

Um Cinema Nacional de Projecção Internacional: António Lopes Ribeiro nas décadas de 1930 e 1940

Carla Ribeiro

Escola Superior de Educação do Porto, Instituto Politécnico do Porto/ CITCEM, Universidade do Porto,
Portugal
carla_ribeiro2@sapo.pt
<https://orcid.org/0000-0002-4068-3403>

RESUMO António Lopes Ribeiro foi uma figura-chave do cinema português ao longo de mais de três décadas. Neste artigo, sigo o percurso do realizador desde meados dos anos 1920 até finais da II Guerra Mundial, apresentando e analisando os diversos projectos em que se envolveu com o intuito de criar um cinema nacional de projecção internacional. A chegada do sonoro fortaleceu este anseio. Para garantir a sustentabilidade económica da indústria cinematográfica e uma produção contínua Lopes Ribeiro acreditava ser necessário ampliar a distribuição para além dos mercados tradicionais, i.e. as colónias e as comunidades de emigração portuguesa no Brasil. Metodologicamente, esta investigação serve-se de documentos do fundo do Secretariado Nacional da Informação e do Arquivo Salazar, bem como outras fontes primárias, sobretudo hemerográficas, como o *Diário de Lisboa* e a *Animatógrafo*, revista especializada em cinema, além de um conjunto de cartas de Lopes Ribeiro dirigidas a António Ferro, provenientes da Fundação Quadros.

PALAVRAS-CHAVE António Lopes Ribeiro; cinema português; internacionalização; nacionalismo.

Introdução

Em 1924, Erich Pommer, poderoso produtor de cinema da UFA, defendia “a produção de filmes europeus (...) que já não são franceses, ingleses, italianos ou alemães, mas continentais; obras de difusão europeia rápida e alargada” (cit. Martin 2011, 27, minha tradução).¹ Ao

¹ Esta e subsequentes traduções para português de obras citadas são da minha responsabilidade.

longo da década, bateu-se pela criação de um “comércio transnacional de filmes europeus economicamente viável” (Higson 2010, 71, minha tradução) que amortizasse os elevados custos de produção. Tratou-se de uma reacção ao cinema norte-americano, dominante em todos os mercados europeus a partir do final da I Guerra Mundial, à excepção da Alemanha. Em paralelo, surge uma outra resposta: a criação de cinematografias europeias especificamente nacionais, acompanhadas por medidas comerciais proteccionistas. As décadas de 20 e 30 foram, assim, de embate entre dois vectores, o internacional e o nacional: de um lado, filmes com grande apelo comercial, que pudessem ter sucesso em vários mercados europeus; do outro, um cinema nacional(ista), servindo como instrumento de propaganda, cultural e política, dos Estados-nação.

É neste contexto que encontramos António Lopes Ribeiro. Cinéfilo entusiasta, estaria a par dessa vanguarda cinematográfica europeia. Bem antes de ter começado a sua carreira como realizador, defendera um cinema português de projecção internacional, ideal que procurou concretizar em diferentes momentos. Lopes Ribeiro foi também o cineasta do regime, com uma carreira, como realizador e produtor, construída sobretudo ao serviço do Estado Novo e dos seus valores. É o seu ‘percurso cinematográfico’ que este artigo analisa. Assumindo o cinema como o mais moderno e transnacional dos meios de comunicação e sabendo que o realizador fazia parte de uma geração cinéfila dotada de contactos no estrangeiro, procuro perceber como é que, no contexto dos anseios nacionalistas do Estado Novo, o cineasta português usou esses contactos para fazer avançar os seus projectos de internacionalização para o cinema nacional. Era possível fazer a propaganda política de um país que se revia na ruralidade e no arcaísmo através de um cinema que tivesse qualidade para ser mais do que doméstico? Terá sido este caminho, que deliberadamente escolheu, a justificar o malogro de uma indústria cinematográfica portuguesa exportável? São questões a que tentarei responder.

O artigo situa-se entre a história do cinema, a história cultural e a história dos intelectuais. Perante a profusão de obras relevantes, destaco autores como Félix Ribeiro (1983), José de Matos-Cruz (1981; 1989), Luís de Pina (1977; 1986) e João Bénard da Costa (1991; 1995; 1996),

intimamente ligados à Cinemateca Portuguesa.² A estes acrescento os estudos mais recentes de Luís Reis Torgal sobre o Estado Novo e o cinema (1996; 2001; 2009; 2011), que ajudam a entender as políticas culturais e cinematográficas do regime. Apelidados de época dourada do cinema português, os anos 30 e 40 são dos menos estudados pela historiografia especializada (Cunha 2016, 39). Por exemplo, escasseiam publicações sobre os realizadores da geração que ‘nasceu’ para o cinema nos anos 20, resumindo-se, em geral, às obras editadas pela Cinemateca (Pina e Matos-Cruz 1982; Pina 1987; Martins 1998; Ribeiro 1973), muitas delas esgotadas. O mesmo é verdade para Lopes Ribeiro, já que além da publicação da Cinemateca (Matos-Cruz 1983), e exceptuando alguns trabalhos académicos (Sá 2013), muito pouco existe que esteja sustentado em investigação empírica.

Proponho, portanto, examinar de forma mais detalhada e analítica as referências pontuais sobre os projectos do realizador que se encontram nas obras existentes, recorrendo para tal a um conjunto de fontes primárias, nomeadamente: (a) fontes documentais do fundo do Secretariado Nacional de Informação e do arquivo Salazar; (b) fontes hemerográficas, em particular o *Diário de Lisboa* e as crónicas que Lopes Ribeiro aí escreveu no início da carreira, e a revista *Animatógrafo*, dedicada ao cinema, que fundou e dirigiu; e (c) uma série de cartas de Lopes Ribeiro dirigidas a António Ferro, provenientes da Fundação Quadros. Tratando-se de um conjunto de fontes históricas profundamente comprometidas, reveladoras da perspectiva do realizador, recorri à análise do discurso como metodologia preferencial.

O artigo organiza-se em três secções. A primeira retrata a entrada de Lopes Ribeiro no mundo do cinema, de forma a contextualizar a posição que alcançou posteriormente no campo artístico e na estrutura do Estado Novo. Abordo a digressão de 1929 pelos centros cinematográficos europeus, evidenciando como essa viagem o mudou e ao cinema que depois se fez em Portugal. Segue-se, na segunda secção, a primeira aventura de internacionalização do cinema nacional, com a produtora de Hamílcar da Costa. Por fim, na terceira secção, examino os projectos do período da II Guerra Mundial, no quadro das relações do realizador com o regime, analisando as razões para o seu insucesso.

² Deve levar-se em conta que Félix Ribeiro foi “o primeiro dos historiadores do cinema português que vinculam a sua versão pessoal enquanto versão oficial” (Cunha 2016, 38).

Este percurso de investigação procurará demonstrar a importância da intersecção entre o desenvolvimento do cinema português (o seu percurso, evolução e opções) e a política externa, no âmbito das relações internacionais, especialmente no que toca ao Brasil e à Espanha.

Primeiros anos: crítica, cinefilia e a busca de um modelo de produção de cinema (1926-1933)

Oriundo de uma família ligada à cultura e às artes, aos 18 anos Lopes Ribeiro trabalhava como crítico de cinema no jornal humorístico *Sempre Fixe*.³ Um ano depois, em 1927, o jovem passava a assinar a primeira página dedicada exclusivamente ao cinema num jornal diário nacional.⁴ Com uma escrita irónica, incisiva e provocadora, Lopes Ribeiro começou a envolver-se na vida cinematográfica portuguesa, então em acelerada mudança. Tal como noutros países europeus, às filiais das grandes companhias americanas juntaram-se novas distribuidoras e produtoras nacionais.⁵ Acompanhando a multiplicação das salas de cinema, surgiram revistas especializadas como a *Invicta Cine* (1923), a *Cinéfilo* (1928), a *Imagem* (1928) ou a *Kino* (1930), e as páginas de crítica de cinema na imprensa diária dispararam.⁶ Todavia, o consumo cinematográfico centrava-se na produção estrangeira: europeia, que correspondia a cerca de 40 a 50%, em grande medida vinda da Alemanha e da França, mas sobretudo norte-americana.

Em 1928, Lopes Ribeiro trabalhava igualmente como tradutor e legendador dos filmes da Paramount, aprofundando assim os conhecimentos técnicos que lhe advinham da leitura do que em matéria cinematográfica se fazia em países como a França, o Reino Unido, a

³ O tio materno foi um dos fundadores do cenáculo literário e artístico *A Águia* e o tio-avô da Sociedade de Concertos; o pai e os tios eram actores amadores e a família organizava pequenas produções (A. Ribeiro, 1983). Lopes Ribeiro frequentou desde cedo o meio artístico musical e teatral, o que proporcionou contactos com homens como Cottinelli Telmo, Pedro e Luís de Freitas Branco, Venceslau Pinto, Frederico de Freitas ou António Melo, que iriam colaborar com ele em várias aventuras cinematográficas e teatrais.

⁴ Tratava-se da secção *Arte Cinematográfica/O claro-escuro animado*, no *Diário de Lisboa*.

⁵ No primeiro caso a Paramount (1927), a Metro (1928) e a RKO (1931); no segundo, a Mello, Castello Branco Lda., a Sociedade Geral de Filmes, a Lisboa Filmes e a Ulysseia Filme (Costa 1991).

