

O CINEMA NOS REGIMES AUTORITÁRIOS: ESTUDO COMPARATIVO DOS CASOS ESPANHOL E PORTUGUÊS (1930-1950)

Carla Ribeiro¹

Resumo: Assumindo como princípio basilar que a conexão entre o campo cultural e o poder político é uma constante na maioria dos regimes, democráticos, autoritários/ totalitários, liberais, pode encarar-se esta relação em dois sentidos opostos: a arte como reflexo da ideologia de uma classe/elite dominante, que serve como obliteradora de discursos alternativos, funcionando a um tempo como instrumento de conhecimento e de construção da realidade, ou a arte como a entendia Theodor Adorno, como um poder de pressão, como uma forma de resistência, como um contra-poder. Inscrito na esfera cultural, enquanto agente da História, o cinema desde muito cedo que se apresentou como uma “arma” nas mãos dos regimes políticos. No caso da sua utilização por Estados de ideologia única, o cinema tem mesmo servido para produzir uma história institucional, a “sua história”. Esta comunicação pretende ser uma reflexão sobre a instrumentalização propagandística do discurso cinematográfico, através da comparação entre o regime de Franco, em Espanha, e do Estado Novo, em Portugal, entre as décadas de 1930 e 1950, procurando em concreto apreender o poder que para António Ferro (diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, órgão que superintendia o cinema português) e para Manuel García Viñolas (diretor do Departamento Nacional de Cinematografia Espanhola) o cinema conquistou e a (s) forma (s) como foi utilizado.

Palavras-chave: Cinema; regime Franquista; Estado Novo; propaganda.

Contacto: carla_ribeiro2@sapo.pt

Introdução

A primeira metade do século XX fica marcada, nas palavras de António Ferro, como a civilização das imagens. E que imagens são mais poderosas que as transmitidas pelo cinema? Fenómeno típico da cultura capitalista nas suas facetas de espetáculo e de indústria, o cinema aparece, nos estados de cariz autoritário e/ou ditatorial, primordialmente como arma de propaganda ideológica, como asseverava A. Simões Dias: “Naqueles povos em que o exacerbamento nacionalista atingiu um alto expoente, recorre-se à cinematografia como instrumento valiosíssimo, pela sua multiplicidade e variedade de aplicações” (*Animatógrafo* 1933, 3).

¹ Doutora em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Investigadora do Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (CEPESE/ FLUP) e do Centro de Investigação e Inovação em Educação (InED/ ESEP).

Ribeiro, Carla. 2016. “O cinema nos regimes autoritários: estudo comparativo dos casos espanhol e português (1930-1950)”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 194-205. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

Esta comunicação procura “levantar o véu” sobre a relação entre a esfera cultural e a esfera política em dois regimes europeus de tipo conservador e autoritário – o regime de Franco, em Espanha, e o Estado Novo português de Salazar – procurando em concreto apreender o poder que neles o cinema, elemento cultural por excelência, conquistou e a (s) forma (s) como foi utilizado. Este olhar foi guiado por duas personagens chave nas respetivas cinematografias, nas décadas de 1930 a 1950, sensivelmente: António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, órgão que superintendia o cinema português, e Manuel García Viñolas, diretor do Departamento Nacional de Cinematografía espanhola.

O cinema em Espanha e em Portugal (1939-1945)

O regime de Franco apelidou-se a si mesmo de *Nuevo Estado*, tal como o seu congénere português, refletindo o propósito de, depois da Guerra Civil, o país ser corrigido, reformado, renovado, intuídos em tudo semelhantes aos de Salazar, que por cá falava de renovação nacional. Emeterio Diez (2001) considera que o Franquismo foi o primeiro regime em Espanha que delineou uma política cinematográfica para conservar o poder e para governar, montando um sistema de produção de filmes baseado em quatro práticas: proteção económica do capital cinematográfico espanhol, censura de filmes, repressão dos profissionais dissidentes e propaganda dos valores e instituições do regime.

Neste último aspeto, aquele que aqui interessa, o Franquismo prosseguiu com a ideologização do discurso cinematográfico, como tinha já acontecido com a República, se bem que num sentido absolutamente inverso, em termos político-ideológicos. Logo num decreto de 2 de novembro de 1938, do Ministério do Interior², as autoridades franquistas deixavam claro o seu interesse em controlar este meio de comunicação: “Es innegable que el cinematógrafo ejerce una grande influencia en la difusión del pensamiento y

² Então comandado por Ramón Serrano Suñer, do qual dependia a *Dirección General de Propaganda*, dirigida por Dionisio Ridruego,

en la educación de las masas; es, pues, indispensable que el Estado lo vigile em todos sus dominios” (*apud* Minguet i Batllori 2000, s/p).

