O Estado Novo e o Cinema

<http://www.amordeperdicao.pt/especiais_agrup_solo.asp?artigoid=34>

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| |  | | --- | |  | |  |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | --- | |  | |  | | --- | | O Cinema no Estado Novo | | O Estado Novo e o Cinema | | Não foi há muito tempo, o Estado Novo. Durou mais anos do que aqueles que passaram desde que terminou, na madrugada de 24 para 25 de Abril de 1974. | |  |  |  | | --- | --- | | *"As Festas do Duplo Centenário", de António Lopes Ribeiro (Col. Cinemateca Portuguesa)* | As suas marcas são ainda visíveis hoje, nomeadamente na ansiedade de tentar criar uma indústria de cinema num país onde ela nunca existiu.  A primeira legislação com repercussões no cinema nacional data de 1927, ainda com a Ditadura Militar, e instaurou fenómenos como a [Lei dos Cem Metros](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=207), que tentou forçar a existência da produção nacional no campo dos documentários. O resultado foi uma série de películas mudas, intragáveis e repetidas até à exaustão, que eram exibidas mesmo com o advento do sonoro. A lei, essa, acabou por ser esquecida mesmo pelos legisladores.  Salazar, que moldou o País ao seu olhar, teve uma peça essencial nessa missão: [António Ferro](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=202) . Um homem brilhante que, através do Serviço Nacional de Informação, pecou pelo facto de tentar impor às pessoas a sua visão do que deveriam ser os filmes. Tal como Salazar, conhecia a força do cinema, a sua influência, a sua capacidade de gerar realidades alternativas. Por isso reforçaram a [censura,](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=198) arma que conduzia, antes de mais, ao auto-constrangimento artístico. Usada e abusada, a censura entrou mesmo em filmes como a « [Aldeia da Roupa Branca](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=323)», bloqueou centenas de filmes estrangeiros e inibiu a criação artística interna.  Quem fosse ao cinema, tinha poucas opções: podia ver as comédias,odiadas por Ferro mas adoradas pelo público, ansioso de gargalhadas, ou via os documentários de propaganda disfarçada de actualidades, transportados por todo o país pelos [Cinemas Ambulantes](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=205). A outra opção eram os filmes estrangeiros, aqueles que Salazar, pela mão de Ferro, deixava entrar, e [obrigava a legendar](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=206). Quem fosse analfabeto, e eram a maioria, não ia ao cinema.  [Salazar](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=203) parecia gostar de cinema, e respeitava a sua força. Usava-a em seu favor, mas não permitia que o vissem como um mortal. Para ele, o poder tinha de ser sinónimo de sacrifício, de abnegação. Nunca entretenimento. O Presidente do Conselho chegou a ter uma sala privada, mas raramente a usou. Quanto a António Ferro, usou todas as armas ao seu alcance para moldar os gostos dos portugueses, através de medidas como o Fundo do Cinema Nacional, [prémios](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=201) do Estado Novo que enalteciam filmes baseados em romances intemporais ou vidas épicas como a de Camões. Teve pouco sucesso.  Perceber os diversos aspectos do que foi o cinema português durante o Estado Novo é um passo para entender a sétima arte em Portugal nos dias que correm. | |  | |

|  |
| --- |
|  |

|  |  |
| --- | --- |
|  | índice  [Censura: Ver para Cortar](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=198)  [Depoimentos sobre a Censura](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=199)  [O Secretariado da Imagem](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=200)  [Os Prémios SNI](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=201)  [A Visão de Ferro](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=202)  [O Ditador que Adorava o Cinema](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=203)  [A Criação de uma Realidade](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=204)  [Mensagem Ambulante](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=205)  [Leitura Obrigatória](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=206)  [Uma Lei Sem Papel](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=207) |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | --- | |  | |  | | --- | | O Cinema no Estado Novo | | Censura: Ver para Cortar | | Salazar dizia que a censura era um mal necessário, fazendo uso do seu tom paternalista sobre um país que considerava incapaz de pensar por si mesmo. | |  |  |  | | --- | --- | | *Sofia e a educação sexual, de Eduardo Geada (col. Cinemateca Portuguesa)* | O certo é que foi uma das características mais vincadas e negativas do Estado Novo, formatando todo um povo com a visão de imagens criteriosamente seleccionadas. À sua volta existiam mecanismos que criaram algo ainda mais profundo, a auto-censura.  A Censura, embora não fosse um dado novo em Portugal, ganha uma sofisticação, até então inexistente, com [Salazar](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=203). Torna-se permanente, solidificando-se como organismo legal ao serviço do Estado Novo. Os braços da Censura chegavam a todas as formas de informação e criação, diminuindo-as ou aniquilando-as. Os livros, imprensa, rádio, espectáculos, artes plásticas, música, ensino, cinema e, mais tarde, a televisão, estavam sob o olhar dos censores e a ameaça da polícia secreta.  No que respeita ao cinema, Lauro António esclarece que "a primeira indicação da existência em Portugal de uma censura cinematográfica data de 1919". Referindo-se a um decreto de 1917, a Secretaria da Guerra informa que a fita "Os Últimos Acontecimentos No Norte do País", cujo tema era as tentativas de restauração da monarquia, estava autorizada a ser exibida em todo o País.  Ainda nos anos finais da Primeira República surgem dois decretos, um em 1925 e outro no início de 1926, que proíbem e regulam a legislação sobre filmes contra a moral. Já na Ditadura Militar, ainda antes da ascensão de Salazar, é publicado o decreto-lei 13564, de Maio de 1927, que influenciará a forma de visionamento dos filmes pela Censura do Estado Novo. Esta lei, onde se incluí a referência à metragem mínima de [100 metros](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=207) , obrigava à inscrição dos tradutores, importadores e produtores de películas cinematográficas, bem como a comunicação dos novos filmes e locais de estreia.  Como aponta Lauro António, "a actividade da censura não é anterior à estreia do filme, mas sim posterior, deixando-se ao arbítrio dos empresários o seu cumprimento". Arbítrio condicionado pelos assuntos interditos pela Ditadura. Estes diziam respeito a "fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes". Da mesma forma, eram censuráveis todas as cenas que mostrassem maus tratos a mulheres, torturas a homens e animais, personagens nuas, bailes lascivos, operações cirúrgicas, execuções capitais, casas de prostituição e assassínios. Bem como episódios de roubo com arrombamento ou violação de domicílio, sempre que estes fossem passíveis de transmitir os modos de actuação. Estas matérias ficavam sob a alçada da Inspecção Geral dos Teatros (IGT), subordinada ao Ministério da Instrução Pública.  Em 1929, a IGT passa a depender do Ministério do Interior a quem cabe a "censura de obras teatrais, fitas cinematográficas e tudo o mais que for conducente à eficiência da fiscalização dos espectáculos". Dez anos mais tarde estes serviços são reorganizados e, em 1944, passam a fazer parte do [Serviço Nacional de Informação](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=200) (SNI), ex-Secretariado de Propaganda Nacional, chefiados por [António Ferro](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=202). Um ano depois é instituída legalmente uma Comissão de Censura, tendo sob a sua tutela a censura teatral e cinematográfica. Esta Comissão era constituída pelo Secretário-Geral do Ministério (presidente), pelo Inspector dos Espectáculos (vice-presidente), nove vogais e um secretário. O SNI estava representado através de três delegados.  Em 1948 fica assente que qualquer tipo de exibição só seria possível após a atribuição de uma "Licença de Exibição", dependente de um "visto de censura". Era a institucionalização do controlo, legislando ainda sobre a criação de salas de cinema e a segmentação etárias dos filmes. António Ferro nunca gostou da censura, mas nunca a combateu a sério, encaixando os desejos e justificações de Salazar, e talvez por também servir os seus propósitos. Quando ainda não era o mentor da propaganda do Estado Novo, Ferro, nas suas entrevistas a Salazar no início dos anos trinta, questiona o então jovem ditador sobre esta questão. "Eu compreendo que a censura os irrite - responde-me o dr. Salazar - porque não há nada que o homem considere mais sagrado do que o seu pensamento e do que a expressão do seu pensamento. Vou mais longe: chego a concordar que a censura é uma instituição defeituosa, injusta, por vezes, sujeita ao livre arbítrio dos censores, às variantes do seu temperamento, às consequências do seu mau humor." Queixando-se de ter sido, ele próprio, vítima da censura durante a República, o que lhe trouxe um sabor amargo, justifica-se com laivos de paternalismo: "A censura, hoje - responde Salazar - por muito paradoxal que a afirmação lhe pareça, constitui a legítima defesa dos Estados livres, independentes, contra a grande desorientação do pensamento moderno, a revolução internacional da desordem." Salazar sabe que os factos só se tornam verdades plenas quando deles se tem conhecimento. Ele encarregar-se-ia de fornecer as suas verdades à população, construindo outra realidade.  