

A construção da memória histórica pelas atualidades cinematográficas: uma outra história da educação pela sétima arte?

Ana Luísa Paz *

Resumo

Este artigo procura discutir o modo como, em Portugal, o Estado Novo (1933-1974) criou a sua própria memória histórica, através do Secretariado de Propaganda Nacional (1933-1944) e do Secretariado Nacional de Informação (1944-1968), organismos dirigidos por António Ferro até 1949. Atendendo a que, através das atualidades cinematográficas, a propaganda ganhou uma dimensão especialmente educativa, a primeira parte passa por explorar o seu contexto de produção e por argumentar que a dimensão pedagógica do cinema era defendida por António Ferro e conscientemente carreada pelo realizador António Lopes Ribeiro. Na segunda parte, a partir de uma análise temática do *Jornal Português* (1938-1951), apresento-o como dispositivo de construção de uma memória do Estado Novo em diferentes dimensões narrativas do uso do tempo, deixando como hipótese que as atualidades cinematográficas tenham também uma dimensão de memória artística, aqui designada como tempo do *intervalo*. A metanarrativa do cinema interrompe a propaganda sobre o Estado Novo, criando uma outra memória histórica para a Sétima Arte numa contranarrativa de resistência estética e de recusa da submissão da arte à política.

Palavras-Chave

Estado Novo, cinema, atualidades cinematográficas, propaganda, memória

Recepció original: 24 de novembre de 2021

Acceptació: 15 de febrer de 2022

Publicació: 1 de juny de 2022

Introdução¹

Este artigo procura discutir o modo como em Portugal o Estado Novo (1933-1974), através do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN, 1933-1944), o organismo dedicado à conceção e divulgação de propaganda –depois reformado como Secretariado Nacional de Informação (SNI, 1944-1968) e mais tarde como Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT, 1968-1974)– criou a sua própria memória histórica, sem que no essencial tivessem sido discutidos e desmontados estes processos de produção da imagem do regime. Em particular, situo-me na produção de atualidades cinematográficas e nas principais séries de noticiários que marcaram o salazarismo, o *Jornal Português: Revista de Atualidades Cinematográficas* (1938-1951) e o *Jornal de Atualidades: Imagens de Portugal* (1952-1974). É sobre a primeira destas séries que acredito terem sido gizadas as principais *políticas da memória*, visto que a sua cronologia cobre parte fundamental dos conflitos que atingiram Portugal no plano internacional –Guerra de Espanha, Segunda Guerra

(*) Professora auxiliar no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa e investigadora na sua unidade de investigação, UIDEF – Investigação & Desenvolvimento em Educação e Formação. Doutorada em Educação – História da Educação pelo mesmo Instituto de Educação. Tem publicado sobre história da educação, pedagogias do ensino superior e educação artística. UIDEF, Instituto de Educação, Universidade de Lisboa, Portugal Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4848-8183>. Correio eletrónico: apaz@ie.ulisboa.pt

(1) Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, IP., no âmbito da Unidade de Investigação e Desenvolvimento em Educação e Formação – UID/CED/04107/2020. Agradecimentos a Pedro Cerejo, Jorge Ramos do Ó e Eulália Colleldemont.

Mundial– e que, por isso mesmo, obrigaram o governo a garantir, sucessivamente, a legitimidade da sua independência nacional e do regime político. Essa garantia foi estabelecida pela diplomacia de Salazar no plano externo e pela propaganda no plano interno.

Acresce ainda que, neste período, Portugal é ativamente dirigido do ponto de vista cultural por António Ferro, antigo publicista e jornalista que, devido à sua aproximação aos fascismos e à capacidade de se insinuar ao ascético e frugal António de Oliveira Salazar, foi indicado para dirigir o SPN, cargo que ocupou escrupulosa e criativamente até ser afastado, em 1949. Indiscutivelmente graças à ação enérgica de Ferro, os artistas portugueses foram na sua maioria cooptados pelo regime, garantindo assim a passividade face à centralização política e ao autoritarismo crescente (Ó, 1999). António Ferro era um entusiasta do cinema, percebendo nele um instrumento ímpar de propaganda. António Lopes Ribeiro, nacionalista que aderiu inteiramente ao regime, era por sua vez um cineasta também crente no poder do cinema para educação das massas. Juntos, com a equipa da Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas (SPAC), construíram um arquivo da memória do Estado Novo. Que processos narrativos foram utilizados? Esta e outras perguntas mobilizaram uma pesquisa documental de textos sobre o cinema na propaganda como instrumento educativo e uma análise temática do *Jornal Português*.

Ao colocar nestes termos a agenda de investigação, este artigo não ignora que a inscrição na problemática mais recente, que tem vindo a ser trabalhada nas discussões acerca da memória histórica e das pedagogias da memória, é apenas tangente. De facto, o objeto que aqui se delimita surge no cruzamento entre estas perspetivas e detém-se na quase inexistência de estudos que respaldem uma discussão acerca de temáticas do Estado Novo, no que respeita à recuperação de uma memória histórica que foi usurpada pelo regime.

Há, desde logo, uma apropriação ainda muito reticente e limitada das noções de memória histórica, na relação com temáticas de trauma e direitos humanos, na historiografia portuguesa. Como nos revela João Avelãs Nunes, a construção da memória histórica do Estado Novo, enquanto tecnologia, continua por desbravar, sendo notório o divórcio entre o contributo da historiografia e os discursos que pervadem tanto o senso comum, quanto os discursos do poder político. A memória histórica da Ditadura Militar (1926-1932) e do longo Estado Novo (1933-1974) continua presente sem qualquer apoio da historiografia (Nunes, 2013), criando aliás possibilidades para o *esquecimento*. Há um branqueamento do período autoritário e da própria colonização. Persiste um tabu que só muito recente e cautelosamente se começou a quebrar acerca da Guerra Colonial e o processo de independência e «retorno» a Portugal, o mais das vezes pelo viés da literatura, das artes (Wieser & Moreira, 2017; Cardoso, 2004) e da escrita de cartas (Pontes, 2018).

Encontrando este assunto inteiramente ausente no panorama da educação e da história da educação em Portugal, empreendo uma busca pelos arquivos do *Jornal Português*, que o leitor poderá encontrar nos arquivos digitais da Cinemateca Portuguesa, ou na versão em DVD que contém todos os números (*Jornal Português*, 2015). Inicialmente em busca dos usos do passado pela propaganda, rapidamente compreendi que seria um contrassenso buscar apenas símbolos do passado num registo que necessariamente apela ao presente.

Deste modo, a presente investigação mostra um processo de escuta dos registos fílicos da SPAC, em busca dos modos de representação e criação da memória histórica.

Para tanto, foi usada uma metodologia de pesquisa sistemática dos assuntos relacionados com a temática da memória, a partir de categorias que acabaram por se desdobrar em três: memória do passado; uso do passado no presente; construção de uma memória própria do cinema. Como se verá, durante a pesquisa foi necessário realizar ainda uma interlocução com os aspetos de: criação da memória do presente; remissão ao futuro. Descobre-se ainda uma camada de metanarrativa do próprio cinema, que remete para uma interrogação que ficará a pairar: haverá um tempo do intervalo, da suspensão, da interrupção do sentido do autoritarismo pela arte nas realizações da SPAC?

O texto desdobra-se em duas partes, uma primeira que procura apreender um contexto do modo como o Estado Novo usou o cinema, justificando a inserção numa estratégia educativa que António Ferro dirigiu e António Lopes Ribeiro executou, numa profilaxia da violência (Rosas, 2019). Na segunda parte, analiso e proponho uma interpretação dos materiais visionados, aventando uma discussão que não pretende ser definitiva, antes intenta chamar a atenção para a necessidade de continuar a propor leituras que propiciem olhar para o passado, assumindo o Estado Novo sem romantismos e sem o impensado em que o trauma mergulhou o país até aos dias hoje.