Com o fim da guerra civil, em 1939, e a vitória de Franco, inicia-se um novo período político e um novo cinema, de “exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos” (Soto 1984, 103). Ao contrário da Alemanha nazi, da URSS estalinista ou da Itália fascista, o cinema em Espanha nunca foi estatizado, havendo sempre iniciativa privada, embora extremamente manietada pelo controlo franquista³, através de diversos mecanismos de fiscalização e domínio: a censura, as subvenções, as qualificações, os créditos sindicais, os prémios, a promoção internacional. Deste modo, como realça um especialista, “a consequência (...) foi o crónico raquitismo da produção espanhola (...), entre as limitações temáticas e a subordinação tanto a directrizes oficiais claras como ao capricho do funcionário de turno” (Monterde 1996, s/p). Pode assim afirmar-se que, no geral, o cinema franquista foi um cinema imposto, provocando o aparecimento de “cineastas oficiais”, como José Luís Sáenz de Heredia, Antonio Román, Rafael Gil ou Juan de Orduña.

Em Portugal, para alguns investigadores, o cinema, em especial o dos anos 1930 a 1950, servia como espelho de um conteúdo ideológico e político marcadamente afeto ao regime estadonovista: “A relação do cinema português com o poder é de dependência directa. O cinema nacional, nacionalizante nas intenções, nacionalizado na sua organização, corresponde invariavelmente à ideologia e à prática política dominante. Não há excepções.” (Faria 2001, 291). Pode, contudo, questionar-se a legitimidade de tal grau de certeza. Estudiosos como o crítico de cinema Jorge Leitão Ramos defendem que “a verdade é que o cinema, se foi parceiro, nunca foi tónica desta política” (1993, 387). Isto embora seja impossível negar que um regime como foi o Estado Novo, autoritário e intervencionista, que se manteve no poder durante mais de quatro décadas, deixou marcas profundas no domínio da cinematografia, à

³ A ingerência do Estado franquista a nível cinematográfico é mais notória no campo da importação de filmes estrangeiros, “restringida e seleccionada”, sendo que “a entrada de filmes foi condicionada ao pagamento de avultadas somas, que revertiam para um fundo de protecção à cinematografia espanhola” (*Animatógrafo* 1941, 3).

semelhança do que aconteceu na generalidade dos outros campos artísticos. De facto, o Salazarismo marcou de forma efetiva o panorama do cinema nacional, de formas explícitas – através da Lei de Proteção ao Cinema e do Fundo de Cinema, pela intervenção dos serviços censórios, pela atribuição de prémios cinematográficos – ou mais subtis – pelas temáticas que perpassam pelos filmes, pelos valores sociais e morais defendidos pelos personagens.

A verdade é que, tal como outros regimes autoritários europeus, o Estado Novo precisou de criar uma imagem de si próprio e de a transmitir. Num país com a taxa de analfabetismo mais alta da Europa, o cinema apresentava-se como um meio de comunicação extremamente acessível⁴. Assim, em Portugal, se o cinema não sofreu uma instrumentalização/ estatização clara, é patente que foi inserido no aparelho de controlo ideológico do Estado Novo e que, em geral, não se verificou grande oposição: “O sector oferecia-se, docilmente [vendo-se] a si próprios como funcionários do regime para a área do cinema. De um cinema nacionalizado” (Lopes 2003, 28-29).⁵

No país vizinho, a regeneração do cinema, surgido numa época considerada pelos franquistas como de decadência liberal, tornou-se um imperativo, uma vez que neste setor dominavam então o género folclórico (também conhecido por *españoladas*) e as operetas, que “explorava[m] intensamente o tipismo diferencial e o folclorismo das zonas rurais mais pobres da Espanha [em especial a zona da Andaluzia], apresentando os espanhóis de maneira estereotipada, quase sempre como ciganos ou toureiros” (Pereira 2003, 125). Ora, esta imagem era percebida pelos falangistas como denegrindo a nação, pelo que propunham uma visão de uma sociedade rural

⁴ Nas palavras perspicazes do cineasta António Lopes Ribeiro, o cinema constituía “um poderoso factor social, instrumento seguro de acção civilizadora (...), a sétima arma” (*Animatógrafo* 1940, 5).