A esmagadora maioria dos filmes censurados durante o Estado Novo era proveniente do estrangeiro. Só entre 1964 e 67, foram apresentados à Censura 1301 filmes, sendo que, destes, 145 foram proibidos, e 693 autorizados com cortes.  Até 1936 as malhas eram largas mas, com o início da Guerra Civil Espanhola, como aponta João Bénard da Costa "a censura começou a censurar mesmo (proibiram-se os filmes russos, os filmes da «Frente Popular» francesa, os filmes apologéticos ou simpatizantes com a «España Leal» republicana". Durante a II Guerra Mundial, diversos filmes anti-nazis não eram permitidos. Portugal era, ainda assim, palco dos confrontos entre as facções beligerantes e seus apoiantes.  Se a máquina alemã encontrava público principalmente entre militares e para-militares portugueses, a indústria cinematográfica norte-americana ainda levava a melhor. Ambas as facções faziam exibições privadas, tendo os aliados conseguido, após alguma resistência dos exibidores, que temiam confrontos entre o público, a exibição de documentários antes dos filmes. Após o final da guerra, numa curta fase de distensão do regime, entram finalmente filmes como "Casablanca", que esteve dez semanas em cartaz. Só que, como recorda Bénard da Costa, logo o cerco voltou a apertar, tendo como grandes vítimas as obras do neo-realismo italiano e alguma filmografia francesa. Por outro lado, todos os filmes do Leste europeu e soviéticos eram suspeitos.  No que diz respeito à filmografia portuguesa, as referências a filmes com partes censuradas existem desde, pelo menos, 1937. José de Matos-Cruz refere que a versão conservada de " [Maria Papoila](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=131)", da autoria de Leitão de Barros, tem cortes de censura. O que não impede o facto deste ter sido o primeiro filme financiado pelo SPN. No ano seguinte, a "[Aldeia da Roupa Branca](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=323)", de Chianca de Garcia, sofreu um corte, pequeno, mas ainda assim um corte, numa cena considerada "imoral". Em 1952, " [Nazaré"](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=132), de Manuel Guimarães, sob argumento de Alves Redol, foi exibido, mas retalhado.  A Censura, no entanto, não se exercia apenas de forma activa. Os importadores de filmes estrangeiros não encomendavam nada que julgassem passível de ser censurado, de modo a evitar despesas e problemas. Preferiam a censura total em vez da exibição com cortes. Desta forma, viam devolvido o sinal pago pela sua importação. Caso o filme fosse exibido com cortes, teriam que pagar os direitos, correndo o risco dos filmes, esvaziados de cenas por vezes fundamentais, não agradarem ao público. Por outro lado, os privados que financiavam em Portugal, nunca dariam o seu dinheiro a um projecto que não estivesse de acordo com a ideia cinematográfica do Estado Novo. Do ponto de vista da realização, para além do facto de muitos autores serem a favor do regime, a auto-censura era uma constante. Constituía a prova de que o sistema funcionava. Se à partida se liberalizava a produção, pois não se controlava os argumentos e filmagens, ninguém se daria ao trabalho de avançar com um projecto passível de ser censurado no final.  A criação do #Fundo do Cinema Nacional#, a partir de 1948, tido por Ferro como uma forma de tornar viável o cinema português, não é mais do que uma outra mordaça. Sem forma de viabilização comercial, a indústria nacional torna-se refém do julgamento governamental, do que deve ou não ser criado, através da atribuição dos subsídios.  O mundo do cinema não se restringia só à tela, pelo que também os livros e as revistas, bem como as notícias sobre os filmes, eram alvo de análise por parte dos censores. No dia 4 de Abril de 1967, o coronel Pinheiro, com o seu lápis azul, escreve: "Qualquer referência ao filme «Quem tem medo de Virgínia Wolf» - SUSPENDER". Diversos números das revistas "Ciné revue", "Films and filming", "Film Comment" e "Cahiers du cinema" foram proibidos de circular.  Embora tivesse sempre como fiel da balança os critérios da lei de 1927, a censura cinematográfica (tal como a exercida sobre outras artes), variava conforme quem a exercia e a conjuntura. Após a tomada de Damão, Goa e Diu, nenhum filme indiano foi autorizado a passar em Portugal até 1974. Com a Guerra Colonial, o enfoque repressivo incidiu sobre os filmes de temática pacifista.  É a partir desta época, com destaque para os anos 70, já com Marcelo Caetano, sucessor de Salazar, que aumenta o número de filmes nacionais proibidos. A "Primavera marcelista", nome por que ficou conhecida a promessa de renovação do regime, era uma projecto adiado. Mudavam-se os tempos, mas não as vontades.  De Julho de 1971 a Março de 1972, foram conduzidos 304 filmes à estrutura agora chamada de Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos. Destes, mesmo após recursos, 37 foram proibidos, e 132 cortados. Ficava, dos filmes portugueses, "A Promessa" de António Macedo, produzido em 72, e que é o primeiro filme onde a Censura autoriza a visão de dois corpos nus.  Pior sorte tiveram "[Sofia e a Educação Sexual](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=140)", de Eduardo Geada, " [Nojo aos Cães](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=135)" de António de Macedo, " [Nem Amantes, Nem Amigos](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=133)" , de Orlando Vitorino , " [Índia](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=128)", de António Faria, " [Grande, Grande era a Cidade](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=127)", de Rogério Ceitil, " [O Mal-Amado](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=130)", de Fernando Matos Silva, " [Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=122)", de Lopes Barbosa, " [Quem Espera por Sapatos de Defunto](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=111)", de César Monteiro ou, ainda nos ano 60, "[Catembe](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=120)", de Faria de Almeida. Todos eles viram impedida a sua exibição. O testemunho de alguns destes realizadores é indispensável para perceber melhor o que era e como funcionava a Censura. Com o Movimento das Forças Armadas, na madrugada de 24 para 25 de Abril de 1974, esta cai, juntamente com Marcelo Caetano.  Fontes:  ANTÓNIO, Lauro. "Cinema e censura em Portugal", Biblioteca Museu República e Resistência, Lisboa, 2001.  AZEVEDO, Cândido de. "A censura de Salazar e Caetano", Editorial Caminho, Lisboa, 1999.  COSTA, João Benard da. "Histórias do cinema", IN-CM, Lisboa, 1991.  CRUZ, José de Matos-. "O cais do olhar", Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1999.  FERRO, António. "Salazar, o homem e a sua obra", Edições Fernando Pereira, Lisboa, 1982.  GEADA, Eduardo. "O imperialismo e o fascismo no cinema", Moraes Editores, 1977. "O cinema sob o olhar de Salazar", coordenação de Luís Reis Torgal, Temas e Debates, Lisboa, 2001.  PRÍNCIPE, César. "Os segredos da censura", Editorial Caminho, Lisboa, 1979.  TELO, António José. "Propaganda e guerra secreta em Portugal", Perspectivas e Realidades, Lisboa, 1990. | |  | |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | --- | |  | |  | | --- | | O Cinema no Estado Novo | | Depoimentos sobre a Censura | | O discurso directo de realizadores que prestaram depoimentos sobre a censura é uma das formas mais reais de entrar em contacto com aquela que foi uma das principais estratégias do Estado Novo. | |  |  |  | | --- | --- | | *Nojo aos Cães, de António Macedo (col. Cinemateca Portuguesa)* | «A censura era feita por gente que sabia de facto o que era cinema» - Artur Ramos, realizador de " [Pássaros de Asas Cortadas](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=241)", produzido em 1963  "No fundo, o filme «Pássaros de Asas Cortadas» - que originalmente é uma peça de Luiz Francisco Rebello, representada dois anos antes pela Eunice Muñoz, no Teatro da Trindade - é quase como que o desenvolvimento de duas histórias, porque o filme vai ser igualmente a história da ruptura da Elsa com a sua classe social, com a família, com o amante. Evidentemente que o filme, tal como acabou por ser passado nas salas de cinema, já não tinha a força com que o queríamos, já não foi o sucesso que imaginávamos, antes pelo contrário.  Agora o que é importante, no que respeita à censura, é que esta intervém para limar todas as arestas, todas as imagens, até imagens simples, como a de um olhar para o relógio, a deixar perceber que o ricaço pensava estar já a perder muito tempo com o funeral da filha do chaffeur, ou a imagem de um olhar panorâmico para o copo de whisky, quando a filha percebe a estratégia do pai. Quer dizer: enquanto eu, através desses grandes planos e dessas panorâmicas, procurava transmitir essas diferenças de classe, de estatuto social, ou seja, procurava denunciar essas diferenças, a censura agia exactamente ao contrário, cortando todos os diálogos, todas as imagens, mesmo as que não tinham diálogos, que pudessem salientar o domínio de uma classe sobre outra. (...)  Digamos que nós sublinhámos mais aqueles aspectos a diferenciação de classes. E a verdade é que a peça no teatro não foi censurada, mas o filme levou dezassete cortes, cortes verdadeiros, cortes cirúrgicos exactamente nos planos ou nas cenas em que eu pretendia sublinhar a diferença de classes e o domínio de uma classe sobre a outra, o que evidenciava que a censura aos filmes era feita por gente que sabia de facto o que era cinema."  