⁶ Em Lisboa, existiam por essa altura 12 salas dedicadas exclusivamente ao cinema, no Porto abriram o Rivoli e o S. João, e cidades como Coimbra, Aveiro, Beja, Castelo Branco, Covilhã, Évora, Viseu, Guarda, Setúbal ou Santarém passaram a dispor de salas com uma lotação entre 700 e 1500 lugares (Pina 1986; Costa 1991). A crítica era feita por homens como Alberto Armando Pereira, Henrique Alves Costa, Jorge Brum do Canto ou Avelino de Almeida, que assumiram papéis de relevo na vida cinematográfica nacional nos anos que se seguiram.

Alemanha ou os Estados Unidos da América, onde estavam os mais importantes estúdios de cinema da época. Nesse mesmo ano, estreou-se na realização de filmes, na sequência da ligação estabelecida com um grupo de homens do cinema São Luiz, que se envolverão fortemente, de uma forma ou outra, com o projecto cinematográfico nacional.⁷ Sendo a produção nacional ainda diminuta, Lopes Ribeiro juntou-se a uma “geração de jovens furiosamente cinéfila” (Costa 1991, 38), da qual faziam parte Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto e Manoel de Oliveira, que reivindicava melhores condições para a prática cinematográfica (Ribeiro 1929a, 4).

Animado pela vontade de fazer cinema, em Março de 1929 Lopes Ribeiro partiu numa viagem pelos centros cinematográficos europeus, acompanhado por Leitão de Barros, que acabara de estrear *Nazaré, Praia de Pescadores*. Acreditavam que podiam criar em Portugal uma estrutura profissional de cinema, e para tal procuravam inteirar-se da cultura cinematográfica alemã e soviética e do que se fazia nos estúdios da Europa.⁸ O périplo começou em Paris, em Joinville e Montmatre, seguindo para Berlim, onde conheceram os estúdios da UFA, e depois para a Checoslováquia e Jugoslávia (Barros e Mantero 2019; Pinto 2015). Lopes Ribeiro esteve ainda na Polónia, comprovando que as condições técnicas dos polacos não excediam as dos portugueses: “Tudo ou quase tudo é provisório, ocasional (...). Constatamos com espanto, quase com vergonha, que os cineastas polacos não dispõem de mais material que os portugueses. Mas sabem servir-se dele” (1929b, 3). Graças à autorização especial concedida pelo general Vicente de Freitas, a viagem prosseguiu até Moscovo, tendo visitado os estúdios da Sovkino e da Mejrabpom, contactando com Sergei Eisenstein e Dziga Vertov.⁹ No regresso, passou por Viena, Milão e Nice, terminando em Barcelona, nos estúdios da Orfea.

⁷ A saber: João Ortigão Ramos, director do espaço, Chianca de Garcia, secretário técnico, Manuel Félix Ribeiro, Fernando Fragoso, Domingos Mascarenhas e o já experiente Leitão de Barros. Lopes Ribeiro colaborou com o último em duas das suas obras mais emblemáticas: *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) e *Maria do Mar* (1930). Os primeiros filmes de Lopes Ribeiro incluem: *Uma Batida em Malpique*, produzido ao abrigo da Lei dos 100 Metros, *Bailando ao Sol* e o documentário *Quedas de Água do Lindoso*.

⁸ Ao que tudo indica, a viagem foi custeada pelos dois cineastas, que aproveitaram o facto de Lopes Ribeiro falar fluentemente francês, inglês e alemão. O apoio veio também dos seus conhecidos dos tempos no Liceu Pedro Nunes, no Instituto Superior Técnico e na Escola Prática de Infantaria, em particular de Óscar Neto de Freitas, que ajudaria Lopes Ribeiro a chegar à URSS. A ligação ao grupo do São Luiz poderá ter sido igualmente importante, eventualmente através de algum tipo de apoio financeiro de João Ortigão Ramos.

⁹ José Vicente de Freitas, que então acumulava, no governo da Ditadura Militar, os cargos de ministro do Interior e de presidente do Ministério, era pai de Óscar Neto de Freitas, um dos amigos de Lopes Ribeiro.

A digressão marcou de forma indelével o jovem cinéfilo e o cinema português. Desde logo, ofereceu ao público nacional a possibilidade de assistir a cerca de uma dúzia de filmes soviéticos nas salas de cinema de Lisboa e do Porto, entre finais de 1929 e 1931, obras importadas pela empresa de Hamílcar da Costa – empresário português estabelecido na capital francesa, onde Lopes Ribeiro o conheceu, detentor do exclusivo da distribuição de obras alemãs e soviéticas em Portugal – e seleccionadas pessoalmente por Lopes Ribeiro.¹⁰ Tal foi apenas possível graças aos seus contactos pessoais, em especial com Óscar Neto de Freitas, que tinha, entretanto, assumido um cargo de relevo para o cinema nacional, o de Inspector-Geral dos Espectáculos. Isso não impediu que alguns destes filmes fossem sujeitos a cortes da censura ou, mesmo, que fosse proibida a sua exibição no dia da estreia (Cunha 2019b). A recepção das obras também não foi fácil, quer entre a crítica, quer entre o público. Porém, nem todos foram ‘imunes’ às novidades. Os homens que, com Lopes Ribeiro, faziam parte do grupo do São Luiz revelariam essa influência em alguns dos filmes que realizariam mais tarde.¹¹

A viagem mudou também a percepção de Lopes Ribeiro relativamente ao cinema. Em Paris, depois de assistir a *The Jazz Singer*, o primeiro *talkie*, abandonou a sua defesa do cinema como uma arte muda (Ribeiro 1930, 3). Em Portugal, apesar de a transição do mudo para o sonoro não ter sido isenta de polémica, aconteceu rapidamente. Dois momentos marcaram esta passagem: a estreia, em 1931, do primeiro filme falado português, *A Severa*, e a fundação, em 1932, da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm. Lopes Ribeiro esteve envolvido no projecto da Tobis, fazendo parte, em 1930, da Comissão de Estudo do Cinema Português, juntamente com Chianca de Garcia, como representantes da imprensa cinematográfica.¹² Do relatório apresentado por essa comissão, em Outubro de 1931, resultou a construção de um estúdio que permitiria produzir filmes sonoros, com os meios técnicos e

¹⁰ Entre eles: *A Aldeia do Pecado*, de Olga Preobrajenskaia; *Tempestade na Ásia* e *A Mãe*, de Pudovkine; *Cadáver Vivo*, de Fyodor Otsep; *A Linha Geral*, de Serguei Eisenstein; *A Filha do Capitão*, de Jurij Taritsch; e *Calvário*, de Alexander Strischat e Dimitri Posnanski (Cunha 2019b).

¹¹ Há indícios dessa influência em Leitão de Barros (Pina 1986, 65), Chianca de Garcia (Agência Lusa 2017, s.p.), e Manoel de Oliveira (Pereira 2013, 101).

¹² Dela fizeram ainda parte Ricardo Jorge e o arquitecto Raul Lino, empresários do cineteatro São Luiz e da empresa do Tivoli, representando o sector da exibição; João Botto de Carvalho e J. Castello Lopes, em nome dos distribuidores; Leitão de Barros, director de produção da Sociedade Universal de Superfilmes, e Aníbal Contreiras, sócio da Lisboa Filme, em delegação dos produtores (M. Ribeiro 1983).

humanos necessários e sem dependências externas. O projecto partiu da iniciativa privada, mas foi alvo de medidas de apoio público que procuravam incentivar a nova indústria, com a publicação, em 1933, de um decreto que isentava a Tobis do pagamento de contribuições (predial e industrial) e de direitos de importação (de maquinaria, aparelhos e outros materiais necessários) durante cinco anos.¹³ Ao mesmo tempo, o município de Lisboa isentou a empresa do pagamento de qualquer espécie de licenças camarárias pelo mesmo período de tempo.

Eram medidas proteccionistas que reflectiam uma nova realidade: os altos custos que a introdução do som acarretava no processo financeiro de produção. Lopes Ribeiro rapidamente compreendera que, com o sonoro, “comércio, indústria e arte são (...) peças da mesma máquina, e todas essenciais” (Ribeiro 1933a, 5). Considerando a necessidade de qualidade técnica, mas também a rentabilidade comercial, e sabendo que o mercado de colocação natural dos filmes portugueses era reduzido – consistindo no mercado interno, nas colónias e no Brasil – fortalecia-se em Lopes Ribeiro a convicção da necessidade de criar uma indústria cinematográfica nacional que permitisse uma produção contínua, associada a um cinema que não se conformasse com fronteiras, produzindo obras internacionais; e esclarecia: “Digo aqui filme internacional na acepção de filme susceptível de se exhibir com agrado perante o público de nações diferentes, e portanto de diversa sensibilidade e educação” (Ribeiro 1933b, 5).

