

**UNIVERSIDADE ABERTA**



**Cinema e Poder: a representação das relações luso-espanholas em  
periódicos cinematográficos de atualidade - *Jornal Português e  
Noticiario Cinematográfico Español***

**Anna Maria Olchówka**

**Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares**

**2018**



**UNIVERSIDADE ABERTA**



**Cinema e Poder: a representação das relações luso-espanholas em  
periódicos cinematográficos de atualidade - *Jornal Português e  
Noticiario Cinematográfico Español***

**Anna Olchówka**

**Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares**

**Dissertação orientada pela Professora Doutora Ana Rita de Sá Soveral Padeira**

**2018**



## SUMÁRIO

Na presente dissertação expõem-se os resultados de um estudo teórico-analítico realizado sobre a representação das relações luso-espanholas nos periódicos cinematográficos. O *corpus* do trabalho é constituído por episódios do *Jornal Português* e do *Noticiario Cinematográfico Español (NO-DO)* dos anos 1938 até 1951.

O tema selecionado inscreve-se no debate histórico e sociocultural com referências à instrumentalização do cinema pelo poder ditatorial do Portugal salazarista e da Espanha franquista. As indústrias cinematográficas de alguns dos países europeus na primeira metade do século XX transformara-se passando do padrão de simples fornecedores de entretenimento às eficientes máquinas de propaganda estatal, tal como aconteceu na Alemanha nazi ou na Rússia soviética.

O cinema ibérico tentou seguir os modelos referidos, de acordo com as próprias diretrizes ideológicas que faziam depender a “sétima arte” dos regimes totalitários instituídos. Não obstante, os resultados obtidos foram diferentes nos dois países. Em Espanha, o cinema nacional conseguiu obter êxitos de bilheteira e grande popularidade, enquanto em Portugal a cinematografia não foi além dos projetos da “Política do Espírito”, concebidos por António Ferro, porém não concretizados. Fazem parte destes exemplos os jornais cinematográficos de atualidades, como o noticiário português que, embora surgisse em primeiro lugar, foi rapidamente superado na forma, na técnica e no conteúdo pelo seu homólogo espanhol.

A investigação dedicada aos sistemas políticos não democráticos da Península Ibérica inscreve-se numa perspetiva geral do século passado vista através do panorama do continente europeu. Assim, os materiais reunidos constituem uma fonte importante de conhecimento sobre o formato dos noticiários cinematográficos, muito utilizados pela propaganda dos sistemas totalitaristas e autoritários, mas não só.

A análise dos conteúdos apresenta uma abordagem comparativa que inclui o estudo dos diferentes aspetos que marcaram as relações entre Portugal e Espanha, quer através das personalidades expostas pelos noticiários, quer através dos acontecimentos descritos ou os seus palcos, entre outros. Desta maneira, a partir de uma seleção de elementos que compõem as imagens das realidades portuguesa e espanhola, observados nos noticiários, constrói-se uma perspetiva complementar e abrangente dos dois regimes, do seu posicionamento relativamente ao país vizinho e da adoção de estratégias comuns na política interna própria.

A metodologia aplicada centra-se na perspetiva qualitativa. Como a técnica principal para o estudo das fontes primárias aproveita-se a análise dos conteúdos audiovisuais, imagem, texto e som. A análise foi precedida por pesquisa bibliográfica e por seleção de textos escritos (fontes secundárias) adequados para a construção da parte teórica.

Palavras chave: *Jornal Português*, *Noticiario Cinematográfico Español*, salazarismo, franquismo, cinema

## ABSTRACT

This dissertation exposes results of a theoretical and analytical study of the representation of relations between Portugal and Spain in newsreels. The corpus of this work is composed of *Jornal Português* and *Noticiario Cinematográfico Español (NO-DO)* episodes from 1938-1951.

The selected subject is inscribed in the historical and sociocultural debate, and references to the instrumentalization of cinema by the dictatorial power of Salazarist Portugal and Francoist Spain. The film industries of some of the European countries in the first half of the twentieth century have evolved from the model of a simple entertainment supplier to efficient state propaganda machines, as happened in Nazi Germany or Soviet Russia. Iberian cinema tried to follow these patterns, according to their ideologies that subordinated the “seventh art” to the service of regimes. Nevertheless, the results obtained were different. In Spain, the national cinema achieved high frequency and big popularity, while in Portugal the cinematography did not go beyond some great projects of the “Politics of the Spirit” of António Ferro, never realized. In these examples were inscribed also the newsreels: the Portuguese *Jornal Português*, although created as first, was quickly surpassed in form, technique and content by its Spanish counterpart *Noticiarios y Documentales*.

The research devoted to the undemocratic systems of the Iberian Peninsula is part of the general perspective of the last century, seen through the panorama of the European continent. Thus, the collected materials constitute an important source of knowledge about the format of the newsreel, so used by the propaganda of totalitarian and authoritarian systems, but not only. The analysis of the contents presents a comparative approach that includes the study of different aspects of relations between Portugal and Spain, such as figures exposed by the news, related events or spaces-stages of these, among others. In this way, from the elements that compose the images of the Portuguese and Spanish realities, observed in the news, a complementary perspective of the two regimes is constructed, as well as their positioning in front of the neighbour and the use of the common relations in the interior politics.

The applied methodology focuses on the qualitative perspective. The analysis of content (or text), in this case cinematographic, is used as the main technique for the study of primary sources, that is, audio-visual materials. The analysis was preceded by bibliographical research and by the selection of written texts (considered as secondary sources), suitable for the construction of the theoretical part.

Key words: *Jornal Português*, *Noticiario Cinematográfico Español*, Salazarism, Francoism, cinema

Agradeço à Professora Doutora Ana Rita de Sá Soveral Padeira por tornar possível transformar as minhas ideias e rascunhos em um estudo organizado e por me auxiliar em todas as etapas desta pesquisa.

Agradeço aos meus familiares por sua paciência e apoio.



# ÍNDICE GERAL

Introdução	1
I Enquadramento teórico	5
1.1 Cinema e Poder: breve panorâmica	6
1.2 O Cinema na Península Ibérica em plano aproximado	15
1.3 O Portugal salazarista e a Espanha franquista: a génese dos totalitarismos em plano-pormenor	24
II Opções metodológicas	33
2.1 Objetivos e âmbitos da pesquisa	34
2.2 Teoria e prática metodológicas: caminhos e impasses	37
2.3 O estado da literatura	41
III Conteúdos explícitos e implícitos: análise dos materiais cinematográficos	49
3.1 Protagonistas em cena	50
3.2 A representação dos espaços privilegiados	59
3.3 Acontecimentos que fazem “notícia”: dos assuntos do estado à cultura e ao entretenimento	67
3.4 O <i>Jornal Português</i> e o papel do Estado Novo nas relações com a Espanha franquista	75
3.5 “Ventos de Espanha” no Portugal salazarista	81
Algumas conclusões	85
Bibliografia	91
Anexos	95
Índice dos episódios analisados	95
Prova pública - apresentação da dissertação	98



# INTRODUÇÃO

O interesse contemporâneo pela História—e especificamente pelo período de crescimento e queda na Europa dos totalitarismos e autoritarismos no século XX— tem muitas explicações. Mais de setenta anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, saem para a luz do dia factos e documentos desconhecidos: o britânico *The National Archives* desclassifica gradualmente os ficheiros relacionados com o período da Segunda Guerra Mundial e da pós-guerra<sup>1</sup>. Em vários países descobrem-se testemunhos materiais do passado, como tesouros familiares, designadamente documentos, fotografias, objetos pessoais ou “guardiões do tempo”<sup>2</sup>, entre outros. Graças à atividade perseverante dos investigadores, surgem vários textos esquecidos ou considerados perdidos —certidões de nascimento, casamento ou óbito, etc.— descobertos nos repositórios, nas coleções privadas ou em esconderijos. O mais recente exemplo são as coleções do antigo Instituto Científico Judaico em Vilnius descobertas nas caves de uma das igrejas na capital lituana décadas após a Segunda Guerra Mundial<sup>3</sup>.

Também a evolução da metodologia como ciência apresenta uma carga significativa para as investigações realizadas. Na era do desenvolvimento rápido das novas tecnologias, os pesquisadores confrontam-se com um conjunto de ferramentas que —habilmente utilizadas— facilitam o seu trabalho. É interessante observar a entrada das soluções inovadoras no mundo científico e a consequente evolução das posições por parte dos investigadores, da desconfiança dos mesmos, marginalização ou até desprezo das novas tecnologias até à sua integração harmoniosa nos planos de investigação. São as opções relacionadas principalmente com a Internet, tais como bases de dados abertas, bibliotecas e hemerotecas virtuais, coleções de fotografias e materiais audiovisuais etc., que aproximam as fontes dos investigadores e possibilitam uma pesquisa rápida e eficiente. Contudo, os mesmos deparam-se com os desafios constantes de elaboração das metodologias de trabalho perante a realidade dos fenómenos como

---

<sup>1</sup> As informações sobre os novos documentos desclassificados publicam-se na página web da instituição: <http://www.nationalarchives.gov.uk/about/news/>.

<sup>2</sup> Como um “guardião de tempo” ou “cápsula do tempo” considera-se uma caixa com distintos objetos ou informações, que se esconde ou soterra para centenas de anos para que as gerações vindouras possam conhecer a realidade do passado.

<sup>3</sup> Sobre os documentos escondidos em 1940 ante as tropas alemãs informaram em outubro de 2017 vários meios de comunicação: “The New York Times” (<https://www.nytimes.com/2017/10/18/arts/a-trove-of-yiddish-artifacts-rescued-from-the-nazis-and-oblivion.html>), Fox News (<http://www.foxnews.com/science/2017/10/24/truve-lost-jewish-artifacts-thought-to-have-been-destroyed-in-holocaust-discovered.html>), “The Jerusalem Post” (<http://www.jpost.com/Diaspora/Thousands-of-Jewish-documents-lost-during-the-Holocaust-discovered-508351>) ou Smithsonian (<https://www.smithsonianmag.com/history/cache-newly-discovered-documents-sheds-light-jewish-art-and-resistance-during-wwii-180966972/>), entre outros.

as redes sociais ou a realidade aumentada, novidades que influem cada vez mais no cotidiano humano.

Além disto, as gerações novas têm dado uma contribuição para chamar a atenção para a História. Os jovens —pesquisadores, estudantes, mas também simples entusiastas da História— encontram no passado uma chave para a melhor compreensão da atualidade, especialmente no contexto dos erros cometidos há décadas e nas suas consequências para o futuro. De acordo com o provérbio latino *Historia magistra vitae est* (“A História é professora da vida”), a consciência das experiências dos nossos antepassados é a guardiã do presente. Na realidade política agitada pelos extremismos que distorcem ou até manipulam os valores como a verdade ou a honestidade, em distintas dimensões da vida, a memória dos nacionalismos tais como o fascismo italiano ou o nazismo convida a uma abordagem responsável da atualidade sob pena de ser desvirtuada.

A ciência não pertence a uma nacionalidade particular; nem a limitam as fronteiras dos países, cujo melhor exemplo são as numerosas publicações de Norman Davies sobre a história da Polónia<sup>4</sup> ou de Orlando Figes sobre a Rússia<sup>5</sup>. Assim, os estudos históricos trazem consigo, descontando a perspectiva interna, uma oportunidade para aceitar um olhar exterior. Para além das correntes designadas pela narração sociocultural, e sem a provável bagagem emocional, um ponto de vista neutral pode complementar o estado do conhecimento existente, alargar horizontes e indicar caminhos para o desenvolvimento dos estudos.

A vitalidade das investigações históricas contemporâneas surge da popularidade das abordagens comparatistas das ciências. O grande impacto da literatura comparada que abrange os estudos sobre a literatura e as diferentes formas de expressões culturais, abriu um espaço para as investigações interdisciplinares que não se limitam a uma disciplina ou perspectiva nacional. Neste sentido, podem ser pontos de referência a linguística ou a arte, mas também a política, a filosofia, as relações internacionais e a sociologia. A evolução da literatura comparada e a conseqüente revolução interpretativa que originou, determinaram um debate amplo sobre a falta de quadros teóricos e metodológicos claros que estão na origem do não

---

<sup>4</sup> Entre os títulos mais populares de Davies encontram-se *God's Playground: A History of Poland* sobre a história do país no contexto das suas vizinhanças difíceis e *Rising '44: The Battle for Warsaw* dedicado à Insurreição de Varsóvia em 1944.

<sup>5</sup> Às obras mais conhecidas de Figes pertencem *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia* que apresenta a cultura russa dos meados do século XVIII ao fim do século XX, e *Crimea: The Last Crusade* sobre a história do longo conflito pelo território da península entre a Rússia e a Ucrânia.

cumprimento das normas científicas. Não obstante, as várias alegações perdem a sua força quando confrontadas com a dinâmica das mudanças das ciências humanistas<sup>6</sup>.

As questões supramencionadas encontram uma concretização interessante no tópico da história das relações mais amplas entre Portugal e Espanha. A história de ambos os países vai muito além dos contactos políticos, económicos, desportivos ou culturais. Foram os séculos de coexistência nem sempre pacífica e baseada no equilíbrio: basta mencionar a árvore genealógica confusa e frequentemente dramática dos casamentos reais dos monarcas portugueses e princesas espanholas cujo exemplo mais conhecido é o do rei D. Pedro I e Inês de Castro, chamados “o Romeu e a Julieta ibéricos”, para se compreender o provérbio popular “de Espanha nem bom vento nem bom casamento”<sup>7</sup>.

No século XX, as décadas da coexistência de dois sistemas fascizantes, salazarismo<sup>8</sup> e franquismo<sup>9</sup>, apresentam-se como um período de tensões escondidas sob o disfarce da cortesia e da diplomacia. Em 1910, a República Portuguesa ameaça o equilíbrio fraco da monarquia de Afonso XIII, designadamente a Segunda República (1931-1936), a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), bem como o compromisso de Francisco Franco ao lado dos alemães durante a Segunda Guerra Mundial são aspetos que preocupam o governo do Estado Novo. Ao mesmo tempo, as relações conservadas na tradição luso-britânica não agradam aos nacionalistas espanhóis que se encontram no ambiente de conflitualidade perpétua com o reino de Albion por causa de Gibraltar. Os episódios que se seguem, tal como se verá, de crónicas do passado organizam-se numa narração continua que encontra o seu lugar não só nas dissertações académicas e publicações científicas, mas igualmente na literatura popular<sup>10</sup>.

A imagem das relações entre Portugal e Espanha caracteriza-se por vários matizes e dimensões e, no contexto do século XX, a história comum de ambos os países se distingue de maneira evidente. Entre os diferentes testemunhos do passado encontram-se os jornais cinematográficos oficiais de atualidades e notícias, respetivamente o *Jornal Português* e o

---

<sup>6</sup> Entre os investigadores dedicados à Literatura Comparada encontram-se, entre outros, Pierre Bourdieu, Erich Auerbach, René Wellek e Ernst Robert Curtius. Para saber mais sobre o estado atual das investigações comparatistas, veja-se: Spivak, Gayatri Chakravorty (2003) *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.

<sup>7</sup> O provérbio português tem um correspondente em espanhol, relacionado neste caso com a opinião popular dos espanhóis sobre a situação geral no país vizinho: “*Menos mal que nos queda Portugal*”.

<sup>8</sup> O termo refere-se tanto ao período do regime ditatorial dirigido por António Salazar entre 1932 e 1968 (e até 1974 por Marcelo Caetano), como ao ideário ideológico que caracteriza o Estado Novo.

<sup>9</sup> Com o termo descreve-se o regime ditatorial do general Francisco Franco entre 1939 e 1975, e a ideologia do estado liderado por ele.

<sup>10</sup> Veja-se: López, Virginia (2012) *De Espanha nem bom vento nem bom casamento*. Lisboa: A Esfera dos Livros; Ramalho, Margarida de Magalhães (2014) *900 anos a irritar os espanhóis*. Lisboa: Matéria-Prima.

*Noticiero Cinematográfico Español*<sup>11</sup>. Mostrados nos cinemas antes da exibição da habitual longa-metragem de ficção, estas fontes documentais apresentavam as notícias sobre a atualidade política nacional, os eventos desportivos e vários acontecimentos da vida cultural, religiosa e social.

Ambos os jornais cinematográficos constituem, na perspetiva temporal que abarcam, uma fonte única de informação sobre o passado e o funcionamento dos regimes e das instituições. Filtrando as ideologias e políticas do salazarismo e franquismo, os referidos noticiários de atualidades expõem discursos muito específicos: por um lado, estão enraizados na realidade ibérica da época, mas por outro, encontram-se distantes da verdade devido ao teor propagandístico presente em ambos os sistemas políticos vigentes. Acresce ainda que oferecem uma visão enriquecedora através da construção das imagens manipuladas e instrumentalizadas, e sobre a criação e a gestão da dinâmica das relações entre Portugal e Espanha.

Na presente dissertação, tentar-se-á juntar diferentes áreas do saber que vão da história social à cultura e às relações internacionais; este panorama temático vasto inscreve-se no âmbito amplo do Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares que abrange tanto a literatura como a língua, a história social e a cultura portuguesa. O rumo seguido contemplará os distintos assuntos da vida pública mostrados nos noticiários o *JP* e o *NO-DO*. Através da análise das notícias que relacionam os dois países, será possível examinar as imagens próprias e recíprocas criadas pelos regimes, e os motivos possíveis que justificaram a sua formação.

Tendo consciência do caráter antidemocrático do salazarismo e do franquismo, tentar-se-á identificar e interpretar a verdadeira mensagem escondida por detrás dos conteúdos cinematográficos habilmente produzidos e dedicada ao suposto diálogo entre países vizinhos. Porém, a presente dissertação não se centra numa perspetiva unicamente histórica: estudar-se-ão fundamentalmente os contextos culturais, sociais ou económicos dos materiais reunidos, para melhor destacar a complexidade das relações ibéricas, na época, e a sua profunda implementação nas realidades de Portugal e Espanha respetivamente.

---

<sup>11</sup> Em toda a dissertação, em referência ao *Jornal Português* e ao *Noticiero Cinematográfico Español* usar-se-ão, respetivamente, a abreviatura *JP* e o popularmente conhecido acrónimo *NO-DO*, de *Noticiarios y Documentales*.

# **I**

# **ENQUADRAMENTO TEÓRICO**

## 1.1 Cinema e Poder: breve panorâmica

O aparecimento nos fins do século XIX de um novo meio de comunicação, o cinema, revolucionou o mundo. Já desde a primeira projeção dos irmãos Lumière em 1895, pouco a pouco os filmes começaram a entrar na consciência do público como uma forma de diversão, mas se tornaram, igualmente, uma fonte de informação sobre a atualidade e uma ferramenta educativa<sup>12</sup>. Esta marcha triunfante não seria possível sem as mudanças da sociedade da época, e uma delas foi a evolução do conceito de “tempo livre”.

A revolução industrial atraiu às cidades milhares de trabalhadores cuja satisfação se tornou uma preocupação dos grandes industriais. A eficácia dos trabalhadores dependia diretamente do seu descanso e não da quantidade de horas passadas na linha de produção. O repouso transformou-se na continuação natural do dia laboral. Assim, o turismo, o desporto ou a cultura foram as melhores propostas para aproveitar os momentos de tempo livre, e o cinema encaixou-se perfeitamente nos requisitos de um entretenimento acessível e imediato.

Os primeiros filmes eram, na sua maioria conjuntos cenas cómicas inspiradas na vida quotidiana, quadros bíblicos, mitológicos, históricos ou imagens de carácter informativo, com duração de poucos minutos. Os preços baixos das entradas possibilitavam sessões frequentes, competindo o cinema com o teatro ou ópera, relacionados com um ambiente mais elitista. Não obstante, um dos aspetos mais importantes parecia ser a facilidade de receção do material visual que aparentemente não requeria preparação intelectual específica. Esta predisposição conferia aos filmes a conotação de uma cultura popular, mais próxima do homem, sendo que a sonorização do cinema nos anos 30 veio despertar ainda mais interesse na “sétima arte” como fonte de entretenimento e informação.

Todos os fatores mencionados favoreciam a massificação da indústria cinematográfica, um facto inegável nas primeiras décadas do século XX. Não surpreende, portanto, o interesse dos governos pela nova ferramenta de comunicação. O cinema oferece um modo único de apresentar dados, isto é, de forma compreensível e ao mesmo tempo atrativa. A força persuasiva da imagem ao serviço de propaganda faz com que o público acredite nas imagens que vê projetadas, sem consciência da complexidade dos mecanismos de manipulação que eventualmente estão por detrás das informações veiculadas, sejam elas falsas e denúncias (propaganda tática), sejam elas revelações e promessas (propaganda profetizante) (Charaudeau,

---

<sup>12</sup> Vale a pena mencionar o carácter documental do cinema dos irmãos Lumière. Os seus filmes são, na maioria dos casos, o registo do quotidiano, e não histórias de ficção, pelo que se tornam uma fonte de conhecimento sobre o passado.

2010: 70-75). Assim, as imagens em movimento conseguem mobilizar multidões, convencer os mais céticos ou até derrotar inimigos (Parkinson, 2012: 104).

O cinema ao serviço do Poder aproveitou desde o princípio o lado emocional do homem e o seu interesse pela sensação e pelo escândalo. Os acontecimentos reais como, por exemplo, o caso Dreyfus<sup>13</sup> (1894-1906), a Guerra Hispano-Americana<sup>14</sup> (1898) ou a Grande Guerra<sup>15</sup> (1914-1918), chegam ao grande ecrã como imagens dos jornais cinematográficos e também como interpretações artísticas (Karney, 2003: 31). Os estúdios e as produtoras competem entre si nos tribunais ou nas trincheiras pelos materiais mais atrativos, e, por vezes, o apoio de um dos lados do conflito serve para garantir posições privilegiadas do acesso à informação pretendida.

Um bom exemplo da utilização do cinema como meio de documentação da história é a obra ficcional de David Wark Griffith, o autor do famoso e polémico<sup>16</sup> *Nascimento de uma Nação* (1915)<sup>17</sup>. Em 1918 o cineasta realizou, a pedido do governo britânico, *Aos Corações do Mundo*. O objetivo deste filme era fazer mudar algumas posições pró-alemãs nos Estados Unidos da América (EUA) durante a Primeira Guerra Mundial. É um dos primeiros exemplos de orientação propagandística da ficção cinematográfica. Os alemães são apresentados, claramente, como caricaturas cínicas e brutais, enquanto, por outro lado os protagonistas do lado dos Aliados vão ganhando a simpatia do público. A história ficcional é enriquecida pelas imagens realistas da frente em França, o que reforça a credibilidade da história, das suas figuras e das suas motivações (Karney, 2003: 131).

