

Carla Patrícia Silva Ribeiro

O “heróico cinema português”¹: 1930-1950.

R E S U M O

As décadas de trinta e quarenta do século XX português constituem, dentro da trajetória bastante irregular do cinema nacional, a época de maior regularidade.

*Com efeito, foi neste período que se verificou um considerável desenvolvimento do meio cinematográfico nacional. Este revelou-se um tempo dinâmico, quer a nível da produção, com o aparecimento dos filmes sonoros e das produtoras nacionais e respectivos estúdios, quer no que ao consumo diz respeito, com a multiplicação de salas de cinema; traduziu-se ainda no advento de revistas da especialidade, como a *Kino*, a *Imagem* ou o *Cinéfilo*, e no aparecimento de importantes realizadores portugueses – António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, Chianca Garcia –, produzindo-se relevantes trabalhos cinematográficos.*

Desta forma, neste artigo pretende-se apresentar o projecto cinematográfico nacional da época em estudo, possibilitando uma compreensão mais clara da evolução cinematográfica portuguesa no período de edificação do Estado Novo.

PALAVRAS-CHAVE: Projecto cinematográfico português, Estado Novo, condicionamento/ dependência estatal.

A B S T R A C T

The decades of the thirties and forties of the portuguese twentieth century are, within the rather irregular path of national cinema, the era of greater regularity.

*Indeed, it was this interwar period which saw considerable development of national cinematic life. This proved to be a dynamic time, both in terms of production, with the advent of sound films and national producers and their studios, both as regards to consumption, with the proliferation of cinemas; there was still the advent of magazines, like *Kino*, *Imagem* or *Cinéfilo*, and the emergence of important portuguese filmmakers – António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, Chianca Garcia – producing relevant cinematographic works.*

Therefore, this article aims to present the national cinematographic project, enabling a clearer understanding of its development, in the period of construction of Estado Novo.

KEYWORDS: Portuguese cinematographic project, Estado Novo, state conditioning/ dependency.

Introdução

Inscrito na esfera cultural, o cinema apresenta-se como um dos elementos de maior influência, uma vez que traz consigo “uma qualidade que às outras [artes] falta em absoluto: o ritmo da vida, o seu dinamismo”².

Entre nós, a geração do primeiro Modernismo português sente rapidamente a novidade estética que é o cinema. Com efeito, além do precoce ensaio de António Ferro, de 1917 – *As Grandes Trágicas do Silêncio* –, outras iniciativas se podem apontar, indicando o emergir em Portugal de uma cultura cinematográfica: em 1921, *Da sugestão ao animatógrafo*, estudo psicológico, social e crítico da autoria de Mário Gonçalves Viana e, em 1925, o ensaio de cinefilia de Roberto Nobre, *Charlotim e Clarinha*. No contexto das ideias futuristas, da nova civilização da máquina e do movimento, os intelectuais acolhem o cinema como uma arte jovem, uma arte nova, “sinfonia de luz, catedral de movimento”, como a apelidou

¹ António Ferro, *Teatro e Cinema (1936-1949)* (Lisboa: SNI, 1950), 53.

² Manuel de Azevedo, *O Cinema em Marcha* (Porto: Cadernos Azuis, 1941), 14.

Riccioto Canudo³, considerando, à semelhança de Lenine em 1917, que o “cinema é a mais importante de todas as artes”⁴.

Os Anos 30

A década de trinta e a primeira metade da de 1940 apresentam-se como um momento fulcral em Portugal, um período de consensualidade na sociedade portuguesa, de ressurgimento nacional: o regime está no começo, na fase de arrumação e ordenamento. Nela, uma “geração de jovens furiosamente cinéfila”⁵ vai-se afirmando, e aos seus ideais modernistas, através da crítica especializada nas revistas (*Cinéfilo*, *Animatógrafo*, *Imagem*, *Kino*)⁶ e na curta e média metragem, procurando desenvolver uma indústria cinematográfica portuguesa de nível europeu, que lhes permitisse afirmar-se artisticamente.

António Lopes Ribeiro, o teórico desta geração, e José Leitão de Barros, o seu eixo impulsionador, com ligações aos meios jornalísticos afectos ao salazarismo, onde se destaca António Ferro, trazem consigo Chianca de Garcia, Arthur Duarte, Cottinelli Telmo, Jorge Brum do Canto, que se afirmam nestas duas décadas, dominando a produção, a nível de códigos, paradigmas e géneros fílmicos. De origens e formações diversas, provinham todos, no entanto, do mundo das belas-artes, partilhando uma “paixão revolucionária” que se traduziu, em quase todos, no renegar do passado do cinema português, em especial os “filmes do Porto”⁷ e, ainda, na fidelidade ao Estado Novo que, acreditavam, “era tão capaz de os entender como eles de se entenderam nele”⁸.

Em 1931, a novidade do cinema sonoro chega a Portugal e o primeiro filme nacional deste género apresenta um tema *bem português*, com a adaptação ao grande ecrã de uma peça de Júlio Dantas, datada de 1901, que narra a história de amor entre o Marquês de Marialva e uma meretriz cigana, Maria Severa Onofriana, que se tornaria figura lendária por ter levado o fado, forma musical associada às classes mais baixas e mesmo à marginalidade, aos salões da nobreza. Realizado por Leitão de Barros⁹, e tendo em conta a ausência de condições técnicas em Portugal para a rodagem deste tipo de filmes, as cenas de interiores de *A Severa* foram filmadas em Paris, sendo igualmente aí que se fez a sonorização do projecto.

³ Luís de Pina, *A Aventura do Cinema Português* (Lisboa: Veja, 1977), 16.

⁴ António Pedro Vicente, “Cinema” in *Dicionário de História de Portugal*, VII Vol., Suplemento do Dicionário de História de Portugal, dir. António Barreto e Filomena Mónica (Porto: Figueirinhas, 1999), 320.

⁵ João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema* (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991), 38.