A defesa desta posição pode justificar o facto de Lopes Ribeiro não ter feito parte do conselho de produção inicial da Tobis, que incluiu Leitão de Barros, Chianca de Garcia e Cottinelli Telmo, uma vez que a empresa procurava um “cinema português, feito em Portugal com elementos portugueses e para exclusiva utilidade nacional” (H.P. 1933, 6). Entende-se o claro ataque que lançou à primeira produção sonora da companhia, *A Canção de Lisboa*:

Quanto à ambição justíssima de conquistar o mercado estrangeiro parece que não consta do programa dos seus dirigentes, a avaliar pelas características rigorosamente alfacinhas da sua primeira produção. Ora, quer-nos parecer que, dispondo dos meios que a C.P.F.S.T.K tem ao seu alcance, não seria utópico tentar produzir alguma coisa susceptível de interessar o público dos outros

¹³ As isenções fiscais foram prorrogadas em 1937, por novo período de cinco anos, e novamente em 1944.

países, sem prejuízo do seu interesse nacional. Com igual dispêndio de esforço e de dinheiro produzir-se-ia uma obra mais útil e valiosa. (Ribeiro 1933c, 5)

Um primeiro projecto de projecção internacional: o Bloco H. da Costa (1933-1935)

A crença de Lopes Ribeiro numa produção cinematográfica de “filmes internacionais” levou-o a optar pelo projecto do Bloco H. da Costa, produtora fundada em Maio de 1933 por Hamílcar da Costa ou H. da Costa, como era conhecido. O empresário vinha dirigindo a sua actividade empresarial na área do cinema para o sector da distribuição: em 1927, fundou, em Paris, a Agência Cinematográfica H. da Costa, com escritório em Lisboa desde 1929. A revista *Movimento* refere a inauguração, em 1932, de uma filial da distribuidora em Madrid. No sector da produção, a Agência era responsável por um documentário de actualidades, a revista *Mundial H. da Costa* (Dias 2021), e terá estado envolvida na produção do filme alemão silencioso *Fraulein Lausbub* (1929), numa colaboração inédita entre Lopes Ribeiro e Arthur Duarte (Nogueira 1934, 10; Hagener 2014).

Estes dados permitem perceber a evolução do projecto empresarial de H. da Costa: estabelecendo-se de forma segura no mundo da distribuição, ao explorar os direitos de distribuição de filmes internacionais de sucesso, ganhara capital suficiente para investir no sector da produção, ainda no período do cinema mudo. Com a chegada do sonoro, o empresário procurou dedicar-se, através do Bloco, a uma “produção contínua, racional e industrialmente organizada” de filmes “retinta e insofismavelmente portugueses” (Lourenço 1933, 26). O cinema que Hamílcar da Costa pretendia era nacional, mas não bairrista nem regionalista, e teria, portanto, de transpor fronteiras. Da Costa e Lopes Ribeiro estavam cientes de que o problema cinematográfico português era tanto de capitais quanto de mercados. Sabiam, por outras palavras, que era necessário que os filmes tivessem êxito no mercado interno, mas, sobretudo, que tivessem saída em mercados internacionais como o Brasil, a Espanha, a América Latina e a Europa. Só assim se amortizariam os custos e se garantiria a sustentabilidade financeira necessária à produção contínua.

Os dois homens decalcaram a experiência que a Invicta Film lançara quase uma década antes: películas com uma temática reconhecidamente nacional, que acreditavam fariam furor entre um público mundial “*blasé*,

[ávido por] alguma coisa de ainda não-visto” (Anónimo 1933, 5), e elevada qualidade técnica, ao nível do que se fazia no cinema europeu e americano. Tal permitiria a exportação da produção e dar-lhe-ia carácter universal. O primeiro filme do Bloco, *Gado Bravo* (1934), correspondia a este modelo. A narrativa exaltava a ruralidade portuguesa, com o Ribatejo como personagem central, factor exótico que se esperava que pudesse atrair uma assistência internacional; a qualidade técnica do filme era assegurada por um conjunto de especialistas e actores estrangeiros de língua alemã que lhe permitiria ser bem recebido em países que estavam habituados aos filmes de Hollywood.¹⁴ A indústria de cinema alemã era a única na Europa onde existia uma experiência ampla de realização de filmes sonoros, pelo que não surpreende que “entre 1933 e 36-38 emigrantes alemães tenham desempenhado papéis-chave em países pequenos com indústrias marginais” (Hagener 2014, 34), como foi o caso de Portugal.

Voltando à ideia de “um cinema transnacional de colaboração e solidariedade” (Higson 2010, 70, minha tradução), que referi no início deste texto, é possível que Lopes Ribeiro e H. da Costa estivessem familiarizados com esse modelo e o tentassem trazer para Portugal. Do projecto do Bloco fazia parte, ao estilo de Hollywood, um estúdio e uma agência de *casting* dirigida por Manuel Félix Ribeiro e Olavo d’ Eça Leal, funcionários da *Animatógrafo* (Hagener 2014). De acordo com Isabel Sempere Serrano (2003), em 1934 ter-se-á constituído um consórcio luso-espanhol, entre o Bloco H. da Costa e a Ibérica Filmes, para a produção, contínua e industrialmente organizada, de obras com duas versões, portuguesa e espanhola, dirigidas aos mercados da América Central e do Sul. A Ibérica era uma companhia transnacional, constituída em Barcelona em 1933 por judeus fugidos ao regime nazi, ligados ao meio cinematográfico. Aí trabalhava como assistente de produção o português Arthur Duarte, vindo da UFA, onde tinha estado durante a década de 1920, além de vários técnicos e actores alemães (Sempere Serrano 2003). Pelo acordo estabelecido, os membros da empresa espanhola comprometiam-se a participar em obras portuguesas produzidas pelo Bloco (o que terá acontecido apenas em *Gado Bravo*), e este teria o direito exclusivo de distribuir todos os seus filmes em

¹⁴ O grupo de técnicos alemães era composto por Heinrich Gärtner, director de fotografia, Herbert Lippschitz e Isy Golberger, responsáveis pela cenografia e iluminação; Hans May, compositor, Erich Phillipi, argumentista, e Max Nosseck, que supervisionou a realização do filme. A eles juntaram-se os actores Siegfried Arno, cómico de renome internacional, e Olly Gebauer.

Portugal. Todavia, o projecto da Ibérica entrou em declínio em 1935, quando se instalou em Espanha um certo clima de rejeição de profissionais estrangeiros, desaparecendo definitivamente em 1936, com o início da guerra civil e o incremento da retórica nacionalista (González e Camporesi 2011).

Gado Bravo foi a única longa-metragem produzida pelo Bloco, que nunca chegou a concretizar o projecto do estúdio. A derrocada da Ibérica Films foi, provavelmente, uma das razões para o colapso do próprio Bloco. Esta parceria teria permitido a H. da Costa gerir os altos custos de produções que possuíssem as qualidades técnicas e artísticas necessárias para se imporem nos mercados internacionais, uma vez que o Bloco não usufruía, ao contrário da Tobis, de protecção estatal, isto é, de benefícios fiscais que permitissem aliviar os valores envolvidos na produção contínua de filmes. As isenções dadas à Tobis explicavam-se, justamente, pelo facto de a empresa defender uma produção nacional para portugueses:

Move-nos, muito mais do que quaisquer considerações de carácter industrial ou comercial, um pensamento eminentemente patriótico, o de tornar possível a criação de uma arte nacional. (Anónimo 1932, 3)

Sabendo disto, e apesar da equipa internacional, o Bloco investiu numa publicidade de *Gado Bravo* “quase agressivamente nacionalista” (Hagener 2014, 39). O próprio Lopes Ribeiro contribuiu para esta retórica, ao escrever na revista *Movimento*: “*Gado Bravo* foi feito em Portugal, por portugueses, para os portugueses de todo o mundo” (Ribeiro 1934, 21). Uma parte da crítica sentiu no filme uma obra patriótica, entendendo que se poderia assumir como “instrumento da propaganda nacional”, chegando mesmo a pedir ao Estado que concedesse ao Bloco “protecção idêntica à das empresas produtoras congéneres” (Mansilha 1934, 38), o que nunca aconteceu.

A estratégia europeia de distribuição dos filmes do Bloco passava pelas filiais da sua agência cinematográfica e pela rede de relações internacionais estabelecidas pela empresa; no Brasil, tencionava abrir uma casa de distribuição própria, e na América do Norte esta passaria por empresas como a Universal, sobretudo onde existiam colónias de emigração portuguesa. Neste sentido, olhar para a carreira comercial do filme no mercado externo é pertinente para entendermos o fim do

projecto. Apenas encontrei dados relativos ao Brasil. *Gado Bravo* permaneceu em exibição em salas do Rio de Janeiro ao longo de Agosto de 1935 (Anónimo 1935, 20). Procurava aproveitar a janela de oportunidade aberta pelo sucesso de *A Severa*, mas as cinco semanas são indicativas de que a abertura aos filmes portugueses foi efémera, face à preferência do público brasileiro pelas superproduções de Hollywood (Souza 2016). Destes poucos dados de que dispomos, podemos especular que os lucros com o filme ficaram aquém do necessário para cobrir os custos de uma produção que contou com uma equipa internacional alargada, revelando-se insuficientes para permitir a continuidade do projecto cinematográfico de H. da Costa. Hagener defende mesmo que foram “os problemas de exportação e distribuição” (2014, 42) que condicionaram as ambições de internacionalização do Bloco.

Projectos internacionais dos anos 40

O fracasso do projecto do Bloco não travou Lopes Ribeiro. A viagem de 1929 tinha-lhe mostrado o que se fazia na URSS e na Itália, em particular as potencialidades políticas do cinema, que podia ser transformado num “instrumento dócil e poderoso” (Ribeiro 1929b, 3). Aproveitando a ascensão do Estado Novo, apelou à intervenção do Estado, tal como fizeram outros intervenientes da emergente indústria cinematográfica portuguesa, procurando “apoio ou auxílio que fosse além das facilidades alfandegárias (...) arrancadas a ferros e sempre a título de excepção” (Ribeiro 1933b, 5), e implicando directamente Salazar nesta tarefa (Ribeiro 1941c, 5).