O Poder exercido pelo cinema e por este tipo de filmes pode refletir-se tanto na moralização do público como na sua instrução. Nos EUA, a cinematografia reforça desde os seus começos o sentido dos bons costumes, ameaçados pela liberalidade da indústria. Um dos problemas para realizadores nas primeiras décadas do século XX era terem de disfarçar imagens consideradas obscenas como, p. ex., um beijo ou um parto, um vestido indecente da atriz ou conteúdos contra as normas éticas ou religiosas.

---

<sup>13</sup> Em 1894 Alfred Dreyfus, um capitão do exército francês de origem judaica, foi acusado de ter passado os segredos militares aos alemães. O tribunal condenou-o à prisão perpétua, com base de documentos falsos e depois de uma campanha antisemita e nacionalista. O caso, terminado com amnistia e reabilitação oficial, foi um escândalo político que provocou uma crise política e social, e grandes mudanças na vida pública francesa.

<sup>14</sup> A guerra foi efeito da intervenção norte-americana na Guerra de Independência de Cuba. Levou a Espanha a perder a maioria das suas colónias e terminou a política do isolacionismo dos Estados Unidos da América.

<sup>15</sup> A Primeira Guerra Mundial envolveu em duas alianças opostas todas as grandes potências da época, mudando completamente a consideração dos conflitos bélicos.

<sup>16</sup> O mais famoso filme de Griffith é atualmente considerado racista pelos seus conteúdos que glorificam a Ku Klux Klan e apresentam de modo negativo os afro-americanos.

<sup>17</sup> Os títulos de filmes completam-se com o nome do realizador e o ano de estreia, conforme a base de dados IMDb ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)).

Em 1915 o Supremo Tribunal dos EUA priva os filmes do direito da liberdade de expressão em resposta às cada vez mais audazes imagens mostradas ao público. As produtoras —para contornarem as perdas financeiras— devem submeter-se às vozes críticas que encontram o seu expoente no *Código Hays*<sup>18</sup> (“*Motion Picture Production Code*”), um conjunto de regras de censura, que regulava a distribuição dos filmes em Hollywood conforme os conteúdos classificados corretos, de acordo com as normas dos homens, da natureza e de Deus. É importante observar que o *Código* funcionou entre 1930 e 1968 (Parkinson, 2012: 103) praticamente sem alterações, o que prova ao mesmo tempo a intervenção forte do Estado na indústria e o receio da influência nociva do cinema na sociedade.

Pela primeira vez, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) aproveitou o potencial do Cinema em toda a sua dimensão doutrinária. A nacionalização da indústria cinematográfica —em consequência da Revolução de 1917<sup>19</sup>— inscreve-se no conceito geral de arte pública financiada pelo Estado, dirigida às massas. Vladimir Lenin considerava o cinema a mais importante das artes e uma ferramenta educativa útil. Assim, através da censura e da ilusão, construía-se uma imagem idealizada —mas cientificamente confirmada— do Estado e da vida quotidiana. O termo “propaganda” perde oficialmente o seu significado negativo (Clark, 2000: 73-74).

Na verdade, o cinema científico, documental e as animações formam a base do programa cultural da URSS. O cinema de ficção que não estava isento de problemas devido à censura operava com a linguagem artística para celebrar os aniversários nacionais ou para destacar as personagens importantes para a mitologia nacional. Um bom exemplo de ambos os tipos de filmes, o documental e a ficção, é a cinematografia de Seguei Eisenstein, destacando-se *O Couraçado Potemkine* (1925), *Outubro* (1928) e *Alexandre Nevski* (1938), entre outros. O complemento original para este tipo de cinematografia são os episódios da *Propaganda Soviética Animada* (Советская мультипликационная пропаганда, 1924-1984) que apresentavam uma visão unidimensional da realidade soviética, filtrada pela ideologia e pela crítica do imperialismo e do fascismo (Ferro, 2011: 135-136).

À semelhança do que sucedeu no estado comunista, o cinema foi também prontamente adaptado pelos sistemas fascistas. De entre todos os regimes totalitários e autoritários, aquele que foi mais longe na apropriação da arte para os objetivos políticos foi o Terceiro *Reich*. O

---

<sup>18</sup> William H. Hays (1879-1954) foi um político e diretor da *Motion Picture Association of America*, uma entidade de defesa dos interesses das produtoras dos EUA, responsável pela criação do *Código*.

<sup>19</sup> A Revolução Vermelha, iniciada em 25 de outubro de 1917 por Vladimir Lenin, foi a segunda fase da Revolução de 1917, e levou os bolcheviques ao poder, abrindo a porta à implementação do sistema comunista.

ministro de Propaganda, Josef Goebbels, apresentou em 1933 um conceito completo de cultura nazi, centrado no ideal nacional socialista, e a indústria cinematográfica converteu-se num dos seus pilares de sustentação do regime.

O regime nazi rejeitava o racionalismo, idealizava o estado de forma utópica, criando uma nova mitologia nacional, inspirada no património da Roma antiga e na figura do chefe de Estado carismático, o *Führer* que unia toda a nação. As manifestações nazis assumiam um carácter teatral e ritual, e o cinema tinha de deveria inscrever-se no âmbito da ideologia nazi (Clark, 2000: 49). Por esta razão, toda a produção cinematográfica na Alemanha foi nacionalizada. O financiamento das produções dependia dos fundos estatais, o que impedia a realização de imagens não comprometidas politicamente. Tal como na URSS, o cinema revestia-se de um forte papel educativo, dirigido no caso alemão não aos trabalhadores, mas aos jovens, cuja doutrinação se caracterizava por um forte complemento militar. Os filmes dirigidos aos adolescentes, — p. ex. *O Jovem Hitlerista Quex* (Hans Steinhoff, 1933) e *Hans Westmar* (Franz Wenzler, 1938)— louvavam os valores da Alemanha nazi e incitavam à adesão nas organizações paramilitares como a Juventude Hitleriana (Karney, 2003: 246).

O maior nome entre os realizadores que serviam a ideologia do estado nazi é Leni Riefenstahl, cuja filmografia, nos anos 30, cumpre todos os requisitos no que à propaganda e à censura diz respeito. A realizadora apresenta em 1935 *O Triunfo da Vontade*, dedicado à reunião do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães em Nuremberga, que acontecerá um ano antes. O título deslumbra com as imagens das cenas coletivas que demonstram a grandeza do acontecimento e a sua organização perfeita. Funciona como uma metáfora da estrutura do estado perfeito liderado por Hitler. *Ídolos do estádio*, filme de 1938, é, de alguma maneira, a continuação do modelo nazi com a utilização do desporto instrumentalizado. As técnicas mais modernas de trabalho da câmara e a edição original (dinamismo, contrastes, montagem) salientam a natureza ritualista do olimpismo: o filme documenta os Jogos Olímpicos de 1936 em Berlim e constitui uma apoteose da Alemanha nazi em imagens animados.

A eclosão da Segunda Guerra Mundial vem transformar as relações entre o mundo cinematográfico e o poder estatal. Com o avanço dos exércitos hitlerianos na Europa, quase todo o mercado —com exceção de Suécia, Suíça e Portugal— fechou as portas às produções de Hollywood. Devido à política de neutralidade do governo dos EUA, os estúdios praticamente não abordam o tema do conflito. Poucas produções rompem este acordo não escrito, como, p. ex., *Confissões de um Espião Nazista* (Anatole Litvak, 1939), *Grande Ditador* (Charlie Chaplin, 1941), *Sargento York* (Howard Hawks, 1941) (Karney, 2003: 306). No entanto, a

situação muda com o ataque a Pearl Harbor nos fins de 1941. A entrada dos EUA no conflito mobiliza todas as indústrias num esforço patriótico e a indústria cinematográfica revela-se especialmente flexível neste compromisso nacional.

Os principais argumentos, motivos ou personagens são globalmente transformados nas histórias bélicas nas quais a Alemanha nazi e os seus exércitos se apresentam como vilões estereotipados por excelência. Um dos mais conhecidos filmes deste período é *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943). O realizador Frank Capra, apoiado por Litvak, cria uma série de sete filmes informativos *Por que combatemos* (1942-1945) para levantar a moral dos soldados e da nação. Atualmente, os seus filmes são considerados obra-prima do documentário bélico e o episódio de 1942, *Prelude to War*, recebeu inclusivamente o Óscar de melhor documentário de longa-metragem. Contudo, a partir de 1944, com a guerra irreversivelmente resolvida em favor dos Aliados, a indústria cinematográfica de Hollywood mais uma vez desloca os seus interesses, voltando aos temas e as formas não bélicas. Ainda em 1948 Pare Lorentz, o produtor conhecido dos filmes financiados pelo governo que apoiavam a política do New Deal<sup>20</sup> na década de 30, apresenta *Nuremberg*, uma narrativa documental sobre os processos da guerra, dirigida ao público alemão para consciencializá-lo sobre as atrocidades cometidas durante o *Reich*.

Na Europa em guerra, a indústria cinematográfica livre desaparece para ceder espaço às produções propagandísticas dos invasores, tais como *Jud Süß* (Veit Harlan, 1941) e *Die große Liebe* (Rolf Hansen, 1942) ou dos estados fantoches, tal como o caso da França de Vichy, entre outros. O Cinema ao serviço da ideologia nazi serve para glorificar a história nacional, a força militar e o antissemitismo. Às produções alemãs escapa a realidade brutal, especialmente na fase final da guerra. Na Itália de Mussolini, o escapismo encontra a sua forma nos chamados “telefones brancos” que são imitações das comédias de Hollywood nas quais os aparatos mencionados simbolizam o alto *status* social relacionado com os valores conservadores. São estes os filmes abertamente apoiados pelo Estado que em 1937 abre o complexo de estúdios de Cinecittà a fim de criar uma base de produção propagandística e de estimular a produção nacional em crise (Muller e Wieder, 2008: 59).

Outro caso interessante parece ser o da cinematografia britânica que —no momento do começo da Segunda Guerra Mundial— se encontra em declínio (Karney, 2003: 307). O único ramo da indústria que ainda se opõe à crise é o da produção documental que, com a declaração de resistência após a derrota da França, feita por Churchill, se apresenta envolvida

---

<sup>20</sup> O New Deal foi o nome dado à série de programas e reformas económicos realizados pelo governo norte-americano entre 1933 e 1937, com o objetivo de recuperar a posição perdida em consequência da Grande Depressão.

por fins propagandísticos. Assim, o cinema do Reino Unido produz toda uma série de documentários e títulos de propaganda para fortalecer a moral dos cidadãos e para os encorajar à defesa ativa do país Humphrey Jennings realiza *Listen to Britain* (1942) e *Fires Were Started* (1943), Pat Jackson apresenta *Western Approaches* (1944), entre outros filmes da época.

A popularidade dos documentários e dos filmes de propaganda incentiva à realização dos jornais cinematográficos que informam sobre a situação nas frentes de guerra. As reportagens breves tanto reportam os acontecimentos como cumprem a função de mobilizar a consciência das sociedades. Estes filmes têm como objetivo transmitir uma visão positiva dos esforços bélicos e animar os civis. As mesmas imagens, dependendo da perspectiva política, adquirem uma dimensão distinta com a ajuda da montagem, com a sincronização sonora dos quadros e a narração em *off*.

É verdade que as crônicas dos países do Eixo contrastam com as dos Aliados (Muller e Wieder, 2008: 13-21): no jornal cinematográfico *Die Deutsche Wochenschau* (1940-1945) glorifica-se a raça ariana e as suas vitórias na Europa. Já os filmes soviéticos da frente destacam o empenho popular na luta com o fascismo. Enfim, as crônicas britânicas da Pathé News focalizam-se na perseverança em face dos bombardeamentos de Londres.

Após a Segunda Guerra Mundial, o equilíbrio das forças altera-se. A URSS, apoiante dos Aliados na luta contra o fascismo, torna-se o inimigo público dos EUA. Começa a Guerra Fria (1945-1991), desenvolve-se a atividade do Comité de Atividades Antiamericanas que rastreia qualquer movimentação comunista, não poupando o mundo cinematográfico. Os políticos, preocupados com os conteúdos “problemáticos” —filmes demasiado realísticos na imagem deprimente da realidade de pós-guerra e, supostamente, marxistas na interpretação final (Parkinson, 2012: 128)— criam, em 1948, a Lista Negra de Hollywood, com mais de 100 nomes de membros da grande indústria do entretenimento, que são os alegados simpatizantes do comunismo. A pessoas cujos nomes faziam parte desta Lista —em muitos dos casos sem provas evidentes— não podiam ser contratados por aqueles estúdios; é o efeito das pressões de Washington e de Wall Street.

As produtoras, em face da crise da indústria que começa a perder poder de competição com a televisão, e por medo das consequências da desobediência, têm de aceitar o jogo da “caça às bruxas” dirigida pelo senador Joseph McCarthy<sup>21</sup>. São numerosos os atores, escritores e

---

<sup>21</sup> O Senador republicano norteamericano deu nome a um termo “macarthismo” que se refere à prática de perseguição anticomunista cega com bases nas denúncias e alegações não fundamentadas.

guionistas<sup>22</sup> confrontados com as acusações. Os estúdios impõem uma censura estrita, paralisando a vida intelectual: o mito da fábrica de sonhos é derrubado pela influência do poder político até os meados dos anos 60 (Parkinson, 2012: 128-129).

Em oposição ao cinema capitalista de Hollywood (“primeiro cinema”) e aos filmes elitistas de autor<sup>23</sup> na Europa (“segundo cinema”), na América do Sul dos anos 60 —e depois na África e Ásia— cresce o Terceiro Cinema. É muito interessante observar a sua evolução no contexto das relações entre o Cinema e o Poder. Esta última tendência é uma resposta cultural à luta anticolonial, ao crescimento da consciência de raça e à revisão dos ideários marxista e maoísta, ou seja, uma forma de contracultura. O Terceiro Cinema, segundo os seus principais teóricos, Fernando Solanas e Octavio Getino, rejeita os géneros e as técnicas clássicas, para desmascararem a injustiça e o poder, convidando à luta contra os “valores ocidentais”, tais como o capitalismo, o socialismo e o imperialismo. Por isso, as formas cinematográficas preferencialmente promovidas são as crónicas, os documentários de agitação e propaganda, as curtas metragens de vanguarda, os filmes históricos realistas e as sátiras sociais (Parkinson, 2012: 169). A proposta de uma revolução através do cinema não traz efeitos nem muda estados, mas tem consequências para o desenvolvimento das novas ondas da “sétima arte” nas décadas posteriores. Ao mesmo tempo, a sua relação estrita com os movimentos políticos extremistas conduz-nos à questão da independência do cinema, ou seja, o caso em que a cultura influencia e é reciprocamente influenciada pela política.

Com o aparecimento dos *blockbusters* na década dos 70, o cinema descobre mais uma perspectiva na relação com o Poder: a influência cultural do *Mainstream*. Com as produções como *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975), a série de *Guerra das Estrelas* (George Lucas, 1977-), *O Padrinho* (Francis Ford Coppola, 1972), e mais tarde *O Exterminador Implacável* (James Cameron, 1984), *Parque Jurássico* (Steven Spielberg, 1993), *Titanic* (James Cameron, 1997), e, atualmente, os universos das bandas desenhadas da Marvel Comics ou DC Comics, Hollywood volta a dominar durante décadas a cena da cultura cinematográfica internacional. Os lucros financeiros das produtoras traduzem-se na dominação do mercado cinematográfico, na criação das redes de influência e na construção de uma imagem idealizada dos EUA. Um complemento interessante neste contexto é o contemporâneo cinema histórico americano que propõe uma visão épica da História e, em consequência, impõe um modo de entender o passado

---

<sup>22</sup> Na chamada Lista Negra de Hollywood de quase 200 nomes encontraram-se, entre outros, Canada Lee, Arthur Miller e Dalton Trumbo.

<sup>23</sup> O cinema de autor (fr. *cinéma* ou *film d'auteur*) refere-se ao cinema em que o cineasta-autor tem o papel preponderante, ao contrário das produções de Hollywood, na maioria dos casos controladas pelas produtoras em todas as etapas de realização.

como um drama. A título do exemplo refiram-se os filmes de Steven Spielberg. As suas produções inscrevem-se no modelo de grandes narrações universais, que constroem emoções e relatam experiências, e que emocionam o público, tal como sucede em *A Cor Púrpura* (1986), *A Lista de Schindler* (1993) *O Resgate do Soldado Ryan* (1998) ou *Munique* (2005). Trata-se de mais uma ilustração das relações entre o Poder e o Cinema porque os filmes não só estabelecem uma imagem dos acontecimentos considerada oficial, como conseguem fazer recordar os episódios e momentos esquecidos da História.

Na era digital, o cinema está sempre perto da política e do poder, especialmente nos lugares que se confrontam com as limitações da liberdade de expressão ou com a violência real. Os exemplos atuais não faltam, como as imagens da sangrenta Guerra Civil da Síria que, desde 2011, divide quer o país, quer a cena política internacional. Dependendo do lado que representam, os filmes contam narrações distintas: a oposição pretende mostrar através das reportagens e dos documentários a verdade sobre o regime do presidente Bashar al-Assad, enquanto, por sua vez, o governo emite para o mundo comunicados manipuladoras que ignoram estas acusações e a realidade. Ao lado desta luta pelo poder aparecem os documentários internacionais sobre a geena dos civis e o esforço dos voluntários que os tentam proteger. A título de exemplo, aparece *Os Capacetes Brancos* (2016) de Orlando von Einsiedel conseguiu o Óscar de melhor documentário de curta-metragem.

A comédia contemporânea *Uma Entrevista de Loucos* (Seth Rogen e Evan Goldberg, 2014) provocou uma crise grave nas constantemente tensas relações entre os EUA e a Coreia do Norte. O filme trata do suposto assassinato do líder do país comunista, o facto que o regime coreano interpretou como um “filme de terrorismo”. Neste contexto, a produtora Sony foi vítima de um ataque de um grupo organizado de cibercriminosos norte-coreanos —tal como divulgado na investigação do FBI— que revelou a correspondência eletrónica da empresa e outros dados confidenciais para impedir a estreia do filme. O assunto ecoou nos vários meios de comunicação<sup>24</sup> e deu origem a um debate sobre a segurança informática internacional, a liberdade de expressão e os seus limites.

---

<sup>24</sup> Veja-se: *The Interview: A guide to the cyber attack on Hollywood*, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-30512032> [1.12.2017]; *The Interview revenge hack cost Sony just \$15m*, <https://www.theguardian.com/film/2015/feb/04/guardians-peace-revenge-hack-sony-finances-uncathed> [1.12.2017]; *North Korea lambasts U.S. over ‘The Interview’, says Obama is the ‘culprit’*, <http://edition.cnn.com/2014/12/27/world/asia/north-korea-the-interview-reaction/index.html> [1.12.2017]; *As North Korea Rumbles Again, Insiders Tell How Small Players Stood Tall In Helping Sony’s ‘The Interview’*, <http://deadline.com/2017/04/as-north-korea-rumbles-insiders-tell-how-small-players-stood-tall-helping-sonys-the-interview-1202069868/> [1.12.2017].

Por fim, ao abrigo da missão de renovação moral, iniciada pelo ministro de Cultura Vladimir Medinsky, a cinematografia russa dos começos do século XXI confronta-se com algumas limitações que não são próprias de um país considerado democrático. Dá-se o regresso da censura e da aprovação final dos cenários e a manipulação da imagem do passado<sup>25</sup>, ao mesmo tempo que os realizadores perdem a independência financeira. Produzem-se unicamente filmes que tratam os temas “encomendados” pelo Ministério da Cultura, conforme a lista criada pelos funcionários. Apenas os títulos que veiculam uma imagem positiva da Rússia podem ser apresentados.

É verdade que o modelo do cinema controlado pelo poder pode ter diferentes interpretações. No período da Segunda Guerra Mundial ambos os lados do conflito aproveitaram essa ferramenta para construir e desconstruir identidades. Os autorretratos alemães ou norte-americanos ofereciam uma imagem claramente favorável dos próprios, enquanto os adversários eram apresentados de forma negativa, a fim de os criticar. É obvio que nos casos da Alemanha nazi ou da Itália fascista, o cinema foi utilizado para projetar uma visão idealizada, aparentemente positiva, com base nas não-verdades propagandísticas. O neorealismo<sup>26</sup> posterior de Roberto Rossellini<sup>27</sup> e Luchino Visconti<sup>28</sup> é uma resposta concreta a esta irrealidade.

O cinema dos Aliados tem como objetivo principal educar os espíritos e reprovar o mal. Neste contexto, o desenvolvimento das cinematografias portuguesa e espanhola, dependentes de dois regimes fascizantes nas suas fases iniciais, apresenta-se como um exemplo especialmente interessante.

---

<sup>25</sup> Veja-se: Gorlewska, P. (2017) “Szukając kina, które da się oglądać”. Em: *EKRANY* (Stowarzyszenie Przyjaciół Czasopisma o Tematyce Audiowizualnej EKRANY, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego). Numer 5 (39) 2017: 4-13.

<sup>26</sup> Este movimento cinematográfico italiano nasce em oposição ao fascismo e entre 1942 e 1952 apresenta, sem idealismo, os temas atuais, a realidade moral e económica da Itália de pós-guerra: os dramas e conflitos das pessoas comuns. Os seus maiores representantes são Roberto Rossellini e Luchino Visconti.

<sup>27</sup> Roberto Rossellini (1906-1977) foi um dos mais importantes cineastas do neo-realismo italiano, autor dos filmes como *Roma, Cidade Aberta* (1945), *Paisà* (1946) e *Germania, Anno Zero* (1948).

<sup>28</sup> Luchino Visconti (1906-1976) foi um argumentista, escritor e realizador de cinema, teatro e ópera, na primeira etapa da sua atividade artística relacionado com o neo-realismo. Entre os seus filmes neo-realistas encontram-se, entre outros, *Obsessão* (1943) e *Belíssima* (1951).