⁶ Sendo estas as principais revistas de cinema e com maior peso na discussão do projecto cinematográfico nacional, é importante não esquecer os contributos de muitas outras, como o *Porto Cinematográfico*, a *Invicta Cine*, a *Cine-revista* ou *Movimento*, todas elas portuenses e, em Lisboa, a *Cinegrafia*, o *Cine-jornal* e a *Filmagem*.

⁷ Referência ao “Ciclo do Porto” e à *Invicta Filme*, cuja produção, entre 1918 e 1925, foi dominada por estrangeiros, a nível da realização (os franceses Georges Pallu, Maurice Mariaud e Roger Lion e o italiano Rino Lupo), mas também na fotografia, na equipa técnica e mesmo no que aos intérpretes diz respeito.

⁸ João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, 40.

⁹ Autor de *Nazaré, Praia de Pescadores*, filme mudo de 1929, saudado pela crítica pelas suas qualidades estéticas, onde era visível a influência das cinematografias soviética e alemã (países onde havia estado, juntamente com António Lopes Ribeiro, contactando aí com grandes cineastas como Fritz Lang e Eisenstein), na insistência do grande plano, nos efeitos de montagem e na valorização da fotografia enquanto elemento dramático. Em 1930 filma *Lisboa, Crónica Anedótica*, obra bem recebida pela crítica. Ainda nesse ano aparece *Maria do Mar*, porventura o filme que reúne maior consenso entre os críticos.

O êxito de público e de crítica foi indescritível: o filme esteve em cartaz mais de seis meses, visto só nesse ano de 1931 por 200 000 espectadores¹⁰.

Todavia, a situação do cinema em Portugal, nestes primeiros anos do Estado Novo, sofre os efeitos da recessão económica inerente à crise mundial de 1929 e passa pelas dificuldades específicas resultantes da necessidade de reconversão da indústria e dos circuitos de difusão ao cinema sonoro. Deste modo, a falta de condições determina continuar-se na senda da realização de filmes mudos, em geral com pouca originalidade e reduzida aceitação popular e crítica. Uma excepção, a nível artístico, viria a ser uma curta-metragem documental de dezoito minutos, exibida como complemento de *A Severa*, no V Congresso Internacional da Crítica, realizado em Lisboa, em 1931 – *Douro, Faina Fluvial*, de Manoel de Oliveira¹¹. A seu propósito escreveu na altura José Régio, na revista *Presença*: “Isso que pretenderam alguns pintores futuristas – colocar o espectador no próprio centro do quadro – consegue-o Manoel de Oliveira no seu filme. Indefeso e surpreso, o espectador é arrastado pelo ritmo vertiginoso daqueles quadros e semiquadros que continuamente se completam e desenvolvem”¹².

Apesar das dificuldades de implantação de uma indústria cinematográfica em Portugal, há um público fiel para o cinema nacional; por outro lado, as salas de cinemas vão surgindo, bem como as infra-estruturas: a Lisboa Filme, de Francisco Quintela, surge em 1928 e a Ulysseia Filme, de Manuel Albuquerque, Raul Lopes Freire e José Nunes das Neves, no ano seguinte. Vive-se um clima de “intensa adesão, de agressivo, acérrimo combate até”¹³ pelo cinema sonoro em Portugal, e é nas páginas das revistas *Imagem* e *Cinéfilo* que se podem acompanhar as vicissitudes desta campanha que pugna pela necessidade da construção de um estúdio devidamente equipado e pela resolução, na sua globalidade, do problema cinematográfico nacional¹⁴.

No âmbito destas reivindicações, é criada em 1930 uma Comissão, nomeada pelo Ministério do Interior e empossada pelo coronel Óscar de Freitas, Inspector-Geral dos Espectáculos¹⁵. Esta interferência do Estado a nível da implementação do cinema sonoro em Portugal justifica-se face ao crescente peso do cinema sonoro estrangeiro no nosso país, sendo que “o Estado receia, por um lado, uma invasão dos valores culturais estrangeiros e apercebe-se, por outro lado, das potencialidades do cinema como veículo ideológico de unificação nacional”¹⁶.

¹⁰ Este sucesso verificou-se tanto em Portugal como no Brasil.

¹¹ Já com este primeiro projecto se tornou evidente o que se foi confirmando em grande parte da carreira do cineasta: dificuldades de aceitação entre o público português e grande reconhecimento junto da crítica internacional. Só três anos depois *Douro, Faina Fluvial* teria exibição pública, com partitura musical da autoria de Luís de Freitas Branco, como complemento do filme *Gado Bravo*, de António Lopes Ribeiro.

¹² Abílio Hernandez Cardoso, “O cinema: do mudo aos anos de agonia” in *Portugal Contemporâneo*, 2 Vol., dir. António Reis (Lisboa: Publicações Alfa, 1996), 699.

¹³ M. Félix Ribeiro, *Filmes, figuras e factos da história do cinema português (1896-1949)* (Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983), 277.

¹⁴ A discussão do futuro do projecto cinematográfico português sempre dividiu as opiniões e, no que concerne à questão do estúdio, enquanto uns apelam à iniciativa privada, outros defendem o Estado como agente da sua criação.

¹⁵ Esta Comissão integrava os nomes mais representativos do cinema português: Ricardo Jorge e o arquitecto Raul Lino, representantes respectivamente do cinema São Luís e da empresa do Tivoli, a nível do sector da exibição; João Botto de Carvalho e J. Castello Lopes, em representação dos distribuidores; Leitão de Barros, director de produção da Sociedade Universal de Superfilmes e Aníbal Contreiras, sócio da Lisboa Filme, em delegação dos produtores, e António Lopes Ribeiro e Chianca de Garcia, representantes da imprensa cinematográfica.

¹⁶ Vasco Diogo, “Comédias cinematográficas dos anos 30/40. Textos e Contextos” (Diss. Mestrado, Universidade de Lisboa, 1996), 57.