A criação, em Setembro de 1933, do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) foi entendida como uma oportunidade, que o realizador português amplamente explorou. Convidado, em 1935, pelo director do SPN, António Ferro, para chefe da recém-criada Secção de Cinema desse organismo, Lopes Ribeiro recusou, alegando não ter vocação para ser funcionário público.¹⁵ Apesar de um currículo curto como realizador – que, para além de *Gado Bravo*, contava apenas com o documentário *Fogos Reais na Escola Prática de Infantaria* (1935) e com as experiências dos anos 20 – a sua ambição era afirmar-se como cineasta. A grande

¹⁵ É Lopes Ribeiro que sugere o nome de Manuel Félix Ribeiro, que assim passou a dirigir essa secção.

oportunidade surgiu com o convite do SPN para realizar *A Revolução de Maio* (1937), uma encomenda estatal pensada para comemorar o 10º aniversário da ditadura numa fase de afirmação ideológica do regime.¹⁶ Exibido em Portugal e no estrangeiro, o filme constituiu um ponto de viragem na carreira de Lopes Ribeiro como realizador, garantindo-lhe uma certa prosperidade à sombra dos apoios do Estado. Durante as próximas duas décadas, a sua produção ascenderá às dezenas de títulos.¹⁷

No entanto, apesar da deriva nacionalista, Lopes Ribeiro não abandonou os esforços por um cinema de projecção internacional. No início da década de 40, Portugal dispunha de 220 salas de cinema, concentradas sobretudo nos centros urbanos (Pina 1977). Era um mercado escasso, em especial se comparado com Espanha, que contava com cerca de 2 600 salas (León Aguinaga 2009). À escassez de salas e a uma média de produção anual baixa, juntava-se o excesso de distribuidoras: 32 em 1944, o que se revelava “determinante para o enorme peso dos filmes importados que dificultava a exploração comercial das obras portuguesas” (Piçarra 2020, 57). O Estado intervinha no panorama cinematográfico através de uma estrutura corporativa – a União de Grémios dos Espectáculos, a Corporação dos Espectáculos e o Sindicato dos Profissionais de Cinema, ao qual Lopes Ribeiro presidiu entre 1938 e 1943 – do financiamento directo de filmes (como *A Revolução de Maio*, *Feitiço do Império* ou *Ala-Arriba*) ou indirecto, permitindo o recurso a fundos especiais, como o Fundo do Desemprego, e a empréstimos e subsídios, como os do SPN, do Ministério das Obras Públicas e da Educação Nacional (Pina 1977).

Para Lopes Ribeiro, o conflito mundial revelou-se a ocasião ideal para as suas ambições de um cinema com projecção internacional, face aos constrangimentos sentidos na distribuição de filmes na Europa. Procurou, desde logo, levar a produção nacional aos mercados europeus. Foi com esse fim que conseguiu a integração de Portugal, em Setembro de 1942, na Internationale Filmkammer (IFK), composta por representantes dos governos e das indústrias cinematográficas de 17 nações europeias, actuando como delegado português. A organização

¹⁶ Sobre *A Revolução de Maio*, veja-se Pena Rodríguez (2009), Morettin (2021), Piçarra (2020; 2021), entre outros.

¹⁷ No balanço que o SNI, sucedâneo do SPN, apresentou em 1948 (SNI 1948), o papel de Lopes Ribeiro destaca-se, ao ter realizado cerca de 1/4 dos 70 documentários elencados, para além dos dois filmes de propaganda (*A Revolução de Maio* e *O Feitiço do Império*), uma obra nacionalista (*Camões*) e assumido responsabilidades várias com a série *Jornal Português* (1938-1951).

batia-se por um cinema e um mercado cinematográfico único, protegido e autárquico, procurando “a aproximação entre os diferentes países produtores de filmes, sem distinção entre grandes e pequenos” (Ribeiro 1943, 7), ao promover o intercâmbio entre as indústrias cinematográficas do continente. Tal geraria, esperava-se, um mercado grande o suficiente para impedir o aumento crescente dos valores de produção, permitindo competir com as grandes empresas de Hollywood, que cobriam os custos dos seus filmes no vasto mercado doméstico. Era o reavivar – embora com uma base ideológica muito diferente – dos projectos para um cinema europeu transnacional da década de 1920 (Martin 2011).

Para Portugal, pertencer à IFK significava o fornecimento de película virgem fabricada na Europa, crucial para a produção contínua, e uma oportunidade para colocar os filmes nacionais nos mercados europeus, algo há muito desejado.¹⁸ Mas a IFK era, acima de tudo, um organismo político, parte do projecto hegemónico da Alemanha Nacional-Socialista, “um instrumento coercivo da expansão do cinema alemão na Europa em tempo de guerra” (Martin 2011, 25, minha tradução). Bastava olhar para os seus membros, que coincidiam, em grande parte, com as conquistas de Hitler e do Eixo.¹⁹ Como Portugal tinha assumido uma posição de neutralidade, a viragem do conflito a favor dos Aliados, em finais de 1942, impossibilitou, de forma definitiva, a sua permanência nessa estrutura.²⁰

O fracasso não significou o fim dos planos de internacionalização de Lopes Ribeiro, convicto de que o cinema português estava perante “o momento mais importante da sua curta e acidentada existência” (Ribeiro 1941a, 5). A passagem por Lisboa de Jean Renoir, em Dezembro de 1940, tinha aberto outros caminhos. O cineasta francês compreendia o problema com que então se deparava a produção europeia e, na sessão de homenagem que o Sindicato dos Profissionais de Cinema lhe dedicou, alertava para a necessidade de a Europa “contar com o Estrangeiro, quando não as respectivas indústrias cinematográficas estão condenadas

¹⁸ Pese embora os baixos níveis da produção nacional, que Lopes Ribeiro confirmava, num relatório dirigido ao ministro dos Negócios Estrangeiros, cargo então ocupado interinamente por Salazar, afirmando que “nenhum país europeu tem menos cinemas nem produz menos filmes do que o nosso” (Ribeiro 1943, 2-3).

¹⁹ Faziam parte da IFK os seguintes países: Alemanha, Bélgica, Boémia e Morávia, Bulgária, Croácia, Dinamarca, Eslováquia, Espanha, Finlândia, Holanda, Hungria, Itália, Noruega, Roménia, Suécia, Suíça e Turquia.

²⁰ Outros países neutrais, como a Suíça e a Suécia, tinham já saído do organismo (Martin 2011).

a viver em regime deficitário” (Anónimo 1940, 4). Lopes Ribeiro corroborava, alertando: “Ignorar a porta que se abriu, a mão que se estendeu, o campo que se rasga – seria imperdoável e fatal!” (Ribeiro 1941d, 5).

Assim, em finais de 1941, dirigiu a António Ferro um memorial intitulado “Colocação de filmes portugueses em Espanha e no Brasil”. Este documento, pouco explorado em termos historiográficos, mostra-nos um homem empenhado no cinema nacional, que considerava ter atingido “um desenvolvimento considerável”, sabedor dos seus problemas:

O mercado cinematográfico português propriamente dito (Portugal continental, Ilhas e Colónias) é muito restrito e apenas suficiente, no caso dum êxito, para amortizar, em pelo menos dois anos de exploração, as despesas de produção dum filme de custo médio (Ribeiro 1941b, 1).

Conhecedor do panorama internacional, e sabendo que os mercados europeus estavam fechados aos filmes nacionais, Lopes Ribeiro procurava soluções fora da Europa para garantir a sustentabilidade do cinema português nos seus mercados ‘naturais’: o Brasil, a Espanha e a América Latina de língua castelhana. Mas a entrada dos filmes portugueses em condições vantajosas nestes espaços só seria possível através da realização de acordos com os respectivos governos.

Quanto ao Brasil, Portugal vinha desenvolvendo esforços de estreitamento de relações desde a I República, em torno da noção de ‘lusobrasileiridade’, uma aliança baseada num passado histórico comum e em afinidades culturais. Condicionados por vicissitudes internas e pelas dificuldades no plano internacional, tais esforços resultaram em poucos ganhos institucionais efectivos.²¹ Foi só quando os dois países entraram em processos políticos, ideológicos e governativos similares, com a chegada ao poder de Getúlio Vargas (1930-1945), que pareceu possível

²¹ Sobretudo as vicissitudes decorrentes da existência de um forte anti-lusitanismo entre a intelectualidade brasileira, que apontava como causa dos males do país a colonização e a presença dos portugueses na vida política, económica e social (Assunção 2015).

a criação de um bloco luso-brasileiro capaz de ter uma voz a nível mundial.²²

Com base neste panorama político favorável, Lopes Ribeiro estimava, no mesmo memorial de 1941, um mercado brasileiro para os filmes portugueses de 55 milhões. Tratava-se de uma evidente sobrestimação, uma vez que as películas nacionais teriam saída no Brasil apenas entre a colónia portuguesa, “público com que os nossos filmes contam principalmente e que sempre os recebe com alvoroço” (Ribeiro 1941b, 2), que rondaria os 359 000 indivíduos em 1940. Lopes Ribeiro mostrou-se também consciente das dificuldades de exibição comercial dos filmes portugueses no Brasil, que seriam “[ou] vendidos a fixo, por baixo preço, ou explorados directamente por concessionários portugueses, que têm que lutar contra a organização defensiva dos exibidores brasileiros, constituídos num autêntico *trust*” (Ribeiro 1941b, 2). Por fim, sabia que o mercado brasileiro estava dominado pela produção norte-americana, consequência dos esforços diplomáticos de aproximação aos EUA sustentados pelo pan-americanismo do ministro brasileiro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha. Isso impedia que Portugal, apesar do seu empenho – os esforços para a melhoria das relações culturais luso-brasileiras foram muito mais impulsionados pelo lado português do que pelo brasileiro – conseguisse assumir um papel central na política de relacionamentos internacionais do Brasil.