Atualidades cinematográficas: criação ou roubo da memória histórica?

Missão e ideário do SPN (1933-1944)

1933 é o ano que marca a vinculação de Portugal a uma nova Constituição, a partir da qual se estabelecem as medidas charneira do Estado Novo, regime saído da Ditadura Militar implantada em 1926. E se só em 1936 se conseguirá concretizar a reforma do Ministério da Instrução Pública, doravante chamado Ministério da Educação Nacional, não casualmente 1933 marca a criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Nenhuma das estruturas anteriores, quer no governo da monarquia liberal, quer nas diferentes sensibilidades republicanas, serviu de prenúncio deste quase-Ministério da Cultura. Jorge Ramos do Ó interpreta este facto referindo-se «à ocasião histórica do seu aparecimento» como uma «ambição inteiramente revolucionária em Portugal» (Ó, 1995, p. 164).

O SPN, empossado a 26 de outubro de 1933, seria, nas palavras do próprio presidente do Conselho, «não (...) um instrumento do Governo mas um instrumento de governo no mais alto significado que a expressão pode ter». Indicava Oliveira Salazar que o SPN se iria «abstrair de serviços idênticos noutros países, dos exaltados nacionalismos que os dominam, dos teatrais efeitos a tirar dos tablados internacionais». Tratava-se apenas do «nosso caso comezinho», ao qual teria de ser dada uma atenção específica, em nome da realidade política. «Politicamente só existe o que o público sabe que existe», prossegue o Presidente do Conselho, usando em contexto o mais apropriado possível a frase que marca a política pública do Estado Novo, e defende que o ato de informar «tem interesse político» por razões «da coesão, da vitalidade nacional» (Salazar, 1948, p. 13-14).

Também António Ferro, nomeado secretário da Propaganda Nacional, tinha ideias muito próprias sobre o modo como haveria de dirigir este organismo até ao ano de 1949, data em que foi afastado do cargo como ministro de Portugal em Berna. Até essa data, ocupou-se em conquistar para os artistas portugueses um espaço próprio. No início do SPN, um grupo de artistas de vanguarda, ainda jovens e próximos ao recém-nomeado

secretário, «beneficiária quase em exclusivo desta oportunidade histórica propiciada pelo conservadorismo político» (Ó, 1995, p. 164).

O próprio António Ferro foi responsável pela criação da sua memória como figura *outsider* no poder, deixando para trás inúmeras pistas e balanços escritos da sua atividade de escritor, jornalista, publicista. No discurso de celebração de uma década do SPN, fará uma justificativa do modo como respondeu aos pedidos com que Oliveira Salazar teria guiado a sua ação e terá então em conta as múltiplas críticas que outros irão esgrimir contra a sua pessoa e contra o organismo que dirigiu. Nessas circunstâncias, recordará o seu *modus operandi* dos primeiros tempos:

Não hesitei. Rodeei-me dos meus companheiros de sempre, tantas vezes repelidos, negados pelos governos mais próximos das suas ideias, ergui a bandeira da Política do Espírito e transformei o Secretariado da Propaganda Nacional, facto talvez único na história administrativa de Portugal e de qualquer outro país, no organismo oficial da irreverência, se considerarmos irreverência a afirmação moral mas plena da personalidade do artista ou escritor. Fiz bem? Fiz mal? (Ferro, 1944, p. 17)

Igualmente, o secretário explicita claramente como, à medida que o SPN se expandia, foi incorporando os artistas portugueses na causa nacional, independentemente da sua vontade ou perspetivas pessoais:

A outra acusação (...) visa o aproveitamento, pelo Secretariado, de certos artistas ou escritores que não podem considerar-se integrados, cem por cento, no regime. Têm razão, também. Mas no escritor ou no artista interessa-me, acima de tudo, a sua obra. Se esta for nacional, se tiver raízes nacionais, apesar das ideias avançadas do seu autor, não tenho escrúpulos em me servir dela, em utilizá-la. (Ferro, 1944, p. 19)

Vemos, portanto, como em 1943 Ferro não apresentava qualquer pudor em reconhecer que o SPN usava a obra, como que esventrando a ligação natural com o seu autor, desde que, por alguma razão –de foro eminentemente nacional, já se vê– a obra fosse de interesse à propaganda de Estado. Esta descontextualização, que o chefe dos serviços do SPN assume, parece assim ter sido uma prática habitual, situação que nos vai ser útil lembrar mais adiante. Há, todavia, uma razão que fortemente esclarece a imperiosidade desta desconsideração pela consciência do autor, e que melhor se explicita com o exemplo acabado do recente sucesso no empreendimento da Exposição do Mundo Português, realizada em 1940, para dupla celebração da fundação de Portugal (1140) e da independência de Espanha (1640):

A obra é a verdadeira opinião, a *opinião séria*, a opinião eterna do seu criador. Quem vai hoje fazer um inquérito sobre as opiniões políticas dos operários, dos arquitetos, dos pintores, dos escultores que construíram a Exposição do Mundo Português? A obra, no seu conjunto, foi uma grande obra nacional, mais ainda, nacionalista. É o que precisamos de saber, tanto mais que esses realizadores, consciente ou inconscientemente, foram sinceros, absolutamente sinceros, pois, de contrário, a sua obra não teria resultado. (Ferro, 1944, p. 19)

Perante tamanha evidência do sucesso internacional que permeava essa realização do Estado Novo, tudo parecia valer a pena. E, bem feitas as contas, o secretário procurava trazer ainda os renitentes à razão com o argumento a que teriam de ser sensíveis:

Seja, porém, como for, sejam quais forem as acusações que se façam à nossa Política do Espírito, a verdade é que ninguém pode deixar de reconhecer que se tem elevado notavelmente o nível do nosso gosto e que nunca se protegeram tanto, em nenhum período da nossa história contemporânea, os artistas e os escritores. (Ferro, 1944, p. 19)

A afirmação corre o risco de ser tomada como mais um golpe de propaganda, mas corresponde a um facto. António Ferro, com ligações pessoais no mundo artístico e a sua adesão ao modernismo e aos escândalos da geração de artistas ligados à revista *Orpheu*

(1915), da qual foi o primeiro diretor, ou, como mais tarde preferiu recordar, do «vanguardismo (detesto a palavra modernismo)» (Ferro, 1944, p. 18), conseguiu granjear o apoio de muitos artistas, quase sempre muito jovens. De modo inédito até então, o apoio concedido sobretudo a artistas ainda sem carreira consolidada estabeleceu novos padrões de criação (Ó, 1999).

Entendido de outro modo, António Ferro participava publicamente que a missão de que fora incumbido pelo chefe de Estado tinha sido plenamente cumprida: a conciliação dos contrários numa unidade nacional. Fora esse o preço pago pelos artistas, numa troca subliminar, pelos apoios que receberam da parte do Estado Novo.

Da Propaganda à Informação de Estado: o SNI e o afastamento de António Ferro

Em 1943, no mesmo discurso que vimos acompanhando, Ferro refere-se como em nenhum outro lugar à importância da palavra *propaganda*:

Salazar (...), na paz da sua consciência, sem o complexo de inferioridade de certos governantes que hesitam em chamar às coisas os seus verdadeiros nomes, não hesitou em chamar propaganda à propaganda, como não hesitou em chamar autoridade à sua autoridade ou nacionalismo ao seu nacionalismo. É que antes teve o cuidado de despir a palavra de todas as suas aderências para a deixar apenas com o seu velho sentido místico, com a sua pureza original. (Ferro, 1944, p. 14)

Não foi, portanto, por uma mudança profunda no ideário do secretário, aqui claramente assente no tríptico propaganda – autoridade – nação, que em 1944 se procedeu à reforma dos serviços de propaganda do Estado para o novo organismo, de nome completo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). Se o termo «informação» pode parecer aligeirar o papel do Estado na criação de condições de produção artística e cultural dirigidas às massas, a realidade não poderia ser mais dissimile.