## 1.2 O Cinema na Península Ibérica em plano aproximado

Na Europa dos começos do século XX, o centro do desenvolvimento do cinema é França, e, mais especificamente, a sua capital. É em Paris que estreia o cinematógrafo dos irmãos Lumière e que se abrem os primeiros cinemas, companhias de produção<sup>29</sup> e estúdios, nascendo também a crítica de filmes e algumas teorias do cinema. Porém, simultaneamente ao crescimento da nova forma de diversão no Velho Continente, o cinema define um caminho próprio também nos EUA. A batalha legal pelos direitos do cinematógrafo inventado por Thomas Edison<sup>30</sup> e apresentado ainda em 1894 —independentemente de a estreia parisiense ter ocorrido sensivelmente ano mais tarde— evoluiu em pouco tempo para além de um simples conflito jurídico, dando início à história de uma das importantes indústrias cinematográficas do mundo. A competição entre estas duas realidades culturais, a francesa e a de Hollywood, culturalmente diferentes, não descartaria as inspirações mútuas, ambições internacionais ou cooperações. Da França vêm os aparelhos para as primeiras sessões do cinematógrafo —com os representantes comerciais das produtoras, prestes a expandir o negócio francês em todo o continente europeu—, enquanto o sistema de produção e promoção de Hollywood serviria de inspiração para os estúdios pioneiros locais. Deste modo, com os exemplos da França e dos EUA, outros países europeus desenvolveriam as suas próprias visões do cinema, não menos importantes. Entre os exemplos e inspirações das indústrias menores encontram-se as cinematografias portuguesa e espanhola.

Em Portugal, a primeira projeção pública, organizada pelo floricultor Aurélio da Paz dos Reis, tem lugar no Porto já em 1896. O animatógrafo foi trazido provavelmente da França —embora no programa da sessão cinematográfica seja referido o nome de Edison como o inventor (Costa, 1978: 7)— e os filmes mostrados foram feitos por Paz dos Reis; porém, nenhum dos seus títulos se manteve até hoje. Essa e as projeções seguintes não chamam muita atenção do público. Nos dez anos subsequentes, o cinema português não é mais do que mera curiosidade e diversão. Deve ainda ser mencionado que durante este período de fraca atividade em Portugal, os grandes países europeus —tais como Inglaterra, Dinamarca, Itália ou, obviamente, França— começam a fazer as suas experiências com o cinema, construindo fundamentos sólidos para o desenvolvimento das indústrias respetivas.

---

<sup>29</sup> Entre elas, as companhias como Gaumont ou Pathé, fundadas ainda no século XIX, funcionam até hoje.

<sup>30</sup> Thomas Alva Edison (1847-1931) foi um dos mais importantes empresários dos EUA, que patenteou e financiou o desenvolvimento de vários dispositivos. Entre as suas invenções encontram-se, entre outros, o fonógrafo, a lâmpada elétrica incandescente e o cinematógrafo.

Em Portugal, a situação altera-se um pouco com a fundação em 1909 da empresa Portugália Film. Esta produtora de João Freire Correia e Manuel Cardoso realiza alguns dos primeiros filmes portugueses, entre outros: as fitas de ficção *O Rapto de uma Actriz* (Lino Ferreira, 1907), *Os crimes de Diogo Alves* (João Tavares, 1909), bem como os documentários *Batalha das Flores no Campo Grande* (João Freire Correia, 1907) e *A Viagem da Família Real às Colónias* (João Freire Correia, 1907?), entre outros. Os cinemas —os mais antigos “animatógrafos” abrem ainda em 1904 e 1906, em Lisboa e no Porto, respetivamente— trazem os filmes do estrangeiro e tentam chegar a um público mais alargado com filmes que são adaptações dos romances da literatura portuguesa oitocentista, bem como as produções históricas.

O cinema parece interessar, ainda, o novo governo republicano: planeia-se, sem consequências, incorporar o filme na educação como ferramenta auxiliar. É o que sucede com o acontecimento das tropas lusas que lutam nas frentes da Grande Guerra: envia-se um serviço cinematográfico que prepara materiais documentais para um público mais alargado<sup>31</sup>. Por fim, a primeira grande produtora, a Invicta Film, uma empresa considerada modelo, de Alfredo Nunes de Matos, surge no Porto em 1918. O exemplo portuense estimula o resto do país, especialmente a capital. No trabalho de desenvolvimento da indústria portuguesa participam vários estrangeiros —franceses, britânicos, alemães e italianos— convidados a vir a Portugal para operarem com os novos aparelhos, desenvolverem as competências dos locais (realizadores, atores), para além de ensinarem tecnicamente os todos aqueles que haveriam de suceder-lhes. Cria-se, nesta altura, a imprensa cinematográfica (jornais como “Cine Lisboa” e “Cinéfilo” em Lisboa, “Porto Cinematográfico” e “De Cinematografia” no Porto, entre outros); e criam se também as associações cinematográficas<sup>32</sup>. Trata-se da última tentativa para recuperar o atraso do cinema português relativamente ao seu congénere europeu.

Por outro lado, em Espanha, as primeiras projeções cinematográficas têm lugar uns meses antes da sessão no Porto, em maio de 1896. Os seus responsáveis são, independentemente, um ótico francês enviado a Madrid pelos irmãos Lumière, Boulade, e o húngaro Erwin Rousby, com um teatrógrafo de William Paul. Até ao fim do ano, o cinematógrafo estreia em várias localizações do país, de Corunha a Barcelona, e apresentam-se

---

<sup>31</sup> Todos os filmes que mencionavam os temas bélicos, estavam sujeitos à censura militar, conforme o Decreto n.º 3354 do ano 1917 (Cortes, 1978: 17).

<sup>32</sup> Em 1924 no Porto funda-se a Associação dos Amigos do Cinema, o primeiro modelo para os cineclubes posteriores. (Cortes, 1978: 53).

já alguns filmes, curtos, de poucos minutos, de produção nacional, tal como *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe* (Charles Kall?, 1896), atualidades de Madrid, imagens e cenas típicas.

O primeiro filme espanhol com enredo, *Riña en un café*, de Fructuós Gelabert, data provavelmente de 1897. À semelhança de que sucedeu em Portugal, o cinema não se desenvolveu dinamicamente ao longo dos seus primeiros anos. A sociedade espanhola está ainda perante uma transformação industrial e o novo fenómeno da “sétima arte” suscita conflitos histórico-culturais entre uma maioria tradicional e uma minoria progressista ou regeneradora (Gubern et al., 2010: 27). O centro natural da cinematografia espanhola torna-se Catalunha, a região mais industrializada e moderna do país, que acolhe com entusiasmo os representantes desta nova arte. Em Barcelona, abrem as sucursais das maiores produtoras francesas e as produtoras nacionais, tais como Films Barcelona (1902), Hispano Films (1906) ou Cuesta Films (1905). A capital catalã recebe ainda vários representantes da produção italiana. É só a partir deste momento é que —graças ao capital e técnicos estrangeiros— a indústria nacional recebe algum estímulo para superar às produções simples, inspiradas por motivos folclóricos e históricos, por cenas cómicas, entre outras. Os maiores nomes da indústria são Florian Rey<sup>33</sup>, Jacinto Benavente<sup>34</sup>, Francisco Elías Riquelme<sup>35</sup>, Imperio Argentina<sup>36</sup>, para citar apenas alguns exemplos. Não obstante, a resistência moral do público e a censura tratam de travar significativamente o desenvolvimento da indústria em Madrid e no resto do país durante quase uma década. Só com a crise da diversão teatral e a transformação simultânea do cinema num formato mais atrativo (como argumentos cada vez mais interessantes e próximos do público, como novas tecnologias ou nascimento do sistema de estrelas) —conforme os modelos estrangeiros— aparece a oportunidade de reabilitação da “sétima arte”.

Os anos 20 e 30 trazem para ambos os países várias mudanças, tanto ao nível cinematográfico como político. As produções nacionais ganham pouco a pouco o seu público e também maior qualidade, tal como as novidades trazidas do estrangeiro com o som sincronizado. Não obstante, são os golpes de Estado —de 28 de Maio de 1926, em Portugal, e de 13 de setembro de 1923, em Espanha,— que vão dar início às modificações significativas das indústrias cinematográficas que passam para a posse do Estado. Com as restrições das

---

<sup>33</sup> Florián Rey (1894-1962) foi jornalista e escritor para se tornar num dos maiores cineastas espanhóis do cinema mudo.

<sup>34</sup> Jacinto Benavente (1866-1954) foi cineasta, guionista e produtor de cinema. Em 1922 foi também galardoado com o Prémio Nobel de Literatura.

<sup>35</sup> Francisco Elías Riquelme (1890-1977) foi, ao lado de Rey, um dos pioneiros do cinema espanhol e fundador do estúdio Orphea em Barcelona, o primeiro estúdio equipado para a realização dos filmes sonoros em todo o país.

<sup>36</sup> Imperio Argentina, ou Magdalena Nile del Río (1910-2003), foi atriz, cantante e bailadora hispano-argentina, uma das maiores estrelas do cinema entre os anos 30 e 60.

liberdades democráticas, altera-se também o caráter da censura. O controlo dos conteúdos está motivado tanto pelas razões morais como pelas políticas e sociais; não se mostram imagens dos revolucionários ou grevistas para evitar a possível exaltação do povo.

Em Portugal, a primeira medida direta protecionista é o decreto n.º 13564 de 6 de maio de 1927, chamado a “Lei dos Cem Metros”. Trata-se de uma legislação que torna obrigatória ante cada sessão a exibição de um filme de produção portuguesa com um mínimo de 100 metros. O objetivo da referida regulamentação é incentivar o desenvolvimento da indústria, mas a qualidade dos materiais mostrados —fragmentos cortados, sem som e sem boa imagem— dissipa as dúvidas sobre a eficácia da solução alegadamente encontrada (Piçarra, 2006: 38).

Os sinais de mudança no que à qualidade diz respeito são *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929), filme com o argumento de António Lopes Ribeiro, um documentário encenado de curta-metragem, dedicado à vida e às tradições dos pescadores da região de Nazaré, bem como e o primeiro título sonoro português, *A Severa* (1931), sobre a lendária fadista, e ambos de Leitão de Barros. Atrai igualmente a atenção a estreia de Manoel de Oliveira com *Douro, Faina Fluvial* (1931), o documentário originalmente silencioso sobre a zona ribeirinha do Porto. Este filme poético foi aclamado por unanimidade no estrangeiro, apesar das fortes críticas no país.

O interesse do público vai incentivando o desenvolvimento da indústria: animam-na tanto os artigos entusiastas na imprensa de especialidade, como as condições políticas do momento e, ainda, a atividade cinéfila de António Ferro (1895-1956). Trata-se do primeiro diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N.)<sup>37</sup>, órgão criado para controlar a missão cultural do Estado Novo em 1933. A ideia de instituição de propaganda, modelada conforme o exemplo italiano (*Istituto fascista di cultura*), é apresentada por Ferro a Salazar durante uma entrevista: o S.P.N. desenvolveria a sua missão na promoção da arte e da cultura portuguesas no país e fora dele (Piçarra, 2006: 81).

O uso do cinema apresenta-se então como uma solução útil, muito embora a realidade da indústria nacional no momento estivesse longe de ser semelhante às cinematografias congéneres, como a italiana ou a alemã. António Ferro, um modernista, apoiante dos movimentos fascistas e autoritários<sup>38</sup>, vê no cinema, desde o princípio, uma ferramenta útil para propagar a ideologia moderna, capaz de (re)criar a vidas e a realidade do quotidiano. Consciente da situação difícil que a indústria nacional vivia, dedica atenção e empenho aos trabalhos de

---

<sup>37</sup> Em 1944, devido à reorganização ideológica relacionada com as mudanças políticas no continente (derrota do fascismo), o S.P.N. muda de nome para Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI).

<sup>38</sup> Em 1927 Ferro publicou as reportagens e entrevistas com Mussolini, Primo de Rivera e Kemal Ataturk as suas num tomo *Viagem à volta das ditaduras*.

reabilitação da cinematografia nacional, de acordo com a “Política do Espírito”<sup>39</sup> e a estética do momento na Alemanha nazi e na Itália fascista.

O conceito desenvolvido por Ferro pretende ser uma resposta à ânsia de beleza sentida pelo povo português e que se encontrava ameaçada pelos vícios e pelo amoralismo da modernidade, tais como “a morte do homem, a sua decomposição” (Ferro A., 1935-38: 24). Assim, a cultura portuguesa deve orientar-se para o bom gosto, de acordo com as diretrizes propagandísticas do Estado Novo. A sua missão é honrar a cultura popular baseada nas tradições lúdicas herdadas das grandes épocas da história portuguesa e, simultaneamente, na moralidade cristã, e numa perspectiva mais ampla, formar espíritos sãos do povo. Em troca, o regime ofereceria aos cineastas apoio financeiro, criando-lhes condições adequadas de trabalho. Assim, surge em 1932 a Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm. Ferro pretende ainda aumentar o número das salas de cinema no país e promover o visionamento de conteúdos “úteis”, tais como as biografias, as adaptações literárias ou os filmes históricos. Estes opunham-se ao que designou de “cancro do cinema nacional [...] onde se procura fazer espírito com a matéria com o que há de mais inferior na nossa mentalidade” (Ferro A., 1950: 64), tal como chamou muitas vezes a comédia.

A realidade de Portugal confrontada com as suposições propagandísticas de Ferro resulta dececionante. Apesar dos esforços para interessar o público com os géneros considerados convenientes, é a comédia que triunfa nos anos 30. A chamada “comédia à portuguesa” —*A Canção de Lisboa* (José Cottinelli Telmo, 1933), *Maria Papoila* (Leitão de Barros, 1937), *Aldeia da Roupa Branca* (Chianca de Garcia, 1939), *O Pai Tirano* (António Lopes Ribeiro, 1941), *O Pátio das Cantigas* (Francisco Ribeiro, 1942), *O Leão da Estrela* (Arthur Duarte, 1947), entre outros— atrai mais a atenção dos espetadores do que as tentativas malsucedidas do cinema “político”. As comédias proporcionavam uma imagem leve da sociedade, consciente dos seus defeitos e troçando deles, porém, com sutileza. Nestas fitas aparecem os atores favoritos do ‘star-system’ português da época —António Silva, Beatriz Costa, Vasco Santana, entre outros— figuras conhecidas do teatro ligeiro e associadas com os conteúdos de entretenimento.

Os títulos “políticos” produzidos com a ajuda estatal do S.P.N. abarcam os assuntos desconhecidos para a sociedade (Piçarra, 2006: 94). *A Revolução de Maio*, de 1937 é um filme

---

<sup>39</sup> As linhas e os métodos da política cultural do Estado Novo, criada pelo diretor do S.P.N., referiam-se à necessidade de beleza do povo português que deveria ser realizada tanto na dimensão moral como espiritual, e na formação dos talentos no bom gosto, compreendido como a renúncia do materialismo e a elogia do campo português.

que, através de uma história de amor, introduz a crítica direta ao comunismo confrontado com os valores do salazarismo. *Feitiço do Império* (1940) propõe, por outro lado, uma visão elogiosa de Portugal como potência civilizadora nas colónias africanas. Foram ambos realizados por António Lopes Ribeiro,

*Ala-Arriba!* (1942) de Leitão de Barros refere-se aos motivos populares. Trata-se de um filme classificado entre a ficção e o documentário, sobre a vida e hábitos dos pescadores numa pequena comunidade na Póvoa de Varzim. Por fim, em *Chaimite* (Jorge Brum do Canto, 1953) convergem os tópicos históricos e ideológicos, tal como a campanha de Mouzinho de Albuquerque em Moçambique.

António Lopes Ribeiro, o outro cineasta do regime, é responsável também por um dos mais importantes projetos cinematográficos do S.P.N., o *Jornal Português*. Pensado como um noticiário mensal de atualidades, na onda das produções semelhantes em outros países fascistas, mas com exibição facultativa, o *JP* é produzido pela Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas entre 1938 e 1951. Tem unicamente 95 edições (mais seis edições especiais) devido aos altos custos de produção. O próprio Salazar, que não era um aficionado de cinema, considera-o demasiado caro (Piçarra, 2006: 38).

Cada episódio, tal como todas as produções cinematográficas da época, foi previamente examinado pela Censura. A série referida tem como objetivo relacionar os acontecimentos mais importantes dos pontos de vista internacional e nacional —tais como a Guerra Civil em Espanha, a Segunda Guerra Mundial, as Comemorações do Duplo Centenário em 1940<sup>40</sup>— bem como construir a narração perfeita da “portugalidade”, conforme já referida “Política do Espírito” (Piçarra, 2006: 119). Não obstante, a falta de financiamento adequado, os atrasos e as irregularidades nas estreias das reportagens atuais, o predomínio dos conteúdos propagandísticos, mas sem estrutura jornalística sólida e os problemas com a exibição regular das atualidades nas cidades, porém, de difícil acesso nos territórios rurais), não trouxeram os benefícios ideológicos esperados. Assim, a contribuição de Ferro e do S.P.N. não é frutífera, nem ao nível das novas produções, nem nas estatísticas de audiência. Recorde-se que em 1955 em Portugal não se produz qualquer filme nacional; o ano que ficou conhecido sendo o “ano zero”.

---

<sup>40</sup> Os distintos acontecimentos realizados em Portugal em 1940 —entre outros, a Grande Exposição do Mundo Português em Lisboa— sob o nome das Comemorações do Duplo Centenário celebravam a fundação da Nacionalidade Portuguesa (1140), a Restauração da Independência (1640) e a consolidação do Estado Novo.

A fundação dos primeiros cineclubes<sup>41</sup> e a sua luta pela independência intelectual resultam numa geração de realizadores ambiciosos e irreverentes relativamente ao sistema. Paulo Rocha, Ernesto de Sousa ou António da Cunha Telles são alguns destes realizadores jovens que aproveitaram as suas estadas em França para se inspirar na *Nouvelle Vague* francesa e no Neorealismo italiano (António, s/d: 6). O resultado serão os filmes do chamado Novo Cinema Português —*Os Verdes Anos* (1963), *Dom Roberto* (1962) e *O Cerco* (1970), respetivamente—, que mostram o oposto do que é esperado pelo Estado Novo. Nem mesmo a criação em 1948 do Fundo do Cinema Nacional, que constituiu a primeira fonte oficial de apoio à produção, cobrada através de uma taxa sobre os rendimentos das exhibições, encaminhará as produções na direção desejada (veja-se: Torgal, 2011: 307-309).

A ditadura de Primo de Rivera (1923-1930) é um período de luta —sem consequências assinaláveis— na proteção da produção espanhola. Com a Segunda República, as esperanças renascem, mas, mais uma vez, o governo dispersa a sua atenção por assuntos diversos. As decisões mais concretas são a descentralização da censura, algumas regulamentações no que respeita a importação dos filmes e os novos impostos (Gubern et al., 2010: 124). Desta forma, o cinema não entra em conflito com os poderes republicanos. Crescem principalmente nesta época as iniciativas privadas: a *Compañía Industrial Film Española S.A.* (CIFESA), as obras experimentais como as surrealistas de Luís Buñuel (o filme mais emblemático, *Um Cão Andaluz*, estreado ainda de 1929). Não obstante, nas cidades a “sétima arte” torna-se um passatempo favorito das massas. Desenvolve-se o subgénero típico de *españoladas* que são filmes baseados nos estereótipos sobre os espanhóis e o seu carácter, limitados à realidade andaluza modelar. No entanto, o auge destes filmes chegará nas décadas seguintes. Os títulos estrangeiros —o aparecimento do som vem debilitar ainda mais a fraca indústria nacional— mostram estilos de vida e costumes novos, comentando de passagem a atualidade e esquecendo a realidade política cada vez mais turbulenta (Báez y Pérez de Tudela, 2012: 97-155).

Com a Guerra Civil espanhola, a cinematografia do país aposta definitivamente no discurso propagandístico. Ambos os lados do conflito aproveitam o cinema e os filmes para construir versões alternativas da realidade. O cinema republicano é muito amplo e diversificado na sua mensagem porque abrange filmes produzidos pelos grupos anarquistas, marxistas e governamentais nos estúdios de Madrid e Barcelona bastante mais controlados ao fim da guerra. A produção nacionalista conta, desde o princípio, com apoio de outros regimes e os estúdios de Berlim, Roma e Lisboa oferecem o apoio tanto tecnológico como pessoal. Rapidamente

---

<sup>41</sup> O primeiro cineclubes português foi fundado em 1945 no Porto.

estabelecem-se as estruturas adequadas para controlar e proteger esta cinematografia (Gubern et al., 2010: 164-165). Ainda em novembro de 1936, os rebeldes franquistas fundam uma Oficina de Imprensa e Propaganda, substituída em 1938 pelo Departamento Nacional de Cinematografia e transformada em 1941 em Delegação Nacional de Cinematografia e Teatro. Até 1951, a chefia do organismo passa pelos departamentos estatais de Governação, Comércio e Indústria, Secretaria Geral do Movimento e Educação Nacional.

A implantação do novo regime em todo o país em 1939 restabelece a censura já conhecida do período da ditadura de Primo de Rivera, mas muito mais eficaz. O Estado admite concessões para filmagens e exibições dos títulos, com o direito de sugerir modificações consideradas indispensáveis, tais como cortes e remontagens, entre outras possibilidades. A dobragem espanhola, obrigatória para as produções estrangeiras, permite modificar livremente os diálogos. Supervisionam-se também os guiões dos títulos a produzir e categorizam-se os filmes conforme os grupos etários (Gubern et al., 2010: 189-201).

É neste ambiente de restrições que cresce a CIFESA, a produtora que se tornou a produtora principal do franquismo. Os seus estúdios procuram imitar os modelos de Hollywood, sobretudo na criação do sistema de estrelas e das grandes produções, maioritariamente comédias, *españoladas* e filmes históricos. Todos os filmes centram-se na apresentação idílica da Espanha franquista. Não obstante, as condições internas que remetem para o período economicamente difícil do pós-guerra, e as condições externas da Segunda Guerra Mundial, bem como a isolamento do Estado franquista na cena política nos anos posteriores, restringem significativamente as possibilidades de desenvolvimento da cinematografia espanhola.

A abertura do país e a saída do isolacionismo internacional em que se encontrava criam um espaço para as produções mais ambiciosas e afastadas das diretrizes estatais. Juan Antonio Bardem inspira-se no Neorrealismo em *Muerte de un ciclista* (1955), Luís Buñuel triunfa em Cannes com *Viridiana* (1961), filme proibido pela censura franquista por ser considerado anticlerical (veja-se: Benet, 2012: 280-283), e Carlos Saura descobre as clivagens na imagem idealizada da Espanha franquista em *La caza* (1966) e *Cría cuervos* (1976). Não obstante estes esforços, uma parte significativa da produção nacional segue as normas propagandísticas, apresentando ao público produções de diversão, sem grandes ambições quer artísticas, quer temáticas.