Estes condicionalismos justificam a proposta de Lopes Ribeiro, que integrava a compra ou o aluguer pelo Estado português de um cinema no Rio de Janeiro, onde passaria a produção portuguesa em condições favoráveis, para além da implementação de medidas de facilitação recíproca, tais como a diminuição ou anulação dos direitos de exportação/importação de filmes entre os dois países e a equiparação dos filmes brasileiros aos portugueses, e vice-versa, permitindo-lhes pagar menos impostos de exibição. Quando Ferro regressa da viagem ao Brasil, em inícios de 1942, traz consigo um acordo cultural assinado entre os respectivos organismos de propaganda e não entre governos, como seria expectável, o que lhe diminuía o alcance e a eficácia.²³ Tal era

²² Com benefícios mútuos: permitiria a Portugal tornar-se um “parceiro internacional com uma posição geopolítica e estratégica privilegiada ao nível transatlântico” (Santos e Amorim 2010, 127) e serviria a Getúlio Vargas como motor no seu projecto de (re)construção do nacionalismo brasileiro.

²³ O acordo foi assinado, do lado brasileiro, por Lourival Fontes, director do Departamento de Imprensa e Propaganda.

notório nas disposições, pouco ambiciosas, relativas ao cinema, que contemplava somente a troca de actualidades cinematográficas e a sua exibição nos dois países. Quanto à cooperação na realização conjunta de filmes de grande metragem, “de interesse histórico ou cultural para os dois países, com a colaboração de artistas e técnicos brasileiros e portugueses” (Bettencourt 1960, s.p.), o assunto ficava adiado, segundo Ferro, até “depois de regulados os problemas internos da nossa produção cinematográfica” (Anónimo 1942, 2).

Não houve, portanto, como desejava Lopes Ribeiro, a entrada em força da produção cinematográfica portuguesa no mercado brasileiro.²⁴ O insucesso (previsível) do plano radicou em várias circunstâncias conhecidas. Cinematograficamente, era impossível às fitas nacionais concorrerem, no mercado brasileiro, com o cinema norte-americano, tecnicamente mais avançado, acrescendo a grande distância idiomática entre o português falado nos dois países, que dificultava a compreensão dos filmes portugueses.²⁵ Politicamente, a existência de vínculos económico-financeiros do governo brasileiro com outros parceiros externos mais fortes, em particular os EUA, impossibilitou a “concessão de mecanismos em regime de exclusividade para este intercâmbio bilateral” (Santos e Amorim 2010, 130). Por fim, a entrada do Brasil no conflito mundial, em 1942, ao lado dos Aliados, ditou um progressivo afastamento ideológico em relação ao regime salazarista.

No caso de Espanha, a vinda a Portugal, em Janeiro de 1941, de Manuel García Viñolas, chefe do Departamento Nacional de Cinematografia (DNC), revelava-se auspiciosa para um entendimento no campo cinematográfico entre os dois países. A *Animatógrafo* relatou o encontro de García Viñolas com António Ferro em Lisboa, onde se terá discutido informalmente o intercâmbio cinematográfico entre os dois países, nos campos cultural e propagandístico, para além de questões industriais e comerciais. Entre os interlocutores de García Viñolas estava Lopes Ribeiro, que se mostrou entusiasmado com a possibilidade de entrada dos filmes portugueses no mercado espanhol e, através deste, da América Latina, “um mercado tão vasto e compensador, que desenvolver-se-ia automaticamente a nossa indústria de filmes” (Ribeiro

²⁴ Em termos práticos, o acordo resumiu-se ao envio de filmes portugueses para o Brasil, essencialmente documentários e comédias, que eram passados nas semanas dedicadas ao cinema nacional, atraindo o interesse da colónia portuguesa.

²⁵ Chegou mesmo a defender-se, no Brasil, a necessidade de legendas para os filmes portugueses.

1941b, 4). Ferro, Lopes Ribeiro e García Viñolas partilhavam a convicção de que ao Estado caberia um papel fundamental na construção das cinematografias nacionais. García Viñolas defendia mesmo que “o Cinema é uma das muitas coisas em que o Estado deve perder dinheiro”, já que a “contribuição do Cinema ao Estado é muito mais importante que o que se pode cifrar em números” (cit. Sempere Serrano 2012, 319, minha tradução). No memorial a que me venho referindo, o realizador português previa um espaço de colocação para os filmes nacionais em Espanha de 90 milhões de espectadores. Também fazia sugestões para um acordo entre os dois países, que deveria incluir uma “taxa especial para a licença de entrada dos filmes portugueses em Espanha, compensada com diminuição de impostos aduaneiros e de exibição dos filmes espanhóis em Portugal” e a “distribuição em Portugal dos filmes espanhóis em condições vantajosas para ambas as partes, em troca da distribuição em Espanha de filmes portugueses” (Ribeiro 1941b, 3-4).

Em Outubro desse ano, García Viñolas abandonou o DNC, interrompendo-se as negociações para o acordo cinematográfico. Ao longo de 1942, Ferro ainda desenvolveu esforços para um acordo cultural oficial entre os dois regimes que incluísse o cinema, à semelhança do que tinha acontecido com o Brasil. Na proposta para esse acordo abrangente, que continha medidas para praticamente todos os campos da actividade cultural e que podemos consultar no fundo do Secretariado da Torre do Tombo, constatamos que a influência do memorial de 1941 de Lopes Ribeiro na parte relativa ao cinema é inegável. Ferro propõe o

estabelecimento, entre as cinematografias espanhola e portuguesa, em regime de reciprocidade equitativa, de um intercâmbio activo e de estreita colaboração nos domínios económico, técnico e artístico, de forma a facilitar, por intermédio do cinema, um amplo conhecimento da história, da paisagem, da língua e da índole de ambos os povos. (Ferro s.d., 2)

O acordo cultural falhou, muito por culpa das complicadas relações políticas entre as duas nações. A guerra civil fora um período de aproximação, consolidado, em 1939, com a assinatura do Tratado de

Amizade e Não Agressão.²⁶ Mas o ‘perigo espanhol’ – com algumas facções do regime de Franco a acalentar o velho sonho iberista, em particular entre os falangistas, que faziam circular em Lisboa mapas da Península Ibérica sem divisões fronteiriças, nos quais Portugal surgia como parte de uma Grande Espanha (Pena Rodríguez 2017) – continuava a ser uma preocupação de Salazar. Essa preocupação é visível nas reservas que o ditador português vocalizou, ainda em 1938, sobre os acordos culturais com o vizinho ibérico, que permaneciam em vigor em 1942:

Ponho as maiores reservas ao chamado intercâmbio cultural. Este nunca serviu senão para os espanhóis (...) fazerem por esse modo um trabalho de penetração pacífica que não deve ser favorecido. (...) É preciso para isso manter boas e amigáveis relações públicas e particulares com a Espanha (...) mas considero prejudicial que esse trabalho seja feito com a ruptura da couraça que o povo português foi a si próprio forjando pelos séculos fora e constitui elemento da sua defesa. (Salazar 1938, 1)

Seguindo estas indicações, Pedro Teotónio Pereira, embaixador de Portugal em Espanha (1938-1945), impediu o acordo cultural ambicionado por Ferro, defendendo, em carta a Salazar, que podia trazer “alguns desgostos, havendo muitos pontos que são para nós francamente perigosos” (CLNRF 1990, 136). Um deles seria a influência exercida por Serrano Suñer, ministro dos Assuntos Exteriores, germanófilo e falangista convicto, e a disputa acesa que mantinha com Gabriel Arias Salgado, director da Vicesecretaría de Educación Popular, pelo controlo da propaganda em Espanha. Assim, e para evitar estes terrenos ‘pantanosos’, Teotónio Pereira sugeria que Ferro procurasse “realizar a todo o custo uma retirada estratégica” (CLNRF 1990, 136), o que viria a acontecer.

Fechado este caminho, Lopes Ribeiro retomou as suas ideias para a colaboração cinematográfica entre os vizinhos ibéricos. No segundo semestre de 1942, estabelece contactos em Madrid com os meios cinematográficos no sentido de uma colaboração comercial e artística,

²⁶ A intervenção de Portugal no conflito espanhol foi de natureza diplomática e político-ideológica; no âmbito cinematográfico, a colaboração portuguesa foi essencial para a organização da produção na zona franquista, oferecendo os laboratórios da Lisboa Filme e película virgem para a montagem das curtas-metragens de actualidades produzidas pela Cifesa (Sempere Serrano 2012).

alertando para “as possibilidades que podem ser decorrentes deste facto para a conquista de mercados historicamente gerados pelos dois países” (Nieves 1942, 4). A causa do novo insucesso terá sido a forte ligação da cinematografia espanhola aos países do Eixo, com acordos cinematográficos firmados com a Itália, em 1938, e com a Alemanha, em 1940. Do primeiro resultaram, entre 1939 e 1943, 25 filmes em regime de co-produção (Monguilot Benzal 2015).