Em parte, uma operação de cosmética foi efetivamente necessária, por conta da vitória iminente dos Aliados e da necessidade de Portugal garantir as alianças internacionais que, inclusivamente, lhe tinham conservado a legitimidade de Estado contra quaisquer pretensões de Francisco Franco ou da passagem para a esfera de influência de Hitler (Simmons, 2019). Mas não se tratava apenas de uma mudança aparente.

Conforme podemos verificar na legislação sobre os serviços de censura das produções culturais, desde 1925 que a censura vinha sendo cada vez mais consequente. Quando em 1944 o SPN se torna no SNI, assume também uma série de outros serviços, nos quais se incluem a Emissora Nacional e a Inspeção-Geral dos Espetáculos. Passa, portanto, para a alçada do antigo sector da propaganda, onde se incluía além do incentivo à produção cultural, também toda a maquinaria de censura.

Ademais, pese embora o posto de António Ferro à cabeça do organismo não tivesse sido colocado em causa, as tensões entre o secretário e o presidente do Conselho acicataram-se, conduzindo ao afastamento do antigo jornalista em 1949. O SNI continuará com um chefe interino, António de Eça de Queirós, até à nomeação de José Manuel da Costa e que haveria de ser seguido ainda de outros dois outros secretários. Em 1968, com novas mudanças no regime, também a propaganda – já sem sombras deste nome – passa a ter outras estratégias cada vez mais censórias e agressivas. Transforma-se o SNI, neste contexto, em Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT), que se manterá em vigor até à revolução de abril de 1974, a qual porá um ponto final no longo regime do Estado Novo.

Atualidades cinematográficas sob a alçada do SPN/SNI e o cinema como educador

A proteção do cinema com relação a outras artes não foi tão evidente nem tão eficaz quanto o recorte que aqui necessitamos de empreender pode fazer parecer. Mas, de facto, António Ferro, ainda desde o tempo de polemista, considerava o cinema dotado de um poder tal que seria capaz de educar qualquer um que entrasse na sala de cinema (Ferro, 1917) e, durante o seu afã como jornalista e crítico, publicou sobejas vezes textos e discursou publicamente com ênfase acerca da importância de apoiar o cinema nacional.

Já na qualidade de secretário, pôde empreender o apoio ao cinema português, ainda que menos do que gostaria a título pessoal. Convida José Leitão de Barros para realizar o filme de propaganda que legitimava o Estado Novo, mas o realizador recusa com o (provavelmente falso) pretexto de ter outros trabalhos em mãos (Barros e Mantero, 2019, p. 98). *A Revolução de Maio* (1937) acabará por ter a assinatura de António Lopes Ribeiro. Ambos os realizadores tinham anteriormente explorado com sucesso o cinema documental, após viagens que os levaram a conhecer o cinema alemão e do leste europeu – Ribeiro estendeu mesmo o seu aprendizado à União Soviética – e, uma vez conotados com regime, mantiveram-se também responsáveis pela criação da estética do cinema português. Mas só António Lopes Ribeiro nutria pelo Estado Novo a inabalável convicção que o manterá sempre perto dos projetos do SPN, nomeadamente das atualidades cinematográficas do *Jornal Português*.

Independente da SPN, em 1938 é fundada a Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas (SPAC), a agência responsável pela produção dos episódios de atualidades cinematográficas que, entre 1938 e 1951, foram publicados sob o título *Jornal Português*.

Apesar do caráter inaugural que a criação da SPAC concede ao género, as atualidades cinematográficas em Portugal remontavam a 1918, data em que a produtora Castello Lopes produz o cinemático *Jornal dos Condes*, seguindo-se no ano subsequente as iniciativas da empresa Diário de Notícias Atualidades Cinematográficas e da Secção Cinematográfica do Exército, que produz as *Atualidades Portuguesas* durante anos a fio (Piçarra, 2006, p. 63).

Em 1938, ainda subsistiram pelo menos as *Atualidades* anuais de Carneiro Mendes, ao passo que Aquilino Mendes produz também a série homónima e as *Atualidades Desportivas*; por sua vez, a Sociedade Importadora de Filmes (SIF) edita mais seis números da sua *Revista Portuguesa*. Mas definitivamente a partir de 1939 os espetadores das salas de cinema passarão a depender exclusivamente dos noticiários da SPAC ou, eventualmente, do *Cine-Jornal Luso-Brasileiro* produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (Piçarra, 2006, p. 40). Em 1944, nos «Apontamentos para uma exposição», com que Ferro acompanha a mostra de produções do SPN ao cabo de catorze anos de atividade, o secretário refere-se aos vários empreendimentos cinematográficos do organismo. Remata, sintomaticamente o seu autoelogio, com a informação de que o SPN «edita, desde 1938, um 'Jornal Português', a única revista de atualidades cinematográficas produzida em Portugal, com continuidade» (Ferro, 1944, s/p); a única porque todas as outras séries tinham sido, entretanto, eliminadas, por conta de uma política de não-concorrência em que a censura tinha o seu papel altamente condicionador. O SPN, ao trazer para a sua alçada os noticiários de atualidades, procurava manter-se a par com a produção do resto da Europa

e do Ocidente, mas sobretudo procurava centralizar a informação que, de outro modo, permaneceria na mão de produtoras independentes.

As cine-atualidades, atualidades cinematográficas ou noticiários cinematográficos, como habitualmente foram designados, reportam-se a um género próprio que não se confunde nem com o documentário, nem com a reportagem televisiva atual, embora tenha semelhanças com ambos os géneros. De acordo com José Manuel Costa (1989), as atualidades mantiveram sempre um carácter *informativo* e *formativo*, que se confunde com o facto de terem sido forçadas com o intuito de estabelecer um projeto de identidade nacional.

Tratando-se de um projeto de tal envergadura e de total interesse para o SPN, seria razoável pensar que o seu financiamento era totalmente devido ao SPN, mas os estudos empreendidos até ao momento não puderam confirmar ou infirmar esta hipótese. Existem várias formas de financiamento das produtoras nacionais, mas sobre a SPAC restam ainda algumas dúvidas por esclarecer, visto que se tratava de uma empresa privada, sobre a qual os investigadores não encontraram ainda dados que permitam afiançar de forma segura qual seria o modo de financiamento, embora seja claro a agência produzia em exclusivo o *Jornal Português*, quer de acordo com as próprias atualidades, quer ainda revistas as crónicas de imprensa. Ao certo sabemos que a SPAC derivou da Agência H. da Costa, e que tal se deveu a uma ingerência direta de António Ferro e António Lopes Ribeiro. Temos também conhecimento de que, como aliás poderia acontecer com outras empresas internacionais, o *Jornal Português* não era financeiramente rentável. (Piçarra, 2006, p. 52-53)

A SPAC manifestou, desde o início, dificuldades de execução que as produtoras independentes já tinham sentido. Ao certo sabemos que os 95 números que compõem a série completa do *Jornal Português*, são menos do que o SPN planeava, menos do que António Ferro anunciou e até menos do que as produtoras independentes conseguiram anteriormente pôr nas salas. O pequeno circuito português em que a SPAC conseguia penetrar era mínimo e não tinha comparação com outros casos internacionais, uma vez que nunca se verificou em Portugal a obrigatoriedade de exibição das atualidades cinematográficas (Piçarra, 2006, p. 54). Em 1947, menos de dois anos antes de se interromper o contrato que unia António de Oliveira Salazar a António Ferro, o secretário ainda anunciava que «brevemente», o *Jornal Português* passaria «a semanal» (Ferro, 1950, p. 62), previsão que não poderia estar mais equivocada. De facto, no ano seguinte, já o cessante secretário se queixava de que o Fundo de Cinema, o qual havia sido finalmente aprovado e em que se estipendiava o apoio à produção do cinema português, era decretado num tempo em que o SPN já acusava notória dificuldade em realizar a sua missão cultural, visto que dispunha somente de dois cinemas ambulantes (Ferro, 1948, p. 16).