Em Outubro de 1931, a Comissão apresenta o seu relatório¹⁷, que sugeria a construção de um estúdio, por iniciativa particular, para a realização de “filmes falados em português, [uma vez que] só portugueses podem urdir e sentir argumentos nacionais, realizando filmes de boa propaganda artística e intelectual”¹⁸.

Como consequência, em 1932, na Quinta das Conchas, ao Lumiar, começam a montar-se os estúdios da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm (mais tarde Tobis Portuguesa e, em 1943, Companhia Portuguesa de Filmes), apetrechados em grande parte com material vindo da Alemanha, da empresa Tobis Klang Film¹⁹. Seguiu-se uma campanha que entusiasmou o país, e da qual podemos seguir os passos nas revistas da especialidade, ao incentivar-se a subscrição de acções pelo público em geral: “A *Imagem* convida-os e incita-os a subscrever em massa as acções da Sociedade de Filmes Sonoros Portugueses, contribuindo, com pequeno dispêndio e assinaladas vantagens, para o estabelecimento definitivo duma indústria que tão útil pode ser ao nosso país”²⁰. O baixo valor das acções (50\$00 cada, podendo inclusive ser pagas em cinco prestações mensais) e as diversas regalias associadas, como “o direito de visitar as instalações da Companhia, assistindo a filmagens e recepções no estúdio” ou “o direito de assistir à antepreimeira exibição de todos os filmes produzidos”²¹, seduziram muitos cinéfilos portugueses, que se tornaram accionistas da empresa.

Em Julho de 1932, em comunicado à imprensa, a Tobis Portuguesa apresenta as suas intenções, fundamentando-as no reconhecimento da “importância social da cinematografia sonora como meio de educação e de cultura, como instrumento de informação, documentação, propaganda e publicidade”, acrescentando: “Move-nos, muito mais do que quaisquer considerações de carácter industrial ou comercial, um pensamento eminentemente patriótico: o de tornar possível a criação duma arte nacional que em muitos aspectos e por muitos títulos pode e deve ter uma vasta influência na vida e no progresso da Nação”²². É um projecto que “trabalha (...) para a criação do cinema português, feito em Portugal com elementos portugueses e para exclusiva utilidade nacional”²³.

Nesse sentido, a empresa é beneficiada com o Decreto-Lei nº 22 966, de 14 de Agosto de 1933²⁴, com uma isenção do pagamento de contribuições (predial e industrial) e de direitos

¹⁷ Neste relatório apontavam-se diversas medidas de protecção e incentivo ao cinema português: facilidades aduaneiras para importação de matérias-primas e outro material; adjudicação a entidades portuguesas dos filmes de propaganda nacional; criação de estímulos e prémios para as melhores obras; tabelas de impostos específicos para o espectáculo cinematográfico nacional; instituição do contingente de filmes portugueses e criação de um Arquivo Cinematográfico Nacional, medidas que as leis do cinema de 1948 e de 1971 viriam a consagrar.

¹⁸ “Cinema Português”, *Imagem* (Ano II, nº. 44, 1931), 3.

¹⁹ Todavia, menos de dois anos depois, reconhece-se o erro que constituiu este estúdio, a nível das proporções, exageradas para o contexto nacional. Nesse sentido, o estúdio da Tobis, o material de sonorização e de iluminação, em conjunto ou separadamente, serão alvo de aluguer para a produção de filmes em Portugal ao longo dos anos subsequentes.

²⁰ “Finalmente, está constituída a Sociedade de Filmes Sonoros Portugueses, que projecta equipar um estúdio de cinema em Portugal”, *Imagem* (Ano II, nº. 55, 1932), 5.

²¹ *Diário do Governo*, III Série, nº. 132, 08.06.1932, artigo 22º., 1155.

²² Avelino de Almeida, “O êxito da subscrição pública”, *Cinéfilo* (nº. 199, 1932), 3.

²³ Herculano Pereira, “Um caso sério de organização”, *Imagem* (Ano IV, nº. 83, 1933), 5.

²⁴ Este diploma concede ainda uma diminuição da carga tributiva do espectáculo cinematográfico aos exibidores que derem preferência nos seus programas a filmes que tenham sido produzidos em estúdios nacionais e obriga os importadores de filmes estrangeiros a incluírem nos seus programas de distribuição uma percentagem de filmes nacionais, de acordo com a metragem fixada anualmente pelo Governo. A isenção conferida pela medida legislativa

de importação (de maquinaria, aparelhos e outros materiais necessários) durante cinco anos, ao mesmo tempo que o município de Lisboa isenta pelo mesmo período a companhia do pagamento de qualquer espécie de licenças camarárias.

Será assim nos estúdios da Tobis, em 1933, que se delineará o primeiro filme sonoro inteiramente rodado em Portugal. O seu realizador era um arquitecto de renome: José Cottinelli Telmo²⁵. Em *A Canção de Lisboa* participaram nomes relevantes da cultura portuguesa, como o escritor José Gomes Ferreira, que colaborou na montagem, o pintor Carlos Botelho, assistente de realização, e Almada Negreiros, que elaborou dois cartazes. A música ficou a cargo de Raul Ferrão e Raul Portela, creditados como os dois maiores *song-writers* dos anos trinta e quarenta em Portugal. Para o elenco foram convidados alguns dos mais populares actores do teatro da época: António Silva, Vasco Santana, Beatriz Costa e Teresa Gomes. Num registo de humor popular, *A Canção de Lisboa* evidencia bem a origem dos seus actores, com diálogos vivos e repletos de duplo sentido, num humor ora irónico, ora caricatural, uma das técnicas da revista à portuguesa²⁶. Descrevendo as aventuras e desventuras amorosas e académicas dum estudante financeiramente dependente de duas tias ricas que o vêm visitar, consegue um estrondoso êxito junto do público e da crítica, em Portugal e no Brasil, em parte alcançado pelo ambiente publicitário criado à sua volta desde o início, em jornais e revistas da especialidade, facto a que não serão alheios os contactos que com esses meios mantinham muitos dos que estavam ligados à produção do filme²⁷.