Serão novamente as condicionantes políticas a abrir uma última janela de oportunidade. A entrada dos EUA no conflito mundial, em Dezembro de 1941, e as sucessivas vitórias dos Aliados, ao longo de 1942, obrigaram Franco a um novo posicionamento estratégico, de afastamento em relação à Alemanha e à Itália e de aproximação a Portugal. A mudança fez-se sentir no Ministério dos Assuntos Exteriores, em Setembro de 1942, com a substituição de Suñer pelo mais moderado Gómez Jordana, e garantiu, por fim, a neutralidade espanhola e a segurança do território português. Estes factores forçaram a Espanha a procurar alternativas para abastecer um mercado com mais de 2 000 salas de cinema. Aproveitando a conjuntura favorável, em Fevereiro de 1944 Ferro apresentou ao governo espanhol um projecto para um acordo no campo cinematográfico, propondo o intercâmbio de filmes, a colaboração das respectivas entidades cinematográficas e a criação de uma Comissão Permanente de Cooperação, constituída em igualdade de circunstâncias por espanhóis e portugueses e incluindo um funcionário dos respectivos ministérios da Indústria e Comércio, bem como um produtor e um distribuidor de cada país. Relativamente às co-produções, o director do SPN sugeria que as obras tivessem duas versões, o que lhes permitiria beneficiar, em cada país, da legislação proteccionista da produção nacional. Também propunha o estabelecimento de prémios anuais para as obras resultantes desta colaboração. Por fim, como forma de promoção, quer das co-produções quer das produções nacionais, indicava a organização de semanas de cinema dedicadas a cada um dos países (González 2006). A proposta foi rejeitada, tendo como justificativa a legislação espanhola de Maio de 1943, que especificava que a protecção cinematográfica só se poderia conceder a entidades ou pessoas que produzissem filmes integralmente nacionais de grande metragem (González 2006).

Embora as tentativas de Ferro e de Lopes Ribeiro para um acordo oficial, quer no âmbito cultural, quer unicamente para o cinema, tenham fracassado, a cooperação cinematográfica ibérica existiu. De curta

duração e proveniente da iniciativa privada, manifestou-se na produção de cerca de uma dúzia de filmes entre 1943 e 1951, um número significativo, que corresponde, aproximadamente, a 30% das 44 longas-metragens de produção nacional que estrearam nas salas portuguesas nesse período (Cunha 2019a). Os moldes dessa cooperação foram variando, incluindo desde filmes dirigidos por realizador português em estúdios espanhóis, e vice-versa, a filmes com duas versões dirigidas por dois realizadores com os mesmos actores e técnicos ou com actores e técnicos diferentes, até filmes com equipas mistas de produção, rodados entre Portugal e Espanha. Dada a ausência de um acordo oficial, os produtores puderam jogar habilmente com recursos humanos, versões duplas e filmagens em interiores e exteriores para tentar fazer passar as produções como espanholas ou portuguesas, de acordo com as necessidades de cada momento. Do lado português, dois homens destacaram-se nesse empreendimento: Fernando Fragoso, secretário do conselho de produção da Tobis, e Francisco Quintela, director geral dos estúdios da Lisboa Filme, que viam no modelo das co-produções uma forma de rentabilizarem as suas infra-estruturas, uma vez que os níveis de produção nacionais eram baixos.²⁷ Foram apoiados por um português radicado em Espanha, Luís Dias-Amado, um dos principais defensores da colaboração cinematográfica com Portugal, bem posicionado na indústria, já que era produtor nas Ediciones Cinematográficas Faro, uma das empresas espanholas mais intimamente ligadas a este projecto.²⁸

Nestas iniciativas transfronteiriças – em que participaram realizadores portugueses como Leitão de Barros, Aníbal Contreiras e Arthur Duarte – não encontramos Lopes Ribeiro, apesar dos contactos pessoais que este mantinha com aqueles e dos esforços que tinha desenvolvido para a colaboração ibérica. Uma razão plausível poderá ter sido a sua dedicação à empresa que tinha fundado em 1941 – as Produções ALR –, um projecto ambicioso que procurava a produção continuada, metódica e organizada, conjugando as questões de rentabilização comercial com a

²⁷ Como correspondente português da revista espanhola *Primer Plano*, Fernando Fragoso publicou um artigo extenso sobre o cinema nacional, em Outubro de 1941, onde procurou dar a conhecer a filmografia lusa em terras vizinhas. No seguimento desta iniciativa, em Dezembro de 1942 deslocou-se a Madrid, acompanhado por outros quadros da Tobis. Francisco Quintela foi a Madrid em 1943 para contratar técnicos, entre os quais Eduardo García Maroto, a quem ofereceu o cargo de assessor técnico-artístico da Lisboa Filme.

²⁸ Dias-Amado foi também director do Noticiário Fox Movietone em Espanha durante a guerra civil, assessor da secção de documentários do NO-DO e director de produção do épico *Raza*, que teve o patrocínio do Consejo de la Hispanidad (Sempere Serrano 2003).

qualidade artística, que lhe terá ocupado o tempo e diminuído a disponibilidade para outros empreendimentos.

Para a indústria espanhola, a colaboração permitiu a divisão dos custos de produção, a concretização de projectos de maior envergadura e, sobretudo, a abertura de novos mercados, em particular o brasileiro. Tratava-se de um interesse muito pragmático, centrado nas necessidades imediatas da indústria vizinha. O fim da II Guerra Mundial determinou uma mudança nos projectos espanhóis, causando um progressivo desinteresse pela colaboração com Portugal, que deixou de ser relevante, em especial depois de a produtora Sueva Films, de Cesáreo González, ter começado a investir fortemente no mercado sul-americano de língua castelhana (Folgar de la Calle 2006). Do lado português, levantou-se uma campanha contra a contratação de técnicos espanhóis nas produções nacionais, preferidos pelos produtores, embora mais caros (e, de acordo com os portugueses, nem sempre mais competentes), ouvindo-se críticas à falta de protecção do Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema.²⁹ Depois disso, a aventura cinematográfica luso-espanhola deixou de fazer sentido, e terminou.

Considerações finais

António Lopes Ribeiro deixou a sua marca no cinema português. Jorge Leitão Ramos relembra que “muitos dos caminhos institucionais que a nossa cinematografia trilhou foram por ele influenciados” (2011, 355). Este artigo procurou reconstituir as razões pelas quais os seus projectos de internacionalização do cinema português falharam. Tal como outros realizadores posicionados no seio das elites artísticas europeias, Lopes Ribeiro olhou para o Estado como o agente que permitiria o desenvolvimento dessas potencialidades. Bénard da Costa defendeu que o cineasta se serviu do regime para poder fazer cinema (cit. Piçarra 2011). O próprio Lopes Ribeiro o admitiu:

No mundo de hoje, não é possível fazer seja o que for sem a compreensão, a concordância, o interesse, o apoio, a aliança – ousou mesmo escrever: a

²⁹ As críticas atingiram, em particular, a Lisboa Filme, dada a sua ligação privilegiada a Espanha, através do já mencionado García Maroto e da participação na empresa, como sócio, do industrial de Salamanca António Redondo Munício (Sempere Serrano 2003).

cumplicidade – dos dirigentes oficiais [...]. É essa a miséria do mundo moderno, em que as coisas já não podem ‘acontecer’ por si mesmas, por direito próprio e força criadora própria (1947, 1).

A ligação do realizador a António Ferro, director do organismo que tutelava o cinema, permitiu-lhe construir uma carreira que, de outra forma, poderia não ter atingido as proporções que atingiu (cf. Piçarra 2011, 136). Permitiu-lhe, por outras palavras, ser o ‘cineasta oficial’, partilhando com Ferro ideias e projectos. Podemos mesmo entender os dois homens como “intelectuais orgânicos” do Estado Novo, relacionando “a sua visão da sociedade e da política com as suas escolhas culturais e estéticas” (Torgal 2005, 240).

Essa nem sempre foi uma posição cómoda, colidindo por vezes com a ambição de Lopes Ribeiro de fazer um cinema português de produção continuada e projecção internacional. Podemos aventar que a ligação ao regime obrigou o realizador a pensar o cinema sobretudo como instrumento privilegiado da propaganda nacionalista que o regime defendia, levando-o a produzir filmes como *A Revolução de Maio* ou *Camões*. Este último, o mais caro da história do Estado Novo, é um exemplo paradigmático da política fílmica do regime, já que foi concretizado com um subsídio do Secretariado e o aval do Presidente do Conselho, que o despachou como obra de utilidade pública e interesse nacional, graças ao parecer de Ferro.³⁰ Estes filmes, muito marcados politicamente, poderão ter estado na origem do malogro dos planos de internacionalização do cinema nacional, que necessitaria de obras com um apelo mais universal.³¹

A relação de Lopes Ribeiro com o regime, via SPN, terá sido, por um lado, pragmática, perante a constatação de que as suas ideias sobre uma indústria de cinema nacional só poderiam concretizar-se com o apoio directo do poder político. Mas terá sido, por outro lado, de cumplicidade cinematográfica e ideológica com António Ferro, partilhando a consciência do poder de sedução e da capacidade de penetração

³⁰ *Camões*, no entanto, não teve o êxito esperado: no mercado doméstico, esteve apenas oito semanas em exibição, originando um défice de 1 200 contos.