No discurso de entrega dos Prémios de Cinema do SNI, a 30 de dezembro de 1947, em que também aproveita para se referir ao Fundo de Cinema, o qual seria publicado dois meses depois, Ferro tem a oportunidade de voltar a lembrar à audiência o que o Estado tinha feito em matéria de apoio aos filmes portugueses. Neste ensejo, elabora uma «visão panorâmica dos géneros explorados pelo cinema nacional» (Ferro, 1950, p. 65), e explana quais aos seus gostos em matéria de cinema:

- a) *Filmes regionais ou folclóricos* – Alguns podem considerar-se boas ou razoáveis produções. Na maioria, porém, os bailaricos, as cantigas (o seu fado à mistura) são nitidamente metidos a martelo. Não desdenhamos este género de filmes (não

receamos as *portuguesadas*, (...) como os espanhóis temem as *espanholadas*), mas só quando o regionalismo ou o folclore não se tornem forçados. (...)

- b) *Filmes históricos* – Estes marcam, sem dúvida, um dos caminhos mais seguros, sólidos, do cinema português. (...) Sejam quais forem as considerações contra este género de cinema, não há dúvida que tem sido aquele em que os nossos realizadores e artistas melhor se têm movido.
- c) *Filmes policiais* – Temos apenas a registar as fracas e infelizes tentativas (...).
- d) *Filmes extraídos de romances ou de peças teatrais* – Tem-se visto um ou outro com interesse, mas não se explorou ainda o bastante (...).
- e) *Filmes cómicos* – Este é o cancro do cinema nacional, afora duas ou três exceções. Todos conhecemos esses filmes com indiscutível e lamentável êxito, onde se procura fazer espírito com a matéria, com o que há de mais inferior na nossa mentalidade, com gestos, ditos e expressões que não precisam sequer de ter pornografia para serem grosseiros, reles e vulgares. (...)
- f) *Documentários* – Aqui temos outra tendência *saudável* do cinema português, ainda não suficientemente desenvolvida.
- g) *Filmes de natureza poética* – Apenas verificamos a sua carência, que seria absoluta, se não nos lembrássemos dum filme delicioso de Manuel de Oliveira, «Aniki-Bóbó», que passou completamente despercebido. (Ferro, 1950, p. 63-5; *itálicos no original*)

Percebemos então que a sensibilidade de Ferro premiava os filmes históricos, seguidos dos documentários e dos filmes poéticos, remetendo para o final da sua escala de preferências o cinema cómico. Como o próprio homem da Propaganda deixa absolutamente claro, não é pela preferência do público que, ainda nas vésperas de ser afastado da cúpula do regime, Ferro entendia que o Estado devia apostar. De facto, tendo em conta o sucesso que o 'nacional-cançonetismo' tinha perante o público e as suas intensas e prolongadas expressões de repúdio, aos «filmes cómicos», «afora duas ou três exceções», podemos ver no discurso de Ferro uma separação clara dos propósitos de agradar e conquistar o público, de carácter populista, e os de educação do que considerava o *bom gosto* em matéria de cinema.

Deste modo, a partir de um princípio que podemos considerar hoje autoritário, ou pelo menos eivado de paternalismo, o certo é que do ponto de vista do Secretário, a criação de um bom gosto nacional estava atrelado ao propósito de educação dos portugueses para os princípios do regime, uma espécie de primórdios de uma democratização *top to bottom*, no sentido em que idealmente atingiria a todos, mas mantendo os princípios totalitários em que *todos* teriam o *mesmo* bom gosto. Isto é, à profilaxia da violência, juntava-se uma tentativa –mais ou menos consequente, mais ou menos articulada– de elevação do nível cultural a partir do cinema, mas também em relação ao cinema em si mesmo, como objeto cultural sobre o qual o regime estava disposto a promover e a difundir o que de melhor poderia ser feito em Portugal.

Assim, e é este um argumento que pretendo voltar a usar mais adiante, involucriado na criação de uma memória histórica do regime, de carácter indiscutivelmente autoritário e repressivo, monolítico e de constituição de um pensamento unívoco sobre matérias de política, de moral e de religião, surge da parte do responsável pela propaganda a vontade

de criação de uma outra memória, que podemos dizer ser mais elitista, porque afinal apenas acessível a poucos em matéria de criação, mas com propósitos de abertura pelo menos na difusão às massas. A esta memória-outra que o regime procurou implantar, e que hoje se encontra totalmente naturalizada em muitas das práticas culturais que herdamos deste regime, sem que sobre isto houvesse um pensamento aturado, chamarei por ora, e à falta de melhor vocabulário, a construção de uma memória artística.

Jornal Português: o lugar do realizador no ideário de propaganda e o primado estético

Do ponto de vista das atualidades cinematográficas, o presente estudo situa o consulado de António Ferro (1933-1949) e a vigência do *Jornal Português* (1938-1951) na constituição de uma memória histórica cinemática do regime do Estado Novo, com a ajuda de um terceiro elemento que deve também ser lembrado nesta equação: António Lopes Ribeiro.

Apesar da ação de António Ferro desde 1933 para atrair os artistas ao regime, para gizar modalidades de financiamento da produção cultural e para intervir diretamente em matéria de criação e difusão da cultura «portuguesa», era necessária também a adesão ilimitada dos artistas. De facto, começando desde logo por investir na elucubração de uma espécie de imagem de marca do produto artístico português e finalizando na construção de uma identidade nacional portuguesa supostamente *relevada* neste espetro artístico, Ferro logrou a conversão parcial de muitos artistas ao Estado Novo. Todavia, com a Segunda Guerra Mundial, quase todos bateram em debandada, situação que a afinação do aparelho censório ainda mais precipitou (Ó, 1997, p. 895).

No cinema, como já se percebeu pela crítica que Ferro esgrime contra vários géneros cinematográficos e com especial acinte ao que os realizadores portugueses tinham vindo a apresentar ao público, a situação não era muito mais favorável. José Leitão de Barros, apesar do aparente favoritismo que Ferro desde sempre lhe devotara (Ferro, c.1930), parecia ter a sua agenda própria, que só não colidia com a do Estado Novo por convicção quase inabalável no regime. Mas é em António Lopes Ribeiro que António Ferro, não nutrido a mesma preferência, encontra o mais fiel depositário dos seus princípios de propaganda.

Com efeito, é o próprio António Lopes Ribeiro que, ao longo dos anos trinta irá reclamar a imperiosidade de Portugal desenvolver as suas atualidades cinematográficas. Existiam várias empresas que se dedicavam a este negócio, pensando aliás que mesmo quando não era lucrativo, mesmo as grandes produtoras internacionais «permitiam-se perder dinheiro com as atualidades porque estas lhe davam uma grande projeção» (Piçarra, 2006, p. 53). Neste contexto, Lopes Ribeiro refere-se, mais explicitamente aos propósitos que seria possível alcançar em matéria de propaganda –«utilizar o fotocinema para fins de propaganda é, quanto a nós, uma necessidade urgente» (cit. Piçarra, 2006, p. 108)–, esse propósito deveria ser atingido com a criação de atualidades cinematográficas.