Pela mesma altura, Hamílcar da Costa, empresário português sediado em Paris, onde tinha fundado a Agência Cinematográfica H. da Costa, distribuidora de filmes, desenvolve o seu próprio projecto de produção de películas portuguesas – o Bloco H. da Costa. O Bloco ambicionava produzir “filmes (...) retinta e insofismavelmente portugueses”²⁸, num “cinema português com classe e envergadura internacionais”²⁹.

Para conseguir levar a cabo uma produção contínua e industrialmente organizada, o Bloco conta com vários actores e técnicos alemães que, em virtude da subida ao poder do partido Nacional-Socialista, deixam a Alemanha e escolhem Portugal como destino profissional³⁰. O primeiro filme resultante desta colaboração dos alemães emigrados foi *Gado Bravo* (1934), realizado por António Lopes Ribeiro, um nome desde há muito associado ao cinema nacional, particularmente através de artigos publicados em jornais e revistas da especialidade (*Imagem, Kino e Animatógrafo*), em associação com o alemão Max Nossek.

foi prorrogada em 1937, pelo decreto nº 28 323, por um período de 5 anos, e, em 1944, pelo Decreto-Lei nº 33 883, até 3 de Junho de 1945.

²⁵ Ligado ao cinema através da sua colaboração na revista *Kino*. Todavia, João Bénard da Costa afirma que todos os testemunhos coevos apontam Chianca de Garcia como o verdadeiro inspirador deste filme, apesar de aparecer somente entre a equipa de produção.

²⁶ Esta obra fica ainda para a história do cinema português, segundo várias opiniões acreditadas (João Bénard da Costa, Luís de Pina), como a matriz para todo o género da comédia portuguesa posterior, um tipo cinematográfico que Luís de Pina considera uma tendência original do cinema nacional.

²⁷ Com efeito, a imprensa cinematográfica colocou em destaque este filme, desde o primeiro momento, acompanhando as diversas fases da sua realização, e a crítica foi no geral unânime em considerar *A Canção de Lisboa* um marco na história da cinematografia nacional.

²⁸ António Lourenço, “H. da Costa, o produtor de *Gado Bravo*, fala a *Cinéfilo*”, *Cinéfilo* (nº. 262, 1933), 26.

²⁹ “H. da Costa fala...”, *Movimento* (1º Ano, nº. 6, 1933).

³⁰ Entre eles contam-se Heinrich Gärtner, operador de imagens; Siegfried Arno, cómico de renome internacional; Isy Golberger, responsável pela iluminação, e Hans May, compositor.

Tão bem sucedida é esta aliança que os profissionais germânicos em Portugal virão a integrar a ficha técnica da quase totalidade dos filmes rodados nesta década³¹.

Em 1938 surge *A Canção da Terra*, fita que Jorge Brum do Canto realizou na ilha de Porto Santo, onde põe a claro as difíceis condições de vida dos ilhéus, sujeitos a longos períodos de seca e inexoravelmente condenados à emigração. As imagens têm uma enorme força plástica, com cenas de grande intensidade dramática e lírica, de tal forma que a obra, à época, foi consensualmente elogiada por revistas de todos os quadrantes. Assim, Alves Costa apelida-a de “o primeiro grande filme português com verdadeiras qualidades de obra cinematográfica (...), um filme a sério, a valer, um filme honesto, viril e são”³², enquanto Moraes Cabral declara que a “*Canção da Terra* marca, indiscutivelmente, uma etapa decisiva na evolução da Sétima Arte entre nós (...), filme que se afasta de todos os que os estúdios nacionais nos têm dado até agora, [que] ergue um hino ao ar livre, ao exterior, essência do verdadeiro cinema”³³.

Para o crítico Roberto Nobre, este filme, em conjunto com *Maria do Mar*, de Leitão de Barros, abria caminho para um cinema que se aproximasse da realidade nacional e suas particularidades, numa “via do humano e popular”; mas, quando “pareceria lógico deverem insistir nele, para o melhorar (...) na boa e acessível via para a qual mostravam singulares aptidões, logo a abandonaram e foram experimentar o enjoativo filme histórico, a comédia mais ou menos americanizada e, no maior número das vezes, a película com o faduncho e o popular pejorativo”³⁴.

Efectivamente, pode sustentar-se que, no geral, as décadas de trinta e quarenta foram dominadas por um cinema que procurará desempenhar as funções de veículo de cultura popular como a entendem os responsáveis: divertir, formar politicamente, formar historicamente. Como Alves Costa tão claramente afirma na sua *História do Cinema Português*, “as inquietações e as ideias renovadoras que agitam as Artes Plásticas e as Letras não têm reflexo no cinema português. Alguns poetas escrevem mesmo sobre cinema (...) mas os intelectuais não têm força suficiente para imprimirem novos rumos ao cinema nacional, que não se consolida nem como forma de expressão artística nem como indústria, e vai seguindo conformado e conformista, quietinho e bem comportado”³⁵.

Os géneros – filmes históricos e comédias

Desta forma, num período de cerca de década e meia, predominam na produção portuguesa dois géneros cinematográficos: o histórico-literário, de pendor melodramático, e a comédia de inspiração revisteira, mais ou menos musical.

Quanto ao primeiro, interessava sobretudo pela oportunidade de se explorar o “filão” nacionalista, cabendo aos filmes históricos educar, veicular a consciência de nação, orgulhosa do seu passado, herança do futuro; neste campo, Leitão de Barros distinguiu-se, com *Bocage* (1936), *Inês de Castro* (1945) e *Camões* (1946). Também Lopes Ribeiro cultivou este género,

³¹ *A Revolução de Maio, Maria Papoila, A Rosa do Adro, A Canção da Terra, Os Fidalgos da Casa Mourisca e Feitiço do Império* são algumas das obras em que participaram.