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

castelhanizada como o arquétipo de Espanha, idílica, cristã, incontaminada pelos valores do liberalismo e que serviria de exemplo para a restante sociedade espanhola. Complementarmente, a censura ia atuando, tendendo a proibir todos os guiões cinematográficos que abordassem estes dois géneros, de tal forma que, entre 1940 e 1945, a produção de operetas e filmes folclóricos decresceu significativamente (Ortego Martinez 2013)⁶. Em contrapartida, foi ao género documental que foi dada ênfase neste período, como o género mais capaz de mostrar efetivamente a sociedade espanhola de uma perspetiva nacionalista, aquele “que podía ser utilizado para dar una mayor verosimilitud a la propaganda política” (Ortego Martinez 2013)⁷. Apesar das predileções estatais, o grande público preferia claramente as *comedias rosa*, ao estilo dos filmes de *telefono blanco* italianos⁸. Quanto ao cinema religioso, acabou por se infiltrar em todos os outros géneros, coincidindo com o setor mais conservador da Igreja Católica espanhola⁹. Por fim, destacava-se um outro tipo, em especial na fase de afirmação do franquismo após a Guerra Civil, o chamado *cine de cruzada*, um tipo de filmografia predominantemente de cariz histórico, que apelava às noções de dever, honra, herói e nação, glorificando-se o patriotismo, a bravura e o militarismo, em nome de uma fé católica, num tipo de enredo onde a verdade histórica e as questões sociais e políticas eram simplificadas e, mesmo, manipuladas¹⁰.

⁶ A título de exemplo, enumeram-se alguns dos filmes considerados neste género: *Carmem de la Triana* (1938, Florián Rey); *El Barbero de Sevilla* (1938, Benito Perojo); *Torbellino* (1941, Luis Marquina); *La Lolla se va a los Puertos* (1947, Juan de Orduña); *Ojos Verdes em Filigrana* (1949, Luis Marquina); *El Pescador de Coplas* (1953, António del Amo); *Brindis ao Cielo* (1953, José Buchs).

⁷ Destacam-se os seguintes documentários: *Llegada a la Pátria* (1938, García Viñolas); *Prisionero de Guerra* (1938, García Viñolas); *La Ciudad Universitária* (1939, Edgar Neville); *Juventudes de España* (1939, Edgar Neville); *Boda en Castilla* (1941, García Viñolas).

⁸ Desta extensa produção, refiram-se: *A mi no me mire usted* (1941, Saéns de Heredia); *Un Marido a Precio Fijo* (1942, Gonzalo Delgrás); *La Boda de Quinita Flores* (1943, Gonzalo Delgrás); *El Escándalo* (1943, Saéns de Heredia); *Deliciosamente Tontos* (1943, Juan de Orduña); *Ella, él y sus millones* (1944, Juan de Orduña); *El Destino se Disculpa* (1944, Saéns de Heredia); *Bambú* (1945, Saéns de Heredia); *Mariona Rebull* (1947, Saéns de Heredia).

⁹ A destacar, neste género: *Misión Blanca* (1945, Juan de Orduña); *La Mies es Mucha* (1948, Saéns de Heredia); *En la Manigua sin Diós* (1948, Ruiz Castillo); *Balarrasa* (1950, Nieves Conde); *El Frente Infinito* (1956, Pedro Lazaga); *Molokai* (1959, Luís Lúcia).

¹⁰ Este *cine de cruzada*, que se confundia com o filme histórico, foi prolífico em termos de produção em Espanha, por vezes em regime de coprodução com Portugal: *Lola Montes* (1944, António Román); *El Clavo* (1944, Rafael Gil); *Los últimos de Filipinas* (1945, António Román); *Reina Santa* (1946, Rafael Gil); *Don Quijote de la Mancha* (1947, Rafael Gil); *Locura de amor* (1948, Juan de Orduña); *Las aguas bajan negras* (1948, Saéns de Heredia); *Pequeñeces* (1949,