Ao contrário do seu homólogo português, fraco entusiasta da “sétima arte”, o general Franco é um grande cinéfilo e assiste regularmente a sessões privadas. Além disso, o caudilho torna-se um guionista: o romance *Raça* que publicou sob o pseudónimo de Jorge de Andrade,

dá origem a um filme. A versão fílmica dirigida por José Luis Sáenz de Heredia em 1942 reúne todos os fundamentos ideológicos do franquismo. A história da família Churruca está inseparavelmente relacionada com os acontecimentos em Espanha, e as gerações que se lhe seguiram defenderam sempre o bem da sua pátria, seja ao lado da monarquia em 1898<sup>42</sup> ou seja nas fileiras dos nacionalistas durante a Guerra Civil espanhola. É interessante que o filme tenha tido duas versões: a versão de 1950, com o título alterado *Espíritu de una raza*, apresenta os diálogos modificados e cortes significativos na metragem da cinta com o objetivo de eliminar os conteúdos de inspiração fascista, inadmissíveis na cena internacional após a Segunda Guerra Mundial (Sánchez-Biosca, 2006: 116-127).

Destaca-se como importante ferramenta de controlo político-ideológico o *Noticiero Cinematográfico Español*, inspirado no formato italiano e alemão. Trata-se de uma resposta direta às necessidades do regime: é a única produção deste tipo mostrada nos cinemas espanhóis e constitui simultaneamente o monopólio e o repositório para a obtenção das imagens. A sua exibição obrigatória antes das projeções programadas reveste-se no carácter político e torna-se uma realização independente das congéneres alemãs ou italianas, criando uma corrente única e oficial de informação, fácil de manipular.

O *NO-DO* centra-se nas atualidades nacionais, complementadas por notícias breves e por curiosidades internacionais; a sua variedade temática é ampla (Tranche e Sánchez-Biosca, 2006: 79-82). O protagonismo que assume confirma a longa tradição do noticiário nos cinemas espanhóis: a exibição obrigatória até 1976 e opcional até 198. Traduz-se na quantidade existente dos noticiários: são 4016 edições produzidas no total (Tranche e Sánchez-Biosca, 2006: 163). Acompanham-nas as revistas e as edições para o estrangeiro, de natureza cultural e desportiva. Tal é o exemplo do *Noticiero NO-DO para Portugal* produzido entre 1949 e 1977, que teve 1500 episódios (Tranche e Sánchez-Biosca, 2006: 172).

Um olhar comparativo permite colocar as cinematografias vizinhas no mapa europeu numa posição especialmente interessante. Mantendo-se, pelas razões económicas, fora da competição entre as maiores indústrias do Continente com Hollywood, ambos os sistemas aplicam pouco a pouco as novas soluções e tendências, tecnológicas e artísticas, para apresentar ao público nacional de forma atrativa.

Nesta corrida no tempo, o cinema espanhol, apesar da guerra civil que devasta e divide o país, mantém-se mais permeável e dinâmico do que o correspondente cinema português. Ao mesmo tempo, tal situação não deixa de ser paradoxal, se se considerar que a cinematografia

---

<sup>42</sup> O ano 1898 está marcado na história espanhola por acontecimentos críticos para a política posterior: o país perde a guerra de Cuba e, em consequência, as suas últimas colónias.

portuguesa tem fortes bases ideológicas e um patrono que é o diretor do S.P.N., mas, todavia, não consegue superar os constrangimentos habituais. Porém, em ambos os casos, é possível observar a politização do cinema em todas as dimensões: foi processado pelo salazarismo e franquismo tão como outros aspetos de vida quotidiana dos portugueses e espanhóis.

### **1.3 O Portugal salazarista e a Espanha franquista: a génese dos totalitarismos em plano-pormenor<sup>43</sup>**

A década de 30 do século passado constitui um período decisivo para a história do continente europeu. Começando pela Grande Depressão de 1929 —iniciada na “Terça-Feira negra” (29 de outubro de 1929) na bolsa de Nova Iorque— e terminando no início da Segunda Guerra Mundial em 1 de setembro de 1939, a Europa experimentará mudanças significativas, tanto do ponto de vista político, como económico, social e cultural. Entre elas, destaca-se o aparecimento dos regimes não democráticos, que têm as suas raízes nos compromissos elaborados após a Grande Guerra com o Tratado de Versalhes de 1919, cujas repercussões foram consideráveis.

Os totalitarismos e autoritarismos difundem-se ao longo do século XX seguindo modelos distintos, como na Itália, na Alemanha e na União Soviética, entre outros países, mas também para além da Europa, no Japão, na China, em Cuba e na Coreia do Norte, entre outros.

A classificação dos politólogos Zbigniew Brzezinski e Carl Friedrich reúne as cinco características comuns para cada tipo de sistema totalitário que são a ideologia, um único partido no poder, o estilo militar do regime com acesso restrito às armas por parte de outros grupos sociais, o pleno controlo dos meios de comunicação e o sistema policial extenso que recorre a métodos terroristas (Paxton, 2005: 145). Os regimes autoritários seguem o esquema

---

<sup>43</sup> O subcapítulo escrito com base nas publicações seguintes: Loff, M. (2008) “*O nosso século é fascista*”. *O mundo visto por Salazar e Franco (1936-1945)*. Porto: Campo das Letras; Juliá, S., J.-L. García Delgado, J. C. Jiménez, J. P. Fusi (2007) *La España del siglo XX*. Madrid: Marcial Pons; Rosas, F. (coord.) *O Estado Novo: 1926-1974. Vol. VII. História de Portugal* (dir. José Mattoso). Lisboa: Círculo de Leitores; Sabín Rodríguez, J. M. (1997) *La dictadura franquista (1936-1975). Textos y documentos*. Madrid: Akal; VV.AA. (1990) *Historia de España, vol. VIII. Reinado de Alfonso XIII, la Segunda República e Historia de España, vol. IX. La Guerra Civil, la España de Franco*. Madrid: Club Internacional del Libro.

apresentado, criando um estado de vigilância permanente que interfere em todos os campos de vida, mas não de maneira direta.

Tanto o fascismo como o comunismo cresceram num forte conflito entre as forças conservadores e liberais, nas instabilidades sociais dos povos e no sentido da injustiça histórica. Os novos regimes —encarnados na figura do chefe, do líder—prometiam aos cidadãos o retorno ao poder e à dignidade do passado. A revolução deveria abranger todos os aspetos da vida estatal e social, passando pela imagem do regime, pelo seu alcance e os métodos de reagir até à influência direta no funcionamento da sociedade.

Tendo em conta as características mencionadas, vários dos países demonstram algumas afinidades fundamentais e, também, as suas particularidades relacionadas com a herança do passado e com as condições do atual momento vivido. Este é caso dos regimes da Península Ibérica, fundados sob inspirações fascistas evidentes. Não obstante, devido à vizinhança geográfica e ao paralelismo histórico, vale a pena tratar ambos os países também numa abordagem comparativa para verificar as hipóteses sobre a natureza da sua eventual proximidade.

O regicídio em 1908 e a implantação do regime republicano em Portugal, em 1910, são os primeiros grandes acontecimentos do século que, na perspetiva ibérica, perturbam o equilíbrio delicado das relações luso-espanholas. Os dezasseis anos do período republicano apresentam-se como uma época de grande instabilidade. Até 1926, haverá quarenta e cinco governos que em virtude lutas permanentes não conseguem elaborar uma República com uma identidade sólida. Rivalizam entre si diferentes partidos e opções políticas, desde os liberais aos conservadores, aparecem tentativas de reformas complexas do Estado que se confrontam com vários problemas sociais. Neste contexto não surpreende que o rei Afonso XIII de Espanha — que reina desde 1902— tenha receio de repercussões graves dos problemas dos portugueses. As correntes liberais ganham cada vez mais reconhecimento também em Espanha, especialmente na Catalunha, ao mesmo tempo que a instabilidade incentiva o apoio espanhol aos movimentos conservadores. O ambiente reaviva igualmente as ideias de anexação de Portugal no seguimento do antigo projeto ibérico de haver um único país na Península Ibérica, sob a liderança espanhola<sup>44</sup>. Embora rejeitadas pelo rei, estas aspirações estão presentes no debate público e alimentam a ansiedade em Portugal.

---

<sup>44</sup> O iberismo existe nas discussões políticas e filosóficas desde o século XIX, com distintas fórmulas e interpretações de, entre outros, Oliveira Martins, Miguel de Unamuno ou Fernando Pessoa. Veja-se: de la Torre Gómez, Hipólito (ed.) (2000) *Portugal y España contemporáneos*. Madrid: Marcial Pons.

A República Portuguesa termina com o golpe militar de 28 de maio de 1926, iniciado pelo general Gomes da Costa, em Braga. Até ao aparecimento de Salazar na cena política, em 1928, no papel de ministro das Finanças, o panorama político altera-se várias vezes; os insurgentes não conseguem apresentar um sistema de governo eficaz que seja uma resposta ao republicanismo. O programa de saneamento das finanças públicas —à custa de outras questões problemáticas— apresenta, todavia, resultados, pelo que aquele economista passou a chamar a si várias responsabilidades ministeriais que culminam no título de chefe de governo português, função que ocupará entre 1933 e 1968.

O Estado Novo projetado por Salazar funda-se na duplicidade ideológica de oposições, ou seja, é ao mesmo tempo reacionário e nacionalista, católico-conservador e fascizante, tradicionalista e “moderno”. No período fascizante, a época de crescimento dos fascismos na Europa nos anos 30, a ditadura instaura-se e consolida os fundamentos sociais reacionários conforme a ideia de institucionalização: o regime condicionará os aspetos da vida e do quotidiano. Criticam-se as mudanças, mas ao mesmo tempo transforma-se o país inteiro.

O Estado funciona de acordo com as normas do corporativismo, em torno de um partido único e de organizações de enquadramento de massas dirigidas a todos os grupos etários, desde a Mocidade Portuguesa (MP)<sup>45</sup> à Legião Portuguesa (LP)<sup>46</sup>, sociais, como a Fundação Nacional para Alegria no Trabalho (FNAT)<sup>47</sup>, a Obra das Mães para a Educação Nacional (OMEN)<sup>48</sup>, visando ambos os sexos. O bem-estar do povo assegura-se através do elogio —desde o ponto de vista moral e cultural— da pobreza e no encómio dos mais pobres. As repressões são generalizadas e a presença invisível da polícia política, Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado (PVDE)<sup>49</sup>, cria um ambiente de permanente suspeita e de temor. Todos os elementos mencionados encontram o seu ponto comum na figura do chefe do Estado, a entidade que cuida paternalmente da Nação.

A consolidação do regime em Portugal nos anos 30 acompanha simultaneamente o crescimento das tensões em Espanha. Em Madrid em 1923 chega ao poder Miguel Primo de

---

<sup>45</sup> A Mocidade Portuguesa, ou a Organização Nacional Mocidade Portuguesa, foi uma organização juvenil, criada em 1936 para abranger toda a juventude do país com o objetivo de desenvolver o seu carácter e as suas capacidades físicas no sentimento dos valores do Estado Novo.

<sup>46</sup> A Legião Portuguesa, criada em 1936, foi uma organização nacional de defesa civil, ou seja, a milícia legionária.

<sup>47</sup> A Fundação Nacional para Alegria no Trabalho, criada em 1935, dedicava-se ao turismo social e ao preenchimento dos tempos livres dos portugueses

<sup>48</sup> A Obra das Mães pela Educação Nacional, criada em 1936, foi uma organização feminina cujo objetivo era o trabalho educativo de cooperação entre as famílias e as escolas portuguesas, conforme as normas constitutivas do Estado Novo.

<sup>49</sup> A Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, instituída em 1933, foi uma polícia do Estado português salazarista, dedicada à vigilância das fronteiras, ao controlo de estrangeiros, à fiscalização da emigração e à segurança do Estado. Em 1945 foi substituída pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

Rivera cuja ditadura durará até 1930 e pretende ser uma resposta direta para os problemas internos do país. O rei Afonso XIII autoriza o poder militar espanhol para controlar a situação no país dividido. A vizinhança de dois sistemas não democráticos assenta numa política de renúncia oficial do domínio espanhol na Península. Contudo, a implantação da Segunda República espanhola em 1931 não põe termo aos conflitos internos; pelo contrário, alimenta-os mais. O novo regime liberal vem substituir a monarquia anacrónica e o rei abdica consentidamente, partindo para o exílio.

O biénio de reformas, entre 1931 e 1933, inicia a nova constituição que reorganiza a vida do país em todas as suas vertentes. As transformações são urgentes devido ao atraso civilizacional do país. Privam-se as forças conservadoras dos seus privilégios históricos no que respeita as questões educativas, mas também morais e militares, que dependiam tradicionalmente da Igreja e da aristocracia. A laicização do Estado traduz-se numa mudança radical. Não obstante, as tentativas das grandes reformas agrárias provocam protestos inspirados pelos anarquistas e resultam nas eleições ganhas pela Confederação Espanhola de Direitas Autónomas (Confederación Espanola de Derechas Autónomas, CEDA). A aliança dos partidos católicos de direita toma o poder por dois anos —considerado o “biénio negro”— durante os quais são interrompidas todas as reformas anteriores, crescendo a polarização da sociedade. Do ponto de vista português, os governos da referida confederação trazem esperança a mudanças favoráveis. O Estado Novo apoia silenciosamente a tentativa fracassada de golpe de estado do general José Sanjurjo, em 1932. Simultaneamente, a República acolhe de braços abertos os exilados liberais portugueses. Não obstante, os escândalos de corrupção e o medo comum do fascismo levam às eleições já em 1936. Neste caso, são os grupos de esquerda que se unem na Frente Popular, conseguindo vencer com uma pequena vantagem e tornando difícil a reconciliação entre as partes antagónicas do conflito.

A escalada da violência em julho de 1936, perante o perigo comunista, alegadamente eminente, resulta numa guerra civil brutal que, em três anos, arruína completamente o país, destruindo a sociedade. O confronto entre as “duas Espanhas” —a fascista e a não fascista, ou, segundo a ideologia franquista, a nacionalista e a republicana— é sentido com alívio em Portugal. O Estado Novo tratava o governo republicano de forma distante, devido ao receio de “contágio” das ideias republicanas e lembrava o perigo de uma eventual união ibérica. Espanha, por seu lado, demonizava as relações luso-britânicas<sup>50</sup>. Havia, portanto, uma falta de confiança mútua.

---

<sup>50</sup> As relações diplomáticas entre Portugal e o Reino Unido baseiam na mais antiga aliança diplomática do mundo ainda em vigor, datada de 1373. Ao longo dos séculos, o apoio mutuo constituía uma forte oposição aos interesses

A 24 de outubro de 1936 o regime salazarista rompe relações diplomáticas com o governo republicano. Quase todos os portugueses participantes no conflito apoiam a rebelião. O regime de Salazar facilita a utilização das estradas portuguesas e de outras infraestruturas, e colabora na troca de prisioneiros. Na fase do planeamento da sublevação, Portugal serve como base de operações. Ainda em 1938, Franco envia o seu irmão Nicolás a Lisboa como embaixador espanhol para controlar a cobertura mediática do novo regime. O inimigo comum dos dois países tornar-se-á o comunismo. Em Lisboa, o diplomata angaria a ajuda financeira dos banqueiros portugueses para a causa, vigia a família real exilada e, em 1939, assina o Tratado de Amizade e de Não Agressão que vem apaziguar a situação vivida. Este documento garante o apoio mútuo no caso de intervenções externas, oferecendo uma posição privilegiada dos contactos políticos de Espanha, à custa de neutralização das já referidas relações anglo-portuguesas. Enquanto a isto, Espanha continua a velha disputa diplomática com os britânicos por Gibraltar. Por fim, em abril de 1938, Lisboa reconhece o regime franquista.

O conflito interno de Espanha no panorama internacional agitado provoca ainda mais divisões no seio da Europa. França e Grã-Bretanha decidem manter a neutralidade (a chamada “política de não intervenção”), enquanto Itália, Alemanha e a URSS intervêm defendendo os seus interesses. O exército alemão envia a Legião Condor de forças aéreas que bombardeia em 1937 a localidade considerada emblemática de Guernica no País Basco, e simultaneamente os italianos participam no Corpo de Tropas Voluntárias (Corpo Truppe Volontarie). A República de Espanha recebe o apoio da União Soviética que oferece ajuda material e armas, bem como formação. Numerosos voluntários de todo o mundo vão constituir as Brigadas Internacionais. Do lado português, um grupo de voluntários Viriatos apoia as forças nacionalistas, embora não constitua uma formação oficial enviada pelo Estado.

A causa da derrota das forças antifascistas são as divisões internas provocadas principalmente pelos anarquistas e pelos comunistas, que não conseguem chegar a um entendimento com o governo republicano. Os militares, monarquistas e carlistas unem esforços e, apesar da morte dos líderes do movimento<sup>51</sup>, passam a liderança a Franco que neutralizará as fileiras das forças sublevadas.

O projeto do *Estado Nuevo* baseia-se no nacionalismo imperial, no catolicismo fanático e na necessidade de eliminação de qualquer rasto da identidade republicana. O lema

---

dos franceses e às alianças políticas destes com Espanha, como no caso da rejeição do Bloqueio Continental por Portugal na época napoleónica.

<sup>51</sup> O general José Sanjurjo, um dos militares implicados no golpe de estado de 1936 que deu começo à Guerra Civil espanhola, morreu num acidente aéreo em Estoril uns dias depois da eclosão do conflito. O seu sucessor, o general Emilio Mola faleceu nas circunstâncias semelhantes perto de Burgos no ano seguinte.

“Uma Pátria, Um Estado, Um Caudilho” —adaptado do alemão *Ein Volk, ein Reich, ein Führer* (“um povo, um império, um líder”)— resume adequadamente as características principais do sistema totalitário. Após a guerra civil as eleições livres e o funcionamento dos partidos políticos, com exceção da *Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista*, são proibidos, o que impede qualquer forma de oposição oficial. A burocracia centralizada, os membros do Exército colocados nos altos postos e o sistema jurídico arbitral asseguram o funcionamento do Estado e todos os aspetos da vida social sob o controle estatal. A indústria nacional, destruída durante a guerra, nacionaliza-se. A unidade do país manifesta-se em torno da figura do líder militar, e não político, porque Franco, tal como Salazar, não teve experiência política prévia. Também as autonomias tradicionais das regiões como o País Basco ou a Catalunha veem os seus poderes restringidos.

A nova identidade espanhola inscreve-se no conceito de Cruzada, ou seja, uma luta pela verdadeira Espanha nacional, livre das influências estrangeiras, e defensora da paz no mundo. A realização maior dos objetivos da Cruzada é a guerra civil, explicada como uma necessidade restauradora do país. Nos anos 40, o *Estado Nuevo* constrói-se através da ideologia nacional-católica cujos fundamentos assentam na Igreja e na censura. A propaganda franquista oferece uma imagem de um homem novo, patriótico, ao serviço da nação. As mulheres realizam o modelo de donas de casa ideais, obedientes aos esposos e completamente retiradas da vida pública. No imaginário ideológico franquista abundam elementos diretamente oriundos do nazismo: o militarismo, a saudação fascista, os eventos de massas, o culto do corpo, a idealização do Caudilho. Não obstante, com as mudanças após a derrota dos países do Eixo em 1945, todos estes elementos desaparecem da vida pública. O inimigo principal da Espanha passa a ser o comunismo.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, as relações luso-espanholas confrontam-se com a política total da Alemanha nazi. A ideia de anexação da Península —de acordo com um protocolo adicional secreto datado de julho de 1940— e de conversão de Portugal num satélite espanhol reaviva as velhas animosidades. A situação instável de Espanha, oficialmente declarada neutral na Segunda Guerra Mundial, tal como Portugal, mas que, por outro lado, apoia as forças do Eixo, leva Salazar a repensar as relações luso-espanholas. Assim, em fevereiro de 1942, assina-se um novo Pacto Ibérico que abrange a cooperação tanto militar como política e que garante a inviolabilidade das fronteiras existentes.

A derrota dos países do Eixo em 1945 e a nova ordem da realidade da Cortina de Ferro<sup>52</sup> e da Guerra Fria<sup>53</sup> trazem consigo a necessidade de adaptação e de mudanças socioeconómicas. A situação fortalece a posição dominante dos EUA quando confrontados com a União Soviética, pelo que os países ibéricos precisam de reinventar a sua política na luta contra o comunismo.

Constituem um desafio para o salazarismo as condições de resistência política nos tempos novos, enquanto o franquismo se encontra isolado na cena internacional devido ao seu alinhamento com as forças fascistas no período da guerra. O apoio de ambos os países não é, todavia, suficiente. As visitas dos chefes de Estado não vão além da cortesia oficial, como sucedeu com a visita de Franco em Portugal em 1949, paga quase na totalidade pelos portugueses. Espanha, de certa maneira, depende do desenvolvimento das relações ibéricas, já que Portugal pode eventualmente reintegrar o Estado franquista no panorama internacional. Não o faz, porém, surpreendentemente. Em 1947, o vizinho português, sem olhar a solidariedade ibérica, torna-se um dos beneficiários do Plano Marshall e em 1949 assina o Tratado do Atlântico Norte que fundamenta a criação da OTAN. A Espanha franquista excluída torna-se é o único país europeu que não é convidado a participar no projeto devido aos compromissos do período da Segunda Guerra Mundial.

Os acontecimentos referidos distanciam ainda mais os regimes, já de si solitários, na cena política europeia e confrontados com graves problemas internos durante as décadas de 60 e 70. O salazarismo, fundamentalmente centrado nas questões económicas, “evolui na continuação”, pelo que, conseqüentemente, negligencia os assuntos coloniais, cujo desfecho desembocará na guerra colonial até ao fim do regime. A Espanha franquista só consegue romper o seu isolamento e recuperar do atraso industrial e económico no fim dos anos 50. Abre-se, então, cada vez mais, a influências estrangeiras. Ao mesmo tempo, este fenómeno enfraquece a posição do governo e leva-o a reforçar a atividade propagandística, porém, sem grandes resultados.

A Revolução dos Cravos, em 1974, encerra definitivamente a era do Estado Novo, dirigido por Marcelo Caetano a partir de 1968. Salazar virá a morrer em 1970. A revolução que aconteceu em Portugal —sem derramamento de sangue— serve também de catalisador para as mudanças em Espanha. O falecimento de Franco, em 1975, abre um período de transição que

---

<sup>52</sup> A Cortina de Ferro foi uma expressão popularizada por Winston Churchill para designar a divisão da Europa após a Segunda Guerra Mundial em duas partes: a Europa Ocidental sob as influências dos Estados Unidos e a Europa Oriental, controlada pela União Soviética.