Há ainda que considerar o trabalho que a censura poderia ter exercido nas atualidades cinematográficas. Sendo uma agência privada, a possibilidade de a censura ser exigente seria expectável, mas tratando-se a SPAC de uma entidade que trabalhava exclusivamente para o SPN/SNI, aliviar-se-ia a pressão censória. Ao mesmo tempo, a fidelidade de António Lopes Ribeiro ao Estado Novo e a total confiança que António Ferro depunha na sua obra, sobretudo em termos de conteúdos, parece ter eximido o *Jornal Português*

de cortes da censura. No que respeita à série posterior, *Imagens de Portugal*, o diretor de fotografia Abel Escoto testemunha que «Lopes Ribeiro propunha as reportagens ao SNI, que aceitava ou não» e, no caso de aceitação, «elas eram todas dirigidas por Lopes Ribeiro», o que em qualquer caso se explicava pelo facto de o realizador nunca tratar «assuntos polémicos» e sobretudo pela «confiança» que as autoridades nutriam pelo cineasta (Piçarra, 2006, p. 55-56).

Importa ainda esclarecer que as condições de produção das atualidades cinematográficas, mesmo com esta liberdade naturalmente restrita e autoimposta por Lopes Ribeiro, eram relativamente incipientes. Quando o *Jornal Português* se inicia, o país atravessava a crise decorrente da Guerra de Espanha, quase seguida da Segunda Guerra Mundial, situação que implicou a rarefação de um bem precioso: a película. Como referiu José de Cruz Matos em entrevista a Maria do Carmo Piçarra, «a estreia do *Jornal Português* então não se deveu apenas à assunção de que os jornais cinematográficos eram um instrumento eficaz de propaganda», mas é preciso considerar ainda que «correspondeu também à necessária racionalização do uso de película e a reorganização progressiva do modelo de produção documental», garantindo também que a «película» disponível para «longas metragens de ficção» seriam utilizadas pelo «aparelho político do regime». (Piçarra, 2006, p. 91)

O *Jornal Português* e a criação de uma memória histórica para o Estado Novo

As atualidades cinematográficas podem ser delimitadas, como já defendi noutros textos (Paz, 2020; Paz & Cerejo, 2020; Paz & Ó, 2022), como uma proposta de conteúdos e aquisição de competências que podemos considerar equivalente a um currículo definido a partir de uma intencionalidade. Trata-se de uma abordagem de educação não-formal, que, por seu turno, assenta numa abordagem pedagógica desenvolvida no ambiente específico da sala de cinema. Conforme defende Colleldemont (2019), este espaço das atualidades cinematográficas funciona como um «professor invisível» ou como «um cenário pedagógico», o que vai ao encontro da proposta de António Ferro, José Leitão de Barros e, mais importante, de António Lopes Ribeiro.

Conforme tem vindo a ser apontado nos poucos estudos que se debruçam especificamente sobre as atualidades cinematográficas, o *Jornal Português* teve várias fases, nas quais podemos considerar os grandes acontecimentos nacionais e internacionais de legitimação do regime interno que modificaram a seleção dos assuntos (ver Piçarra, 2006). Além disso, mesmo sendo um instrumento explícito de propaganda, incorre em certas anomalias em relação ao género, como sejam a utilização de vários números para expor apenas um assunto, ou até em vários números, como no caso «A visita a Portugal do Generalíssimo Franco». (*Jornal Português*, doravante JP, núm. s 86, 87 e 88, c.15/11/1949)

Tendo em vista também estas irregularidades, estamos em condições afirmar que estas exceções à regra fazem parte do *modus operandi* da equipa da SPAC. De facto, os testemunhos que nos chegam demonstram que, muitas vezes, a recolha de imagens era feita aleatoriamente, sendo os operadores de câmara responsáveis pelo aparecimento de muitas das temáticas que as peças do *Jornal Português* abordam, captando imagens fortuitamente, nas viagens que realizam pelo país. Por esta razão, inevitavelmente assente numa economia de meios, «a agenda» do *Jornal Português* «ficava também nas mãos dos operadores». Porém, se a recolha não era controlada, já a montagem e edição

ficavam sob a supervisão de Lopes Ribeiro, que depois da «revelação» das imagens colhidas, «fazia a distribuição do material». O texto que se ouve era sempre da sua responsabilidade, «locutado por ele ou por outros» (Piçarra, 2006, p. 133-4). Deste modo, podemos inequivocamente afirmar a intencionalidade e univocidade do *Jornal Português*.

Esta intencionalidade pode ser entrevista nos conteúdos do jornal produzido a soldo do Estado e não será incongruente cogitar numa memória do Estado Novo criada pelo *Jornal de Atualidades*. Assim, na análise desta fonte, procurei interrogar que memória estaria a ser produzida e até que ponto ela é inteiramente conivente com os propósitos do regime. Acabei por me deparar com a construção de narrativas assentes em diferentes tempos, como se não houvesse uma única memória a ser fixada, mas vários regimes de memória a serem propostos aos espetadores.

Proponho assim uma análise em torno de dois eixos que assentam na criação de uma dimensão histórica do presente: i) o de um *tempo dentro do tempo*, com o uso de várias camadas de tempo na mesma peça ou número; ii) *tempo do intervalo*, que não se refere a qualquer pausa no visionamento do filme, mas ao interstício que é criado por certos conteúdos de caráter metanarrativo do próprio cinema.

O tempo dentro do tempo: filmar o intemporal do Estado Novo

O tempo histórico: nostalgia e anacronismo

Grande parte das realizações do Estado Novo radicaram num culto do passado, em que foi necessário legitimar o anacronismo, de tal modo que ainda hoje subsistem vários equívocos a respeito da veracidade de certos acontecimentos históricos e, seguramente, só com atitude crítica podemos vislumbrar na história banal do país a forma como a foi história adaptada, com recurso a truncamentos ou pelo uso de certas perspetivas, e tomada como a única verdade possível. Este culto da nostalgia de um passado glamoroso, com origem nas elites governativas e legitimada pelos historiadores do regime, teve, no caso da propaganda, materializações extremamente criativas. António Ferro foi o inventor de várias tradições portuguesas, muitas vezes a partir de traços quase impercetíveis do que tinham sido as autênticas práticas do passado. A estilização e universalização do ícone do artesanato português, o Galo de Barcelos, ou a festa do Santo de António Lisboa, onde desfilam as chamadas marchas populares, são os melhores exemplos das suas recriações. Cabe aqui na perfeição o apontamento de Eric Hobsbawm (1998, p. 3-4) que distingue entre as tradições que são inventadas ou, dito de outro modo mais preciso, são reconstruídas quando estão em vias de desaparecer, por oposição a costumes, esses sim, praticados habitualmente por uma dada sociedade.

Talvez os melhores exemplos deste anacronismo ou desta utilização imaginativa do passado histórico sejam os que o *Jornal Português* não se cansou de fornecer ao espetador. «Nossa terra – A aldeia mais portuguesa de Portugal» (JP, núm. 6, c. 16-01-1939), uma «Comemoração histórica em Santarém» (JP, núm. 8, 27/04/1939), «O cortejo folclórico de Aveiro» (JP, núm. 9, 22/06/1939), «A Procissão do Senhor dos Passos da Graça» (JP, núm. 14, 02/05/1940), «Festa Provincial de Trás-os-Montes» e «Festa Provincial do Ribatejo» (JP, núm. 18, c.20-07-1940), «A festa do colete encarnado» (JP, núm. 28, c.17/09/1941), «Uma batida aos lobos em Mação» (JP, núm. 35, 15/12/1942), «Trajos regionais de Viana do Castelo» (JP, núm. 51, 04/05/1945), «A festa anual de Monsanto» (JP, núm. 53, 21/12/1945),

«Vila Viçosa – Festas da padroeira» (JP, núm. 56, 24/04/1946), «Portugal pitoresco – A apanha do moliço» (JP, núm. 63, c.16/11/1946), «O ribatejo sofre nova inundação» (JP, núm. 66, c.15/04/1947), «Porto – Festa no bairro do Ameal» (JP, núm. 69, c.28/07/1947), «A festa das fogaceiras em Vila da Feira» (JP, núm. 74, c.12/03/1948) ou «A Festa dos Tabuleiros em Tomar, 1950» (JP, núm. 91, c.09/08/1950), são alguns dos títulos que compõem a visão idílica do país. Mostram tradições e costumes de localidades muitas vezes mergulhadas no ruralismo absoluto, que foi fortemente idealizado pelo regime e pelo próprio Oliveira Salazar. O tempo do acontecimento remete para algo que já aconteceu antes e se vai perpetuar ainda no tempo, num rito cuja passagem implica a obtenção e naturalização de uma identidade portuguesa. «O hastear das bandeiras na torre de menagem do velho castelo» (JP, núm. 68, c.21/06/1947), casando o ritual dos alvares da nacionalidade com o presente que se vive ainda, mostra bem a apropriação do tempo histórico para a criação de um *presentismo* que augura representar uma essência.