³¹ Quando *A Revolução de Maio* voltou ao Brasil em 1947, com novo título, *Redenção*, e apenas 41 minutos, apagados os aspectos mais datados e propagandísticos, o filme teve uma circulação comercial bastante restrita, sendo apelidado de medíocre pela crítica e considerado “propaganda ostensiva da ditadura de Salazar” (Morettin 2021, 200).

ideológica do cinema. Apesar dos projectos e pareceres de Lopes Ribeiro, apesar da ambição do director do SPN em orientar e moldar a produção cinematográfica nacional, procurando um cinema que permitisse “elevar o nível do gosto do público” e fosse “digno e exportável” (Ferro 1950, 69-70), a resistência e o conservadorismo do Presidente do Conselho no seu entendimento da importância do cinema constituíram um obstáculo de monta. Tudo somado, a ausência de meios não permitiu “garantir a adesão continuada dos artistas nem definição de políticas efectivas para o cinema ou outras artes, instrumentalizadas, mas não apoiadas em si e por si” (Piçarra 2020, 400).

Quando pensamos nas dificuldades de Lopes Ribeiro (e de Ferro) em promover o cinema português no exterior, devemos também atentar nas circunstâncias externas com que se depararam. O cineasta procurou explorar as possibilidades de entrada em novos mercados que se lhe ofereciam no período da II Guerra Mundial. Mas esta foi, em simultâneo, uma circunstância limitadora: a viragem da guerra a favor dos Aliados significou a ‘perda’ do Brasil, e o fim do conflito traduziu-se no afastamento de Espanha face à tímida colaboração cinematográfica que se tinha desenvolvido. O fim da guerra levou também ao afastamento de António Ferro, que abandonou o Secretariado em 1949. A mudança no contexto político internacional, de vitória dos regimes democráticos, obrigou a uma inflexão de rumo do regime, mais figurada do que real, mas necessária. A política personificada por Ferro já não se encaixava neste novo Estado Novo. Sem Ferro no Secretariado, Lopes Ribeiro perdia um aliado. Percebe-se o seu estado de espírito na carta enviada a Ferro, de Fevereiro de 1948, na qual assumia o seu desânimo, face aos revezes sofridos:

Você vai para Berna – e eu vou para qualquer parte, contanto que seja longe e onde nunca mais oiça falar em nada daquilo que me consumiu inutilmente (...). E porque motivos vejo arruinadas as minhas esperanças e a minha vida? Por ter (...) produzido, no cinema, o filme *Camões*. Realmente, mereço a falência moral e material que já me bate à porta. (Ribeiro 1948, 4)

Os anos do pós-guerra foram de dificuldade para a cinematografia nacional. Além da escassez de salas de cinema, de uma legislação extremamente restritiva ao desenvolvimento da indústria e da concorrência das películas estrangeiras, as produtoras encontravam-se em dificuldades, já que continuavam a faltar os meios financeiros para

cobrir o elevado custo dos filmes, bem como mercados para a sua distribuição. Em nova carta para António Ferro, vemos a amarga frustração de Lopes Ribeiro, ao ver a sua geração substituída por outros realizadores:

A Tobis, a Lisboa Filme e a Cinelândia (...) não descansaram enquanto não nos fecharam a porta, a mim, ao Barros, ao Brum do Canto, aproveitando os favores da lei de protecção para fazer *Bolas ao Centro*, *Leões da Estrela*, *Fados*, *Capas Negras* e... *Aquis Portugais!*... A inconsciência é tal que, a seguir ao *Fado*, a Lisboa Filme vai fazer a *Mouraria*. E a Tobis aluga os estúdios Cineditora, para um *Geraldo Sem Pavor*... do Constantino Esteves! O João Moreira e o Perdigão Queiroga são realizadores! (Ribeiro 1947, 5-6)

Lopes Ribeiro terminava a missiva admitindo que estava “a dois milímetros do descoraçamento mais completo, áfono de pregar durante vinte anos coisas evidentes” (Ribeiro 1947, 8). O cineasta terá sentido uma desilusão profunda com o fracasso dos seus projectos internacionais e, daí em diante, com a falta de atenção do SPN/SNI, que passaria a ser dirigido por homens que deram primazia à dimensão operacional-política do regime, atenuando a sua função estético-cultural. Nas décadas seguintes, o ‘realizador do regime’ dedicar-se-ia sobretudo aos documentários, passando depois para a televisão, onde se popularizou como apresentador do *Museu do Cinema* (1961-1974).

Os dados apresentados neste ensaio permitem retirar algumas conclusões. Desde logo, parece-me que a filmografia de Lopes Ribeiro deve ser entendida a partir da tensão entre um olhar para fora – os contactos internacionais, a busca de parcerias e de mercados – e um olhar para dentro – na sua relação com um regime conservador, que usava o cinema como instrumento de propaganda. Parece-me também que a história do cinema português só pode ser entendida a partir de uma análise que tenha em conta condicionamentos geopolíticos, em especial porque o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica, uma das ambições de Lopes Ribeiro, estava estruturalmente dependente de uma rede transnacional, algo intrinsecamente oposto à política nacionalista do Estado Novo.

Referências

- Agência Lusa. 2017. “O lado soviético do cinema em Portugal nos anos de 1920-1930”. *Diário de Notícias*, 23 de Outubro. <https://www.dnoticias.pt/2017/10/23/225505-o-lado-sovietico-do-cinema-em-portugal-nos-anos-de1920-1930/>.
- Anónimo. 1932. “O êxito da subscrição pública”. *Cinéfilo*, nº 199, 11 de Junho, 3.
- _____. 1933. “H. da Costa disse”. *Movimento*, nº 6, 15 de Setembro, 5.
- _____. 1935. “Filmes exibidos no Rio em Setembro”. *Cinearte*, nº 425, 15 de Outubro, 20.
- _____. 1940. “O grande realizador francês Jean Renoir está em Lisboa”. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 4, 2 de Dezembro, 4.
- _____. 1942. “As declarações de António Ferro”. *Animatógrafo*, 3ª Série, nº 65, 3 de Fevereiro de 1942, 2.
- Assunção, Marcello Felisberto Morais de. 2015. “As relações culturais luso-brasileiras em perspectiva: da génese do ideário de comunidade à fundação da *Revista Brasília* (1822-1942)”. *Revista Portuguesa de História* 46: 281-300.
- Barros, Joana Leitão e Mantero, Ana. 2019. *Leitão de Barros: A biografia roubada*. Lisboa: Bizâncio.
- Bettencourt, Gastão. 1960. *António Ferro e a política do Atlântico*. Pernambuco: Edição de Autor.
- CLNRF, Comissão do Livro Negro sobre o Regime Fascista. 1990. *Correspondência de Pedro Teotónio Pereira para Oliveira Salazar (1943-1944)*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros.
- Costa, João Bénard da. 1991. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- _____, coord. 1995. *100 Anos de Cinema em Portugal*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- _____. 1996. *O Cinema Português Nunca Existiu*. Lisboa: CTT Correios de Portugal.
- Cunha, Paulo. 2016. “Para uma história das histórias do cinema português”. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 3 (1): 36-45. <https://doi.org/10.14591/aniki.v3n1.231>.

- _____. 2019a. “Quando o cinema português tentou ser ibérico e fascista”. À *Pala de Walsh*. Acesso a 20 de Março de 2023. <https://www.apaladewalsh.com/2019/09/quando-o-cinema-portugues-tentou-ser-iberico-e-fascista/>.
- _____. 2019b. “Um fascista na terra dos soviets”. À *Pala de Walsh*. Acesso a 2 de Fevereiro de 2023. <https://www.apaladewalsh.com/2019/02/um-fascista-na-terra-dos-sovietes/>.
- Dias, Rebecca Ferreira, 2021. *Uma Fita de Touros Irá Passar no Estrangeiro. Gado Bravo (1934) e o sonho de uma indústria cinematográfica europeia em Portugal*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.
- Ferro, António. 1950. *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação.
- _____. s.d. “Proposta para um acordo cultural com Espanha”. Fundo Secretariado Nacional da Informação, cx. 564. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.
- Folgar de la Calle, José Maria. 2006. “Sobre Inés de Castro y Reina Santa, Películas Hispanoportuguesas de los años 40”. *Porta da Aira: Revista de Historia del Arte Orensano* 11: 547-561. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2483047>.
- González, Fernando. 2006. “El reinicio de la cooperación cinematográfica hispano-lusa – 1939-1944”. *Secuencias: Revista de Historia del Cine* 23: 36-66. <http://hdl.handle.net/10486/3920>.
- González García, Fernando e Camporesi, Valeria. 2011. “Un ‘progreso em el arte nacional’? Ibérica Films en España, 1933-1936”. *BSAA Arte* LXXVII: 265-286. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3796382>.
- Hagener, Malte. 2014. “Gado Bravo”. Em *O Cinema Português Através dos Seus Filmes*, organizado por Carolin Overhoff Ferreira, 32-42. Lisboa: Edições 70.
- Higson, Andrew. 2010. “Transnational developments in European cinema in the 1920s”. *Transnational Cinemas* 1 (1): 69–82. <https://doi.org/10.1386/trac.1.1.69/1>.