Entre nós, os mesmos géneros cinematográficos pareceram dominar¹¹. Assim, as comédias revelavam-se o género preferido pelos espetadores, sendo que, até 1947, e segundo Bénard da Costa (1991), 11 das 40 longas-metragens de ficção pertencem a este género.¹² Relativamente ao género histórico, interessava sobretudo pela oportunidade de se explorar o “filão” nacionalista, cabendo a este tipo de filmes educar, veicular a consciência de nação, orgulhosa do seu passado, herança do futuro¹³. Quanto aos chamados filmes políticos, de clara intenção propagandística do regime, a escassa produção¹⁴ refletia os mesmos problemas do cinema histórico: o fato de, embora arrecadando elogios da crítica mais conservadora, passarem ao lado dos favores do público português, constituindo, em alguns casos, verdadeiros *flops* comerciais. No que dizia respeito aos filmes regionais, estes eram considerados ótimos elementos de propaganda de Portugal, através do folclore nacional¹⁵. Por fim, o género documental esteve também ao serviço da propaganda oficial do regime, visível na manutenção de um tipo de discurso visual recorrente, um

Juan de Orduña); *Agustina de Aragón* (1950, Juan de Orduña); *Catalina de Inglaterra* (1951, Ruiz Castillo); *La Leona de Castilla* (1951, Juan de Orduña); *Alba de América* (1951, Juan de Orduña).

¹¹ No que diz respeito a esta tentativa de comparação das duas cinematografias, partilha-se da visão de Luís Pina e Matos-Cruz: “Nós, os portugueses, estamos à vontade para falar de cinema espanhol. Não apenas por sermos vizinhos [...] mas também [...] por ser muito semelhante em pessoas, filmes e situações, o caminho cinematográfico dos dois países” (1986, 7).

¹² Fala-se aqui dos famosos *A Canção de Lisboa* (1933, Cottinelli Telmo); *A Aldeia da Roupa Branca* (1938, Chianca de Garcia); *O Pai Tirano* (1941, António Lopes Ribeiro); *O Pátio das Cantigas* (1941, Francisco Ribeiro); *O Costa do Castelo* (1943, Arthur Duarte); *A Menina da Rádio* (1944, Arthur Duarte); *A Vizinha do Lado* (1945, António Lopes Ribeiro) ou *O Leão da Estrela* (1947, Arthur Duarte). O êxito destes filmes assentava, ao que parecia, na utilização de temáticas, contextos e locais nos quais o grande público, sobretudo a pequena e média burguesia urbana, facilmente se reconhecia; no elenco de atores, provenientes da revista à portuguesa; no contributo dos excelentes dialoguistas e das partituras e canções de toda uma geração de exceção.

¹³ Neste género, destacaram-se a nível da realização Lopes Ribeiro e Leitão de Barros, como se pode comprovar: *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935, Leitão de Barros); *Bocage* (1936, Leitão de Barros); *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1938, Arthur Duarte); *Amor de Perdição* (1943, António Lopes Ribeiro); *Inês de Castro* (1945, Leitão de Barros); *Camões* (1946, Leitão de Barros); *Frei Luís de Sousa* (1950, António Lopes Ribeiro).

¹⁴ Apenas dois filmes foram então realizados, *A Revolução de Maio* (1937) e *O Feitiço do Império* (1940), ambos de António Lopes Ribeiro.

¹⁵ Filmes como *Gado Bravo* (1934, António Lopes Ribeiro); *Ala-Arriba* (1942, Leitão de Barros); *Lobos da Serra* (1942, Jorge Brum do Canto); *Fado, História de uma Cantadeira* (1947, Perdigão Queiroga); *Um Homem do Ribatejo* (1946, Henrique de Campos); *Ribatejo* (1949, Henrique de Campos); *Sangue Toureiro* (1958, Augusto Fraga); *Capas Negras* (1947, Armando de Miranda) ou *Aqui, Portugal* (1947, Armando de Miranda).

“estilo SPN” de realizar documentários, numa escolha claramente política, impondo uma leitura unilinear da sociedade¹⁶.

