenógrafos e realizadores, depois, a submissão do cinema português à linguagens da Literatura e do Teatro, ressaltando o fato de que o cinema havia sido mal-compreendido em Portugal, já que suas capacidades estéticas haviam sido, até então, mal exploradas, salvo raras exceções como o “delicioso”⁴⁰ *Aniki-Bobó*, de Manoel de Oliveira.

Revelando um profundo desapontamento em relação aos caminhos do cinema português que haviam sido percorridos nas décadas de 1930 e 1940, Ferro aponta como saída para a “regeneração” e a “elevação” os documentários, os filmes históricos e os filmes poéticos, já que: “Para Ferro, os ‘caminhos seguros’ para a afirmação do nosso cinema passavam pelos filmes históricos, os documentários⁴¹ e os filmes de natureza poética, que, debatendo-se com diversas dificuldades, não conseguiram impor-se no mercado”, pois:

Os responsáveis pela crise criativa do cinema português são os *filmes regionais ou folclóricos*, os *filmes extraídos de romances ou de peças teatrais*, os filmes policiais e, principalmente, os filmes cômicos. Baseados em fórmulas simples e repetitivas, e explorando os “chavões”, estes gêneros fílmicos representam “o que há de mais inferior na nossa mentalidade”. Os filmes *regionais e folclóricos*, com o “bailaricos” e cantigas “nitidamente metidos a martelo”, reproduzem visões estilizadas e depreciativas do regionalismo e folclore portugueses. Os filmes *extraídos de romances ou de peças teatrais*, com enormes potencialidades, não correspondem às qualidades da nossa literatura. Dos filmes policiais, apenas se registam “fracas e infelizes tentativas”. Finalmente, os filmes cômicos, esse “cancro do cinema nacional”, registam um enorme êxito comercial,

⁴⁰ FERRO, António, *Teatro e Cinema 1936-1949*, Lisboa, Edição do SNI, 1950, p. 64-65.

⁴¹ Seguindo o modelo fascista, foi criado em Portugal o *Jornal Português* em 1938, que de acordo com o pesquisador Wagner Pereira, constitui um importante núcleo ideológico do Estado Novo: “Em 1938, teve início a produção de um cinejornal, o *Jornal Português*, que, produzido pela Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas, foi o responsável por apresentar aos portugueses a imagem oficial dos acontecimentos políticos, culturais ou cotidianos. (...) Os documentários foram, porém, em termos de propaganda, o núcleo mais importante. Os seus centros de produção foram, entre outros, a SPAC (Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas), a Agência Geral das Colônias, através das Missões Cinematográficas, ou o próprio SPN, que, a partir de 1944, mudou de nome, sendo então chamado de Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), passando a ter ampliadas as atividades de “proteção ao cinema”. (...) Assim, produzidos pela SPAC para o SPN, os documentários do regime salazarista, geralmente exibidos como suplementos do *Jornal Português* – como por exemplo, *A Manifestação Nacional a Salazar* (1941), de António Lopes Ribeiro –, eram bem elucidativas das intenções propagandísticas.” PEREIRA, Wagner P. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n-º 38, Editora UFPR, p. 118 – 119.

impossibilitando um desenvolvimento equilibrado dos outros géneros e, principalmente dos técnicos e artistas portugueses⁴².

O grande problema estrutural do cinema português, “o cancro do nosso cinema” seria, portanto, a comédia, que, apesar de representar “a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo”⁴³ e de ter conquistado relativo sucesso, apontava para o que de “pior”, na opinião de Ferro, existia na cultura portuguesa, como comenta Lisa Shaw:

The *comédias* could not help but reflect the dominant Salazarist ideology, at its most powerful in the 1930s and the 1940s, not least as a consequence of censorship restrictions. As Luís de Pina argues, the censors ensured that filmmakers were fearful of tackling controversial issues, preferring instead to deal with superficial themes and conventional storylines, or to make proestablishment documentaries. It was António Ferro’s view that comedy was the cancer of the Portuguese film industry, a reflection of perhaps both his own cultural elitism and the genre’s potentially subversive nature, that needed to be held in check. There can be no doubt that the values that underpinned the New State permeated these films, that expressed the sentiments and traditions of the urban middle and lower-middle class.⁴⁴

Foi por conta das precariedades da comédia portuguesa apontadas acima que António Ferro decide criar, já no SNI, o controverso ‘Fundo Nacional de Cinema’, em 1948, que teve como objetivos fomentar a produção cinematográfica em Portugal. Os subsídios do Fundo estavam voltados para a produção nacional de evidente qualidade artística e cuja temática não ferisse os interesses políticos do Estado. O protecionismo exacerbado desta prática, gerando uma situação de monopólio estatal no campo cinematográfico português, fez, a despeito do suposto interesse do Estado, com que a produção diminuisse até atingir o número zero, em 1955.

⁴² FERRO, António, *Teatro e Cinema 1936-1949*, Lisboa, Edição do SNI, 1950, p. 63-65.

⁴³ GRANJA, Paulo. A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo. In: *O cinema sob o olhar de Salazar*. Coimbra: Circulo de Leitores, 2000.

⁴⁴ SHAW, Lisa. Portuguese musical comedies from the 1940s and the 1950s and the transatlantic connection. In: *International Journal of Iberian Studies*, vol. 15, Nov.2003, pp. 153-166. p. 155.