<sup>53</sup> A Guerra Fria (1945-1991) é a designação atribuída ao período histórico de conflito indireto entre os Estados Unidos e a União Soviética, baseado na rivalização política, militar, tecnológica, económica e ideológica.

culmina na nova constituição democrática promulgada em 1978. Com o fim das ditaduras acabará igualmente o Pacto Ibérico, substituído em 1978 pelo Tratado de Amizade e Cooperação entre Portugal e Espanha e, com ele, fica aberto o caminho para um novo capítulo da história das relações entre ambos os países.



## **II**

# **OPÇÕES METODOLÓGICAS**

## 2.1 Objetivos e âmbitos da pesquisa

As relações entre o franquismo e o salazarismo expõem uma perspectiva interessante tanto para os estudos históricos comparativos como para a análise das relações entre o Cinema e o Poder. A coexistência de dois sistemas autoritários vizinhos não deveria ser limitada a uma simples enumeração das suas semelhanças e divergências. Pelo contrário, o conhecimento do amplo contexto político, económico e cultural da época vai alargar a ótica do investigador. A reflexão aprofundada sobre a complexidade do sistema das relações luso-espanholas permite tirar conclusões originais e relevantes para as etapas que se seguem na presente investigação, abrindo caminho a estudos posteriores.

Os pressupostos teóricos de que uma investigação deste tipo parte são indispensáveis para elaboração de uma análise correta e tanto quanto possível completa. A seleção dos conteúdos influencia o caminho da investigação: faculta uma perspectiva do assunto pormenorizada e identifica os aspetos a serem examinados. Se se considerar um estudo baseado na análise dos contextos temáticos distintos, então, a reflexão sobre os conteúdos teóricos torna-se uma das etapas mais importantes da investigação empreendida.

O aproveitamento dos materiais cinematográficos no contexto dos dois países ibéricos inscreve-se no campo das relações entre o Cinema e o Poder, constituindo este o primeiro pilar teórico do presente trabalho. A análise da história social do discurso propagandístico na cinematografia ibérica confirma o papel determinante da cultura e especialmente do cinema, já desde os seus primórdios, na representação dos imaginários dos dois países. Já nos fins do século XIX, a “sétima arte” era considerada uma diversão popular e simples, sem aspirações artístico-culturais. Não obstante, o seu potencial propagandístico, foi rapidamente reconhecido, tornando-se o cinema uma ferramenta política cada vez mais eficaz. O seu auge coincidiu com a marcha triunfal dos totalitarismos que perceberam a eficácia extraordinária das imagens em movimento para o controlo das massas e na consolidação do poder. Um exemplo mais bem conhecido são as realizações de Leni Riefenstahl para a Alemanha nazi nos anos 30. Não obstante, também no século XXI é possível observar o compromisso mais ou menos consciente assumido entre o poder e o cinema, como é o caso do chamado “cinema do terror” do Estado Islâmico, para mencionar apenas um caso contemporâneo.

O segundo pilar teórico reflete sobre a história das cinematografias portuguesa e espanhola. Portugal e Espanha imitaram os exemplos fascistas, porém, com métodos e efeitos distintos. O cinema inscreveu-se plenamente no panorama dos meios de comunicação controlados pelo poder, e na transmissão dos imaginários excepcionais de época. Conforme

referido anteriormente, António Ferro, mesmo antes da criação do S.P.N., promoveu a ideia de um cinema português conforme a “Política do Espírito”, um conceito idealizado e plenamente desenvolvido por ele mesmo. Não obstante, a cinematografia portuguesa não evoluiu de acordo com os resultados esperados.

Em Espanha, pelo contrário, com o fim da guerra civil, representada tanto nas produções da fação “nacional” como na republicana, abriu-se um capítulo completamente novo para o cinema espanhol, caracterizado pelo controlo direto das autoridades e pela produção massiva de conteúdos populares. Neste sentido, a perspetiva comparativa que considera os dois países da Península Ibérica, bem como as relações de proximidade que os caracterizam, justifica o interesse da presente investigação que ambiciona ser original e objetiva. Em suma, o contexto da implantação do cinema e a sua afetação à realidade política proporcionaram em ambos os casos as condições ideais para o surgimento do *Jornal Português* e do *Noticiario Cinematográfico Español*.

A última componente teórica do presente trabalho abarca o contexto histórico das realidades estatais salazarista e franquista. A reconstrução dos episódios que levaram à criação de dois “Estados Novos”, à comparação de algumas das suas características e o reconhecimento de acontecimentos importantes para a sua evolução histórica constituem os pontos comuns e as diferenças que se pretendem analisar. A identificação de aspetos no âmbito das doutrinas fascizantes permite inscrevê-los num discurso do poder e das propagandas europeias no século XX e, desta maneira, apresentar uma abordagem teórico-comparativa completa. Conclui-se então que, sem a caracterização do amplo panorama histórico qualquer análise posterior tornar-se-á difícil de empreender.

Acresce ainda ao contexto histórico do uso do Cinema, a aplicação deste como ferramenta metodológica. A leitura dos textos cinematográficos de acordo com os princípios de investigação torna possível a construção e a realização da pesquisa de forma completa. Por exemplo, os conteúdos secundários correspondem às imagens que não são diretamente vistas no ecrã —o significado dos espaços mostrados ou o contexto quotidiano que representam os acontecimentos—complementam o estudo com os pormenores anteriormente ignorados ou negligenciados. Um exemplo que valida esta observação é o caso do filme do cineasta português João Canijo, *Fantasia Lusitana* (2010), que recorre às imagens de arquivo da época constantes no *JP*, concentrando-se no aspeto pouco referido dos refugiados judeus que passaram por Lisboa, fugindo aos horrores da Segunda Guerra Mundial ao caminho da América.

A colocação das questões sobre o problema principal e os problemas específicos da investigação realizada constituem a primeira etapa de uma qualquer pesquisa feita de acordo

com as normas científicas cuja definição se refira à natureza dos fenómenos, à sua característica e às relações entre os elementos da realidade estudada. A segmentação do problema principal em unidades específicas —consistentes e precisas— facilita o estudo exaustivo e a melhor compreensão do tema abordado. Por isso, os problemas colocados devem definir com objetividade a área de investigação, tendo em conta, ao mesmo tempo, os fatores práticos e éticos da pesquisa em curso.

Com a escolha de um método qualitativo, a análise de conteúdo permite estudar experiências, acontecimentos e interações. Através do trabalho realizado com os materiais audiovisuais, pretende-se descobrir factos ou aspetos das realidades peninsulares menos conhecidos. Por isso, as questões colocadas na parte inicial da investigação certamente que evoluem e sofrem alterações, de tal forma que a hipótese inicialmente formulada pode eventualmente conduzir a conclusões distintas das que foram previstas.

Consideram-se os principais objetivos do estudo presente os seguintes: responder à hipótese principal e às hipóteses específicas formuladas; realizar uma abordagem original e pessoal tendo em vista os estudos luso-espanhóis na perspetiva comparatista; contribuir com perspetivas novas sobre o assunto das relações entre o Cinema e o Poder no contexto peninsular.

Seguem-nos os objetivos específicos: identificar caracterizando os protagonistas que melhor se evidenciaram no contexto das relações luso-espanholas, de acordo com os materiais visionados; identificar contextualizando os principais acontecimentos; identificar caracterizando os espaços-palcos dos acontecimentos que estão relacionados entre os países; identificar caracterizando o papel do Estado Novo nas relações com a Espanha franquista; identificar contextualizando as influencias espanholas no Portugal salazarista; identificar caracterizando as imagens emblemáticas e representativas das relações luso-espanholas no *JP* e no *NO-DO*.

Assim, e tendo em conta a temática do presente estudo, é possível distinguir o problema principal sob a forma de uma pergunta que indaga sobre a identidade dos fenómenos observados. Considere-se a seguinte: quais são as imagens das relações luso-espanholas transmitidas pelo *JP* e *NO-DO*?

Ao problema principal associam-se outros, específicos, desenvolvidos através de questões auxiliares, graças às quais é possível “esgotar” as indagações relacionadas com o problema principal. Elencam-se as subperguntas:

- Quem são os protagonistas das relações luso-espanholas identificados e como estão caracterizados?
- Quais são os acontecimentos destacados e como estão mostrados?

- Quais são os espaços-palcos e como surgem ao espetador?
- Como se refere o *JP* ao papel do Estado Novo na sua relação com a Espanha franquista?
  - De que forma as crónicas *NO-DO* descrevem as influências espanholas no Portugal salazarista?

Note-se que as imagens analisadas provêm dos arquivos da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema e da Filmoteca Española<sup>54</sup>.

## 2.2 Teoria e prática metodológicas: caminhos e impasses

A elaboração de um trabalho científico requer disciplina e consciência relativamente à complexidade metodológica de todo o processo de investigação. A construção do conhecimento abrange várias etapas e vários elementos que não podem ser omitidos sobre pena de o pesquisador incorrer em erros e imprecisões. A definição de conceitos básicos ajuda na escolha dos métodos de trabalho adequados a seguir no estudo.

A metodologia refere-se, no sentido estrito, ao conhecimento dos métodos de cognição científica e das regras do seu uso. Num contexto mais amplo, o seu significado imputa os objetivos sociais e as estratégias da realização do conhecimento científico (Prodanov e Freitas, 2013: 14). Esta perspetiva, por si só, torna evidente que a seleção do método, das técnicas e dos instrumentos de pesquisa é condição irrefutável para uma melhor resolução dos problemas apresentados.

Dentro da perspetiva metodológica, um dos pressupostos mais importantes é a explicação do paradigma escolhido. Este termo, introduzido por Thomas Kuhn, remete para uma representação científica, uma convicção ou uma teoria confirmada empiricamente, ou um conjunto de ideias e de teorias que formam a base de uma ciência. Na categoria do paradigma escolhido entra também o desempenho académico que propõe soluções concretas (Carvalho, 2009: 32-33). Independentemente das interpretações posteriores sobre o conceito de Kuhn, a cultura científica distingue atualmente três grandes paradigmas: o positivista, o interpretativo e

---

<sup>54</sup> As gravações completas do *JP* dos anos 1938-1951 foram publicadas integralmente em 2015 pela Cinemateca em caixa de cinco DVDs. O arquivo histórico do *NO-DO*, com os episódios do período de interesse (1943-1951), encontra-se em acesso aberto no *site* da Radiotelevisão Espanhola em: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>.

o crítico (Coutinho, 2016: 10-11). O último responde às necessidades do estudo realizado e centra-se nos processos cognitivos que refletem a organização —visível e oculta— da vida social.

A transmissão do conhecimento crítico melhora a comunicação interpessoal e faz crescer a reflexão global sobre a sociedade. O objetivo da análise centra-se na realidade quotidiana da sociedade cujos elementos determinam e condicionam as ações dos homens. O investigador dialoga com esta realidade procurando compreendê-la melhor, e, conseqüentemente, tentando abrir caminho para uma discussão crítica (Aguilar, 2011: 344).

Independentemente do paradigma aplicado, a metodologia científica está sempre ordenada pelos mesmos conceitos básicos. O método científico constitui o conceito mais amplo, isto é, um conjunto determinado e repetível de atividades que são propostas com o objetivo de procurar solucionar uma questão. A definição do método abrange a integralidade do comportamento do investigador, subordinado ao objetivo e à ideia geral do estudo.

A técnica de investigação, ou seja, uma ação prática determinada pelo método escolhido, consiste, portanto, num procedimento operacional.

Relacionada com os conceitos suprarreferidos encontra-se a estratégia, quantitativa ou qualitativa, que define as atividades dedicadas a escolha do objeto e da ideia geral da investigação (Coutinho, 2009: 24-25).

A presente análise foca-se na perspetiva qualitativa, colocando de lado as categorias de avaliação, contabilização e definição, características próprias da estratégia quantitativa (Coutinho, 2009: 27-28). A realidade representada através do enfoque qualitativo não pode ser apenas observada empiricamente. Torna-se necessário uma descrição complexa dos contextos e da estrutura dos fenómenos. Só desta forma, o conhecimento das hipóteses possibilita a explicação da realidade (Prodanov e Freitas, 2013: 71). Analisam-se os processos e os acontecimentos, ficando as conseqüências para as conclusões posteriores. A estratégia qualitativa pressupõe a influência da experiência humana, o que explica a orientação do estudo para o homem e para a dimensão da sua interioridade (Oliveira, 1998: 17-18). Refira-se que as técnicas recomendadas para as investigações qualitativas são fundamentalmente entrevistas, observações participativas, análise de documentos, estudos de casos individuais e análises biográficas. Estas técnicas requerem uma interpretação de significados, o que faz com que o processo científico não seja um mero procedimento formal (Flick, 2010: 136-137).

Como se sabe, os métodos qualitativos viabilizam um estudo centrado nos pormenores, destacando a importância da individualidade. Trata-se de um processo duradouro que exige paciência e disciplina por parte do investigador e que pode, inesperadamente, limitar o número

de casos a analisar devido a restrições temporais ou outras. O compromisso deste determina a autenticidade e a natureza da investigação. Já a interpretação descritiva dificulta a preparação das conclusões concretas, oferecendo mais espaço para as dúvidas, justificando-as. Por isso, há cada vez mais vozes que defendem a integração das duas perspectivas que se complementem e que sejam verificáveis (Coutinho, 2009: 32-39).

A pesquisa em arquivo, seja em bibliotecas ou em bases de dados, está diretamente relacionada com os resultados que são fruto da investigação humana. Uma crónica que registre os factos, as situações e as atividades, um documento escrito ou uma gravação audiovisual, desde que relacionados com a transmissão de opiniões, experiências ou descrições completamente subjetivas, podem ser tornados num documento de investigação. Assim, resulta que a utilização das fontes primárias corresponde a uma pesquisa documental e o estudo das fontes secundárias identifica-se como uma pesquisa bibliográfica (Alves, 2012: 37).

A reunião de diferentes tipos de dados, a sua leitura e seleção alargam o espectro da análise e orientam o próprio investigador. A subjetividade dos estudos qualitativos manifesta-se através da elaboração dos dados recolhidos, iniciada no primeiro contacto com o material de investigação. Sendo problema estudado absorvido pelo sujeito, o estudo tomará uma orientação própria. A análise de texto, conhecida também como análise de conteúdo, inscreve-se nesta aproximação referida. Segundo Tim Rapley (2010: 223-224), a análise de texto inclui várias etapas que requerem tempo e recursos relacionados com o acesso aos materiais. A primeira fase corresponde à escolha das questões centrais para a investigação, as mesmas que vão orientar o desenvolvimento da atividade científica. A fase seguinte traduz-se na procura de documentos e na constituição do *corpus* da pesquisa. Finalmente, a leitura crítica dos materiais é também um elemento de grande importância. Esta etapa fundamental em qualquer estudo permite analisar os dados e, especialmente, formular as conclusões que devem desenvolver os pressupostos inicialmente formulados, bem como as reflexões que acompanham a investigação em contínuo. Ao longo de todo o processo, o investigador deve fazer anotações, através das quais poderá recolher os conceitos e as ideias que hão de enformar o trabalho que, assim, se tornará mais complexo e aberto a interpretações diferentes (Prodanov e Freitas, 2013: 133-138).

Distingam-se duas modalidades de análise. A análise clássica, ou descritiva, refere-se à interpretação literária ou histórica do texto. Aplica-se tanto ao autor do texto, como ao contexto sociocultural que o evolve, como ainda ao conteúdo. A análise moderna, chamada também quantitativa, considera unicamente os significados que o texto claramente evidencia, não contemplando as proposições subjetivas (Gibbs, 2011: 20-22). Os destinatários do conteúdo, a forma de apresentação do mesmo ou as conclusões de investigações anteriores

podem despertar o interesse do investigador. Estes são os elementos que visivelmente ampliam a perspetiva científica. O investigador, conscientemente confrontado com o texto, seja ele de que natureza for, deve focar-se num elemento para analisar. A análise de vários elementos em simultâneo requer a identificação das perspetivas diversas, relacionadas com as experiências humanas individuais: a pesquisa tem por objetivo descobrir o significado daquelas, apesar da eventual complexidade dos fenómenos estudados poder perturbar uma visão geral (Carvalho, 2009: 118-119).

O fator principal na recolha dos dados traduz-se na atividade do investigador e na maturidade que demonstra face ao material analisado (Rapley, 2010: 34-36). A realidade observada condiciona, naturalmente, o próprio investigador: a sua objetividade pode, paradoxalmente, revelar-se numa atitude subjetiva, o que poderá dificultar a apresentação das conclusões concretas. A experiência prévia do investigador, as suas capacidades científicas e intelectuais, bem como os hábitos de estudo, determinam a realidade da pesquisa. É igualmente verdade que o estudo dos resultados não apresenta as características de uma análise matemática, privada da perspetiva subjetiva.

O estudo do texto, no presente caso, consiste na análise dos conteúdos explícitos, aqueles que as imagens e os filmes claramente mostram, mas também no estudo dos conteúdos potencialmente implícitos, ou seja, aqueles que ficam fora do enquadramento do grande ecrã. Em qualquer dos casos, os referidos conteúdos convidam o espetador a uma análise e uma interpretação dos mesmos. A distinção entre estes dois tipos de conteúdos e o reconhecimento de dois tipos de discursos distintos são pressupostos imprescindíveis dos quais o investigador deve necessariamente partir. Uma perspetiva global e completa permite tirar elações sobre os elementos da realidade analisada, tais como sobre o emissor da mensagem ou sobre os principais motivos mostrados (Rapley, 2010: 213-214). A interpretação realizada pelo investigador torna-se parte integrante do estudo empreendido e a representatividade do *corpus* de análise selecionado fundamentará as conclusões finais. A credibilidade dos documentos analisados, bem como a eventual subjetividade da abordagem que suscitam, sugerem a necessidade de uma aplicação consistente da técnica tendo em vista a realização de um estudo honesto e cientificamente completo (Alves, 2012: 56-57).

O próprio processo de composição e escrita, a fase conclusiva de investigação, reúne todas as perceções do pesquisador e filtra-as pelos requisitos formais do trabalho científico. A divisão do presente trabalho em três partes básicas, embora pareça limitativa e adversa à criatividade subjetiva, oferece um campo amplo para a realização das questões individuais. A apresentação de todos os conteúdos teóricos no início do presente estudo constrói os

fundamentos para a análise, por um lado, e a exposição das opções metodológicas explica, por outro, o funcionamento das ferramentas utilizadas. Esta forma de organização elucidada, ainda, sobre a transparência do estudo.

Concluindo, o método de trabalho a adotar será a análise de conteúdo dos materiais audiovisuais (fontes primárias) e textuais (fontes secundárias), tais como as publicações científicas dedicadas aos temas históricos e culturais relacionadas com o tema supraidentificado. A investigação dos dados contidos nos documentos estudados resulta da evolução da própria análise quantitativa traduzido num procedimento mais descritivo. Considerando a análise dos conteúdos audiovisuais, será também inevitavelmente contemplada uma perspectiva semiótica. O estudo dos sinais e dos símbolos usados para veicular ideias, especialmente no contexto propagandístico, traduzir-se-á na análise dos códigos cinematográficos mais significativos.

### **2.3 O estado da literatura**

O uso de materiais cinematográficos exige alguns conhecimentos interdisciplinares, tais como a análise de dados estatísticos relacionados com a própria obra ou até o panorama histórico da época. Começando pelas relações da “sétima arte” com o Poder, o investigador entra desde logo no campo da História, munido com uma ampla bagagem teórica, metodológica e prática. Qualquer análise requer uma pesquisa bibliográfica sólida e representativa, e —ao mesmo tempo— uma visão concreta e precisa dos materiais reunidos, para evitar a falta de exatidão no momento de definir os fundamentos da investigação. Por isso, a análise comparativa das ditaduras portuguesa e espanhola, baseada nos exemplos de ambas as cinematografias em causa, não deve ignorar o contexto teórico e metodológico que as acompanha: os textos escritos e os filmes que constituem a base da análise e das interpretações empreendidas.

Observando o desenvolvimento dos estudos sobre a realidade cinematográfica do salazarismo e do franquismo, o investigador dá-se conta do carácter multidimensional que essas narrativas cinematográficas comportam. Na investigação confrontam-se pontos de vista distintos, desde os mais pormenorizados aos mais gerais, isto é, desde os contextos espanhol e português ao ibérico e europeu, e, finalmente, ao continental e ao mundial. Às comparações

mencionadas sobrepõem-se outras evidências, nomeadamente aqueles se distinguem entre as fontes audiovisuais e as fontes escritas, não só da época, mas também contemporâneas. Os sucessivos planos científicos elaborados, que suportam o trabalho de investigação, dialogam constantemente entre si, exigindo sempre maior exatidão e capacidade de adaptação no âmbito do processo da análise dos materiais.

O *corpus* bibliográfico principal, seja ele constituído por suporte *scripto* ou vídeo, é constituído por fontes primárias tais como os filmes da época seleccionados, consoante neles predominem os conteúdos luso-espanhóis. O *Jornal Português. Revista Mensal de Actualidades* foi editado pela Cinemateca Portuguesa em formato DVD só em 2015. A publicação culminou no processo da digitalização dos materiais cinematográficos. A série dos cinco discos inclui todo o material disponível no arquivo, contendo noventa e três episódios, de 1938 a 1951, dos quais foram seleccionados para o presente estudo trinta e quatro. Note-se que alguns dos episódios apresentam a película deteriorada porque não foram adequadamente conservados<sup>55</sup> e outros estão simplesmente desaparecidos, como é no caso dos episódios n.º 80 e 82, pelo que não pode saber-se os seus conteúdos seriam, ou não, úteis à investigação.

Outra característica a realçar na referida edição em caixa é a pequena brochura informativa com observações sobre o trabalho de restauro realizado pela Cinemateca, incluindo também os pormenores técnicos da edição e um breve ensaio de Maria do Carmo Piçarra destinado a integrar os conteúdos do *JP*. É uma introdução apropriada para o estudo posterior: define claramente o contexto de investigação, abrindo espaço ao investigador e às suas hipóteses.

O complemento espanhol do *JP*, o *Noticiero Cinematográfico Español*, é disponibilizado em linha, como foi referido, pela Filmoteca Española. A coleção é ampla e refere-se, só no caso dos noticiários<sup>56</sup>, a mais de quatro mil episódios, de 1943 a 1981, dos quais foram seleccionados 80, compreendidos entre os anos 1943 e 1951. As reproduções dos programas de cada episódio acompanham-nos e enumeram, resumindo, os temas tratados e, ao mesmo tempo, definem a seleção realizada. Os estudos científicos e as referências bibliográficas não fazem parte da estrutura dos conteúdos do *NO-DO*. A disponibilização gratuita de materiais seguramente facilita a investigação. O acesso livre aos documentos abre

---

<sup>55</sup> O som é a primeira das propriedades de película fílmica que se deteriora, seguido pela cor.