Ferro e Viñolas: duas figuras chave das respetivas cinematografias

Manuel Augusto García Viñolas foi um homem eclético: jornalista, crítico de arte e de literatura, diretor do *Teatro Nacional de El Español*, após a morte de Felipe Lluch, adido cultural das embaixadas de Espanha no Brasil (Rio de Janeiro) e Portugal (Lisboa) no pós II Guerra. Licenciado em Direito sem nunca ter exercido, foi graças ao curso em Jornalismo pela *Escuela Oficial de Periodismo* que fez carreira, primeiro no jornal *La Verdad de Murcia*, depois no madrileno, católico, *El Debate*, que o enviou como correspondente para o Vaticano, altura em que parece ter conhecido Mussolini, Gabriele d’Annunzio e Curcio Malaparte. Com o começo da Guerra Civil, retorna a Espanha, inscrevendo-se na Legião e instalando-se em Burgos. Foi um dos fundadores do *Círculo Cinematográfico Español* (1941), conjuntamente com Ricardo Soriano; dirigiu a revista de cinema *Primer Plano* (1940-1942) e foi o responsável pelo noticiário cinematográfico *NO-DO* (1963). Anteriormente ao

¹⁶ Trata-se de documentários como *As Festas do Duplo Centenário* (1940, António Lopes Ribeiro/SPN); *A Exposição do Mundo Português* (1941, António Lopes Ribeiro/SPN); *A Manifestação a Carmona e a Salazar pela Paz Portuguesa* (1945, António Lopes Ribeiro/SPN); *Uma Evolução na Paz* (1949, António Lopes Ribeiro/SPN). A nível documental, os paralelismos entre as duas cinematografias foram evidentes, havendo que destacar o caso mais flagrante: o do *NO-DO* e do *Jornal Português*. Criado a 17 de dezembro de 1942, os *Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO* constituíram uma iniciativa da Vice-Secretaria de Educação Popular, destinada a “difundir a obra do Estado e a manter a directriz adequada das informações” (Pereira 2003, 126). Numa primeira fase, entre 1943 e 1945, grande parte das notícias provinham dos cine-jornais alemães. Com o fim da II Guerra Mundial e a derrota do Eixo, o *NO-DO*, assumido entretanto por Garcia Viñolas, mudava de direção e de conteúdos, “convertendo-se num instrumento para elogiar as realizações técnicas do Estado, dar a sensação de progresso, apresentar as actividades políticas e diplomáticas do regime franquista e divulgar os acontecimentos do mundo do espectáculo” (Pereira 2003, 127). Neste sentido, são óbvios os pontos de convergência com o *Jornal Português*, criado em 1938, patrocinado pelo SPN e realizado pelo “cineasta oficial” do regime, António Lopes Ribeiro, ligado à Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas, que irá produzir e distribuir o noticiário cinematográfico. Veículo modernista de propaganda do regime, assumindo como matérias privilegiadas as comemorações oficiais (como as Comemorações do Duplo Centenário), as obras e os organismos/instituições do Estado (campanhas do governo, como a de “Produzir e Poupar” e organismos como as Forças Armadas, a Mocidade Portuguesa ou a Legião Portuguesa), funcionou efetivamente como arma de propaganda dos feitos e realizações do regime salazarista e de uma imagem idealizada do país. A única verdadeira divergência entre ambos foi a obrigatoriedade de exibição do *NO-DO* em todos os cinemas espanhóis, o que nunca aconteceu no caso português.

NO-DO, Viñolas foi o responsável pelo *Noticiero Español*, o primeiro noticiário informativo dos franquistas. Posteriormente, deixou o *NO-DO* e fez crítica literária no vespertino *Pueblo*, durante 17 anos. Trabalhou ainda como redator-chefe no *Siete Flechas* e no diário *Arriba*. Amigo de intelectuais e artistas de todos os quadrantes políticos, como García Lorca, Alberti, Gregorio Marañón, Dali, Cela, “fue un hombre del régimen, pero tenía su próprio pensamento”, segundo Jesús de la Serna, jornalista e diretor-adjunto do desaparecido diário *Pueblo* (apud Chouza 2010, s/p).

As semelhanças com António Ferro, no percurso de vida e nas ideias, são extraordinárias. Vejamos. Uma das personagens mais complexas, paradoxais e marcantes do Estado Novo, António Ferro viveu uma juventude artística, de pendor essencialmente literário, dividindo-se, na primeira metade da década de 1920, entre a poesia e a conferência, a novela e o conto, o teatro e o manifesto¹⁷. Tendo ingressado no curso de Direito em 1913, dele desiste, seduzido pelo jornalismo, trabalhando n’*O Jornal* (em 1919, do qual se torna chefe de redação no mesmo ano), n’*O Século* (1920); no *Diário de Lisboa* (desde 1921, com crónicas e estudos críticos sobre literatura e teatro), na *Ilustração Portuguesa* (da qual foi diretor de outubro de 1921 a julho de 1922) e no *Diário de Notícias* (a partir de 1924, como crítico teatral, que manteve durante vários anos, a par das crónicas que publicava regularmente, grande parte delas resultado das suas viagens enquanto repórter internacional¹⁸).