Excertos do depoimento do realizador publicados no livro "A Censura de Salazar e Marcelo Caetano", de Cândido de Azevedo.  António de Macedo, autor de diversos filmes censurados, com destaque para « [Nojo aos Cães](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=135)», integralmente proibido.  "Os meus dois primeiros filmes, o «Verão Coincidente» e a «Nicotiana», foram aprovados pela censura, mas enquanto não vinha o despacho ficávamos a roer as unhas. Sabe-se lá o que aquela gente iria esquadrinhar, e descobrir! Até porque os filmes, naturalmente, tinham sempre algumas insinuações mais ou menos veladas, era a nossa pré-vingança pela humilhação a que o regime nos sujeitava.  O primeiro choque foi com o « [Domingo à Tarde](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=108)». O filme ficou concluído no Verão de 1965 e já tinha estreia no Império para Outubro. Foi submetido à censura obrigatória e depois de muito tempo por lá andar foi «aprovado» com quatro cortes. Dois abrangiam a sequência do «filme dentro do filme», onde o «emissário das trevas» destrói um crucifixo, outro era a sequência da discoteca onde duas raparigas dançam uma com a outra, acariciando-se; e finalmente o quarto era uma parte do diálogo entre o «diabo» e o padre, já quase no final.  Quando o Cunha Telles (que era o produtor) me mostrou o ofício da Direcção Geral da Cultura Popular e Espectáculos, onde se anichava a censura, dei pinotes, porque aquelas amputações me obrigariam a cortar ainda mais, para não haver «saltos» e continuar a manter-se algumas fluidez montagística. Além de que, é bom frisar, a crueldade máxima deste inqualificável regime que era a censura não cortava nada, impunha sadicamente ao pobre do autor que fosse ele a amputar a sua própria obra, com obrigatoriedade de ir depois, humildemente, àquela tenebrosa instituição com os pedaços cortados (provavelmente ainda a escorrer sangue) para verificação, após o que o filme seria então autorizado a circular."  Excertos do depoimento do realizador publicados na revista "Arte 7", nº 5, de Outono de 1992.  Eduardo Geada, realizador de « [Sofia e a Educação Sexual](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=140)», integralmente proibido  "Tudo se passou em 1974, o ano de todos os prodígios.  Em Fevereiro, a cópia de montagem de «Sofia» estava pronta. (...) Apesar do tema do filme ser inédito no panorama do cinema português e «ousado», csos mais ou menos eruditos que, em nome da cultura e da modernidade, lhe deixassem passar algumas obras-primas do cinema mundial que se encontravam com «pena suspensa». Lembro-me de ter intercedido, com mais ou menos êxito, em favor de Eisenstein, de Oshima, de Jean Vigo e de Glauber Rocha.  Devíamos estar em fins de Março quando fui chamado ao edifício da censura, mesmo ao lado do Instituto Português de Cinema. Fui recebido, salvo erro, por Caetano de Carvalho, que me explicou as razões que, finalmente, tinham levado à reprovação filme. Que analisara a situação e que não era possível fazer cortes porque estes deixariam o filme sem sentido. Que as obras de arte não se deviam mutilar, pelo que era preferível pura e simplesmente proibi-las. Que, quando os distribuidores preferiam exibir os filmes com cortes, enganando assim os espectadores, o problema era deles e não da censura, que se limitava a cumprir uma missão patriótica."  Excertos do depoimento do realizador publicados na revista "Arte 7", nº 5, de Outono de 1992. | |  | |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | |  | |  | | --- | |  | | O Cinema no Estado Novo | | O Secretariado da Imagem | |  | | O Secretariado de Propaganda Nacional foi a estrutura mais influente no cinema português, tendo em António Ferro o seu líder mais carismático. Sobreviveu a todas as mudanças, menos ao 25 de Abril. Dos seus gabinetes entrou e saiu a história do cinema português. | |  |  |  | | --- | --- | | *SNI, Imagem de Promoção ao Cinema (Col. Cinemateca Portuguesa)* |  | |  | Fundado em Setembro de 1933, o Secretariado de Propaganda Nacional (SNP) foi um dos primeiros organismos do Estado Novo, com dependência directa do Presidente do Conselho. [Salazar](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=203) escolheu [António Ferro](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=202) para o dirigir, cargo que manteve até 1950. O desígnio do SNP era criar a imagem do regime, no interior e exterior país, ajudando à sua legitimação.  Jorge Ramos do Ó esclarece que "o órgão da propaganda apareceu, entre nós, preso ao propósito maior de esclarecer a obra realizada pelo Executivo. Mas o empreendimento ganharia outra dimensão quando se lhe prescreveu em seguida: ser capaz de integrar a população no «pensamento moral que deve dirigir a Nação»". O SNP devia criar uma realidade e formatar o país de acordo com essa percepção.  Chamando a si figuras das artes dos mais variados sectores, mesmo as não afectas ao regime, indicou-lhes os caminhos e as fontes de inspiração, com destaque para a História nacional, o folclore, a arte popular. Pretendia-se uma conciliação, expressa nas seguintes palavras de Ferro: "Ser modernos sem deixar de ser portugueses".  Na senda do que tinha feito a I República, aposta-se nos actos comemorativos de carácter histórico, como a Exposição Histórica do Mundo Português, que em 1940, na fase do avanço nazi, com a Europa em chamas, comemorava a fundação de Portugal e os 300 anos da independência face a Castela. Pelo meio, mostrava-se a extensão e unicidade do Império português.  Este marco maior na vida do SNP aconteceu com o organismo a mudar de nome para Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), numa fase em que a palavra propaganda, com os regimes democráticos prestes a vencer o conflito, já não soava bem. O SNI passava agora a controlar também a Inspecção Geral de Espectáculos, o que o tornou responsável pela [Censura](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=198). Numa altura em que esta apertava mais o cerco à livre expressão, Ferro dirigia o cinema, o teatro, espectáculos, rádio e imprensa. O que não dirigia, controlava.  A fase de maior harmonia, de consenso entre facções, era agora substituída por uma maior vigilância. Em 1948 Ferro vira nascer, finalmente, a Lei de Protecção do Cinema, onde se realça a criação do Fundo do Cinema Nacional. Só que esta medida, em vez de dinamizar o mercado cinematográfico nacional, contribuiu para o seu estrangulamento. Por esta altura o SNI começa a perder fulgor, sendo Ferro afastado em 1950. A ele sucederam António Eça de Queiroz, José Manuel da Costa e César Henrique Moreira Baptista. A função do SNI manteve-se, mas sem o mesmo vigor. Moreira Baptista, por exemplo, é indigitado em 1958, ano de grande contestação ao regime de Salazar.  A repressão e vigilância são as suas missões primordiais. No entanto, o cinema vai recuperando algum terreno. É nesta altura que diversos quadros da recém-criada RTP são escolhidos para bolsas no estrangeiro, ficando alguns conhecidos pela sua participação posterior no chamado "cinema novo" dos ano 60. É o caso de Fernando Lopes, Artur Ramos, Alfredo Tropa e José Fonseca e Costa. É também no início desta década que este organismo volta a mudar na sua orgânica, reforçando as componentes ligadas ao Turismo, em ascensão como fonte de receitas e cartão de visita do País. Assim ficaria até à sua extinção, com o 25 de Abril de 1974.  Fontes:  COSTA, João Benard da. "Histórias do cinema", IN-CM, Lisboa, 1991  "Dicionário de História do Estado Novo", direcção de Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, Volumes I e II, Círculo de Leitores, Lisboa, 1996  Ó, Jorge Ramos do. "Os anos de Ferro", Editorial Estampa, Lisboa, 1999 | |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | --- | --- | |  | |  | | --- | | O Cinema no Estado Novo | | Os Prémios SNI | | Os Prémios atribuídos pelo SNI aos filmes do ano anterior | |  | |  |  |  | | --- | --- | | *Amália Rodrigues na Entrega dos Prémios SNI (Col. Cinemateca Portuguesa)* | Este é um trabalho em aberto. Não existe nenhuma fonte documental ou bibliográfica que discrimine os prémios atribuídos pelo SNI e, posteriormente, pela SEIT. Muitos dos prémios, como o Grande Prémio e Adaptação Cinematográfica, seguindo-se o de melhores intérpretes, não foram de facto atribuídos em diversos anos. No entanto, haverá lacunas nesta lista. O facto de não serem mencionados prémios em determinados anos, não quer dizer que não houvesse atribuições em todas as categorias. Optou-se por uma perspectiva positiva, após uma pesquisa, que prosseguirá. São mencionados os prémios que se sabe terem sido atribuídos.  1948  Grande Prémio do SNI: "Fado, História de uma Cantadeira", de Perdigão Queiroga Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Raul de Carvalho, em "Bola ao Centro", de João Moreira. Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Amália Rodrigues Prémio de Fotografia: Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis:  1949  Grande Prémio do SNI: Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Leonor Maia, em "Serra Brava", de Armando de Miranda. Prémio de Fotografia: Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis:  1950  Grande Prémio do SNI: "Heróis do Mar", de Fernando Garcia Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Alva: Prémio de Fotografia: António Salazar Diniz, com "Saltimbancos" Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis: "Última Rainha de Portugal", de Leitão de Barros  1953  Grande Prémio do SNI: Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Alves da Cunha, com "Duas Causas", de Henrique Campos. Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Laura Alves, em "Um Marido Solteiro", de Fernando Garcia. Prémio de Fotografia: João Moreira, com "Palácio de Queluz". Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis: "Arte Sacra Missionária", de Gentil Marques.  1954  Grande Prémio do SNI: "Chaimite", de Jorge Brum do Canto. Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Emílio Correia, em "Chaimite", e "Planície Heróica", de Perdigão Queiroga. Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Prémio de Fotografia: Aquilino Mendes, com "Hulha Branca". Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis: "Alentejo não tem sombra", de Orlando Vitorino e Azinhal Abelho.  1955  Grande Prémio do SNI: Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Prémio de Fotografia: João Martins, com "Episódio Pastoril". Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis: "O Natal na Arte Portuguesa", de Baptista Rosa.  1956  Grande Prémio do SNI: Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Prémio de Fotografia: Abel Escoto, com "Silhuetas da Vida". Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis: "A Aldeia e as Quatro Estações", Armando da Silva Branco.  1957  Grande Prémio do SNI: Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Prémio de Fotografia: Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis:  1958  Grande Prémio do SNI: Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Prémio de Fotografia: Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis:  1959  Grande Prémio do SNI: "Rapsódia Portuguesa", de João Mendes Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Raul Solnado, em "As Pupilas do Senhor Reitor". Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Isabel de Castro, em "As Pupilas do Senhor Reitor". Prémio de Fotografia: António Nova, com "Nova Lisboa", e Mário Moreira, com "Henrique, o Navegador". Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis: "Henrique, o Navegador", de João Mendes.  1962  Grande Prémio do SNI: "Raça", de Augusto Fraga Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Prémio de Fotografia: "Aço Português". Prémio de Adaptação Cinematográfica: Fernando Fragoso, com "Raça" Prémio Paz dos Reis: "Aço Português", de Perdigão Queirt;Belarmino". Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis:  1966  Grande Prémio do SNI: "As Ilhas Encantadas", de Carlos Vilardebó. Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Amália Rodrigues, em "As Ilhas Encantadas". Prémio de Fotografia: Aquilino Mendes, com "O Trigo e o Joio" e "Moinhos de Portugal. Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis: "Faça Segundo a Arte", de Manuel Fria de Almeida.  1967  Grande Prémio do SNI: Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Prémio de Fotografia: Ex-aequo, a Elso Roque, com "Sesimbra", e Abel Escoto, com "A Embalagem de Vidro". Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis: "A Embalagem de Vidro", de Manuel Guilherme Faria de Almeida.  1968  Grande Prémio da Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT): "A Cruz de Ferro", de Jorge Brum do Canto Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Octávio de Matos, em "A Cruz de Ferro". Prémio de Melhor Interpretação Feminina: "Cremilda Gil", em "A Cruz de Ferro". Prémio de Fotografia: João Moreira, com "A Cruz de Ferro". Prémio de Adaptação Cinematográfica: Jorge Brum do Canto e Fernando Fragoso, com "A Cruz de Ferro". Prémio Paz dos Reis:  1969  Grande Prémio SEIT (ex-SNI): Não atribuído Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Não atribuído Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Laura Soveral, com "Estrada da Vida", de Henrique Campos. Prémio de Fotografia: Aquilino Mendes, com "Keramos" e "Tapetes de Viana do Castelo". Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis:  1970  Grande Prémio SEIT: "O Cerco", de António da Cunha Telles. Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Maria Cabral, "O Cerco". Prémio de Fotografia: Acácio de Almeida, com "O Cerco". Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis:  1971  Grande Prémio SEIT: Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Prémio de Fotografia: Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis:  1972  Grande Prémio SEIT: Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Prémio de Fotografia: Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis:  1973  Grande Prémio SEIT: Prémio de Melhor Interpretação Masculina: Prémio de Melhor Interpretação Feminina: Prémio de Fotografia: Prémio de Adaptação Cinematográfica: Prémio Paz dos Reis:  Fontes:  Cais do Olhar  Revista "Cinéfilo"  Pasta "Prémios Cinematográficos", SNI, Cinemateca (Acesso Reservado). | |  | |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | --- | |  | |  | | --- | | O Cinema no Estado Novo | | A Visão de Ferro | | António Ferro marcou a cultura da primeira metade do século XX. Intelectual, ligado ao mundo artístico, ficou fascinado pelas promessas do Estado Novo, e a sua ligação ao nacionalismo. | |  |  |  | | --- | --- | | *António Ferro (Col. Cinemateca Portuguesa)* | Pai da estrutura que controlou todas as formas de comunicação do país, depressa percebeu a força e influência do cinema. Tentou fazer filmes à sua medida, mas quase sempre sem sucesso. Acabou por ser afastado em 1950 pelo próprio [Salazar](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=203).  Nascido em Lisboa em 1895, António Ferro foi uma das figuras mais emblemáticas do Estado Novo, sendo o mentor da sua imagem até ao final dos anos 40. Desiste do curso de Direito para se dedicar ao jornalismo e às artes, sendo um adepto do modernismo. Editor do Orpheu em 1915, politiza-se, apoiando primeiro Sidónio Pais e defendendo depois a necessidade da intervenção do Estado como entidade dominante, através de uma figura carismática. Director da revista "Ilustração Portuguesa" em 1921, amante do jazz e do cinema, parte em viagem para os Estados Unidos, publicando em 1931 a obra "Hollywood, capital das imagens". Aqui fica fascinado pela produção de filmes e pela sua magia, ao mesmo tempo que o repele o liberalismo norte-americano.  Escreve António Ferro que "a nossa época tem meia dúzia de vibrações que a distinguem, mas que Portugal ainda não sentiu ou não quis sentir. Entre essas vibrações há duas maiores: a TSF e o cinema". Elogiando [Leitão de Barros](http://www.amordeperdicao.pt/figuras.asp?pessoaid=530) como "o primeiro realizador português com olhos do nosso tempo", acredita que Portugal tem todas as condições para ser "uma segunda edição de Hollywood". Pelas suas condições de luz, clima e cenários naturais. Um desejo que, aliás, perdura ciclicamente até hoje.  Defende então que, com o advento do cinema sonoro, estavam criadas as condições para que Portugal se popularizasse na sétima arte. "O cinema silencioso está na agonia. (...) Estamos em face, portanto, de uma vibração nova, da vibração simultânea da imagem e do som, da vibração do cinema sonoro. Vai Portugal cruzar os braços como fez com o cinema sonoro? Vai perder mais uma chance de afirmar a sua existência? Não creio". Depois de publicar em livro as entrevistas que realizara junto de diversos ditadores para o "Diário de Notícias", como Mussolini, prepara uma série de conversas com Salazar para o mesmo jornal. É a partir destes encontros que Oliveira Salazar o convida para chefiar o [Secretariado Nacional de Propaganda](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=200), criado logo em 1933, e que dependia directamente do ditador.  António Ferro desenvolve assim a sua "política do espírito", encabeçando aquele que é considerado o organismo mais desenvolvido do Portugal dos anos trinta. Arranca com o [Cinema Ambulante](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=205), desenvolve a produção própria de documentários e ficções, facilitada após a inauguração da Tóbis em 1932, e defende a criação de um [Fundo do Cinema Nacional](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=207) que verá sua luz apenas em 1948/9. Ferro conhece o poder das imagens. De tal forma assim é que aponta que "a sua magia, o seu poder de sedução, a sua força de penetração, são incalculáveis. Mais do que a leitura, mais do que a música, mais do que a linguagem radiofónica, a imagem penetra, insinua-se, quase sem dar por isso, na alma do homem(...) O espectador é um ser passivo, mais desarmado do que o leitor(...).  Os americanos compreenderam maravilhosamente esta força de penetração do cinema e foi, através dela, que conseguiram realizar a sua grande revolução no mundo". É através das artes que Ferro irá levar a mensagem do Estado Novo ao País e ao estrangeiro. Urbano, com uma visão muito mais alargada do seu presente do que Salazar, António Ferro exige, como refere Armindo Morais em "O Estado Novo, das origens ao fim da autarcia", "um cinema não somente «educativo» (no sentido de formativo para o fascismo) como também conglutinador e artístico, de um espírito nacional, personalizado, político e rácico".  É neste sentido que encomenda e produz o mais célebre filme de propaganda do Estado Novo, "[A Revolução de Maio](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=325)", de 1937, onde participa como co-argumentista, sob o pseudónimo de Jorge Afonso, ao lado de [António Lopes Ribeiro](http://www.amordeperdicao.pt/figuras.asp?pessoaid=516), que além de co-argumentista é também o realizador. Da mesma forma, sempre enalteceu os filmes históricos, nacionalistas, com destaque para a mega-produção "[Camões](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=119) ", de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros, por oposto às comédias ligeiras dos anos 30 e 40.  