Mesmo os acontecimentos históricos têm esta dimensão quando traduzidos para a película de Lopes Ribeiro. Naturalmente, as atualidades são feitas sobre notícias contemporâneas, mas sem qualquer dificuldade se remete para um tempo pretérito, nomeadamente com as comemorações de efemérides e os cortejos de caráter histórico. Apenas a título de exemplo, indicamos «As comemorações do 1.º de Dezembro em Lisboa e no Porto» (JP, núm. 12, c.21/12/1939), «As comemorações da Batalha de Ourique» e a «Evocação de Sagres» (JP, núm. 17, c.29/06/1940) ou «As comemorações da tomada de Faro» (JP, núm. 18, c.20-07-1940) e «A comemoração da Batalha do Salado» (JP, núm. 23, c.02/01/1941). O passado, ao ser celebrado, torna-se parte do presente e uma vez que é idealizado e historicizado, remete a uma criação de um acontecimento outro, diferente daquele que lhe deu origem.

O tempo histórico foi especialmente celebrado conquanto esmagado por ocasião das celebrações e eventos especialmente criadas pelo regime, em particular a Comemoração dos Centenários e a Exposição do Mundo Português. De facto, logo em 1930, a SPAC vai cobrir muitos dos acontecimentos ligados quer a um, quer a outro acontecimento. Basta apontar que a *Série Especial das Comemorações Centenárias* ocupou cinco números e vários dos documentos historicistas podem aqui ser encontrados, como «O Ato Medieval do Porto» (JP, núm. 18, c.20/07/1940), ou ainda mais flagrante, «O Cortejo Histórico do Mundo Português» (JP, núm. 20, c.05/19/1940).

É de mencionar ainda um último recurso –talvez o mais utilizado– de construção e rememoração do passado, quando se deixa escapar, a propósito de algum acontecimento, que existe um passado por detrás daquele momento que se visiona. Um dos exemplos que me parece mais ilustrativo desta técnica situa-se na curta-metragem «A viagem do Almirante Gago Coutinho» (JP, núm. 45, c.26/05/1944), em que não poderia deixar de se mencionar a histórica travessia do oceano Atlântico no hidroavião Lusitânia de 1922, em abono do herói, e ao qual se acrescenta metonimicamente um povo de heróis. De facto, o narrador refere-se ao próprio barco que transportou o almirante, «último descendente das naus de quatrocentos», o qual acabava de «chegar ao Brasil», fazendo lembrar que «os descobrimentos do século xv e xvi não foram obra do acaso»

Presentismo: celebração do aqui-e-agora do Estado Novo

Muito ligados às atualidades cinematográficas, os filmes documentais sobre pequenos acontecimentos do presente são os mais significativos no total do universo do *Jornal Português*. Mas são sempre notícias que remetendo para o presente, não passam imediatamente do tempo de serem apresentadas, certamente para suprir as dificuldades de levar à tela das salas de cinema os novos números, que sempre tardavam. Essa situação confere, muito em particular ao *Jornal Português*, a dimensão de um tempo presente contínuo, entrecortado com visitas de personalidades estrangeiras, com inaugurações e celebrações, mas cujo conteúdo não se esgota de imediato.

É relevante também indicar que o *Jornal* não é sistemático na apresentação das muitas celebrações que o Estado Novo inaugurou. Assim, além dos eventos supramencionados, encontramos «A comemoração do 7 de fevereiro» (JP, núm. 1, 21/02/1938, estreia 05/03/1938), o «Dia do Lusito», «As Comemorações do XX aniversário da Revolução Nacional – Em Braga; No Porto; Em Lisboa» (JP, núm. 58, c.28/06/46). Mas são quase sempre pequenos acontecimentos, celebrações pontuais, inaugurações, conquistas, que são reconhecidas: «A Legião Portuguesa inaugura um novo quartel» (JP, núm. 3, c.02/06/1938), «Juramento de bandeira da Legião Portuguesa no Jardim do Palácio de Cristal» (JP, núm. 12, c.21/12/1939), «A entrega do Palácio de Almada à Mocidade Portuguesa» (JP, núm. 24, c. 12/04/1941) ou até «O aniversário do Chefe de Estado» (JP, núm. 35, c.15/12/1942).

Todas estas remissões a um presente que é continuado, que expande mais e mais o poder do Estado Novo, nas suas múltiplas ramificações tentaculares, reforçam a imagem que Salazar e o Marechal Carmona asseguram: a continuidade de um regime que se pretende eterno.

Um futuro assegurado com Salazar

Não havendo lugar para ficção nas peças de atualidades cinemáticas, não caberia introduzir uma dimensão de futuro. Todavia, ao longo de vários noticiários, é possível detetar como o futuro estava também a ser gizado nestes filmes. Existe, de uma parte, a importante fatia de notícias que incluem as conquistas tecnológicas, as quais indicam o presente que os espetadores ainda não conhecem. A partir dos objetos representados e também pelo modo como são captados, com a utilização de grandes planos, planos picados, ou de sequências de movimentos que voltam a invocar a estética futurista e também algumas opções do cinema de leste, faz-se presente uma aura de futuro.

Ademais, há uma dimensão do futuro que é dita por palavras, salientada pelo jogo compósito entre imagem e narração em voz *off*. Deste modo, em peças que remetem para a atualidade insere-se muitas vezes uma dimensão de futuro acoplada, expressa *en passant*, mas de modo muito eficaz. A título de exemplo, na peça «O ator Louis Jouvet em Lisboa» (JP, núm. 27, c.03/07/1941), refere-se que o artista, aclamado em Portugal «prometeu apresentar[-se] em Lisboa no próximo mês». Ao viver uma guerra que parecia não ter fim, ainda sem uma certeza quanto à posição de Portugal com relação ao país vizinho, a qual só se veio a concretizar na chamada Entrevista de Sevilha de fevereiro de 1942, a esperança de um ator benquisto da população seria um forte fator de ânimo, que a propaganda não dispensaria.

O tempo dentro do tempo faz o tempo sair do tempo: memória e eternidade

Conforme fomos observando a propósito do *Jornal Português*, a criação de uma memória histórica, necessariamente ancorada no presente, usa, na verdade, o tempo coevo para a fixação de um futuro que mostra, em muitas pequenas coisas, quase invisíveis, a viabilidade do Estado Novo. Ao mesmo tempo, percebemos como a nostalgia de um passado invocado como glorioso serve para legitimar as grandes construções e celebrações do regime, sendo esse passado constante trazido à liça. Observámos também o quanto este passado está ligado à repetição, em que hábitos e tradições são invocados, num movimento circular em que o próprio Estado Novo se faz representar. Segundo pretendo demonstrar aqui, não é apenas pelo facto de estas camadas de tempo serem perceptíveis que a mensagem da viabilidade do país sob um governo autoritário é articulada. No meu entender, é no modo como estes tempos são articulados na mesma peça fílmica ou na edição de um número completo que se produz uma mensagem de totalidade.