O jovem jornalista participou na primeira geração de modernistas portugueses, sendo um apaixonado pelo cinema, fascínio que se revelou logo em 1917, no seu ensaio *As Grandes Trágicas do Silêncio*¹⁹; nela defendia o jovem

¹⁷ Desta sua carreira destacam-se as obras *Teoria da Indiferença* (1920), o romance *Leviana* (1921), o manifesto modernista *Nós* (1921) e a peça *Mar Alto* (1922). O seu convívio, enquanto aluno do Liceu Camões, com Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, e a cumplicidade geracional com poetas e artistas como Luís de Montalvor, José Pacheco e Almada Negreiros, conduziram a um convite para editor da revista *Orpheu*, em 1915, embora tenha sido um mero editor formal, por questões puramente legais, dada a sua menoridade.

¹⁸ Ferro sobressaiu então como entrevistador, tendo realizado um conjunto significativo de entrevistas a personalidades internacionalmente conhecidas. Desta série de entrevistas, publicadas sob o título de *Viagem à volta das Ditaduras*, em 1927, destacaram-se as realizadas a Gabriele d’Annunzio, ao serviço de *O Século* e, a partir de 1924, já no *Diário de Notícias*, a políticos como Mussolini, Miguel Primo de Rivera ou Mustapha Kemal, entre muitos outros.

¹⁹ Proferida no Salão Olímpia, crê-se que terá sido a primeira conferência sobre este assunto em Portugal.

Ferro o poder onírico, ilusionista e civilizacional do animatógrafo, enquanto espaço de formação do gosto público, de projeção do imaginário e enquanto forma de arte autónoma. Esta sua atração pela Sétima Arte tê-lo-á acompanhado ao longo dos anos e do percurso político, “embora com outros cuidados retóricos”, como afirma Luís Reis Torgal (2001, 164).

Politicamente, Ferro sentia-se atraído pelas direitas nacionalistas e autoritárias que então despontavam no continente europeu, corporizadas por chefes dinâmicos, homens de ação, figura que encontrou no recém-nomeado Presidente do Conselho, que deu a conhecer ao público através de uma série de cinco entrevistas realizadas em finais de 1932. Terão sido estas entrevistas que o conduziram diretamente ao cargo assumido no ano seguinte, o de diretor do recém-criado Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), então com 38 anos. Foi o momento-chave no percurso de Ferro, de conciliação da complexidade intrínseca da sua personalidade e das disparidades do seu trajeto, quando o literato e o jornalista, mesclados com um terceiro, o político, se tornaram num só.

Responsável pelo Departamento Nacional de Cinematografia, desde a sua criação em 1938 até 1941²⁰, foi nesse cargo que García Viñolas procurou formular um pensamento cinematográfico (e já não apenas no plano político) institucional, através, em particular, do *Manifiesto a la cinematografía española*, publicado ao longo dos cinco primeiros números da revista *Primer Plano*, da qual era diretor. Todavia, e ao contrário dos textos inflamados e panfletários de outros intelectuais do regime, a respeito da prática artística deste novo período, o documento de García Viñolas assumia desde logo um propósito diferente; partindo da noção de que “la cinematografía es una nueva fórmula de expresión”, Viñolas destacava o atraso vivido pelo cinema nacional, considerando que as primeiras medidas deveriam encaminhar-se no sentido do fortalecimento da indústria e não no sentido da propaganda política:

Aun cuando nos parezca elemental, la experiencia me aconseja decir que lo primero que ha de procurar un

²⁰ Em 1941, as competências em matéria de cinema passam do Ministério do Interior de Serrano Suñer para a Vice-Secretaria de Educação Popular, dirigida por Gabriel Arias Salgado, um falangista ultracatólico, tendo então sido criada a *Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro*, dirigida por Carlos Fernandez Cuenca.