Num discurso de 1946, realizado durante a entrega dos prémios do agora Secretariado Nacional da Informação às produções de 1944 e 45, Ferro é peremptório. Faltam meios técnicos, rigor em detalhes como os décors, o vestuário, mas, acima de tudo, "não se deve cair evidentemente no «ora-vai-tu», no excesso da cantiguinha e do bailarico(....) O mau gosto das nossas plateias, que não é, muitas vezes, de raiz mas alimentado pelas soluções fáceis, é educável se houver mais alguma coisa nos produtores e exibidores do que a preocupação do seu interesse imediato e dos lucros apenas materiais".  Acutilante, Ferro apelida os filmes cómicos como "o cancro do cinema nacional", excepto dois ou três casos. Para este dirigente, é à literatura que se devem ir buscar os argumentos. Deve-se extrair filmes de romances ou obras teatrais, apostar mais nos documentários, nos filmes "poéticos", como chama a "[Aniki-BóBó](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=58)", de [Manoel de Oliveira](http://www.amordeperdicao.pt/figuras.asp?pessoaid=70), e nos filmes históricos. Sublinha mesmo que estes últimos "marcam, sem dúvida, um dos caminhos seguros, sólidos, do cinema português(...) É um filme caro, nem sempre com fácil colocação fora de Portugal e que muitos consideram falso, artificial. Não importa !....Seja quais forem as considerações contra este género de cinema, não há dúvida que tem sido aquele em que os nossos realizadores e artistas melhor se têm movido".  Aqui há uma referência clara da preferência por filmes como " [Bocage](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=118)", "[Inês de Castro](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=129) " e, obviamente, Camões, todos eles de Leitão de Barros. A propaganda óbvia ficava para os documentários e eventos fora do cinema, sendo o papel dos filmes históricos educar, dar a consciência de nação, orgulhosa do seu passado único e rico como herança para o futuro.  É pouco tempo depois deste discurso e da força com que ainda apresenta a criação do Fundo do Cinema Nacional, que começa o fim do António Ferro e se inicia o marasmo do cinema português. Depois de ter congregado à sua volta diversas figuras do meio intelectual nos anos trinta, começa a ficar isolado, desgastado com os impasses, e atacado por diversas figuras do regime que não acompanhavam a sua visão do que devia ser o Estado Novo e o País. Numa altura em que começava a defender uma aposta em filmes que retratassem as pequenas histórias do quotidiano, num relance do neo-realismo, é afastado do seu cargo.  Em 1950 é-lhe atribuído o posto de ministro plenipotenciário em Berna. Tinha sido o grande obreiro das grandes encenações de massas do regime, desde as campanhas eleitorais aos eventos como a Exposição Histórica do Mundo Português, fabricado a imagem externa de Salazar, e chefiado a Emissora Nacional após 1941. Controlou o cinema, espectáculos, teatro, imprensa, rádio e a censura. É assim esvaziado de sentido para um cargo que nada tinha a ver consigo. Ainda seria transferido para Roma, onde aproveita para retomar a escrita, vindo a falecer em 1956.  Fontes:  FERRO, António, "Hollywood, capital das imagens", Edições Portugal-Brasil, Lisboa, 1931.  FERRO, António, "Teatro e Cinema", SNI, Lisboa, 1953.  "Dicionário de História do Estado Novo", direcção de Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, Volume I, Círculo de Leitores, Lisboa, 1996  "O cinema sob o olhar de Salazar", coordenação de Luís Reis Torgal, Temas e Debates, Lisboa, 2001.  "O Estado Novo, das origens ao fim da autarcia 1926-1959", Volume II, AAVV, Editorial Fragmentos, Lisboa, 1987.  Ó, Jorge Ramos do. "Os anos de Ferro", Editorial Estampa, Lisboa, 1999. | |  | |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | --- | |  | |  | | --- | | O Cinema no Estado Novo | | O Ditador que Adorava o Cinema | | Salazar teve uma sala privada de cinema, mas pouco a utilizou. Parecia gostar de alguns filmes, mas nunca quis dar a impressão de ser alguém que tivesse prazeres. Longe de rejeitar a força das imagens, deixou a Ferro a missão de influenciar os portugueses com documentários que serviam de ficção ao regime. | |  |  |  | | --- | --- | | *"António de Oliveira Salazar"* |  | |  | António de Oliveira Salazar nasceu em 1889, no Vimieiro, aldeia do concelho de Santa Comba Dão. Daqui levará os seus traços de homem rural, averso à industrialização, e aqui voltaria sempre que possível, até ao final da sua vida.  O seu pai, a quem foi buscar o nome de António Oliveira, era feitor agrícola dos proprietários mais ricos da região. Isso possibilitou a Salazar, varão, único homem de cinco filhos, a possibilidade de ter lições particulares. No entanto, o grande ascendente é a mãe, Maria do Resgate, a quem se diz ter pedido autorização para se entregar à governação do País.  O percurso dá-se depois com a entrada, finda a quarta classe, em 1900, no seminário diocesano de Viseu. Obtém depois a equivalência do liceu, com 19 valores, e marcha para o curso de Direito de Coimbra. Aqui liga-se à ala católica, anti-republicana, e torna-se amigo de personalidades como o padre Manuel Cerejeira, futuro cardeal. Aos 25 anos, em 1914, obtém o diploma com 19 valores, e prepara-se para dar aulas nesta instituição.  Simpatizante de Sidónio Pais, tem uma breve experiência pela República, sendo eleito para a Assembleia pelo Centro Católico em Abril de 1921. Em plena época conturbada, de assassinatos e intentonas, fica-lhe vincada a aversão pelo republicanismo e parlamentarismo como formas de dirigir o país, associando-os ao caos e ao clientelismo.  Após o golpe militar de 28 de Maio de 1926, é convidado, tal como outros professores de Coimbra, a ocupar-se de uma pasta ministerial. A Salazar cabe-lhe, pela obra publicada e algumas intervenções, as Finanças. Cinco dias depois demite-se, no meio da confusão gerada entre as diversas forças do golpe, que se degladiam.  Em Maio de 1928 recebe a visita de Duarte Pacheco, futuro ministro das obras públicas do Estado Novo, que está mandatado de o convencer a voltar. Salazar só aceita mediante condições de força, que são aceites. Inicia então a sua ascensão, com poderes para vetar qualquer iniciativa dos outros ministérios. O trabalho que efectua na resolução das contas públicas torna-o conhecido da população e imprescindível para o Marechal Carmona, presidente da Ditadura e bastião das forças militares. Salazar depressa irá retirar espaço de manobra aos extremos políticos, usando muitas vezes a força, centrando-se num meio termo unificador, mais "patriótico" que político, que resultou na criação da União Nacional, único partido cuja existência era admitida.  Depois da votação da nova Constituição, em 1933, o já Presidente do Conselho torna-se o ditador de um regime autoritário. Graças a entidades como a Censura e a PIDE, manterá, com mais ou menos sobressaltos, Portugal sob o seu domínio, colocando o País no Guiness como tendo a ditadura mais longa do mundo. Tomando a oposição em geral, e o comunismo em particular, como um inimigo a abater, é nos anos anteriores à II Guerra e durante os anos desta que se dá o momento áureo do seu regime.  É apoiado por homens como [António Ferro](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=202), que o ajudam a criar um imaginário de um país pobre mas honrado, de Minho a Timor, do extremo norte de Portugal Continental ao ponto mais longínquo do seu império. Caído de uma cadeira em 1968, no forte de S. João do Estoril, bate fortemente com a cabeça e é afastado do Poder sem que ninguém lho comunique. Substituído por Marcelo Caetano, morrerá, vítima de um hematoma subdural, em 1970.  Salazar convida António Ferro para liderar o [Serviço de Propaganda Nacional](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=200) logo em 1933, ano de formação deste organismo. O presidente do Conselho conhecera-o quando Ferro o entrevista por diversas vezes no início da década de trinta, para o Diário de Notícias. Estas seriam depois publicadas em livro e traduzidas, como cartão de visita dos conteúdos do Estado Novo. Numa dessas entrevistas, dir-lhe-á Salazar: "(É) impossível evitar-se hoje a formação de uma opinião pública, tão numerosos são os meios de comunicação: o livro, o jornal, a rapidez e sigilo da correspondência particular, a telefonia, o cinema. Simplesmente essa opinião pública pode viver abandonada a si própria ou ser convenientemente dirigida". Nesta justificação de controlo da sociedade, a sua visão é tudo menos positiva no que diz respeito às mudanças que se viviam então. O cinema era uma delas. "A causa da actual decadência da Arte e da Literatura parece ser estranha à acção do Estado e estar antes ligada à feição da vida de hoje.  As grandes obras constroem-se no silêncio, e a nossa época é barulhenta, terrivelmente indiscreta. Hoje não se erguem catedrais, constroem-se estádios. Não se fazem teatros, multiplicam-se os cinemas. Não se fazem obras, fazem-se livros. Não se procuram ideias, procuram-se imagens", sustenta. No seu célebre discurso de Braga, de 1936, ano do décimo aniversário da instauração da Ditadura Nacional, Salazar sintetiza bem a sua visão para Portugal: "Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século, nós tentamos 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 dever de trabalhar."  