Um exemplo paradigmático do uso de todos estes artifícios encontra-se no número 8, com o visto de censura de 27 de abril 1939. Este número abre com «Uma festa de ginástica», em que o Presidente da República se desloca até ao Instituto de Educação Física do Exército para assistir a um sarau, um gesto de grandiosidade perante um momento relativamente comum que mostra como o governo acompanha de perto a vida dos portugueses e, em especial, do seu futuro exército. Segue-se uma visita dando a nota de modernidade, plasmada em «O Congresso de Transportes e a 12.^a Exposição de Automóveis». Importa não esquecer o passado, como se concebe em «Uma comemoração histórica em Santarém». Retorna-se novamente a uma perspetiva mais futurista com as peças «Carreiras aéreas transatlânticas», em que os aviões são filmados em imenso detalhe, e «Figuras do mês [sr. Tenente Coronel Pinaar]». Esta viagem no tempo é coroada com uma outra dimensão, em que a «Cinematografia Nacional [rodagem de *Feitiço do Império*]» é contemplada com virtudes de metanarrativa. Podemos assim perceber como não apenas as peças tinham uma mensagem, mas também como a mensagem se articulava no interior de um número do *JP*.

Tempo do *intervalo*: a discursividade metanarrativa de uma arte pela arte

Muito para além da propaganda e do aspeto instrumental da utilização do cinema pelo SPN/SNI, as películas que a SPAC produziu sob direção de António Lopes Ribeiro mostram que existe uma metanarrativa articulada a partir de temas do próprio cinema, assim como a visita de certos artistas. São factos indiscutíveis que as atualidades incorporam, contribuindo para a realização de uma história do cinema. Ao mesmo tempo, se tomarmos atenção aos detalhes de muitas das peças, observamos que a câmara também capta muitos incidentes, desde pessoas que não sabem para onde olhar até à distração de um ou outro condutor que passa no momento da filmagem. A câmara indiscreta não se coíbe também de captar certos momentos em que outros operadores de câmara surgem no plano, seja em notícias sobre filmes, seja em reportagens de rua. Todas essas peripécias dão uma perspetiva mais complexa e profunda do real. Mesmo que a sua captação tenha sido acidental, o trabalho de montagem e edição não o é, pelo que esta dimensão tem aqui um papel que não pode ser menosprezado.

Por último será importante indicar o modo como todos estes elementos contribuem para a construção de uma metanarrativa da própria cena das atualidades cinematográficas, na construção de uma memória de si. E também de reivindicações. Quando, em 1930,

António Ferro, à época publicista e jornalista, procurou chamar a atenção para as «condições de luz», o «clima temperado», a «abundância de cenários naturais», que equiparavam Portugal ao contexto privilegiado de Hollywood para implementar uma capital do cinema (Ferro, c.1930, p. 122), podemos dizer que o seu anseio não foi cumprido mas que, com a sua ação no SPN, rapidamente foi dada alguma atenção ao cinema português, à época ainda muito rudimentar. Mas quando as atualidades cinematográficas iniciam a sua exibição, a mesma mensagem é passada de modo muito mais subtil. Ao invés de o Secretário ou alguma autoridade se pronunciar sobre quão promissora era a cena portuguesa de cinema, há uma autoridade internacional que pronuncia este argumento. Assim, logo no número inaugural, vemos em «Visitantes ilustres» –uma tentativa de crónica que depois não teve continuidade–, a aparição de um escritor franco-russo, o barão Valentin de Mandelstamm, já então uma autoridade mundial em matéria de cinema, em virtude dos relatórios entregues à embaixada de Washington sobre a evolução da sétima arte nos Estados Unidos. A figura enigmática declara então que Portugal tem condições naturais favoráveis ao cinema, além de tranquilidade e calma (JP, núm. 1, c.21/02/1938).

Este é o tempo do *intervalo*, aquele em que se interrompe o tempo histórico e se cria uma profundidade temporal que pode reivindicar a memória da arte que se produz.

Notas conclusivas

Ao longo deste texto, fomos percorrendo o modo como o Estado Novo, através da ação de António Ferro, foi concebendo um espaço privilegiado para a criação de uma memória de regime, almejando para tanto a uma utilização pedagógica do cinema, instrumento privilegiado de educação das massas. Antes de mais, através de uma pesquisa que envolveu fontes do SPN e do SNI, foi esclarecido como dentro deste projeto pedagógico do cinema foi sendo delimitada, a partir de 1938, a importância de exibir atualidades cinematográficas produzidas no seio do regime. Projeto esse que, em parte, falhou redundantemente. Nem o *Jornal Português*, produzido pela agência SPAC para o Secretariado manteve a periodicidade mensal, nem os seus conteúdos foram tão absorvidos pelos espetadores como Ferro tinha sonhado. Ainda assim, o projeto político que envolve a criação destes noticiários, propositadamente editados por António Lopes Ribeiro, o mais fiel realizador do Estado Novo, tem uma mensagem por vezes clara, por vezes subliminar, que envolve a criação de uma memória do regime.

Na segunda parte deste artigo busquei, a partir de uma análise temática dos conteúdos do *Jornal Português*, compreender os modos como a mensagem poderia propor ao espetador a ideia de uma memória. Se nos primórdios desta pesquisa me centrei nos usos da memória histórica, rapidamente entrevi como várias dimensões se sobrepõem, articulando passado, presente e futuro numa mensagem de estabilidade, mesmo de eternidade. Mensagem essa que se faz de repetições, de celebrações de pequenas efemérides que o Estado Novo promove ou a que se cola, de pequenos gestos que invocam constantemente a grandiosidade do passado histórico, sobre o qual o país assenta.

Encontro, neste ensaio analítico, espaço para avançar ainda que, entrelaçada a esta proposta de memória do Estado Novo, se desenvolve uma memória artística alternativa, que se procura afastar de assuntos políticos e se situa unicamente no campo do cinema. Como uma metanarrativa, verifico que existem em diversos números do *Jornal Português*, um tempo do *intervalo*, uma interrupção da propaganda sobre o Estado, para devolver a propaganda da Sétima Arte.

Nada aqui é inocente. Ainda assim, a possibilidade de uma produção de propaganda tão investida quanto o *Jornal Português* ter uma brecha para uma memória das artes aco-plada pode ainda abrir espaço a outras perguntas. Podemos escrever uma outra história da educação pela sétima arte? Certamente essa história está ainda por escrever. Assim como o ajuste de contas com o Estado Novo, sombra que ainda nos habita e memória que persiste.