³² Alves Costa, “A Canção da Terra, o melhor filme português”, *Sol Nascente* (nº. 29, 1938), 14.

³³ Moraes Cabral, “Uma brilhante jornada do cinema português: A Canção da Terra”, *Cinéfilo* (nº. 502, 1938), 2.

³⁴ Roberto Nobre, *Singularidades do Cinema Português* (Lisboa: Portugalia Editora, 1964), 129.

³⁵ Henrique Alves Costa, *Breve história do cinema português (1896-1962)* (Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa, 1978), 76.

com obras como *Amor de Perdição* (1943) e *Frei Luís de Sousa* (1950). No geral, pode afirmar-se que esta filmografia constituiu êxitos de crítica (*Camões*, por exemplo, recebeu o prémio SNI de melhor filme, em 1946) mas obteve uma decepcionante resposta do público, constituindo, em alguns dos casos, *flops* comerciais.

As comédias eram, pois, o género preferido pelos espectadores. Com efeito, até 1947, e segundo Bénard da Costa, onze das quarenta longas-metragens de ficção pertencem a este género. Impõe-se a questão: qual o segredo do seu êxito? Vários autores propõem que as razões do seu sucesso residem na utilização de temáticas, contextos e locais nos quais o grande público, sobretudo a pequena e média burguesia urbana, facilmente se reconhecia. Como afirma Bénard da Costa: “A ficção que encenavam era a sua verdade. Verdade deles e verdade desses filmes, na grandeza da encenação e na pequenez do encenado”³⁶. Por outro lado, este êxito assentava no elenco de actores, provenientes da revista à portuguesa, como Beatriz Costa, António Silva, Vasco Santana ou Ribeirinho. Luís de Pina realça ainda o contributo dos excelentes dialoguistas, como José Galhardo ou Ramada Curto, das partituras e canções de toda uma geração de excepção, onde se contam nomes como Raul Portela, Raul Ferrão ou Luís de Freitas Branco, e o facto de este género cinematográfico ser pouco dispendioso em termos de cenários e cenas de exterior.

Uma das comédias mais populares de sempre do cinema português terá sido *A Aldeia da Roupa Branca*, de Chianca de Garcia, de 1938; sucede-lhe em 1940 *João Ratão*, de Brum do Canto. No ano seguinte, António Lopes Ribeiro realiza *O Pai Tirano* e o seu irmão Francisco Ribeiro *O Pátio das Cantigas*. Dois anos depois, é a vez de Arthur Duarte, que havia trabalhado nos estúdios germânicos da UFA, adaptar ao cinema a peça *O Costa do Castelo*, realizando ainda *A Menina da Rádio*, em 1944. Convém salientar que várias das comédias de êxito deste período eram na verdade adaptações de obras teatrais e, portanto, já testadas junto do público. O mesmo se passará também com outros dois clássicos da comédia portuguesa: *A Vizinha do Lado*, realizado por Lopes Ribeiro em 1945, e *O Leão da Estrela*, que Arthur Duarte levou à tela em 1947.

António Lopes Ribeiro e as Produções Lopes Ribeiro

O período da Segunda Guerra Mundial é, em Portugal, uma altura de entusiasmos. Com efeito, passam pelo nosso país nomes bem conhecidos do panorama cinematográfico internacional, a caminho de outras paragens, e ideias e projectos são lançados. É o caso do reconhecido cineasta Jean Renoir, que esteve em Lisboa em finais de 1940, homenageado no Sindicato Nacional de Profissionais do Cinema, e que propôs uma União do Cinema Latino, convencido como estava que “o cinema latino conseguiria impor-se (...) no dia em que se estabelecessem as bases de colaboração e intercâmbio que devem reger os destinos da cinematografia europeia”³⁷. Defende um cinema “capaz de contrabalançar, na Europa, a escola americana (...) sob o ponto de vista puramente artístico”³⁸.

E a ideia de Renoir alinhava ao lado de outras, mais antigas, que queriam no Estoril um “Hollywood Português”, isto é, um “grande centro cinematográfico internacional europeu”, que teria obrigatoriamente de se encontrar num “país de sol”, como Portugal, que se

³⁶ João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, 71.

³⁷ Fernando Fragoso, “Vai constituir-se em Lisboa a União do Cinema Latino”, *Animatógrafo* (2ª. Série, nº. 6, 1940), 11.

³⁸ “O grande realizador francês Jean Renoir está em Lisboa”, *Animatógrafo* (2ª. Série, nº. 4, 1940), 4.

“conserve perfeitamente neutral, perante o embate das culturas de hoje”, e que possibilitasse a concorrência, em matéria de produção, com a Hollywood americana³⁹.

No seguimento destas ambições, António Lopes Ribeiro, perante o panorama cinematográfico do país – “faltam os filmes europeus; os filmes americanos podem deixar de vir dum momento para o outro (...). Que há-de passar depois nas nossas duzentas e cinquenta salas?” –, elabora um projecto: desenvolver uma indústria de filmes nacionais para o mercado interno mas também para o exterior (Brasil, Espanha e América espanhola, claramente), já que sente que “Portugal não tem o direito de perder este momento único”⁴⁰. Insiste ainda, nas páginas da sua revista: “O cinema português vive o momento mais importante da sua curta e acidentada existência. Numa hora incerta, numa Europa convulsa, num Mundo nervoso e enervado, o nosso país (...) prepara-se para marcar a sua posição definitiva na paz (...). É preciso que o nosso Cinema seja um dos magníficos resultados dessa política sem par”⁴¹.

O projecto de Lopes Ribeiro era simples mas ambicioso: a produção de filmes onde se procurasse conjugar as questões de rentabilização comercial com a qualidade artística, segundo um plano previamente estudado, “duma forma permanente, metódica, organizada (...), com a indispensável continuidade”⁴². O propósito era o de manter uma equipa técnica fixa e um núcleo de actores, facilitando a reutilização de cenários e adereços (mais ou menos modificados), proporcionando desta forma uma economia de materiais e uma maior qualidade dos filmes. No fundo, permitir que o “Cinema Português passe a ‘viver habitualmente’ – como Salazar quer que viva Portugal”⁴³.