Estado en política cinematográfica es poder disponer de una buena cinematografía; de forjar, por así decirlo, esta lanza de su expresión, a base de dotar la industria y adelantar com créditos alegres la marcha lenta del esfuerzo privado. (...) No podemos hablar de que nuestro cine *sea español*, cuando todavía no tenemos hecho nuestro cine, o, mejor aún, nuestro clima cinematográfico. Lo *español* vendrá luego, inexorablemente (*apud* Minguet i Batllori 2000, s/p).

No panorama nacional da altura, enormemente ideologizado, este enunciado de Viñolas resultava original. Mas o objetivo último das suas iniciativas no que concernia à cinematografia espanhola parecia ser o de um cinema mais direcionado para a arte (mais do que para a indústria), embora difundisse igualmente, no que era acompanhado pela intelectualidade falangista, os seus desejos de criar um cinema que manifestasse as particularidades/singularidades nacionais da sociedade espanhola, ao mesmo tempo que plasmava esteticamente o ideário político do *Movimiento*²¹.

O pensamento cinematográfico de Ferro era, também ele, uma mescla de um discurso independente com um comprometido com o regime. Ferro cedo reconheceu o poder deste meio de comunicação, sendo dele estas palavras, proferidas em 1946, num discurso pronunciado no SNI, na festa de distribuição dos Prémios Cinematográficos de 1944 e 1945:

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

Constituindo o cinema, na sua ótica, “um dos sintomas de vitalidade – de *actualidade* – dos povos, um dos mais poderosos instrumentos que

²¹ Exemplo deste mesmo pensamento são as palavras de Rafael Gil, em 1945: “A Espanha é hoje um oásis de paz, de espiritualidade e de concórdia. A grande oportunidade do cinema espanhol, a sua indiscutível justificação, está em fazer-se eco deste estado espiritual, em reflecti-lo, em universalizá-lo. (...) Não vale a pena insistir nas comédias fáceis e mundanas (...), nem nos folhetins policiais, nem nos melodramas mais ou menos históricos. Façamos os filmes do lar espanhol, do campo espanhol, dos homens e das mulheres de Espanha” (*apud* Pina 1986, 12).

modernamente se encontram à disposição das Nações para vincarem a sua presença” (*Animatógrafo* 1941, 5), o diretor do SPN defendia ser necessário “lançar as bases dum cinema nacional, com o seu carácter inconfundível, com as suas qualidades e defeitos mas sempre com certa elevação, fugindo do reles, do corriqueiro, do vulgar” (Ferro 1950, 63). Idealizava e planeava, portanto, não somente um “cinema (...) educativo [no sentido de formar politicamente] como também conglutinador e artístico, de um espírito nacional, personalizado” (Morais 1987, 198).

A partir da leitura do seu discurso *O Estado e o Cinema*, de 1947, pode afirmar-se que o que Ferro desejava ver a nível da produção nacional cinematográfica era, em primeiro lugar, os filmes históricos, “um dos caminhos seguros, sólidos do cinema português”, o tipo “em que os nossos realizadores e artistas melhor se têm movido”; seguidamente, “os filmes de natureza poética” (Ferro 1950, 64), citando aí (surpreendentemente?) o filme de um dos realizadores mais reprimidos pelo Estado Novo – *Aniki-Bobó* de Manoel de Oliveira. Por fim, o documentário, género fílmico que enaltecia, e onde encontrava reais qualidades dos seus realizadores, não detetando os defeitos dos filmes de ficção e constituindo, na sua visão, uma “tendência *saudável* do cinema português, ainda não suficientemente desenvolvida” (Ferro 1950, 65).

Considerações finais

Compartilhando um conjunto de princípios e valores – apologia da raça, da nação, o culto do chefe, da família, a tradição religiosa e moral, a ideia de uma democracia orgânica – as ditaduras ibéricas de Salazar e de Franco partilharam igualmente visões muito semelhantes no que ao cinema dizia respeito. Desde logo, a compreensão do seu poder enquanto instrumento de propaganda e de persuasão, o que gerou um cinema que tentou, num caso como noutro, reinventar, quer o país (no caso português apresentando uma nação idílica, de brandos costumes), quer a memória do pós-guerra civil (no caso espanhol). Em ambos os regimes, os noticiários de atualidades cinematográficas constituíram uma poderosa arma.