- H. P. 1933. “Um caso sério de organização. O que tem sido o trabalho de conjunto para pôr de pé o filme A Canção de Lisboa”. *Imagem*, nº 83, 12 de Junho de 1933, 6.
- León Aguinaga, Pablo. 2009. *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda*. Tese de Doutoramento. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Lourenço, António. 1933. “H. da Costa, o produtor de ‘Gado Bravo’, fala a Cinéfilo”. *Cinéfilo*, nº 262, 26 de Agosto, 26.
- Mansilha, Augusto de. 1934. “O conflito sentimental em *Gado Bravo*”. *Movimento*, nº 16-17, Fevereiro, 38.
- Martin, Benjamin George. 2011. “European Cinema for Europe! The International Film Chamber, 1935-42”. Em *Cinema and the Swastika. The international expansion of Third Reich cinema*, editado por Vande Winkel e David Welch, 25-41. Londres: Palgrave Macmillan.
- Martins, João Paulo de. 1998. *Cottinelli Telmo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Matos-Cruz, José de. 1981. *O Cais do Olhar: Fonocinema português*. Lisboa: IPC.
- _____. org. 1983. *António Lopes Ribeiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- _____. 1989. *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Monguilot Benzal, Félix. 2015. *Coproducción y colaboración cinematográfica hispano-italiana durante los años 1939-1943*. Tese de Doutoramento. Murcia: Universidad de Murcia.
- Morettin, Eduardo. 2021. “A recepção de *A Revolução de Maio* no Brasil: momentos históricos (1938, 1941 e 1947)”. Em *Cinema Lusófono. Uma coletânea do Grupo de Pesquisa Luso Brasileiro do Audiovisual*, organizado por Cristiane Pimentel Neder e Izabel Cristina Taceli, 193-207. Porto Alegre: Editora Fi.
- Nieves, Jose Antonio. 1942. “Intercambio cinematográfico hispanolusitano”. *Primer plano*, nº 93, 26 de Julho, 4.
- Nogueira, Eduardo. 1934. “Uma entrevista com H. da Costa”. *Movimento*, nº 16-17, Fevereiro, 10.

- Pena Rodríguez, Alberto. 2009. “El icono cinematográfico del Estado Novo Salazarista: *A Revolução de Maio* (1937)”. *Revista historia y comunicación social* 14: 295-312. <http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0909110295A/18864>.
- _____. 2017. *Salazar y el fascismo español. Propaganda franquista y Salazarista en la colonia española en Portugal (1933-1939)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Pereira, Wagner Pinheiro. 2013. “1930-1939: O Cinema Português de Salazar”. Em *Cinema Português: Um guia essencial*, organizado por Paulo Cunha e Michelle Sales, 93-137. São Paulo: SESI-SP Editora.
- Piçarra, Maria do Carmo. 2011. *Salazar Vai ao Cinema II: a “Política do Espírito” no Jornal Português*. Lisboa: Drella Design.
- _____. 2020. *Projectar a Ordem: Cinema do povo e propaganda salazarista, 1935-1954*. Caxias: OsPássaros.
- _____. 2021. “O Triunfo da Acção: Projectar a Reconquista Cristã”. *Estudos em Comunicação* 33: 229-243. <http://doi.org/10.25768/20.04.03.33.11>.
- Pina, Luís de. 1977. *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Veja.
- _____. 1986. *História do Cinema Português*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- _____. 1987. *Aníbal Contreiras*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Pina, Luís de e Matos-Cruz, José de. org. 1982. *Arthur Duarte: 1895-1982*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Pinto, Afonso Manuel Freitas Cortez. 2015. *Portugal (1928-1968): Um filme de J. Leitão de Barros*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Ramos, Jorge Leitão. 2011. *Dicionário do Cinema Português 1895-1961*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Ribeiro, António Lopes. 1929a. “Precisam-se ‘estrelas’ de cinema para uma tentativa portuguesa”. *Diário de Lisboa*, 2 de Março, 4.
- _____. 1929b. “Os filmes de Varsóvia vistos pelo nosso redactor cinematográfico”. *Diário de Lisboa*, 29 de Maio, 3.
- _____. 1930. “O cinema sonoro em Portugal”. *Diário de Lisboa*, 4 de Abril, 3.

- _____. 1933a. “Arte e Comércio”. *Animatógrafo*, 1ª Série, n.º 5, 1 de Maio, 5.
- _____. 1933b. “Nacionalismo”. *Animatógrafo*, 1ª Série, n.º 10, 8 de Junho, 5.
- _____. 1933c. “Produção Portuguesa”. *Animatógrafo*, 1ª Série, n.º 7, 15 de Maio, 5.
- _____. 1934. “Carta Aberta a um Português d’Além-Mar”. *Movimento*, n.º 26, 15 de Agosto, 21.
- _____. 1941a. “Artigos de primeira necessidade”. *Animatógrafo*, 2ª Série, n.º 32, 16 de Junho, 5.
- _____. 1941b. “Colocação de filmes portugueses em Espanha e no Brasil”. 9 Novembro. Fundo Secretariado Nacional da Informação, cx. 724. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.
- _____. 1941c. “O cinema português perante o chefe, por António Lopes Ribeiro”. *Animatógrafo*, 2ª Série, n.º 9, 6 de Janeiro, 5.
- _____. 1941d. “Possibilidades dum cinema ibérico”. *Animatógrafo*, 2ª Série, n.º 18, 10 de Março, 5.
- _____. 1943. “Relatório para António de Oliveira Salazar”. Janeiro. Arquivo Oliveira Salazar, PC-12E, cx. 662. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.
- _____. 1947. “Carta para António Ferro”. 9 Agosto. Fundo António Ferro/Fernanda de Castro, cx. 0029. Fundação António Quadros, Rio Maior.
- _____. 1948. “Carta para António Ferro”. [8 de Fevereiro?] Fundo António Ferro/Fernanda de Castro, cx. 0029. Fundação António Quadros, Rio Maior.
- _____. 1983. “Um filme em episódios. Tentativa de esboço autobiográfico”. Em *António Lopes Ribeiro*, organizado por José Matos-Cruz, 13-70. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Ribeiro, Manuel Félix. 1973. *Jorge Brum do Canto, Um Homem do Cinema Português*. Lisboa: Cinemateca Nacional.
- _____. 1983. *Filmes, Figuras e Factos do Cinema Português 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Sá, Sérgio. 2013. *Triunfos e Contradições da Vontade: Para uma releitura de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros no contexto do cinema de*

propaganda. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Salazar, António de Oliveira. 1938. “Instruções relativas a acordos culturais com Espanha”. 25 Maio. Arquivo Oliveira Salazar, PC-12D, cx. 661. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.

Santos, Paula Marques dos e Amorim, Paulo. 2010. “As relações Portugal-Brasil na primeira metade do século XX (1910-1945)”. Em *As Relações Portugal-Brasil no Século XX*, coordenado por Fernando Sousa, Paula Santos e Paulo Amorim, 121-139. Porto: CEPESSE/Fronteira do Caos Editores Lda.

Sempere Serrano, Isabel. 2003. “La aventura luso-española. Introducción al estudio de la coproducción cinematográfica hispanolusa de los años cuarenta”. *Filmhistoria online* 13 (3). <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12510>.

_____. 2012. “Las contradicciones de la colaboración cinematográfica hispano-lusa en los años cuarenta: el ejemplo de Inés de Castro”. *Hispanic Research Journal* 13 (4): 317-333. <https://doi.org/10.1179/1468273712Z.00000000018>.

SNI. 1948. *Catorze Anos de Política do Espírito. Apontamentos para uma Exposição, apresentados no S.N.I. (Palácio da Foz) em Janeiro de 1948*. Lisboa: SNI.

Souza, Carlos Roberto de. 2016. “A recepção brasileira a filmes portugueses durante o advento do sonoro (ou A Severa conquista o Brasil)”. Em *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro, 227-236. Lisboa: AIM.

Torgal, Luís Reis. 1996. “Cinema e propaganda no Estado Novo”. *Revista de História das Ideias*, 18: 277-337.

_____. 2001. “Cinema, estética e ideologia no Estado Novo”. *Estudos do Século XX*, 1: 157-202.

_____. 2005. “‘Intelectuais orgânicos’ e ‘Políticos funcionais’ do Estado Novo (Os casos de António Ferro, Augusto Castro, João Ameal e Costa Brochado)”. Em *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português, 1900-1950*, coordenado por António Pedro Pita e Luís Trindade, 235-253. Coimbra: Ariadne Editora.

_____. 2009. *Estados Novos, Estado Novo: Ensaios de história política e cultural*, 2 vols. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

_____, coord. 2011. *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates.

A National Cinema with International Projection: António Lopes Ribeiro in the 1930s and 1940s

ABSTRACT António Lopes Ribeiro was a major figure in Portuguese cinema for over three decades. In this article, I follow his film career from the mid-1920s until the end of World War II, by presenting and analysing the many projects in which he was involved with the aim to create a national cinema with international projection. The arrival of sound strengthened this intent. In order to guarantee the economic sustainability of the Portuguese film industry and continuous production, Lopes Ribeiro believed that distribution needed to be expanded beyond the traditional markets, namely, the colonies and the Portuguese emigration communities in Brazil. Methodologically, research for this article draws on documents from the National Secretariat of Information and the Salazar archives, as well as other primary sources, mainly newspapers, such as the *Diário de Lisboa* and *Animatógrafo*, a magazine specialising in cinema, as well as a set of letters written by Lopes Ribeiro to António Ferro, from the Quadros Foundation.

KEYWORDS António Lopes Ribeiro; Portuguese cinema; international distribution; nationalism.

Recebido a 8-05-2023. Aceite para publicação a 13-10-2023.