<sup>56</sup> O arquivo do *NO-DO* abrange tanto as produções próprias como conteúdos proporcionados por outras entidades: noticiários, documentais, revistas semanais e temáticas (desporto, política, história). Veja-se: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/historia/>

inúmeras possibilidades de trabalho, mas também —por causa da quantidade das gravações— dificulta a constituição precisa de um *corpus* de trabalho.

Os materiais cinematográficos dos jornais de atualidades, o *JP* e o *NO-DO*, não devem ser analisados em separado, quer no contexto das cinematografias nacionais, quer das internacionais. Em primeiro lugar, devem ser contextualizados no âmbito da produção cinematográfica da época. O panorama das realizações mais importantes das indústrias portuguesa e espanhola do período estudado oferece uma perspetiva global e abrangente.

A cinematografia portuguesa dos anos 30 e 40 procura responder aos pressupostos teóricos idealizados por António Ferro, mas, como se observa, a produção nacional não superou os limites definidos e ambicionados. As comédias “à portuguesa”, já referidas, *A Canção de Lisboa*, *O Pátio das Cantigas*, *O Leão da Estrela*, entre outras, eram criticadas pelo diretor do S.P.N. que as considerou o “cancro do cinema nacional” (Ferro, 1950: 64), mas conseguiram atrair mais o interesse do público do que as produções oficiais. Apesar dos documentários relacionados com os acontecimentos públicos (p. ex., *As Festas do Duplo Centenário*, 1940, ou *A inauguração do Estádio Nacional*, de 1944, ambos de António Lopes Ribeiro), a indústria portuguesa produz poucos títulos com objetivos propagandísticos e que são de qualidade artística discutível. *A Revolução de Maio* é uma longa-metragem que critica o comunismo, enquanto *Feitiço do Império* e *Chaimite* fazem dependente o futuro das colónias africanas do próprio Estado Novo. Nenhum destes títulos logrou alcançar, todavia, o êxito das histórias cómicas sobre a vida quotidiana da média burguesia portuguesa que as comédias tão bem reproduziam. A universalidade destas últimas parecia ser mais convincente do que a propaganda projetava nos filmes oficiais (Torgal, 2011: 196-198).

A situação da cinematografia portuguesa contrasta bastante com o caso espanhol, como se procurará demonstrar. Ainda durante a guerra civil, os franquistas prepararam filmes de propaganda e, depois da vitória das forças nacionalistas, introduziram rapidamente soluções legais para subordinar a indústria aos seus interesses.

A censura, controlada pela Igreja, coordenava o funcionamento das produtoras e distribuidoras, e impunha os temas dos filmes. São principalmente produções bélicas (p. ex. *Sin novedad en el Alcázar*, Augusto Genina, 1940; *El santuario no se rinde*, Artur Ruiz Castillo, 1949; *La fiel infantería*, Pedro Lazaga, 1960), ideológicas (*Rojo y negro*, Carlos Arévalo, 1942; *Raza*, de 1942 e 1950) ou sociais e de carácter moralizador (*Balarrasa*, José Antonio Nieves Conde, 1951; *Cielo negro*, Manuel Mur Oti, 1951; *Calle Mayor*, Juan Antonio Bardem, 1956). Trata-se de títulos populares, a que as multidões assistiam e cujo sucesso era garantido pelo

culto nascente de celebridades, construído pelos meios de comunicação, mas sempre sob o olhar vigilante da censura.

Os filmes contemporâneos portugueses e espanhóis, especialmente os documentais, tornam-se uma etapa importante da pesquisa empreendida. Justificam-se pelo interesse manifestado pelas gerações novas no passado ditatorial de ambos os países. Estas histórias, anteriormente anónimas, revelam dados históricos e culturais pouco conhecidos, promovendo simultaneamente a constituição de uma abordagem científica original. Assim, no caso português, vale a pena mencionar *Natal 71* (Margarida Cardoso, 1999) e *Fantasia Lusitana*, e no caso espanhol, entre outros, refiram-se os filmes *Con la pata quebrada* (Diego Galán, 2013) ou *Las fosas del silencio* (Montse Armengou e Ricard Belis, 2003). Os exemplos referidos estabelecem um diálogo com os conteúdos dos noticiários analisados, aproveitando as imagens cinematográficas do passado<sup>57</sup> para estabelecer uma continuidade com a representação da atualidade.

Os títulos internacionais são uma importante mais-valia que complementa a visão que o estudo atual pretende desenvolver. O enfoque no contexto europeu, com reconhecimento da perspetiva internacional, organiza o presente trabalho e deixa uma porta aberta para um posterior aprofundamento do assunto; para o estudo escolhe-se somente um fragmento concreto de uma realidade histórica vasta.

A rápida adaptação do discurso cinematográfico aos objetivos propagandísticos por distintos regimes políticos não é um tema novo, mas abrange algumas escolhas ainda pouco divulgadas. Assim, as publicações da área da história da arte e do cinema (Clark, 2000; Karney, 2003) enumeram títulos e fenómenos tão óbvios, como a já referida obra de Leni Riefenstahl na Alemanha nazi ou os manifestos de rejeição do cinema ocidental de entretenimento por parte do grupo soviético *Kino-Glaz* (Cinema-Olho)<sup>58</sup>. Ao mesmo tempo, a pesquisa bibliográfica detalhada dirige a atenção dos investigadores para realidades políticas que permanecem na periferia do conhecimento popular, como sucede, por exemplo, com a França de Vichy cujas produções elogiam os valores do lema nacional *Travail, Famille, Patrie* (“Trabalho, Família, Pátria”), ou o Japão do início do período Showa com os seus “filmes culturais” (*bunka eiga*), quer dizer, documentários educativos de inspiração propagandística (Muller e Wieder, 2008).

---

<sup>57</sup> Vale a pena mencionar que tanto a *Fantasia Lusitana* como *Con la pata quebrada* correm exclusivamente as imagens dos filmes da época.

<sup>58</sup> O grupo *Kino-Glaz*, liderado por Dziga Vertov, focalizava a sua atenção no trabalho com a câmara, crendo que o olho humano não consegue registar tudo devido às suas limitações fisionómicas.

Os exemplos dos regimes autoritários podem ser multiplicados e não se limitam ao passado; recentemente chegam os exemplos da Síria e Coreia do Norte, indicando sempre características originais dos modelos adotados. Entre as produções com referências históricas, não de ser distinguidas tanto as obras dos princípios do século XX, p. ex., os já referidos *O Nascimento de uma Nação* e *O Grande Ditador*, ou *A paixão de Joana d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928), como as interpretações pós-modernas de épocas passadas, tão como exemplificam os filmes *Woodstock* (Michael Wadleigh 1970), mencionada já *A Lista de Schindler*, *Sacanas Sem Lei* (Quentin Tarantino, 2009) ou *Dunkirk* (Christopher Nolan, 2017) entre outros. O investigador deve admitir que a sua escolha permanece sempre incompleta —o cinema aborda assuntos históricos constantemente e sob diferentes perspetivas— embora consciente da riqueza que este meio oferece para o conhecimento de determinados momentos da história.

Outro pilar fundamental da presente dissertação é constituído pelos materiais escritos que abrangem fundamentalmente três disciplinas: a história, os estudos do cinema e a metodologia. A bibliografia passiva dedicada às décadas salazaristas e franquistas é um conjunto em constante crescimento por causa da relativa proximidade temporal destes períodos que vivem os testemunhos diretos dos acontecimentos e debatem temáticas complexas e até agora pouco estudadas, como, p. ex., a da memória histórica após a Guerra Civil Espanhola.

Entre as publicações<sup>59</sup> devem ser distinguidas as de carácter geral (Pinto, 2014-2015; Juliá, 2007; Martorell e Juliá, 2012), de outras orientadas mais especificamente para a época de estudo escolhido (Juliá e Di Febo, 2005; Pinto, 1992; Rosas, 1986; Tusell Gómez, 1996). Não faltam trabalhos centrados nos aspetos políticos (Chaves Nogales, 2012), mas também culturais (Acciaiuoli, 2013; Llorente, 1995; Melo, 2001; Ó, 1999), ou mesmo de natureza comparativa, realizados principalmente por investigadores portugueses (Loff, 1996; Loff 2008; Medina 2000). São igualmente valiosos os contributos que representam o ponto de vista exterior e que transcendem as fronteiras ibéricas (Michonneau e Núñez Seixas, 2013; Preston, 2017; Torre Gómez, 1997).

---

<sup>59</sup> A lista das publicações complementares não incluídas na bibliografia conta com mais de trinta títulos, pelo que a sua apresentação completa no espaço limitado desta dissertação resulta impossível. Sendo assim, entre as mais interessantes encontram-se, entre outras: LAGNY, M. (1997) *De l'histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin; LLORENTE, Á. (1995) *Arte e ideología em el franquismo (1936-1951)*, Madrid: Visor; LOFF, M. (1996) *Salazarismo e franquismo na época de Hitler*. Porto: Campo das Letras; MELO, D. (2001) *Salazarismo e cultura popular*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais; MICHONNEAU, S., X. M. NÚÑEZ SEIXAS (coord.) (2013) *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid: Casa de Velázquez; PIÇARRA, M. do Carmo (2015) *Azuis Ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa. Edições 70; ROSAS, F. (1986) *O Estado Novo nos anos trinta. 1928-1938*. Lisboa: Editorial Estampa; TEIXEIRA, N. S. (coord.) (2014-15) *História contemporânea de Portugal*, Lisboa: Objectiva; SORLIN, P. (1980) *The Film in History. Restaging the Past*. Totowa: Barnes & Noble.

A história do cinema espanhol e português inclui-se entre os temas que mais têm merecido atenção dos estudiosos. Começando por uma abordagem de um âmbito mais geral (Clark, 2000; Muller e Wieder, 2008), o investigador poderá centrar-se no estudo das publicações sobre a cinematografia portuguesa (Antunes e Matos-Cruz, 1996-1998) e sobre a congénere espanhola (Benet, 2014), também do mesmo período (Cabrera, 2013; Gil, 2009; Piçarra, 2006; Piçarra 2015; Sánchez-Biosca e Tranche, 2006, Torgal, 2011). As obras organizam cronologicamente toda a produção nacional e informam sobre a criação e o desenvolvimento da indústria, os títulos e os nomes dos cineastas mais importantes. Não obstante, estas publicações não funcionam sem referências às fontes da época. Por isso são especialmente interessantes os diversos escritos de António Ferro que datam de várias décadas<sup>60</sup>. Os seus textos, publicados na maioria pelo S.P.N., oferecem uma interpretação completa sobre a ideologia do Estado Novo, sobre o cinema e sobre as suas funções ao serviço do Poder. É muito significativo que as bases teóricas para a cinematografia espanhola nunca tenham sido desenvolvidas com tanta precisão, como as correspondentes portuguesas, embora a indústria espanhola tenha alcançado êxito sem paralelo.

Seguem-se as publicações do campo teórico-metodológico que constituem um grupo bastante amplo que compreende obras de conhecimento geral que recolhem um suporte metodológico necessário para qualquer investigação (Gardies, 2006; Journot, 2009). Mais específicas são, contudo, os trabalhos sobre a narração fílmica (Gaudreault e Jost, 2010) e sobre a análise cinematográfica (Casetti e Di Chio, 2010). Estas publicações abrangem ainda dois tipos de obras dedicadas ao estudo das relações entre o cinema e a história, e à já metodologia científica.

Até aos anos 70, a utilização dos filmes como materiais de pesquisa era preterida pelo uso das fontes escritas, consideradas mais importantes. Os materiais audiovisuais, particularmente os de ficção, não eram vistos como fontes verossímeis do conhecimento sobre o passado. Foi graças ao investigador francês Marc Ferro que os filmes começaram a ser tratados como documentos com valor histórico, dando a mesma ênfase à sua função informativa e expressiva, e ainda aos conteúdos explícitos e implícitos (Ferro, 2011). O enfoque legitimado por Marc Ferro encontrou rapidamente a sua continuação em trabalhos de vários autores, sobretudo anglófonos (Guynn, 2006; Rosenstone, 2014; Short, 1981; Smith, 1976) e francófonos (Lagny, 1997; Sorlin, 1980).

---

<sup>60</sup> O primeiro texto de Ferro dedicado ao cinema data ainda de 1917 (*As Grandes Trágicas do Silêncio*), do seu período modernista, enquanto a última publicação sobre o tema aparece em 1950 (*Teatro e cinema 1936-1949*).

Todos os elementos teóricos anteriormente mencionados refletem-se na investigação final realizada. Os artigos e obras de carácter global dedicados à metodologia das ciências sociais ou humanas (Alves, 2012; Carvalho, 2009; Coutinho, 2016) servem como ponto de referência para a organização do trabalho desde a fase de planeamento até ao fim. Por último, os volumes dedicados especificamente à análise de texto e aos pormenores de orientação qualitativa (Banks, 2013; Flick, 2012; Gibbs, 2011; Rapley, 2013) propõem instruções e ferramentas permitindo ao investigador construir o próprio sistema de pesquisa e estudo.

Uma breve apresentação dos materiais selecionados e analisados chama a atenção para o facto que a elaboração da bibliografia e da filmografia para um trabalho científico pode tornar-se problemática devido à quantidade dos materiais reunidos. A atual facilidade de se empreender uma pesquisa e o acesso aos textos e às gravações, tanto históricos como contemporâneos, permite escrutinar numerosos dados antes de decidir sobre a inclusão definitiva destes na investigação. Contudo, é primordial fazer uma avaliação séria da sua qualidade. Da mesma forma, a vastidão do mundo digital faz que não seja possível conhecer e “ver” todos os materiais existentes. Por isso, uma coerente organização do trabalho, bem como o recurso a textos considerados indispensáveis são aspetos que asseguram realização plena da análise final visada.



**III**

**CONTEÚDOS EXPLÍCITOS E  
IMPLÍCITOS: ANÁLISE DOS  
MATERIAIS  
CINEMATOGRAFICOS**

### 3.1 Protagonistas em cena

Os primeiros visionamentos do *Jornal Português* e do *Noticiario Cinematográfico Español* deixam observar o panorama amplo de individualidades e de grupos sociais que se tornam nas caras dos acontecimentos registados. Os papéis representados por eles —explícitos ou implícitos e subentendidos— são bastante diversos, tal como a sua representatividade social. No que a géneros diz respeito, os homens predominam sobre as mulheres. Estas, de acordo com os padrões salazaristas e franquistas, surgem invisíveis ante o olhar da câmara; salvaguardam-se poucas exceções, porém sempre ajustadas ao cumprimento das normas da época.

Os protagonistas das reportagens —principais, secundários ou episódicos— são as personagens concretas que podem ser agrupadas em seis categorias. São elas: políticos e diplomáticos, militares, desportistas, religiosos católicos, homens de ciência e cultura, e representantes da população anónima. É interessante que as fronteiras entre os grupos nem sempre são evidentes, tornando-se bastante fluidas.

Devido ao carácter militarizado de ambos os regimes peninsulares, reforçado nos anos 30 e 40 por causa da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial, os líderes dos estados eram caracterizados principalmente como soldados e patentes superiores das forças armadas, como é o caso do general Franco. Ao mesmo tempo, os militares intervinham visivelmente na vida cotidiana, em acampamentos de carácter militar e para crianças e estudantes, em assistência aos eventos desportivos.

É verdade que o grupo representado pelas figuras do mundo político é o mais significativo. Os seus membros dividem-se em classes distintas, conforme a visibilidade de que são alvo nos filmes e a importância sugerida através dos comentários nas notícias. Assim, enquadram-se na categoria das personagens com o estatuto mais alto os chefes de Estado: Carmona e António de Oliveira Salazar em Portugal, e Francisco Franco em Espanha. Além disso, no lapso temporal que o *NO-DO* analisa, introduz numa reportagem única, composta por fotografias soltas e fragmentos de filme da tomada da posse, a figura do sucessor de Carmona desde 1951, Francisco Craveiro Lopes, mas sem grandes pormenores (*NO-DO* 450B)<sup>61</sup>. O destaque que é dado aos líderes e, através deles, aos assuntos do estado, é óbvio. Tanto o salazarismo como o franquismo construíram o seu potencial ideológico com base em indivíduos fortes que lideravam as sociedades.

---

<sup>61</sup> No período do seu mandato, o presidente Craveiro Lopes aparece em cinco reportagens do *NO-DO*: 450B, 542A, 542B, 543B e 671A.

A figura com maior visibilidade nos noticiários é o chefe de Estado português. O marechal Carmona, apesar da idade avançada (tem 69 anos quando se publica o primeiro noticiário), toma parte em quase todos os acontecimentos da vida pública portuguesa, o que tanto os filmes portugueses, como os espanhóis confirmam. Na presença da primeira-dama, Maria de Carmo Carmona, surge sempre acompanhado pelo séquito de políticos, militares e diplomatas, “rodeado afetuosamente pelos membros do Governo e tendo ao seu lado o Sr. Doutor Oliveira Salazar” (*JP* 4). A sua chegada é sempre aguardada para formalmente abrir os cortejos comemorativos.

A receção oficial do general Franco em Lisboa, que visitou Portugal com a mulher nos finais de outubro de 1949 (*JP* 86-88; *NO-DO* 356A-357B) confirma o seu elevado estatuto. As imagens mostram os comportamentos dos participantes que estão visivelmente concentrados nas palavras proferidas por Carmona e que neles provoca regozijo.

A comparência do marechal nos encontros desportivos (*NO-DO* 116A), nas exposições (*JP* 64; *NO-DO* 59A) ou nas receções diplomáticas (*JP* 36; *NO-DO* 315A) conferia importância ao acontecimento e confirmava a função protocolar do presidente da República. Nos eventos estatais, perante o exército, Carmona apresenta-se em uniforme de gala, com todas as condecorações recebidas, reiterando a sua atividade enquanto o chefe das forças armadas. Durante a visita de estado do general Franco, Carmona “envergava grande uniforme e ostentava o colar e a banda da Ordem Espanhola de Carlos [III] do Estado da nação vizinha” (*JP* 86). Também, nas ocasiões menos formais, o representante máximo do país veste com elegância rigorosa uma indumentária requintada que destaca a sua figura de entre a multidão, acrescentando-lhe maior seriedade e captando, igualmente, o reconhecimento popular. O presidente português personifica os valores celebrados pela Nação, opondo-se aos maiores inimigos do país (*NO-DO* 320A), nomeadamente os comunistas e os maçons. A confrontação com José Norton de Matos nas eleições de 1949, que o noticiário espanhol menciona, realça, através das imagens nos cabeçalhos dos diários portugueses, a honestidade e a dedicação do presidente aos assuntos nacionais. Por isso, a morte do “ilustre chefe do Estado” em 1951 vai ser amplamente difundida no jornal espanhol em dois episódios (*NO-DO* 434A e B), relembrando os momentos mais marcantes do seu mandato. As imagens mostram as viagens e os encontros que teve, bem como as cerimónias de luto em Madrid com a participação do governo espanhol (*NO-DO* 435B).

O retrato consideravelmente austero de Oliveira Salazar contrasta profundamente com as imagens evocadas e aplaudidas do presidente da República. Salazar não aparece efetivamente em muitos acontecimentos, participando só nos mais seletos e de maior importância para a

política nacional e internacional, tais como foram as visitas do ministro dos Negócios Estrangeiros espanhol, o conde de Jordana<sup>62</sup>, a quem “proporcionou [...] um passeio pela capital e seus arredores” (*JP* 36), ou ainda a visita do general Franco (*JP* 86-88; *NO-DO* 356A). A presença de Salazar é sempre discreta, apesar de se verificar uma ligeira mudança, no fim dos anos 40, quando a figura ganha maior destaque nas reportagens (“o nosso venerado chefe de Estado”, *JP* 88). Mesmo assim, ele não comparece com a verdadeira visibilidade que caberia ao primeiro político da vida pública portuguesa. Estas observações comprovam o testemunho dos historiadores que estabeleceram uma distinção entre os cultos do líder português e o do general Franco<sup>63</sup>.

O Caudilho de Espanha, Francisco Franco, é a personagem mais forte entre os políticos de primeiro plano, tanto nos noticiários portugueses como nos espanhóis. A sua posição é solidamente destacada e é comparável à do presidente Carmona, embora na verdade a imagem do chefe espanhol sobressaia mais. Várias reportagens e notícias valorizam os diversos papéis desempenhados pelo *generalísimo*. As notícias referem-se-lhe nos títulos, como sendo “o heroico caudilho do país vizinho” (*JP* 44), “o distintivo do Generalíssimo” (*JP* 86), “o ilustre peregrino” ou “o grande militar espanhol” (*JP* 88). O mesmo não se verifica comparativamente às informações dedicadas aos políticos portugueses. Franco é aplaudido entusiasticamente em todos os lugares onde se apresenta (*NO-DO* 357B), dos encontros com os jornalistas que tomam nota de todas as suas palavras (*NO-DO* 357A), até ao seu aparecimento no Estádio Chamartín em Madrid para assistir entre os estudantes entusiasmados a um jogo de futebol entre Espanha e Portugal (*NO-DO* 379A).

Franco realça a sua chefia bélica através dos uniformes (*JP* 86-87, *NO-DO* 356A) e distingue-se de todos aqueles que o rodeiam (*NO-DO* 379A). Como anfitrião formal de Salazar no Alcázar de Sevilha em 1942 (*JP* 31), o generalíssimo não saí do recinto para recebê-lo, ao contrário do que sucedia em todas as cerimónias portuguesas que homenageavam Franco. Não obstante, durante a curta permanência de Salazar na Galiza em 1950, Franco —em traje informal, de estilo marinheiro— torna-se o guia do convidado português e explica com orgulho os feitos militares do exército espanhol (*NO-DO* 405A). Sendo o organizador das receções diplomáticas (*NO-DO* 174), Franco domina toda a dinâmica dos encontros agendados. Na visita em Portugal em 1949 (*JP* 86-88; *NO-DO* 356A-357B), acompanhado da mulher (“os nossos ilustres visitantes”, *JP* 87), percorre os lugares e os monumentos mais emblemáticos do país gozando o estatuto de um turista privilegiado. Quando o *NO-DO* relembra a figura de Carmona

---

<sup>62</sup> Francisco Gómez-Jordana Sousa (1876-1944).

<sup>63</sup> Veja-se: Braga da Cruz (1982), Cabral (1976), Loff (2008).

após a sua morte (434A-B), as imagens mostram fragmentos do encontro dos dois políticos, com Franco sempre no primeiro plano.