Este excerto está incluído no filme de António Lopes Ribeiro, " [A Revolução de Maio](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=325)", o qual estreou a 6 de Julho de 1937, no Tivoli, e contou com a presença do próprio Salazar. Se este dava a entender que o cinema era demasiado caro, nem por isso deixava de conhecer as vantagens da utilização das imagens para tornar a sua ideia de regime mais real. Usaria assim o cinema, pela mão de Ferro, controlando-o, visionando, censurando, e produzindo.  Neste último campo, pensando em termos de longas metragens de ficção, é escassa a produção nacional, tendo como destaques, para além da Revolução de Maio, "[O Feitiço do Império](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=124) ", também realizado por António Lopes Ribeiro, em 1940, e " [Chaimite](http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=121)", de Jorge Brum do Canto, este já em 1953. A aposta de Salazar e Ferro na ficção, no entanto, nunca foi muito forte. A propaganda era mais eficaz pela via do documentário.  A respeito da relação pessoal de Salazar com o cinema, há um episódio interessante relatado por Christine Garnier, jornalista francesa que se tornou íntima do ditador: "António Ferro contou-me que tinha pedido a Salazar para que este assistisse uma noite, numa sessão privada, à passagem do filme português. No dia seguinte o presidente diz-lhe: «Gostei deste filme. Demasiado talvez, porque não pude dormir depois. Esta manhã não consegui trabalhar como habitualmente. Não está certo. Peço-lhe, pois, que não me leve a este género de distracções»".  Jacques Georgel, que cita esta passagem, relembra uma outra, de Salazar a T'Serstevens, também seu admirador. Queixa-se o Presidente do Conselho que não pode sair para se divertir, o que é deplorável, confidenciando: "Adoro o cinema". Segundo estas descrições, Salazar deixar de considerar o cinema como fazendo parte do "barulho" dos novos tempos, apreciando-o como arte, para além de a instrumentalizar.  Fernando Dacosta, jornalista e escritor que tem o ditador como um dos seus campos de trabalho preferidos, descreve o seguinte diálogo que teve com a eterna criada de Salazar,. D. Maria. "O senhor doutor gostou muito do filme Música no Coração. Até se comoveu...  - Foi vê-lo?, pergunto, surpreso, a D. Maria.  - Não. Eu é que o vi e lho contei, com todos os pormenores, como ele gosta de ouvir.  Apaixonado pelo cinema (chegou a ser, nos primeiros tempos de Lisboa, um espectador assíduo), Salazar afastou-se, no entanto, das salas escuras com o avolumar do trabalho, e da curiosidade do público" pela sua pessoa.  António Ferro lutava para que Salazar acompanhasse a produção cinematográfica nacional, e remodelou parte do Palácio Foz, criando ali um sala privada. Mas sem sucesso. Seria nessa sala que a Censura faria os seus visionamentos.  Tanto Garnier, como T'Serstevens e até Fernando Dacosta parecem pertencer ao grupo dos que vêem em Salazar o homem tímido, avesso a multidões, que nada faz que ocupe tempo de trabalho. Uma imagem que Salazar fazia passar, mostrando o Poder como um fardo do destino, inexorável, formatando o país durante quatro décadas à sua visão pessoal e autoritária do que deve ser um Estado.  Fontes:  COSTA, João Benard da. "Histórias do cinema", IN-CM, Lisboa, 1991.  DACOSTA, Fernando. "Máscaras de Salazar", Editorial Notícias, Lisboa, 1997.  "Dicionário do Estado Novo", vol. II, direcção de Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, Círculo de Leitores, Lisboa, 1996.  FERRO, António. "Salazar, o homem e a sua obra", Edições Fernando Pereira, Lisboa, 1982.  GEORGEL, Jacques. "O Salazarismo", Publicações D. Quixote, Lisboa, 1985.  "O cinema sob o olhar de Salazar", coordenação de Luís Reis Torgal, Temas e Debates, Lisboa, 2001.  SALAZAR, Oliveira. "Como se levanta um Estado", Mobilis in mobile, Lisboa, 1991. | |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | --- | |  | |  | | --- | | O Cinema no Estado Novo | | A Criação de uma Realidade | | Como em muitos outros países, mesmo nos democráticos, o Estado Novo utilizou o cinema para passar a sua mensagem, fosse através da heroicidade dos filmes históricos ou pela dormência das cenas cómicas. | |  |  |  | | --- | --- | | *SNP, Comícios Anti-Comunistas (Col. Cinemateca Portuguesa)* | À semelhança dos regimes nacional-socialista e fascista de Hitler, Mussolini e Francisco Franco, que o Estado Novo mimetizava através da máquina de propaganda liderada por [António Ferro](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=202), o cinema foi desde logo considerado como um instrumento fundamental de propagação do regime, uma forma de transmissão directa ao povo dos conceitos e imagens sobre os quais assentavam os pilares da sua ideologia .  Era a utilização da propaganda como forma de consagração no estrangeiro e integração dentro do território nacional, formando os espíritos de acordo com a visão dos seus líderes. É nesta linha que surge a grande obra de referência de ficção cinematográfica ao serviço da propaganda salazarista, " [A Revolução de Maio](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=325)". Encomendado e produzido pelo [Secretariado de Propaganda Nacional](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=200) (SNP), foi realizado por António Lopes Ribeiro. Este seria ainda, juntamente com António Ferro, o autor do argumento, tendo ambos utilizado os pseudónimos de Jorge Afonso e Baltazar Fernandes, respectivamente.  O filme, de 1937, mostra imagens do discurso de [Salazar](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=203) em Braga filmadas um ano antes, no décimo aniversário da instauração da Ditadura Nacional. Inspirado na escola soviética, que conheceu em 1929, a combinação de ficção e documentário é o final, algo épico, do filme, onde um comunista que se encontrava exilado volta a Portugal e se converte ao regime. Isto depois de conhecer as suas obras e uma bonita rapariga, perante o olhar paternalista da polícia secreta. O enredo e as filmagens são, vistas hoje, quase inocentes na sua simplicidade, o que resulta em alguma eficácia. O filme, não foi, no entanto, apesar da publicidade e do próprio Salazar ter assistido à sua estreia (fenómeno raro), um sucesso entre o público.  Luís Torgal escreve que "como nos outros países, a propaganda passava no Estado Novo muito especialmente pelo canal mais «real» do documentário, que, através da «informação», procurava engrandecer a obra de Salazar no domínio das obras públicas, a «menina dos olhos» do regime, mas também do fomento agrário e industrial, e divulgava os grande actos da vida cívica, política e cultural, tais como visitas presidenciais, manifestações de apoio ao regime, festas militares, comemorações, exposições, etc". É assim que se divulga as imagens do regime através de criações como o [Cinema Ambulante](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=205), a partir logo dos anos 30, ou, mais tarde, nos anos 50, com a Campanha Nacional de Educação para Adultos, que utilizou o cinema em larga escala.  O SNI cumpria a sua missão, já que, como refere Jorge Campos do Ó, "o aparelho propagandístico deveria socorrer-se, trabalhando sobre as várias linguagens e técnicas em uso, de todas as formas utilizadas na produção dos bens culturais". Neste caso, as imagens cinematográficas, os documentários, eram vistos como algo totalmente real, indiscutível, nunca como um ponto de vista pré-determinado.  Heloísa Paulo, em "O cinema sobre o olhar de Salazar" aponta que "com a proliferação de documentários sobre o Estado Novo, uma nova geração pode assimilar (...) algumas curtas-metragens de propaganda e identificá-las com o regime, como é o caso, por exemplo, das cenas da Exposição do Mundo Português, de 1940, ou ainda da própria figura de Salazar".  É nesta linha, que percorre um caminho entre as grandes obras, figuras e paisagens de Portugal, continental e imperial, passando pelo carácter meramente informativo, que se encaixam as "Actualidades" e o "Jornal Português", sendo António Lopes Ribeiro o realizador mais activo ao serviço da propaganda salazarista. O público, no entanto, também se irá fartar destas imagens exibidas antes dos filmes, e em 1953 o "Jornal Português" é substituído pelas "Imagens de Portugal" que, no entanto, não foge às temáticas e estilos convencionais.  Havia um intercâmbio, sempre através do SNI, entre as colónias e o Continente, sendo que se ia filmar às primeiras para exibir no segundo, mostrando a sua "força civilizadora", e do segundo iam as suas imagens para as primeiras. Imagens que Heloísa Paulo traça em quatro grandes linhas: "transmissão de um painel de vida do País, do seu passado histórico e do sue presente, onde a mensagem política aparece sob o pano de fundo da propaganda turística", a "manutenção da imagem do regime", a "demonstração do apoio popular ao Estado Novo e aos seus líderes", e "o Presidente do Conselho, apesar da sua alegada despreocupação com a sua imagem pública".  Essa mesma imagem era transportada, quando necessário, para o estrangeiro, e o cinema, como as participações em grandes eventos, como feiras internacionais, era uma das formas mais eficazes. É assim que surge "Une Revolution dans la Paix" (Uma Revolução pela Paz), documentário de Lopes Ribeiro em 1949 para exibição em França, tentando aclarar a imagem de Salazar, poucos anos depois da queda do eixo e vitória dos aliados, democratas, e no ano em que a oposição tenta a sua sorte nas eleições, claramente sem sucesso.  