Referências

- Barros, J. L. e Mantero, A. (2019) *Leitão de Barros: A biografia roubada*. Lisboa, Bizâncio.
- Cardoso, N. (2004) *Autognose e (des)memória: guerra colonial e identidade nacional em Lobo Antunes, Assis Pacheco e Manuel Alegre*. Braga, Universidade do Minho [Tese de mestrado].
- Colleldemont, E. (Dir.) (2019) «The occupation of the streets with 'educational-indoctrinal' purposes». Comunicação em painel, *International International Standing Conference for the History of Education - ISCHE 40*, Porto, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto.
- Costa, J. M. (1989) «O documentário ausente». *Revista de Comunicação & Linguagens*, 9, p. 97-101.
- Ferro, A. (1917) *As grandes trágicas do silêncio: Três máscaras de Sancho de Castro*. Lisboa, Monteiro & Companhia.
- Ferro, A. (c. 1930) *Hollywood, capital das imagens*. Lisboa, Portugal-Brasil.
- Ferro, A. (1944) *Dez anos de Política do Espírito*. Lisboa, SPN.
- Ferro, A. (1948) *Apontamentos para uma Exposição*. Lisboa, SNI.
- Ferro, A. (1950) *Teatro e cinema, 1936-1949*. Lisboa, SNI.
- Hobsbawm, E. J. (1998) *Tradições inventadas*. Lisboa, Ministério da Educação/ Direcção-Geral dos Desportos.
- Jornal Português* [JP] (2015). *Jornal Português: Revista Mensal de Atualidades*, 5 vols. Lisboa, Cinemateca. [DVD]
- Nunes, J. P. A. (2013) «A memória histórica enquanto tecnologia: Estado Novo, desenvolvimento e democracia» em I.F. Pimentel e M.I. Rezola, *Democracia, Ditadura: Memória e justiça política*. Lisboa, Tinta-da-China. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/46203> [Acesso em 15/2/2022].
- Ó, J. R. do (1995) «Portugal, de 1945 a 1960: Evolução Cultural» em *História do Século XX: Depressão e Ditadura (1929-1939)*. Lisboa, Alfa, p. 164-169.
- Ó, J. R. do (1997) «Secretariado de Propaganda Nacional/Sekretariado Nacional de Informação» em F. Rosas e J.M. Brito (Coord.), *Dicionário do Estado Novo*, 2. Lisboa, Círculo de Leitores, p. 893-896.
- Ó, J. R. do (1999) *Os anos de Ferro: O dispositivo cultural durante a 'Política do Espírito', 1933-1949*. Lisboa, Editorial Estampa.
- Paz, A. L. (2020) «A educação artística no Estado Novo: uma biopolítica do cinema e do seu espectador pela Juventude Escolar Católica». *Investigar em Educação*, (Braga), 2.^a série, (12-13), p. 83-94. Disponível em: <http://pages.ie.uminho.pt/inved/index.php/ie/article/view/192/204>
- Paz, A. L. F & Cerejo, P.V. (2020) «La imagen de Franco como Otro en el Jornal Português (1938-1952): relaciones ambiguas de propaganda en la pantalla grande», em E.

- Collelledemont & C. Vilanou [coords.], *Totalitarismos europeos, propaganda y educación*. Gijón, Ediciones TREA, p. 243-260.
- Paz, A. L. & Ó, J. R. (2022, no prelo). «“O espectador de cinema é um ser passivo”: António Ferro, a educação pelo cinema, a censura e a propaganda em Portugal, 1917-1949». *História y Memória de la Educación*, 16, p. 1-30. Disponível em: <http://revistas.uned.es/index.php/HMe>
- Piçarra, M. C. (2006) *Salazar vai ao cinema: O Jornal Português de Atualidades Cinematográficas*. Coimbra, Minerva.
- Pontes, M. J. (2018) *Sinais de vida: cartas da guerra, 1961-1974. Tese de doutoramento em História – Impérios, Colonialismo e Pós-Colonialismo*. Lisboa/Évora, ISCTE-IUL, Universidade de Lisboa, Universidade de Évora, Universidade Católica, Portugal [tese de doutoramento].
- Rosas, F. (2019) *Salazar e os Fascismos. Ensaio breve de história comparada*. Lisboa, Tinta-da-China.
- Salazar, A. O. (1948) «O discurso pronunciado pelo Senhor Presidente do Conselho (26 de outubro de 1933)», em *Catorze anos de Política do Espírito*. Lisboa, SNI, p. 11-17.
- Simmons, M. (2019) *Operação Ibéria: As missões secretas dos aliados para manter Portugal e Espanha longe da influência nazi*. Lisboa, Clube do Autor.
- Wieser, D. & Moreira, L. (2017) «O passado por dentro do presente: Guerra Colonial portuguesa e as reescritas da memória cultural». *Configurações: Revista de sociologia*, 19, p. 89-103.

La construcció de la memòria històrica per les actualitats cinematogràfiques: una altra història de l'educació a través del setè art?

Resum: Aquest article pretén debatre la manera com l'Estado Novo (1933-1974) va crear la seva pròpia memòria històrica a Portugal, a través de la Secretaria Nacional de Propaganda (1933-1944) i la Secretaria Nacional d'Informació (1944-1968), òrgans liderats per António Ferro fins l'any 1949. Tenint en compte que, a través de l'actualitat cinematogràfica, la propaganda va adquirir una dimensió especialment educativa, la primera part està dedicada a una exploració del seu context de producció i a argumentar que la dimensió pedagògica del cinema va ser defensada per António Ferro i realitzada conscientment pel director António Lopes Ribeiro. En la segona part, a partir d'una anàlisi temàtica del *Jornal Português* (1938-1951), es presenta com un dispositiu per construir una memòria de l'Estado Novo en diferents dimensions narratives de l'ús del temps, tot presentant com a hipòtesi que els esdeveniments cinematogràfics actuals també tenen una dimensió de memòria artística, aquí anomenada *interval* de temps. La metanarrativa del cinema interromp la propaganda sobre l'Estat Novo, creant una altra memòria històrica per al Setè Art en una contranarració de resistència estètica i negativa a la submissió de l'art a la política.

Paraules clau: Estado Novo, cinema, actualitats cinematogràfiques, propaganda, memòria

La construction de la mémoire historique par l'actualité cinématographique : une autre histoire de l'éducation par le septième art ?

Résumé: Cet article engage une réflexion sur la manière dont l'Estado Novo (1933-1974) a créé sa propre mémoire historique au Portugal, à travers le Secrétariat à la Propagande Nationale (1933-1944) et le Secrétariat National à l'Information (1944-1968), organes dirigés par António Ferro jusqu'en 1949. Étant donné qu'à travers les actualités cinématographiques, la propagande a acquis une dimension particulièrement pédagogique, la première partie est consacrée à une exploration de son contexte de production et à l'argumentation que la dimension pédagogique du cinéma a été consciemment défendue par António Ferro et dirigée par le réalisateur Antonio Lopes Ribeiro. Dans la deuxième partie, à partir d'une analyse thématique du *Jornal Português* (1938-1951), je le présente comme un dispositif de construction d'une mémoire de l'Estado Novo dans différentes dimensions narratives de l'usage du temps, avançant comme hypothèse que les événements cinématographiques actuels ont aussi une dimension de mémoire artistique, appelée ici l'*intervalle* de temps. Le méta-récit du cinéma interromp la propagande sur l'Estado Novo, créant une autre mémoire historique pour le Septième Art dans un contre-récit de résistance esthétique et de refus de la soumission de l'art au politique.

Mots-clés: Estado Novo, cinéma, actualités cinématographiques, propagande, mémoire

The construction of historical memory by cinematographic news: Is there another history of education through the seventh art?

Abstract: This article discusses the way in which the Estado Novo (1933-1974) regime created its own historical memory in Portugal through the Secretariat for National Propaganda (1933-1944) and the National Secretariat for Information (1944-1968), government bodies directed by António Ferro until 1949. Given that through the news reels, propaganda gained a particularly educational dimension, the first part is dedicated to an exploration of its production context. I also argue that the pedagogical dimension of the cinema was consciously defended by António Ferro and led by the director António Lopes Ribeiro. In the second part, based on a thematic analysis of *Jornal Português* (1938-1951), I present it as an apparatus for the construction of a memory of the Estado Novo in different narrative dimensions of the use of time. As a hypothesis, I suggest that current cinematographic events also have a dimension of artistic memory, here called the *interval* time. The meta-narrative of cinema interrupts the propaganda about the Estado Novo, creating another historical memory for the Seventh Art in a counter-narrative of aesthetic resistance and art's refusal to submit to politics.

Keywords: Estado Novo, cinema, newsreels, propaganda, memory