Em último plano, nos enquadramentos dominados pelos chefes de Estado encontram-se os restantes políticos e diplomatas, cujas atividades se resumem à participação nos atos públicos. Em frente das câmaras desfila, assim, de maneira passiva, o corpo político do estado. A figura mais visível e participativa é a do embaixador espanhol em Portugal, Nicolás Franco, nos anos 1938-1957, sempre presente na cena política portuguesa. Atuando como representante direto de Franco, e sendo o seu irmão, o diplomata expõe com habilidade os assuntos da sua pátria e define o interesse espanhol acima de tudo. Encabeça os comités aos quais assiste o presidente Carmona em várias ocasiões (*JP* 4, 23; *NO-DO* 59A, 200A) e envolve-se na organização da visita do chefe do Estado espanhol (*JP* 86, 87; *NO-DO* 356A-B), participando também na visita de Salazar na Galiza em 1950 (*NO-DO* 405A-B), bem como nas receções diplomáticas em Belém (*NO-DO* 306A, 315A). Em comparação, os seus homólogos portugueses em Madrid, Pedro Teotónio Pereira e António Carneiro Pacheco, apesar de marcarem presença nos acontecimentos da vida pública (*JP* 31, 86; *NO-DO* 379A), quase não se distinguem dos restantes funcionários. A declaração parca sobre o embaixador Teotónio Pereira, “a cuja ação política e pessoal a amizade entre as duas nações deve muitíssimo” (*JP* 44) não têm importância ou significado de maior.

Os filmes visionados mostram outras personalidades “de mais alta representação” (*JP* 4), para além dos diplomatas. O já mencionado conde de Jordana é o “ilustre visitante” da capital portuguesa em 1936 afirmando “a sua admiração [pelos] magníficos exemplos da obra construtiva do Estado Novo” (*JP* 36). António Ferro, o diretor do S.P.N., visita em 1944 a FERIA de Abril sevilhana (*JP* 48), bem como os estúdios cinematográficos em Madrid (*NO-DO* 101B) para promover a cultura portuguesa e a cooperação luso-espanhola. As visitas dos ministros da Educação Nacional, José Caeiro da Mata<sup>64</sup> (e o seu sucessor, Fernando Andrade Pires de Lima<sup>65</sup>) e também de José Ibáñez Martín<sup>66</sup> ocorrem no espírito de colaboração e de partilha intelectual (*JP* 66; *NO-DO* 205B, 213A, 306A). Aliás, os membros dos diferentes gabinetes dos dois governos aparecem frequentemente nos séquitos de Salazar e de Franco: José Frederico

---

<sup>64</sup> O político foi também reitor da Universidade de Lisboa.

<sup>65</sup> Além da função do ministro da Educação Nacional, cumpriu o papel interino do ministro da Justiça.

<sup>66</sup> Posteriormente, o embaixador de Espanha em Portugal entre 1958 e 1969.

Ulrich<sup>67</sup>, Ramón Serrano Súñer<sup>68</sup>, Marcelo Caetano<sup>69</sup>, Fernando dos Santos Costa<sup>70</sup>, Alberto Martín-Artajo Álvarez<sup>71</sup>. No entanto, a câmara não lhes presta muita atenção, dado tratarem-se de figuras do segundo plano na hierarquia dos estados. As visitas diplomáticas de Franco e Salazar se, por um lado, oferecem a oportunidade de os reunir num só espaço, por outro, perdem o seu protagonismo (*JP* 86A; *NO-DO* 405A).

Outro grupo representado nos noticiários é constituído pelos membros do exército e das várias formações paramilitares, como a Legião Portuguesa e a *Falange Española*. Muitas das pessoas que fazem parte dos grupos mencionados são jovens e membros quer da Mocidade Portuguesa, quer da *Frente de Juventudes*, que assistem nas atuações dos mais velhos, nas visitas e nos acontecimentos oficiais. A sua presença nas reportagens da vida pública portuguesa e espanhola traduz-se nas imagens dos muitos desfiles (*JP* 54, 81; *NO-DO* 174A, 391A, 357B), escoltas oficiais (*JP* 31, 87; *NO-DO* 405A), e exibições desportivas (*JP* 36; *NO-DO* 415B) em momentos de protagonismo coletivo, é não só. “O heróico general Moscardó, defensor do Alcázar de Toledo e Delegado Nacional dos Desportos”<sup>72</sup> assiste aos jogos de futebol e aos encontros regulares entre as seleções portuguesa e espanhola (*JP* 32, 66), como convidado de honra; os oficiais participam nos acontecimentos culturais (*NO-DO* 200A), enquanto os soldados fazem a guarda de honra aos acontecimentos religiosos (*NO-DO* 253A, 407A). Há espaço ainda para os jovens que participam nos acampamentos de caráter militar (*NO-DO* 42B, 237B) e nos saraus desportivos (*NO-DO* 396B). As visitas diplomáticas criam, portanto, oportunidades para apresentar as melhores unidades militares do exército, da marinha e aeronáutica (*JP* 23, 88), sempre “impecavelmente alinhadas” (*JP* 86), representando o Estado com orgulho e dignidade.

Os protagonistas das unidades mencionadas distinguem-se da multidão simples pelos uniformes e comportamentos definidos por protocolos estritos originados na Alemanha nazi e

---

<sup>67</sup> José Frederico Ulrich (1905-1982) foi um político português e, entre 1947 e 1954, o ministro das Obras Públicas e Comunicações.

<sup>68</sup> Ramón Serrano Súñer (1901-2003) foi um político espanhol, o ministro de Interior, de Governação e de Assuntos Exteriores nos governos franquistas entre 1938 e 1942 e o presidente da Junta Política da Falange Espanhola Tradicionalista das JONS. Igualmente, foi cunhado da esposa do general Franco, pelo que era chamado, maliciosamente, o *Cuñadísimo* (“Cunhadíssimo”).

<sup>69</sup> Marcelo Caetano (1906-1980) foi uma das mais importantes figuras do regime salazarista: o ministro das Colónias (1944-1947), o reitor da Universidade de Lisboa (1959-1962) e o último presidente do Conselho do Estado Novo (1968-1974).

<sup>70</sup> Fernando dos Santos Costa (1899-1982) foi um político português, o ministro da Guerra entre 1944 e 1958 e um dos mais estreitos colaboradores de Salazar.

<sup>71</sup> Alberto Martín-Artajo Álvarez (1905-1979) foi um político e propagandista católico espanhol, o ministro dos Negócios Estrangeiros entre 1945 e 1957.

<sup>72</sup> O general José Moscardó Ituarte (1878-1956), o herói nacionalista da Guerra Civil Espanhola, foi também, desde 1941, o presidente do Comité Olímpico Espanhol.

na Itália fascista, tais como a saudação, os discursos e o uso das bandeiras. Os próprios representantes militares das potências do Eixo, como os “jovens nazis e jovens fascistas” (*JP* 1) das juventudes alemã e italiana, estão presentes nos atos oficiais da visita dos falangistas espanhóis a capital portuguesa em 1938 (*JP* 1). Os representantes da Legião Portuguesa, com o seu comandante-geral Casimiro Telles, e da Mocidade Portuguesa, com Marcelo Caetano, reúnem-se com aqueles. Com o mesmo entusiasmo e cerimonial, celebra-se a chegada dos membros das *Flechas Navales* no ano seguinte: “esses rapazinhos, espanhóis, ganharam nos três dias que estiveram em Lisboa a simpatia plena da cidade” (*JP* 10).

Os desportistas são outro grupo que surge orgulhosamente nas imagens cinematográficas. Os acontecimentos desportivos numerosos que juntam portugueses e espanhóis fazem com que a presença de ambos seja muito visível nestas atualidades. Entre os representantes das várias modalidades desportivas –andebol (*NO-DO* 419B), atletismo (*JP* 21; *NO-DO* 220B), hóquei em patins (*NO-DO* 179A, 268A), regatas (*NO-DO* 396B), remo (*NO-DO* 28B), automobilismo (*JP* 67; *NO-DO* 228B), futebol (*JP* 24, 32, 65; *NO-DO* 312A, B), natação (*NO-DO* 406B), ciclismo (*NO-DO* 128A), xadrez (*NO-DO* 178A), pugilismo (*NO-DO* 249A), modalidades de bilhar (*NO-DO* 161B, 250A), hipismo (*NO-DO* 130A)— predominam os futebolistas e os atletas, todos homens, à exceção de uma participante feminina estrangeira no *Rallye* Internacional de Lisboa (*NO-DO* 228B). Os toureiros, mostrados principalmente no noticiário espanhol (*NO-DO* 269A, 381B), entram também nesta categoria.

Certos desportistas mais famosos são identificados pelo nome, como “o célebre *portero* espanhol Zamora” (*JP* 32) ou a “autêntica glória do atletismo português” Guilherme Espírito Santo (*JP* 21). Não obstante, a maioria permanece anónima, sendo a atenção do espetador dirigida para as equipas locais, o Sport Lisboa e Benfica, o Sporting de Lisboa, o Paço de Arcos, o Algés, o Sporting Aviación, o Español, o Real Madrid, o Athletic Bilbao, o FC Barcelona. As seleções nacionais que desempenham uma representação coletiva, são igualmente motivo de atenção nos filmes. A rivalidade desportiva faz enaltecer as qualidades de cada um, como sucedeu na décima quarta confrontação futebolística entre os países vizinhos na qual participaram “atletas excelentes, ágeis e decididos [...] [que] formam um *team* perigoso e difícil de vencer” do lado espanhol e, da parte portuguesa, os atletas foram “escolhidos entre os melhores jogadores de Lisboa e Porto, também de pé ligeiro e prontos para o que der e vier” (*JP* 1).

A nacionalidade dos desportistas é identificada através das cores dos clubes, não obstante, os filmes serem a preto e branco. Estas são descritas aos espectadores através da locução e de símbolos pátrios visíveis no equipamento e também nos espaços das competições

(*JP* 21; *NO-DO* 188A, 230B). Mostram-se as semelhanças entre os comportamentos dos militares na medida em que se relacionam com a orientação político-ideológica dominante. Até ao ano 1942, os atos que decorriam nos estádios de futebol ou de atletismo começam com a saudação fascista por parte dos desportistas para os representantes do exército ou do governo, presentes nas bancadas (*JP* 1, 21, 32). Vale a pena observar igualmente o vestuário usado nas distintas ocasiões. As modalidades desportivas requeriam roupa simples, como camisetas, calções de algodão e calçado desportivo (*JP* 21, *NO-DO* 188A), enquanto os jogadores de bilhar e xadrez ou os toureiros se destacavam pela elegância do traje (*NO-DO* 161B, 178A), associado ao esforço intelectual.

Menos numerosos do que os anteriormente descritos são os grupos dos representantes da Igreja católica e da ciência e cultura. Os primeiros protagonizam acontecimentos como missas, procissões e peregrinações (*NO-DO* 296A, 407A, 460B). Os sacerdotes, devido à sua posição privilegiada nos governos de Salazar e de Franco, participam também em vários atos públicos, e não apenas religiosos. São ainda merecedores da grande consideração popular. O patriarca das Índias Ocidentais, Leopoldo Eijo Garay, e o bispo de Madrid-Alcalá, assistem à peregrinação da estátua da Nossa Senhora de Fátima por terras espanholas (*NO-DO* 282A-B). Manuel Gonçalves Cerejeira, o patriarca de Lisboa, acompanha as cerimónias da visita de Franco em 1949 (*JP* 86-88), sendo a figura que atribui o título de doutor *honoris causa* pela Universidade de Coimbra ao general espanhol (*JP* 87).

Os cientistas e os homens de cultura são igualmente envolvidos nos assuntos políticos e, em geral, não surgem nas imagens em primeiro plano. As visitas às exposições ou as idas a concertos são programas culturais que complementam as visitas diplomáticas ou comemorativas (*JP* 23, 36) e que se relacionam com a ideologia do poder (*JP* 25, 64). A ciência apresenta-se sempre ao serviço do Estado: os subsecretários de Estado de Agricultura e os docentes dos dois países trocam comentários sobre os empreendimentos recentes e sobre a extensão da colaboração luso-espanhola (*JP* 46; *NO-DO* 213B). Os engenheiros portugueses “honraron con su visita España”<sup>73</sup> e apreciaram as últimas construções da infraestrutura hídrica no rio espanhol Esla (*NO-DO* 137B). No plano institucional, as universidades expõem-se nos programas ou atos solenes, tais como a cerimónia em honra de Franco na Universidade de Coimbra, presidida pelo reitor da academia, Maximino Correia (*JP* 87).

A lista dos representantes do mundo da cultura é bastante longa e incorpora categorias artísticas distintas, relacionadas com a arte rural e tradicionalista que fornece uma visão popular

---

<sup>73</sup> Optou-se por não fornecer as traduções das transcrições do espanhol ao português devido à proximidade das duas línguas.

da cultura portuguesa e espanhola. Nos espetáculos musicais participam os artistas e os grupos de folclore, como a conhecida Companhia Portuguesa de Bailado Verde-Gaio (*JP* 23, 36). Também as obras dos pintores, como o espanhol Ricardo Navarro que “patentiza su dominio y pericia en los retratos” (*NO-DO* 33B), e dos escultores, como o português Manuel Piló (*NO-DO* 415B) realçam a realidade rústica e folclórica. Augusto García Viñolas<sup>74</sup>, “o defensor do cinema ibérico”, e António Lopes Ribeiro, o cineasta português, concebem os projetos cinematográficos em comum (*JP* 25). Outros realizadores como o português, Leitão de Barros, ou o espanhol, Eusébio F. Ardavín, implementam estes projetos na realidade, preparando as coproduções luso-espanholas sobre os episódios mais significativos da história imperial de ambos os países (*JP* 45, 46).

As câmaras do *NO-DO* vão ao encontro da lendária fadista, Amália Rodrigues, no Campo Pequeno, durante uma tourada (381B). Porém, por ocasião da visita do conde de Jordana em Lisboa, mencionam-se também os nomes relacionados com a alta cultura, nomeadamente o pianista Vianna da Motta, a violoncelista Guilhermina Suggia e o maestro Pedro de Freitas Branco da Orquestra Sinfónica Nacional (*JP* 36) que compôs um número considerável das bandas sonoras dos filmes do Estado Novo.

O último grupo de protagonistas, e também o mais difícil de caracterizar, é composto pelos portugueses e espanhóis anónimos que constituem o verdadeiro pano de fundo dos acontecimentos invocados. A imagem registada do povo mostra-o de forma entusiástica e participativa nas iniciativas estatais, fossem elas políticas, desportivas, religiosas ou simplesmente festivas. Os lisboetas, “a multidão, ansiosa por presenciar as fases do acontecimento da maior importância na história dos dois países ibéricos”, a visita de Franco em Portugal, seguem de perto e “com vivo interesse, vitoriando constantemente Portugal e a Espanha” (*JP* 86), e com emoções idênticas assistem a qualquer aparecimento público dos líderes nacionais ou aos desfiles militares (*NO-DO* 356B). A multidão ovaciona “com a admirável compreensão do transcendente significado da visita”, “vibrantemente [...], unindo Franco e Salazar no mesmo entusiasmo” ou prestando “[tributo] ao Caudilho de Espanha e ao Sr. Marechal Carmona vibrantes aclamações” (*JP* 86-87).

Alguns acontecimentos reuniram grandes massas populares que estiveram presentes para participar nos encontros de futebol, nos encontros atléticos ou nas touradas. 35 mil pessoas, “gente que veio de todos os cantos do país e da Espanha nacionalista” (*JP* 1), cerca 40 mil em

---

<sup>74</sup> García Viñolas (1911-2010) foi um dos fundadores do *NO-DO* e chefe do Departamento Nacional de Cinematografia durante a Guerra Civil Espanhola. Trabalhou também na seção cultural da embaixada espanhola em Portugal.

A Corunha (*NO-DO* 124B) ou até 80 mil pessoas, “a maior assistência até hoje registada em Portugal” (*JP* 65), são apenas alguns exemplos que ilustram a afluência do povo para assistir aos referidos acontecimentos. O que chama a atenção são os comentários sobre os assistentes sempre “numerosos e entusiásticos” (*JP* 21), independentemente do tipo e curso do acontecimento. Esta segunda característica é muito destacada, tanto pelos leitores das notícias como pelas imagens mostradas (*JP* 24; *NO-DO* 230B, 340B).

As “enormes masas de fieles” (*NO-DO* 282A) que participaram nas celebrações religiosas concentram toda a sua atenção na experiência espiritual. As imagens revelam os rostos maioritariamente femininas, entregues à oração de forma emotiva submersas (*NO-DO* 253A, 296A, 353A). Muitos peregrinos doentes são transportados pelos enfermeiros e por freiras em macas e em cadeiras de rodas (*NO-DO* 460B).

As imagens revelam os habitantes das cidades e, sobretudo, os da província, como participantes alegres dos vários tipos de entretenimentos. Na tourada local em Ciudad Rodrigo pode-se admirar “toda a graça varonil de Espanha, celebrada na festa brava nacional” (*JP* 32). Em Saragoça dominam “os sorrisos que substituem o sol que não veio à festa” (*JP* 33) e, finalmente, no cortejo de oferendas em Caldas da Rainha desfila a cidade inteira (*NO-DO* 415A). Por todo lado há muita dança, alegria e diversão, sobrepondo-se a realidade da festa a todas as referências à atualidade (*JP* 48; *NO-DO* 71A).

Como se observa, à categoria supramencionada do povo anónimo pertencem, ainda, grupos sociais e profissionais. Observam-se, ao mesmo tempo, a apresentação simples, mas enfática do povo modesto, realçando as imagens das classes mais altas, sempre elegantes e sofisticadas. Embora nas reportagens prevaleçam as imagens da vida no seu quotidiano popular, a representação da vida das elites dissocia-se do imaginário ideal. Alguns exemplos são as imagens do recital musical que acompanha à visita do conde de Jordana, com “a mais brilhante sociedade de Lisboa” (*JP* 36), ou a viagem dos passageiros da nova rota aérea a Amsterdão, que partem do aeroporto de Barajas (*NO-DO* 188A), mas também os jovens que saúdam o general Franco a partir de uma lancha (*NO-DO* 356A). Estes acontecimentos ilustram o fosso que separa as diversas realidades sociais que existem em ambos os países. Em alternativa, os mais desfavorecidos social e economicamente podem participar em acontecimentos de acesso livre, como os cortejos históricos (*NO-DO* 240B), as exposições zoológicas (*NO-DO* 315B) ou as feiras de artesanato (*NO-DO* 71A), para além dos saraus desportivos dos bombeiros (*JP* 47).

Um panorama tão amplo de protagonistas confirma que tanto o salazarismo como o franquismo apresentam como denominador comum a subordinação dos homens aos movimentos populares militarizados. Os líderes-ídolos, como Carmona, Salazar e Franco, cujas

imagens são visivelmente heterogêneas, sobressaindo a figura do general espanhol, encabeçam as massas, mas efetivamente não lhes pertencem. A coletividade, as multidões, é a personagem principal da realidade filmada e constitui-se numa força mobilizadora para as atividades de outros grupos. Os portugueses e os espanhóis são mostrados como um público animado, mas com pouca iniciativa nos acontecimentos presididos por religiosos ou por desportistas que desempenham os seus subordinados à ideologia. Neste sentido, através da imagem explícita que as câmaras captam das sociedades salazarista e franquista, os noticiários de atualidades elaboram um retrato completo, implícito, subentendido, mas revelador, da realidade da época.

### **3.2 A representação dos espaços privilegiados**

Os espaços por quais aparecem os protagonistas dos noticiários analisados distribuem-se, quase por igual, entre os dois países. Tanto o *JP* como o *NO-DO* colocam em primeiro lugar as notícias nacionais, dando ênfase aos lugares importantes de cada país, sem, contudo, marginalizar as imagens internacionais.

Os sítios mostrados e o destaque que lhes é atribuído dependem diretamente dos acontecimentos relatados: Lisboa e Madrid, como capitais, desempenham o papel de espaços mais influentes nas respetivas narrações. Ao mesmo tempo, coordenando a lista de todos os locais —cidades, vilas e aldeias— é possível traçar os roteiros mais importantes, à época, de Portugal e de Espanha.

Os palcos principais da maioria dos noticiários, como já foi mencionado, são as metrópoles que são os centros da vida política, cultural e desportiva. A justaposição entre os monumentos históricos e as construções contemporâneas cria impressão das urbes serem simultaneamente tradicionais e modernas. Lisboa e Madrid são com frequência identificadas através das imagens dos seus espaços: as ruas animadas da Baixa ou o icónico Terreiro do Paço (*JP*, 39, 54, 64, 81; *NO-DO* 174A, 178B, 200A, 240B), bem como grandes avenidas do Centro em Madrid (*JP* 47; *NO-DO* 174A, 282A, 283B, 357B). Estas representações regulares, projetadas no princípio das reportagens, ajudam o espetador a situar-se e a interpretar aquilo que vê.

A capital portuguesa apresenta-se como uma cidade composta por zonas distintas, caracterizadas por uma diversidade de atividades. Por exemplo, a reprodução das imagens do Terreiro do Paço tem a função emblemática. As visitas diplomáticas e os desfiles importantes

ocorrem sempre nesta praça (*JP* 4, 64, 86; *NO-DO* 320A, 356A-B) que, pela sua simbologia histórica e arquitetónica (“os imponentes edifícios que rodeiam o Terreiro do Paço” – *JP* 86), desempenha o papel de pórtico de entrada na cidade. O facto de ser o espaço aberto, permite receber grandes multidões, sejam militares ou simplesmente o povo anónimo, o que reforça “o grandioso aspeto” (*JP* 86) do local.

As marchas ocasionais oferecem a oportunidade de dar a ver outros lugares como a Rua Augusta, a Praça de D. Pedro IV, a Avenida da Liberdade com o Monumento aos Mortos da Grande Guerra ou a Praça do Marquês Pombal (*JP* 1, 86; *NO-DO* 356B, 434A). O ambiente festivo e oficial que ostentam estes lugares, decorados com bandeiras e símbolos lusos e espanhóis, reforçam a perspetiva de uma cidade que pretende alcançar projeção internacional e visibilidade.