Este cinema projectado, de expansão internacional, era uma ideia cara a Lopes Ribeiro desde os tempos do Bloco H. da Costa: “O Cinema não se conforma com fronteiras. Um filme precisa ser, por definição, internacional (...). 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. Só assim (...) se pode compreender e executar a propaganda nacional pelo cinema”⁴⁴.

Da animação gerada em torno do plano resulta que a produção portuguesa sobe em flecha depois de 1941 e, em 1943, dá-se início às Produções Lopes Ribeiro, que produzem cinco filmes de reconhecida importância – *O Pai Tirano*, *O Pátio das Cantigas*, *Aniki-Bobó*, *Amor de Perdição* e *Camões*. Apesar de tudo, este projecto de António Lopes Ribeiro não teve o sucesso almejado⁴⁵.

Os Anos 40 e a década seguinte

O fim da Segunda Guerra Mundial, coincidente com o declinar do projecto de Lopes Ribeiro, marca tempos difíceis para o cinema português, que se prolongam pela restante década de quarenta e pelos anos cinquenta. O interesse do público pelo cinema nacional ia esmorecendo, vítima de uma filmografia onde a dificuldade de criação de enredos expressa-

³⁹ Arnold Hoellriegel, “Portugal visto como país produtor de filmes”, *Cinéfilo* (n.º. 273,1933), 10.

⁴⁰ António Lopes Ribeiro, “O momento oportuno”, *Animatógrafo* (2.ª. Série, n.º. 22, 1941), 5.

⁴¹ António Lopes Ribeiro, “Artigos de primeira necessidade”, *Animatógrafo* (2.ª. Série, n.º. 32,1941), 5.

⁴² António Lopes Ribeiro, “Conselho de Guerra”, *Animatógrafo* (2.ª. Série, n.º. 33, 1941), 5.

⁴³ *Ibidem*, 5.

⁴⁴ António Lopes Ribeiro, “Nacionalismo”, *Animatógrafo* (1.ª. Série, n.º. 10, 1933), 5.

⁴⁵ Para tal, contribuiu, em parte, o desastre financeiro do filme *Camões*, que ceifou as Produções Lopes Ribeiro.

mente feitos para cinema era remediada com adaptações sucessivas de êxitos do teatro ou da literatura. Pareciam esgotadas as esperanças depositadas nos cineastas da geração de trinta.

E assim, o cinema de qualidade dos anos quarenta tem apenas para dar aos cinéfilos portugueses três obras: *Aniki-Bobó* (1942), a primeira longa-metragem de Manoel de Oliveira, situada na zona ribeirinha do Porto, um filme que narra as aventuras e desventuras de um grupo de crianças da beira Douro, “todo contado visualmente, quase sem necessidade de diálogos”⁴⁶; *Ala Arriba* (1942), uma realização de Leitão de Barros, ambientada no seio da comunidade de pescadores da Póvoa do Varzim, e *Lobos da Serra* (1942), de Jorge Brum do Canto, uma obra sobre o contrabando na região de Trás-os-Montes. Augusto Fraga, na sua rubrica no *Animatógrafo* intitulada *Ver, Ouvir e... Falar*, destaca, em relação a estes filmes, “o enveredar por um outro caminho, [dando] ‘expressão diferente’ ao cinema português (...), obras que [se afastam] do disparate comercial e se aproximem da sugestão e beleza e da emotividade artística”⁴⁷. Todavia, estes focos de realismo pouco impacto têm na produção destas décadas e domina claramente um “cinema sério (...), nacionalista”, desejoso de manter “os valores do espírito, os valores tradicionais (...), o sentido da história”⁴⁸.

Nestes anos quarenta, “década que viria a dar ao cinema português quarenta e cinco novos filmes e muito pouco cinema”⁴⁹, é criado, em 1944, o Secretariado Nacional de Informação, que tomaria o lugar do Secretariado de Propaganda Nacional e, em 1948, é promulgada a lei nº 2 027, que tem como objectivos assumidos proteger o cinema português e promover a produção fílmica, pela criação do Fundo de Cinema Nacional (FCN), sob a administração do SNI, apoiado por um órgão de consulta, o Conselho do Cinema, dominado por representantes do Governo.

Todavia, as promessas inerentes à legislação não se concretizam e o cinema português, enquanto indústria, continua a debater-se com dificuldades várias na sua implementação. Assim, num país onde a electrificação continuava longe da desejada, a proliferação de salas de cinema não era tarefa fácil, os impostos de exibição eram ruinosos, faltavam meios e técnicos, os custos dos filmes eram elevados, o mercado interno insignificante⁵⁰.

Este panorama é agravado pelo facto, mencionado por Manuel de Azevedo e Fernando Fragoso, de os cinemas na província funcionarem apenas uma ou duas vezes por semana, e os mercados de exportação (em especial o Brasil) estarem claramente fechados à produção portuguesa, enquanto o cinema estrangeiro passava a dominar inteiramente o mercado português. Com efeito, constata-se que neste período “os programas dos exibidores eram elaborados de acordo com a carteira de títulos negociados pelos distribuidores. Os filmes portugueses eram ‘encaixados’ no circuito comercial, quando eram, de modo a nunca lesarem

⁴⁶ Luís de Pina, *A Aventura do Cinema Português*, 50.

⁴⁷ Augusto Fraga, “Ver, Ouvir... e Falar”, *Animatógrafo* (2ª. Série, nº. 19,1941), 7.

⁴⁸ Luís de Pina, *A Aventura do Cinema Português*, 51.

⁴⁹ Henrique Alves Costa, *Breve história do cinema português (1896-1962)*, 84.