Apesar da fraca aposta na ficção como propaganda, esta não se cingiu à "Revolução de Maio", destacando-se ainda " [O Feitiço do Império](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=124)" (1940) e " [Chaimite](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=121)" (1953). O primeiro, de António Lopes Ribeiro, conta a história de um português, filho de pais radicados nos EUA, que não gosta de fado, logo, de Portugal, querendo casar-se e viver naquele continente. Os seus pais convencem-no a visitar Portugal e as colónias africanas, onde fica deslumbrado e se apaixona pela filha de colonos de Angola. No segundo, de Jorge Brum do Canto, exalta-se a conquista do interior de Moçambique, com a vitória de Mouzinho de Albuquerque sobre as forças lideradas por Gungunhana. Ambos retratam uma visão especial de África. Um numa fase em que os beligerantes, fosse a Inglaterra ou a Alemanha, pretendiam partes do império português, o outro numa fase em que o regime pretendia aumentar a emigração para as colónias, por oposto a países como o Brasil.  Mais tarde, seriam as Forças Armadas a realizar muitos filmes documentais sobre as guerras de independência das colónias. Outros filmes de ficção, menos óbvios, também cumpriam o seu papel, como " [Camões](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=119)", realizado por Leitão de Barros em 1946, e " [O Pátio das Cantigas](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=136)", de Ribeirinho, realizado em plena II Guerra Mundial (1943), e onde se vê um berço chamado de "Salazar", onde as crianças estão seguras.  As comédias eram, apesar do desdém a que as votou António Ferro, um lugar seguro para o regime. Como refere Armindo Baptista de Morais, em "O Estado Novo, das origens ao fim da autarcia", "Em 1350 filmes rodados na Alemanha Nazi, mais de 1200 foram comédias e musicais cujo teor ideológico ortodoxo se aliava ao uso de grandes estrelas do gosto do público, enquanto na Itália de Mussolini se tornavam populares as chamadas «comédias de telefone branco» (cujo centro de acção eram interiores burgueses onde sempre existia um telefone branco". De leve e a rir...".  Fontes:  COSTA, João Benard da. "Histórias do cinema", IN-CM, Lisboa, 1991  "Guia alfabético das comunicações de massas", direcção de Jean Cazeneuve, Edições 70, Lisboa, s.d.  MATOS-CRUZ, José de. "O cais do olhar", Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1999.  Ó, Jorge Ramos do. "Os anos de Ferro", Editorial Estampa, Lisboa, 1999  "O Estado Novo, das origens ao fim da autarcia 1926-1959", Volume II, AAVV, Editorial Fragmentos, Lisboa, 1987  "O cinema sob o olhar de Salazar", coordenação de Luís Reis Torgal, Temas e Debates, Lisboa, 2001.  PINA, Luís de. "História do cinema português", Publicações Europa-América, Mem Martins, 1986  QUINTERO, Alejandro Pizarroso, "História da Propaganda", Planeta Editora, Lisboa, 1993. | |  | |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | --- | --- | |  | |  | | --- | | 22-09-2003 | | O Cinema no Estado Novo | | Mensagem Ambulante | | O cinema é uma arma, e o Estado Novo quis usá-la por todo o país. Na década de 30, assustado com o perigo da República Espanhola, o Estado Novo mandou equipas de exibição percorrem Portugal de lés-a-lés, juntando filmes institucionais e comícios, numa jornada que havia de durar até aos anos 50. | |  |  |  | | --- | --- | | *As Sessões de Cinema Ambulante (Col. Cinemateca Portuguesa)* |  | |  | O Cinema Ambulante, ou Cinema Popular Ambulante, foi uma das maiores criações do [Secretariado Nacional de Propaganda](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_agrup_solo.asp?artigoid=200) (SNP), chefiado por [António Ferro](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_agrup_solo.asp?artigoid=202), nos anos trinta. Embora Luís de Pina refira que este foi criado em 1937, Heloísa Paulo, em "O Cinema sob o olhar de Salazar", já se refere a 1935. Esta parece ser esta a data mais correcta, sendo que 1937 é o ano em que se realizam as primeiras viagens ao interior do País.  Se a ideia era levar a arte do cinema às povoações que não tinham salas para este efeito, o certo é que o cinema ambulante foi, antes de mais, um instrumento de propaganda, uma vez que as exibições se cingiam ao documentários oficiais do regime. Heloísa Paulo refere que a primeira sessão decorreu "na sala do Sindicato dos Caixeiros de Lisboa, a 20 de Fevereiro daquele ano (1935), com a presença do director da Secção Cinematográfica do SPN, Félix Ribeiro, e de Guilherme de Vasconcelos, um advogado responsável pela palestra de abertura sobre as realizações do regime. O seu objectivo é divulgar a mensagem política do Estado Novo, através dos chamados «filmes de propaganda nacionalista»".  Assim, "levando o cinema até aos núcleos dos trabalhadores, numa tradução da ideia corporativista, o sistema acaba por favorecer a exibição de documentários fora das salas comerciais e o crescimento da produção «patrocinada» pelo Estado". O regime percebia e utilizava a força do cinema como instrumento, colocando-o ao seu serviço.  Quando surgiu o Cinema Ambulante, dois anos depois da criação do SPN, já este organismo produzira ou encomendara cerca de 50 filmes, prontos para serem exibidos em Portugal e no estrangeiro. Eram documentários sobre os feitos e figuras do Estado Novo, prontos a serem transportados até ao olhar dos portugueses. Através de carrinhas devidamente equipadas, o cinema era itinerante, parando para fazer exibições nocturnas em locais colectivos, como as Casas do Povo, sedes de sindicatos, salas da União Nacional ou em locais como jardins e campos de futebol.  Desta forma, o mensagem do regime chegava onde nunca tinha chegado, com toda a eficácia das imagens, mostrando os acontecimentos seleccionados pelo SPN, enaltecendo [Salazar](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_agrup_solo.asp?artigoid=203) e o Estado Novo. Heloísa Paulo aponta que este projecto "evitou ao Governo de Salazar ter que construir salas de cinema para divulgar a sua propaganda". Apesar de ser o seu ponto principal, as sessões cinematográficas faziam parte de um programa mais extenso, que incluía palestras. Eram convidadas a discursar diversas figuras afectas ao regime, como membros da União Nacional, responsáveis locais das organizações corporativas ou até mesmo padres.  Reforçava-se assim a mensagem, com as personalidades locais conhecidas do público a sublinhar a força das imagens. Heloísa Paulo cita um texto do Diário da Manhã, afecto ao regime, onde se escreve, em Abril de 1937, que "as notícias publicadas em vários pontos do País dizem-nos alguma coisa do alvoroço que para todas as populações constitui a visita do Cinema Popular.  Durante algumas horas o povo evadiu-se das suas imagens habituais, emigrou do seu pequenino mundo para ver como o Estado Novo modificou não só a sua terra, mas o País de lés-a-lés, e comunicou às almas dos portugueses um novo entusiasmo criador(...) Um punhado de imagens comunica a todos os bons portugueses - o verdadeiro povo, em nome e à custa do qual, durante algum tempo, meia dúzia de aventureiros, de ideológicos e energúmenos falaram e viveram - o grande drama da nossa época, a luta entre tudo o que constitui o espírito da Nação e as ideias e paixões estrangeiradas que ameaçam subverter o País". Entre os inimigos, o comunismo era, desde o surgimento do Governo da Frente Popular em Espanha, o mais temido entre todos.  Com a revolta dos nacionalistas e o início da Guerra Civil Espanhola, Salazar depressa apoiou sem reservas a facção encabeçada por Franco. O cinema ambulante foi uma das armas utilizadas para enaltecer os falangistas e denegrir os "comunistas", juntando no mesmo saco republicanos, socialistas, anarquistas e comunistas.  A primeira grande viagem do cinema ambulante realizou-se no primeiro semestre de 1937, percorrendo o Norte e Centro de Portugal. Heloísa Paulo aponta que neste período se realizaram "127 sessões, onze das quais foram durante o dia, destinadas ao público infantil. Durante este primeiro périplo propagandístico, os camiões do SPN visitaram 74 povoações e pequenas aldeias, cujos habitantes não conheciam a existência do cinema".  Entre 1939 e 1956, segundo dados compilados por Jorge Ramos do Ó, o orçamento do SNP (que no final da segunda guerra passou a chamar-se Secretariado Nacional da Informação) teve uma curva ascendente, embora com algumas oscilações. Se em 1939 este era de 220 contos, em 1956 era já de 550 contos, mostrando a aposta continuada do regime neste forma de propaganda, mesmo depois de afastado o perigo comunista.  No final da Segunda Guerra Mundial, quando o Estado Novo se preparava para enfrentar as mudanças geo-políticas resultantes da vitória dos países aliados, democráticos, há diversos registos de um manifesto interesse pelo cinema ambulante por parte das autoridades locais de regiões como as ilhas dos Açores e Madeira.  Numa missiva enviada em Setembro de 1945 dos Açores para Lisboa, escreve num telegrama o chefe militar da ilha de Santa Maria: "Reputo maior oportunidade e mais salutares efeitos sob aspectos político cultural e de propaganda exibições esta ilha filmes portugueses mormente os relacionados ressurgimento nacional(...)Sugiro seguintes filmes: Viagens presidenciais Açores e Colónias, realizações Ministério Obras Públicas, inauguração Stadium (sic), parada militar ano findo, documentários folclóricos, vários filmes carácter regional como Ala Arriba e outros. (...) Permito-me insistir altas vantagens efectivação estas exibições reputando-as até indispensáveis e urgentes".  No mesmo mês, o governador do distrito da Horta, Açores, envia outro telegrama, onde, alega que as "dificuldades características próprias" do momento que se vivia "aconselham propaganda política local". Uma vez que todas as freguesias deste distrito nunca tinham visto cinema, pedia-se que o SPN intercedesse junto de Salazar para que o Cinema Ambulante ali fosse no "próximo vapor", com "filmes focando chefes Estado Novo, seus discursos e obras realizadas". Se este último pedido foi ou não atendido, não se sabe. Sabe-se, isso sim, que pelo menos o primeiro foi.  