O que mais foi partilhado em termos cinematográficos? Nos anos 1940, mesmo sem acordo oficial de coprodução assinado, surgiram diversos filmes em duas versões, portuguesa e espanhola, e verificou-se uma corrida de técnicos e artistas entre Lisboa e Madrid – começando desde logo pelos cineastas portugueses que tinham filmado a Guerra Civil do país vizinho do lado falangista (como Aníbal Contreiras), e pelos espanhóis que cá vieram fazer filmes portugueses (Eduardo García Maroto, José Buchs, Alejandro Perla etc.). Pelo caminho, as breves semanas do cinema espanhol (1954, 1955), a visita de García Viñolas a Portugal, em janeiro de 1941, e o encontro com António Ferro, quando se encontrava por cá Jean Renoir, a defender uma União do Cinema Latino.

Ainda, neste caminho partilhado, pontos de contato com o mesmo sentido de dependência, das duas cinematografias nacionais, de padrões culturais exteriores (franceses entre nós, italianos e germânicos para o lado espanhol), a mesma relação com a evolução política (democracia parlamentar e ditadura autocrática), a mesma busca de apoio e proteção estatal, “os mesmos motivos culturais, políticos e sociais” que originaram géneros em tudo semelhantes, nomeadamente a tendência “histórico-literária-folclórica-espectacular” (Pina, Matos-Cruz 1986, 9). Todavia, o cinema espanhol foi sempre mais forte industrial e comercialmente, porque soube atrair capitais, meios técnicos e humanos e porque tinha um mercado potencial muito mais amplo do que o português (basta considerar toda a América Latina).

BIBLIOGRAFIA

- Chouza, Paula. 2010. “Manuel García Viñolas, promotor del No-DO”. *El País*, 12 de julho.
http://elpais.com/diario/2010/07/12/necrologicas/1278885602_850215.html. Acedido em 5 de maio de 2015.
- Costa, João Bénard da. 1991. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Diez, Emeterio. 2001. “El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas”. *Cuadernos de Historia Contemporánea* 23: 141-157.
- Faria, António. 2001. “A produção cinematográfica como expressão da cultura portuguesa (1924-1949)”. Diss. de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

- Ferro, António. 1950. *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa: SNI.
- Lopes, Frederico. 2003. “O cinema português e o Estado Novo: Os cineastas portugueses e a imagem da polícia”. Diss. de Doutoramento, Universidade da Beira Interior.
- Minguet i Batllori, Joan M. 2000. *Regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de “Primer Plano”)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxw4f6>. Acedido em 5 de maio de 2015.
- Monterde, José Enrique. 1996. “A olhada interior: a Guerra Civil Espanhola nas telas da Espanha (1939-96)”. *O Olho da História* 2.
<http://www.oohodahistoria.ufba.br/o2monter.html>. Acedido em 23 de maio de 2015.
- Morais, Armindo J.B. 1987. “Vinte anos de cinema português, 1930-1950: conteúdos e políticas”. In *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, 187-208. Lisboa: Editorial Fragmentos.
- Ortego Martínez, Óscar. 2013. “Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista Primer Plano”. In *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, editado por Miguel Ruiz-Carnicer, 394-407. Saragoça: Institución Fernando El Católico.
- Pereira, Wagner Pinheiro. 2003. “Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo”. *História: Questões e Debates* 38: 101-131.
<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/issue/view/297>. Acedido em 23 de maio de 2015.
- Pina, Luís Andrade de. 1959. “Cinema, psicologia e espectáculo”. *Studium Generale*, Boletim do Centro de Estudos Humanísticos, 224-238.
- Pina, Luís de. 1986. *História do Cinema Português*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- Pina, Luís de e José de Matos-Cruz. 1986. *Panorama do Cinema Espanhol, 1896-1986*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Ramos, Jorge Leitão. 1993. “O cinema salazarista”. In *História de Portugal (dos tempos pré-históricos aos nossos dias)*, dirigido por João Medina, vol. XII, 387-406. Alfragide: Clube Internacional do Livro.
- Soto, Emilio de. 1984. “1940-1950”. In *Cine español: 1896-1983*, dirigido por Augusto M. Torres, 102-145. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Cinematografía.
- Torgal, Luís Reis. 2001. “Cinema, estética e ideologia no Estado Novo”. *Estudos do Século XX* 1: 157-202.

FONTES HEMEROGRÁFICAS

- Animatógrafo*. Lisboa: 1933; 1940; 1941.
- Imagem*. Lisboa: 1932.