⁵⁰ Efectivamente, segundo Manuel de Azevedo, em 1942 havia em Portugal somente 220 cinemas, tendo subido este número para 354 em 1944; por outro lado, a média de espectadores era de 22 milhões em 1945, o correspondente ao quantitativo inglês numa semana, segundo dados do *Anuário Estatístico* de 1945. Juridicamente, a legislação era extremamente restritiva ao desenvolvimento do parque cinematográfico português (impulsionando grandes cine-teatros, difíceis de amortizar e de explorar, em vez de pequenos cinemas), sendo a taxa de licença de exibição igual para todos os filmes, sem se atender à proporcionalidade de rendimento comercial dos mesmos.

os compromissos assumidos com os fornecedores estrangeiros⁵¹. Deste modo, na gestão dos interesses económicos ligados ao cinema em Portugal, terão ficado sempre a perder os interesses dos produtores nacionais.

Sendo que “as condições em que se geram os filmes estão dependentes das circunstâncias criadas pelas relações sociais concretas que possibilitam a sua exequibilidade”⁵², a actividade cinematográfica era controlada em Portugal pelo Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema, fundado em 1934, envolvendo trabalhadores das áreas da Produção, da Distribuição e da Exibição, pelo Grémio Nacional das Empresas de Cinema, que associava os administradores das empresas correspondentes, e pela Corporação dos Espectáculos. Como se vê, o Estado corporativo, também no cinema, dificultava a flexibilidade desta indústria.

A estas condicionantes junta-se um quase monopólio a nível da produção de filmes, quando a Tobis Portuguesa compra o capital da Lisboa Filme, em 1954, conseguindo, nos anos subsequentes, ser um beneficiário quase que permanente dos subsídios do FNC, mas gerida por uma “administração ineficiente [que se] veio a viciar no seu próprio desregulamento crónico”⁵³, estigmatizada pelo peso excessivo da maioria do capital do Estado, “que a transformou quase num serviço público, com os defeitos inerentes”⁵⁴. Com efeito, uma das consequências da fusão da Tobis Portuguesa/Lisboa Filme foi a subida dos preços pela utilização dos estúdios e laboratórios por produtores independentes, que passaram a pagar “preços ruinosos, muito mais altos do que os que figuram nas tabelas de Espanha e doutros países europeus”⁵⁵.

Como afirmava Manuel Múrias, “o problema cinematográfico português era um problema de mercado (...). Sem capitais e sem possibilidades de colocar os filmes (...) começou-se pela indústria quando se deveria ter começado pelo comércio”⁵⁶. Pode, pois, concluir-se que o cinema nacional viveu sempre entre a escassez do mercado referida por Múrias, as aventuras individuais e o proteccionismo estatal. Tal é notório nos dados apresentados por António-Pedro Vicente, quando afirma que não chegam a cem os filmes produzidos entre 1931, data de aparecimento do cinema sonoro em Portugal e 1957, altura em que se dá o advento da televisão no país.

Deste modo, no final da década de quarenta e primeira metade da de cinquenta, o cinema, em Portugal, tinha-se atrofiado. Com efeito, até ao “ano zero” de 1955⁵⁷, pode afirmar-se que, havendo cinema em Portugal, não existia cinema português, tendo-se entrado numa verdadeira rotina de “fórmulas oportunas”⁵⁸. Percebe-se claramente que à indústria fílmica portuguesa faltava quase tudo: bons realizadores, mais e melhores cinemas, incentivos fiscais, liberalização da Censura.

⁵¹ Frederico Lopes, “O cinema português e o Estado Novo: os cineastas portugueses e a imagem da polícia” (Diss. Doutoramento, Universidade da Beira Interior, 2003), 73-74.

⁵² António Faria, “A produção cinematográfica como expressão da cultura portuguesa (1924-1949)” (Diss. Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2001), 596.

⁵³ Armindo J.B. Morais, “Vinte anos de cinema português, 1930-1950: conteúdos e políticas” in *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, (Lisboa: Editorial Fragmentos, vol. II, 1987), 197.

⁵⁴ Luís de Pina, *A Aventura do Cinema Português*, 127.

⁵⁵ Manuel de Azevedo, *Perspectiva do Cinema Português* (Porto: Cineclub do Porto, 1951), 42.

⁵⁶ Luís de Pina, *A Aventura do Cinema Português*, 124.

⁵⁷ Ano em que nenhuma longa-metragem foi produzida em Portugal.

⁵⁸ Luís de Pina, *História do Cinema Português* (Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1986), 122.

A comédia permanece como género popular entre o público mas verifica-se um esvaziamento do seu conteúdo e uma perda da graça, da invenção e da desenvoltura técnica das décadas anteriores, visível em filmes como *O Grande Elias* (1950) de Arthur Duarte, *Os Três da Vida Airada* (1952), de Perdigão Queiroga ou *O Costa de África* (1954), de João Mendes. Aposta-se nas fórmulas do nacional-cançonetismo (*Rosa de Alfama*, de 1953 ou *A Costureirinha da Sé*, de 1958), do desporto (*O Homem do Dia*, de 1958) e da fé e religião (*A Garça e a Serpente*, de 1952 ou *Planície Heróica*, de 1954). Mas o filão mais largamente explorado foi a trilogia do fado, touros e touradas, em obras como *Um Homem do Ribatejo* (1946), de Henrique Campos; *Fado, História de uma Cantadeira* (1947), assinado por Perdigão Queiroga, ou *Capas Negras* (1947), de Armando de Miranda⁵⁹.

Este cinema, contudo, não parece ter condições para durar, já que a conjuntura das décadas de trinta e quarenta se tinha modificado profundamente, em especial no fim da Segunda Guerra Mundial, com as consequências políticas e sociais daí decorrentes, que o inviabilizam.