Num inventário do SNI, datado de Dezembro de 1945, anunciava-se que "a actuação dos Cinemas Ambulantes Motorizados" tinha resultado em 203 espectáculos, onze dos quais na ilha de Santa Maria nos meses de Novembro e Dezembro, sendo a única ilha contemplada. No continente, os 192 espectáculos realizados pelos dois cinemas ambulantes existentes tiveram lugar em outras tantas localidades de todos os distritos. Segundo o SNI, "fizeram a apresentação dos cinemas 103 oradores e assistiram aos espectáculos cerca de 412.250 pessoas".  Mesmo assim, em 1955, quando arrancou a Campanha Nacional de Educação de Adultos (CNEA), onde se utilizou o cinema em salas próprias ou ambulante para ajudar à alfabetização, é o próprio CNEA que refere que muitas das pessoas das localidades visitadas nunca tinham, ainda, visto cinema.  Fontes:  Arquivo Salazar/Torre do Tombo  "O cinema sob o olhar de Salazar", coordenação de Luís Reis Torgal, Temas e Debates, Lisboa, 2001.  Ó, Jorge Ramos do. "Os anos de Ferro", Editorial Estampa, Lisboa, 1999  PINA, Luís de. "História do cinema português", Publicações Europa-América, Mem Martins, 1986. | |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | --- | --- | |  | |  | | --- | |  | | O Cinema no Estado Novo | | Leitura Obrigatória | | A legendagem dos filmes, obrigatória, impediu que muita gente fosse ver filmes estrangeiros. Isso acabou por afectar os filmes portugueses e a frequência de espectadores às salas de cinema. | |  |  |  |  | | --- | --- | --- | | *Óscar Carmona e Oliveira Salazar; "Exposição do Mundo Português", de António Lopes Ribeiro (Col. Cinemateca Potuguesa)* | |  | |  | | | |  | A questão da dobragem de filmes estrangeiros, que não foi uma questão meramente estética, de manutenção da versão original, provocou um menor impacto da influência do cinema internacional. Até 1948 não houve legislação sobre esta temática mas a tendência geral ia no sentido da legendagem. Houve uma tentativa, em 1936, de dobrar "O Grande Nicolau", contando, entre outras, com a voz de Vasco Santana. Só que, como explica Luís de Pina, "o público não correspondeu e a distribuição desistiu".  Anos mais tarde, mesmo que o público e a indústria nacional o quisessem, já não seria possível. A Lei 2027 de 1948, ainda com [António Ferro](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=202) à frente do SNI, para além de criar o Fundo do Cinema Nacional, vem proibir as dobragens. Desta forma, estipula-se que "não é permitida a exibição de filmes de fundo estrangeiros dobrados em língua portuguesa nem a importação de filmes de fundo estrangeiros falados em língua portuguesa, excepto os realizados no Brasil".  Um ano depois a dobragem já era permitida quando houvesse co-produções em que a vertente portuguesa tivesse relevo. O resultado foi uma menor difusão dos filmes estrangeiros distribuídos em Portugal. Mesmo após a filtragem realizada pela censura, estes estariam, à partida, excluídos do olhar de milhões de analfabetos portugueses, impedidos de perceber as legendas. Em 1960, cerca de um terço da população residente não sabia ler. Eduardo Geada aponta ainda o facto da legendagem ter conduziu a um sentimento de estranheza produzido entre o público quando ouvia falar português nos poucos filmes de produção nacional que eram exibidos, dificultando o sentimento de empatia com estas obras.  Esta os exibidos, a legendagem tinha as suas vantagens, mesmo filtrada pela censura. Lauro António explica que "na verdade, os filmes não eram traduzidos à letra, mas suficientemente «nuanceada» a sua linguagem para poderem ser exibidos". Palavras como comunismo ou colonialismo eram substituídas por outras mais consensuais para o regime, tal como o eram outras palavras ligadas a campos sensíveis, como o sexo. Só que, desta forma, aqueles que conheciam as línguas originais do filme podiam facilmente acompanhar as expressões originais.  Lauro António sublinha que este fenómeno não seria possível "caso se tivesse institucionalizado a dobragem", o que, na sua opinião, só não sucedeu devido às "deficientes condições técnicas do País", uma vez que "não existiam laboratórios suficientes para permitir uma necessariamente rápida e constante dobragem de cerca de quatrocentos filmes que anualmente eram estreados em salas portuguesas".  Por diversas vezes as legendas eram cortadas pela censura, mantendo-se as cenas, o que provocava o desagrado do público incapaz de perceber o que se passava. Assim sendo, é notório que esta vertente da censura se destinava às pessoas menos instruídas, que nesta altura era, de facto, o grosso da população portuguesa.  Fontes:  ANTÓNIO, Lauro. "Cinema e censura em Portugal", Biblioteca Museu República e Resistência, Lisboa, 2001  "Dicionário de História do Estado Novo", direcção de Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, Volume I, Círculo de Leitores, Lisboa, 1996.  GEADA, Eduardo. "O imperialismo e o fascismo no cinema", Moraes Editores, Lisboa, 1977.  PINA, Luís de. "História do cinema português" | | |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | --- | |  | |  | | --- | | O Cinema no Estado Novo | | Uma Lei Sem Papel | | A Lei dos 100 metros, criada em 1927, pretendia lançar as bases da produção nacional, ao obrigar a exibição de documentários realizados por portugueses. Como muitas leis impostas, não teve o sucesso desejado, e acabou por ficar guardada nos arquivos da memória. | |  |  |  | | --- | --- | | *"Alfama", de João Almeida e Sá (col. Cinemateca Portuguesa)* | Aquela que ficou conhecida como a "Lei dos 100 metros" nasceu em 1927, do primeiro decreto da Ditadura Militar sobre cinema, o Nº 13564. Este decreto foi um dos mais importantes do século XX, ao marcar a forma como seria tratada a Sétima Arte em Portugal, nomeadamente no que diz respeito à Censura.  O artigo 136 estipulava que se torna "obrigatória em todos os espectáculos cinematográficos a exibição de uma película de indústria portuguesa com o mínimo de 100 metros, que deverá ser mudada todas as semanas e, sempre que seja possível, apresentada alternadamente, de paisagem, e de argumento e interpretação portugueses".  Numa época em que o cinema sonoro ainda não despontara, esta era a fórmula encontrada pelas autoridades no sentido de proteger e dinamizar a produção nacional. Por outro lado, todas as películas importadas que fossem impressas em Portugal ficavam isentas de direitos alfandegários.  Esta lei permitiu, por exemplo, que surgissem curtas ou médias metragens como "Alfama", de João de Almeida e Sá, ou o "Afilhado de Santo António", do poeta Afonso Lopes Vieira. No entanto, de um modo geral, a lei teve pouco êxito. Nasceram diversos documentários, com cerca de três minutos, mas a maioria era de fraca qualidade. [António Lopes Ribeiro](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_figuras.asp?pessoaid=516) escreve, em 1930, na revista Kino: "malbarataram-se os recantos de maravilhosa fotogenia em mil e um documentários de cem metros, moídos por obrigação em qualquer piquenique, para encher o bandulho a uma lei pantagruélica, de boa intenções, mas de estômago desgraçado".  Distribuidores e exibidores, que a apelidavam de "sem méritos da lei", boicotaram a sua aplicação prática. Segundo Félix Ribeiro, os preços estabelecidos não viabilizam os bons trabalhos, tendo os produtores margens de lucro mínimas. Como agravante, segundo o mesmo autor, "o distribuidor não tinha o menor pejo em fazer exibir o mesmo documentário em mais do que um cinema de estreia, ainda que em completa contradição com o que a lei taxativamente estabelecia". Este facto provocava a indignação do público das salas, que se via obrigado a assistir, tantas vezes quantas lhe fosse imposto, aos mesmos documentários.  Feitos na época do cinema mudo, estes tornam-se ainda mais indesejosos e anacrónicos com o advento do sonoro. Apenas se faziam acompanhar de música, sob a forma de discos, de carácter folclórico. Mais tarde, em 1933, tentou-se uma outra medida, do mesmo género, que obrigava os importadores de filmes estrangeiros a adquirir filmes sonoros produzidos em Portugal, cuja metragem era estipulada anualmente. A nova lei, estipulada no papel, acabou por definir que, no primeiro ano, seriam 600 metros por cada 9 mil importados. Só que, se a outra medida nunca vingou de forma prática, esta nem sequer chegou a ser aplicada no terreno.  Comentava [Leitão de Barros](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_figuras.asp?pessoaid=530) , num inquérito de Julho de 1937 ao cine-jornal: "Os 100 metros mudos significaram, quando foram criados, o tímido balbuciar português, do princípio do «contigente». Hoje são simplesmente grotescos".  A famosa lei dos 100 metros tinha vindo a definhar, e iria cair no esquecimento. Muita da produção realizada sob esta protecção perdeu-se para sempre, sendo destruída de modo a aproveitar o nitrato de prata, posteriormente vendido a países como a Alemanha para o alimentar a máquina da guerra.  Fontes:  ANTÓNIO, Lauro. "Cinema e censura em Portugal", Biblioteca Museu República e Resistência, Lisboa, 2001.  CINE-JORNAL Nº 91, 12 de Julho de 1937.  COSTA, João Benard da. "Histórias do cinema", IN-CM, Lisboa, 1991.  "O cinema sob o olhar de Salazar", coordenação de Luís Reis Torgal, Temas e Debates, Lisboa, 2001.  RIBEIRO, Félix. "Subsídios para a história do documentarismo em Portugal", Direcção Geral da Educação Permanente, Lisboa, 1974. | |  | |