Desta forma, em finais da década de quarenta surge entre nós o movimento dos cineclubes, com o Cineclube do Porto que, fundado em 1945, ganha agora novo fôlego, pela entrada para a direcção de Manuel de Azevedo, Henrique Alves Costa, os irmãos Virgílio Pereira, Mário Bonito e José Borrego. Ao seu lado, outros cineclubes vão-se formando: o Clube de Cinema de Coimbra; o Cineclube Universitário; o ABC Cineclube de Lisboa; o Cineclube Imagem. Assumindo o cinema como uma forma de expressão artística e veículo de ideologias, pretendiam alertar o público para a sua importância e o papel que desempenhava: "Era preciso que ele [reflectisse] a terra, a vida, a sociedade, os problemas, de um modo que não [aviltasse] formalmente"⁶⁰. As actividades que desenvolveram – textos, colóquios, palestras – levaram a que o movimento se estendesse rapidamente por todo o país e, em 1956, existiam mais de trinta cineclubes. Tiveram um enorme impacto na sociedade portuguesa, quer elevando o nível de exigência dos espectadores, quer contribuindo para o surgimento de profissionais ligados à área do cinema, quer aliciando os próprios distribuidores a exibirem outro tipo de filmes, quer, ainda, promovendo a criação de uma crítica cinematográfica de especialistas na maioria dos jornais diários. O movimento cineclubista "era uma bola de neve. Quando, a partir de 1958, a repressão maciça se abateu sobre os cineclubes, era já impossível abafar a semente lançada"⁶¹. Com efeito, o SNI tentou espartilhar a actividade destes cineclubes numa Federação, pelo Decreto-Lei nº 40 572, de 16 de Abril de 1956, projecto que nunca conseguiu ser operante.

É ainda na década de cinquenta que se assiste a uma tentativa de introdução de uma temática social de tipo neo-realista nas obras cinematográficas nacionais; porém, foi uma tentativa tímida e inconsequente, expressa maioritariamente por Manuel Guimarães, com os seus filmes *Saltimbancos* (1951), *Nazaré* (1952) e *Vidas sem Rumo* (1956).

Só nos inícios dos anos sessenta, com a lenta ascensão da geração do Cinema Novo, esta vontade de mudança se vai concretizando, como a "única hipótese de fractura no interior de

⁵⁹ De ressaltar que alguns destes filmes constituíram assinaláveis êxitos de bilheteira, expressão inegável de sintonia com o grande público. É o caso de *Capas Negras*, com cerca de 200 000 espectadores e 22 semanas de exibição, só em Lisboa, e de *Fado, História de uma Cantadeira*, também a rondar os 200 000 espectadores e com 26 semanas de exibição no teatro da Trindade e no Condes.

⁶⁰ Luís de Pina, *A Aventura do Cinema Português*, 62.

⁶¹ Henrique Alves Costa, *Breve história do cinema português (1896-1962)*, 91.

um cinema português que o Salazarismo enformara⁶². É um cinema que reclama o poder da imagem, abordando a realidade com uma dinâmica crítica, com variadas preocupações, estéticas e temáticas, e encarando-o como um meio de intervenção nos problemas sociais circundantes. Materializado por profissionais de diversas proveniências – realizadores recém-formados em escolas estrangeiras, como Paris e Londres, vindos do Estúdio Universitário de Cinema, do cinema amador ou de diversos sectores da produção nacional, incluindo a RTP –, o que unia estes jovens era, nas palavras de Eduardo Geda, “mais aquilo que recusavam do que aquilo que se propunham fazer”; constituía, pois, um “cinema de resistência aos padrões culturais do regime, ao academismo serôdio e à incompetência técnica do velho cinema comercial, aos lugares-comuns e à demagogia reinantes⁶³. Esta resistência, esta vontade de mudar, acaba por ser reconhecida, “tão mau é o cinema que se faz e tão vasto é o movimento de pessoas que se coloca do outro lado do Estado Novo⁶⁴, através das ajudas da Gulbenkian e obtendo mesmo o reconhecimento oficial, nomeadamente dos prémios de cinema, que vão galardoando as suas obras, depois de 1968.

Conclusão

No cômputo geral, partilha-se das conclusões de Luís de Pina, quando afirma que o cinema português viveu condicionado por três conjuntos de factores: uma produção irregular e intermitente, que em muito contribuiu para o fracasso do projecto da indústria cinematográfica nacional; o trabalho sem a profissão, isto é, a quase ausência de uma actividade profissional normal ligada ao circuito de produção fílmica e, por último, as limitações económicas, que conduziram a concessões ao chamado “gosto do público”, e de natureza ideológica, sob a forma da censura do Estado.

Desta forma, apesar da intervenção decisiva do Estado, quer de forma directa, a nível da produção, quer através de empréstimos e subsídios, a produção de filmes portugueses nunca ultrapassou os três/quatro filmes por ano, atingindo-se uma média de sete ou oito filmes em períodos excepcionais (como foi a temporada de 1946-47, com a produção de nove filmes). E assim, “fazem-se filmes em Portugal por carolice, por paixão, por inércia, por golpe, mas quase nunca por virtude de uma actividade profissional⁶⁵.

Por outro lado, a lei de Protecção ao Cinema Nacional, e o Fundo de Cinema por ela criado, administrado pelo SNI, chamavam a si responsabilidades até aí dispersas, centralizando o cinema e controlando-o efectivamente através do poder de financiamento de que dispunham. E assim, a legislação de 1948 incentivou um cinema subsídio-dependente, convencional, de fraca qualidade e mais vigiado que o anterior. Com efeito, o Fundo falhou, em grande medida pelo facto de os subsídios dependerem mais de um gosto político do que cinematográfico.

⁶² Jorge Leitão Ramos, “O cinema salazarista” in *História de Portugal (dos tempos pré-históricos aos nossos dias)*, XII Vol., dir. João Medina (Alfragide: Clube Internacional do Livro, 1993), 406.

⁶³ Eduardo Geda, *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema* (Lisboa: Moraes Editores, 1977), 91 e 93.

⁶⁴ Luís de Pina, *A Aventura do Cinema Português*, 100.

⁶⁵ *Ibidem*, 151.

Recensões Bibliográficas