O Mosteiro dos Jerónimos (*JP* 36, 86) inclui-se entre os espaços importantes, e não apenas por razões patrimoniais. Torna-se inclusivamente parte de uma das etapas do *Rallye* internacional (*JP* 67; *NO-DO* 228B). Na Sala do Capítulo estão depositados os restos mortais do marechal Carmona (*NO-DO* 434A, 450B). Esta construção dos tempos dos descobrimentos é também um elemento imprescindível do panorama da cidade vista do rio. As imagens das margens do Tejo abrem, aliás, vários noticiários: o general Franco entra na urbe pelo Cais das Colunas no Terreiro do Paço (*JP* 86; *NO-DO* 356A) e alguns navios visitantes espanhóis passam pelo porto da capital (*JP* 10).

Outros lugares frequentemente mostrados e relacionados com os transportes (*JP* 25, 36; *NO-DO* 2, 306B, 357B) são os aeródromos, designadamente o da Granja do Marquês, em Sintra, e o de Lisboa. Em ambos os casos são aspetos da modernidade que representam a cidade em desenvolvimento.

Certas reportagens centram-se nos interiores dos espaços que acolhem acontecimentos públicos. A Casa de Espanha (*JP* 1), os salões da Sociedade Nacional de Belas Artes (*JP* 42; *NO-DO* 59A), as salas do Secretariado de Propaganda Nacional (*NO-DO* 33B, 63A) ou o Teatro de S. Carlos (*JP* 36; *NO-DO* 2) são edifícios que albergam os acontecimentos culturais que celebram a cooperação entre as nações vizinhas. Já o Palácio de São Bento (*NO-DO* 200A, 434B), sede do parlamento português, o Palácio de Belém (*JP* 14; *NO-DO* 306B, 315A, 356B), residência presidencial cheia “das magníficas salas” (*JP* 86), ou, ainda, os Paços do Concelho de Lisboa (*JP* 86; *NO-DO* 356B) recebem com prioridade os acontecimentos e os convidados políticos do maior prestígio.

A grande quantidade das notícias desportivas no *JP* e *NO-DO* determina o número elevado dos estádios apresentados. Assim, no Campo das Salésias, “o novo e lindo estádio dos

Belenenses” (*JP* 1), têm lugar os encontros cíclicos de futebol e atletismo entre as seleções de Portugal e Espanha (*JP* 1, 21, 24). Ocasionalmente, ocorrem também os serões de ginástica do Dia de Juventude (*NO-DO* 5). Para o “desporto-rei”, aproveita-se também o Campo do Lumiar (*JP* 50), pertencente ao Sporting Clube de Portugal. Desde 1944 e, nas reportagens a partir de 1945, o desporto ganha um novo palco monumental, o Estádio Nacional (*JP* 65; *NO-DO* 116A, 379B), chamado frequentemente nos noticiários espanhóis de “Olímpico” (*NO-DO* 167B, 306B, 325A). Trata-se de um dos projetos importantes do Estado Novo; a sua construção é uma das mais modernas da época, projetada e equipada à semelhança dos grandes recintos desportivos contemporâneos na época na Alemanha e Itália (Coelho e Pinheiro, 2002: 326).

A Praça de Touros do Campo Pequeno (*NO-DO* 381B) é o recinto dos aficionados das corridas e um monumento usado simultaneamente para a realização de atos políticos. A visita do general Franco, que acompanha uma tourada, oferece a oportunidade para descrever o espaço num contexto específico: “de alto a baixo, pelas decorações de opulência que a revestiam, a Praça de Toiros apresentava com predomínio e com harmonia os símbolos heráldicos e as cores de Espanha” (*JP* 87). A neutralidade do lugar é invadida por numerosas bandeiras, galhardetes espanhóis e adornos de flores, de inspiração medieval, o que cria um ambiente majestoso, adequado à seriedade e à contenção do Estado Novo.

Por outro lado, o imaginário rico de Madrid destaca principalmente os ajuntamentos animados das multidões, um aspeto contemporâneo da cidade. As ruas buliçosas e as praças do centro, tal como os grandes *paseos* e *plazas* (*NO-DO* 174A, 228B, 283B), são mostrados como “algumas das mais importantes artérias da capital espanhola” (*JP* 60), repletos de vida e tráfego. O espaço aberto das zonas centrais permite acolher milhares das pessoas. Foi o que aconteceu nas celebrações religiosas que envolveram a cidade inteira: a passagem da figura da Virgem de Fátima, que entra oficialmente na cidade pela Ponte de Segovia (*NO-DO* 282A), culmina com uma missa multitudinária na Plaza de la Armería (*NO-DO* 283B), o coração de Madrid à época. O desfile dos Cadetes Lusitanos no Paseo del Prado e as cerimónias oficiais em frente ao Monumento aos Heróis da Independência (*NO-DO* 391A) atraem igualmente muito público.

Contudo, o ambiente animado sofre alterações de acordo com os acontecimentos e o seu contexto. As receções diplomáticas tradicionais no emblemático Palácio de Oriente (*JP* 44; *NO-DO* 3) destacam o esplendor excecional deste lugar histórico. O discurso de Franco proferido da varanda do mesmo palácio, no regresso da viagem por Portugal (*NO-DO* 357B), chama a atenção para o papel simbólico deste edifício na geografia urbana de Madrid. Mas o centro da cidade fica parado quando se trata do cortejo fúnebre de um certo embaixador alemão (*NO-DO* 14) ou da missa comemorativa por intenção do presidente Carmona na Basílica de São

Francisco o Grande (*NO-DO* 435B). Nestes casos, a seriedade da multidão substitui-se ao entusiasmo esfuziante.

As relações culturais entre Portugal e Espanha, vistas na perspectiva madrilenha, dirigem a atenção do público para os estúdios cinematográficos da capital (*NO-DO* 101B), visitados por António Ferro, conforme já referido, durante a realização do filme histórico *Inês de Castro* (Leitão de Barros, 1945), que foi aliás uma coprodução luso-espanhola.

Merece igualmente a atenção das câmaras a vida desportiva, desenvolvida em distintas e às vezes surpreendentes áreas da cidade. As elegantes salas do Círculo de Bellas Artes (*NO-DO* 161B), um dos principais centros culturais de Madrid, acolhem um torneio de bilhar entre os países vizinhos e na Pista de la Fiesta Alegre (*NO-DO* 268A) encontram-se os campeões de hóquei em patins. Já na Casa de Campo, um complexo recreativo-desportivo, acontecem os concursos hípicas internacionais (*NO-DO* 130A), bem como as mostras de aerodelismo (*NO-DO* 237B).

Refira-se ainda que os palcos desportivos mais importantes de Madrid são o Estádio Metropolitano e o Estádio Chamartín. O primeiro recebe um jogo de futebol entre o Sporting Clube de Portugal e o Aviación<sup>75</sup> (*NO-DO* 95A), mas também o final da *Vuelta Ciclista a Espanha* em 1945 que contou com a participação dos portugueses (*NO-DO* 128A) e, ainda, um jogo de andebol entre as duas seleções nacionais (*NO-DO* 419B). O segundo é exclusivamente um estádio de futebol que recebe os jogos entre os clubes (*NO-DO* 312A e B, 340B) e as equipas nacionais (*NO-DO* 379A). O significado de todos os espaços mencionados depende diretamente da importância do acontecimento: as imagens predominantes dos jogos de futebol nos jornais espanhóis mostram a monumentalidade dos recintos, sempre cheios de pessoas.

No contexto da colaboração multidimensional entre os dois países, o destaque vai para uma infraestrutura da capital que cumpre a função simbólica de representar a modernidade. A partir das escolas e dos institutos técnicos e humanistas de Madrid são irradiadas novas tecnologias e técnicos à escala nacional. Por isso, as reportagens que mostram a Cidade Universitária madrilenha colocam ênfase no seu equipamento moderno como salas amplas e todas as condições indispensáveis para uma boa aprendizagem. A visita ao *campus* e à sala do *Seminario Portugués*, considerado o “centro pedagógico modelo” (*NO-DO* 205B), pelo ministro Caeiro de Mata, reitor da Universidade de Lisboa (*JP* 66), é para dar a conhecer todas as imagens que representam estes espaços. A Cidade Universitária cede as suas instalações para acontecimentos que não estão diretamente relacionados com o intercâmbio intelectual: o campo

---

<sup>75</sup> Hoje, é o Atlético de Madrid.

de atletismo, p. ex., acolhe o primeiro encontro de uma série de competições entre as equipas estudantis de Lisboa e Madrid (*NO-DO* 230). Comparativamente, as imagens de Lisboa limitam-se a mostrar as construções das escolas femininas e o grande edifício do novo Instituto “Anticanceroso”<sup>76</sup>, visitado pelo ministro Ibáñez Martín num relance (*NO-DO* 306A).

A cooperação incentiva a visita de estudo aos centros de investimentos, às construções modernas ou às feiras. Enquanto em Lisboa o subsecretário do Estado da Agricultura de Espanha visita a exposição de gado no Parque de Palhavã (*JP* 46), em Madrid os arquitetos e os técnicos acompanham o ministro das Obras Públicas português na enfeitada de obras no rio Manzanares (*NO-DO* 388A). Lisboa é igualmente mencionada na perspetiva da modernização do tráfego aéreo. O aeroporto de Madrid inaugura rotas novas com Bristol (*NO-DO* 97B), com Amsterdão (*NO-DO* 188A) e com Havana (*NO-DO* 205B), incluindo-se igualmente nestas rotas a capital portuguesa, mas, do ponto de vista espanhol, tal informação não é relevante.

Um elemento primordial para caracterizar de forma completa a capital portuguesa —e que não encontra paralelo no cenário espanhol equivalente— é constituído pelos arredores da cidade de Lisboa, estritamente relacionados com a vida da capital. Todos os convidados importantes de Espanha, mesmo durante as estadas curtas, são levados até Cascais, até Sintra ou até Mafra. Os monumentos destas vilas tornam-se assim palcos de grandes almoços oficiais e de importantes receções diplomáticas, servindo, inclusivamente, como local de alojamento no caso do Palácio Nacional de Queluz: “serviu [ao general Franco] de sua residência particular e cujos maravilhosos salões foram especialmente adaptados [para o receber]” (*JP* 86). As câmaras do *NO-DO* captam demoradamente as imagens do impressionante Salão dos Espelhos (*NO-DO* 357A). Os jardins do Palácio são igualmente populares e constituem um ponto de passagem obrigatória para excursões diversas, entre outras, de estudantes espanhóis (*JP* 45).

As imagens de Sintra (*NO-DO* 306B) destacam o carácter especialmente romântico da localidade. O conde de Jordana almoçou na Sala dos Cisnes do Palácio da Vila “onde cada pedra nos conta um facto da nossa maravilhosa história” (*JP* 36). De outro lado, o “imponente cenário” (*JP* 36) e “o soberbo panorama” (*JP* 87) admirados do Castelo da Pena servem para impressionar os visitantes: os portugueses orgulham-se do seu património arquitetónico e querem demonstrar a sua grandeza através das riquezas nacionais nas quais a câmara se detém. O panorama idílico da baía de Cascais, com as suas lindas praias, elegantes casas de verão e pequenos barcos de pesca (*NO-DO* 356A), sugerem a descontração e o lazer que ali se podem desfrutar.

---

<sup>76</sup> Hoje, chamado o Instituto Português de Oncologia.

O Mosteiro de Mafra, “majestoso edifício, obra-prima da nossa arquitetura seiscentista” revela novos encantos da província e mesmo a Tapada de Mafra, preparada para acolher os exercícios da Escola Prática de Infantaria na presença do general Franco, demonstra uma beleza solene (*JP 87; NO-DO 357A*).

Por razões várias, nenhuma das localidades próximas da capital espanhola se assemelha à funcionalidade das vilas que circundam Lisboa. Mesmo El Escorial, com o famoso mosteiro real, só é referido para destacar a presença de Franco na inauguração de uma nova linha ferroviária (*JP 49; NO-DO 71A* – filme desaparecido). Tal facto deve-se certamente à frequência das visitas dos políticos portugueses ao país vizinho e ao seu carácter menos oficial.

Nos jornais cinematográficos luso-espanhóis, a imagem completa de Portugal surge bastante estereotipada, não dando nada novo à visão de um país orgulhoso do seu passado, imerso no contato com a natureza e com o campo, sem grande contacto com a realidade. Os lugares que se mostram são, principalmente, os monumentos populares visitados pelos políticos importantes ou as localidades das festas tradicionais, encenadas com a decoração adequada. Assim é o exemplo das comemorações da Batalha do Salado em Évora: no fundo da Sé Catedral e do templo romano de Diana que são os emblemas da cidade, têm lugar as celebrações no ambiente medieval, entre os estandartes estilizados e as coroas de flores (*JP 23*). Em circunstâncias semelhantes apresentam-se também os festejos locais nas Caldas da Rainha (*NO-DO 415A*) e a festa brava em Santarém (*NO-DO 360B*).

A lista de monumentos portugueses apresentados é longa. O hotel de luxo no Buçaco (*JP 87; NO-DO 306A*) acolhe os convidados do Estado mais importantes. O Mosteiro de Santa Maria da Vitória na Batalha “cuja maravilhosa arquitetura o impressionou vivamente [a Franco]” (*JP 88*) e “a mais pura e majestosa” (*JP 88*) igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça (*NO-DO 306A*) relembram momentos cruciais da história de Portugal.

Por outro lado, o centro religioso de Portugal, Fátima (*JP 42; NO-DO 357A, 460B*), surpreende o espetador com a “humilde capela”<sup>77</sup> (*JP 88*). Não obstante, graças às reportagens, é possível notar as diversas etapas na construção da Basílica do Rosário.

Outro cenário que surge frequentemente é a Universidade na “velha e sempre bela cidade dos estudantes”, Coimbra (*NO-DO 306A, 357A*), terra que “prestou ao Generalíssimo Franco uma das mais vibrantes receções desta visita [de 1949]” (*JP 87*). É interessante que, na mesma época, tenham passado praticamente despercebidas as imagens do Porto (*JP 46; NO-*

---

<sup>77</sup> Dois anos após as aparições, em 1919, fundou-se na localização destas a Capelinha das Aparições. Em 1928 começaram as obras de construção da Basílica de Nossa Senhora do Rosário, remodelado posteriormente várias vezes.

*DO* 316B, 405B) e de Leiria (*JP* 88). Os fragmentos breves das reportagens das viagens do presidente Carmona aos Açores e às colónias em África (*NO-DO* 434B) apresentam o registo de uma crónica, mas sem mencionarem lugares concretos.

Não raras vezes, os convidados que chegavam a Portugal por via terrestre eram recebidos pelos políticos e pelos oficiais quando passavam a fronteira. A importância das cidades e dos rios fronteiriços é simbólica para o salazarismo porque marcam a verdadeira entrada no país e delimitam historicamente o seu território desde os primórdios da nacionalidade no século XII. A presença das tropas que cumprimentam a delegação do conde de Jordana em Elvas (*JP* 36; *NO-DO* 2), Cacilhas (*JP* 36; *NO-DO* 2) ou na ponte junto ao Caia (*JP* 36; *NO-DO* 2) (o “rio que delimita os dois países da Península, secularmente independentes, mas unidos pela mesma ânsia de civilização ocidental e cristã” [*JP* 36]), corrobora a importância que teve para o regime do Estado português.

O número de jornais de atualidades cinematográficas produzidos em Espanha é quantitativamente superior ao número dos que foram produzidos em Portugal, para além não confirmar a teoria que os lugares mostrados eram os mais populares. As reportagens descobrem Espanha nas suas diversas paisagens e regiões, urbanas e rurais, sem que alguma delas se imponha de forma predominante. Contudo, uma parte significativa destes filmes refere-se aos acontecimentos desportivos. Barcelona, a principal cidade da Catalunha, recebe as provas desportivas (*NO-DO* 28B, 179A, 188A, 213B, 449B) graças à adequada infraestrutura que possui, principalmente em Caldas de Montbuy, nos arredores de Barcelona, bem como em Montjuïc, onde se encontra o Estádio Lluís Companys<sup>78</sup>. As outras localidades que mostram a sua faceta desportiva são A Corunha (o Estádio Municipal e “el bello escenario de la bahía” da Ria da Corunha; *NO-DO* 124B, 396B); Zaragoza (Campeonato Mundial de Bilhar ao Quadro; *NO-DO* 250A); Bilbao (o velho Estádio de San Mamés; *NO-DO* 312B) e ainda Sevilha, com o Estádio de Nervión decorado com as bandeiras nacionais (*JP* 32) e o porto amplo que acolhe as competições dos nadadores (*NO-DO* 406B). Desta maneira, o interesse nacional pelas atividades desportivas difunde-se uniformemente por todo o país.

Quanto ao exemplo da cidade andaluza, Sevilha, observa-se que em 1942 Salazar realizou a sua primeira visita à Espanha franquista, sendo recebido pelo Generalíssimo no espaço histórico do Alcázar, a fortaleza construída originalmente no século VIII pelos árabes. A reportagem do *JP* começa com a imagem panorâmica de Sevilha dominada pela Catedral com a sua torre da Giralda, para depois se concentrar nos enquadramentos do pátio grandioso

---

<sup>78</sup> Atualmente, o Estádio Olímpico Lluís Companys.

do palácio: “coube a Sevilha a honra de assistir à primeira entrevista realizada entre o *Generalíssimo* Franco, Caudilho de Espanha, e o Dr. Oliveira Salazar, presidente do Conselho e ministro dos Negócios Estrangeiros de Portugal” (*JP* 31). A fita não mostra os interiores do monumento. Só depois de as conversas terem terminado, é possível observar os jardins opulentos do Alcázar e todos os exteriores. Outro sítio importante é o Prado de São Sebastião onde, na época, teve lugar a tradicional Festa de Abril (*Feria de Abril*), sendo Portugal um país convidado de honra em 1944 (*JP* 48; *NO-DO* 71A); o consulado português patrocinado por António Ferro inaugura a *caseta* oficial de Portugal com danças e músicas portuguesas. Ao mesmo tempo, no Pavilhão de Portugal, não muito distante, construído para a Exposição Ibero-Americana de 1929<sup>79</sup>, expõem-se obras do artesanato português. Em qualquer dos contextos realça-se a simbologia nacional através das bandeiras e dos brasões: tanto a *caseta* como o Pavilhão representam, em boa verdade, a integridade do país em solo espanhol.

Nas reportagens “Imagens de Espanha” do *JP*, as diferentes localidades oferecem um pretexto para apresentar festas lúdicas, folclóricas e religiosas. Em Ciudad Rodrigo, “a episcopal cidade [...], ponto de passagem entre as veigas salamantinas e as terras beirãs” (*JP* 32) e em Saragoça (*JP* 33) organizam-se festividades locais com danças, diversões nas tendas e cortejos coloridos. Um dos episódios retratados dedica-se à *Las Fallas* em Valência: toda a cidade para a fim de festejar a tradicional queima das figuras de madeira e papel *maché* nas principais ruas e praças urbanas (*JP* 33). Nos “lindos jardins de Múrcia” (*JP* 51), celebram-se as floridas festas primaveris, e o Santuário de Covadonga, o “Altar-Mor” espanhol (*JP* 53), relembra a importância do culto mariano no princípio da soberania em Espanha.

As notícias do *NO-DO* mostram uma perspetiva muito mais ampla, comparativamente ao *JP*, seguindo o objetivo principal de promover a harmonia em todas as localidades espanholas, o que contribui para a prosperidade de todo o país. O Paço de Meirás na Galiza, a elegante e histórica residência de verão de Franco, recebe Salazar durante a sua curta estada em Espanha (*NO-DO* 405A). Toledo, um símbolo da Guerra Civil Espanhola<sup>80</sup>, recorda ao espetador o seu passado difícil através do panorama que se obtém com o Alcázar monumental (*NO-DO* 391A) e olha, simultaneamente, com esperança para os jovens participantes da expedição fluvial pelo rio Tejo, que constituem o futuro da nação (*NO-DO* 42B). A baía

---

<sup>79</sup> A exposição desenvolvia, através de uma mostra histórico-cultural, o conceito imperial hispano e uma imagem idealizada da realidade pós-colonial espanhola após a derrota de 1898, quando Espanha tinha perdido todas as suas colónias, os símbolos do antigo império da casa de Habsburgo.

<sup>80</sup> A defesa nacionalista do Alcázar de Toledo contra as forças republicanas em 1936 tornou-se um dos mitos franquistas. Veja-se: Eslava Galán, J. (2007). *Una historia de la guerra civil que no va gustar a nadie*. Barcelona: Planeta, 115-122.

portuária de Vigo (*NO-DO* 405A) e as modernas construções da barragem de Esla visitadas pelos engenheiros portugueses (*NO-DO* 137B) contribuem igualmente para construir a imagem de um desenvolvimento dinâmico na região. Badajoz (*NO-DO* 253A), Almodóvar del Río (*NO-DO* 353A) e Málaga (*NO-DO* 373B) acolhem a peregrinação da imagem da Virgem de Fátima, e Santiago de Compostela (*NO-DO* 296A) hospeda as jornadas internacionais jacobeanas. Durante estes momentos relevantes, as cidades, independentemente da sua dimensão e posição local, suspendem todas as atividades comerciais e industriais, e as reportagens privilegiam fortemente a orientação religiosa destas vivências.

Entre todas as notícias transmitidas, destaca-se, contudo, uma de caráter sensacionalista, dedicada ao naufrágio de um barco português na Baía de Gando na Grande Canária (*NO-DO* 376B). A notícia transmitida centra-se no resgate eficiente feito em condições climáticas adversas, cumprindo, não obstante, a sua função informativa.

O paralelo que é possível estabelecer entre ambos os países é muito interessante porque não está influenciado pela origem das notícias. As narrações portuguesa e espanhola aproximam-se quando tratam o contexto geográfico que é visivelmente relegado para segundo plano. Tanto o *JP* como o *NO-DO*, no panorama das relações bilaterais, concordaram em apresentarem o Portugal dos lugares emblemáticos, com um centro forte na sua capital, enquanto o mapa das imagens cinematográficas da Espanha franquista é mais regular, mas também mais diferenciado, com a vantagem de possuir Madrid como metrópole cosmopolita. É sabido que os territórios dos dois países não são equiparáveis, aspeto que se reflete na quantidade dos lugares apresentados por cada país. Todavia, as notícias analisadas revelam diferentes formas de abordagem dos cenários nacionais, resultando em produções visivelmente distintas.

### **3.3 Acontecimentos que fazem “notícia”: dos assuntos de estado à cultura e ao entretenimento**

A encenação dos regimes estudados expressa-se compreensivelmente nos diferentes tipos de acontecimentos representados pelos jornais cinematográficos. Assim, a seleção, a edição e a divulgação das notícias estão sujeitas a normas ideológicas estritamente definidas, o que permite a organização dos conteúdos de maneira particular. Os sucessos relatados fazem parte da narrativa oficial e devem inscrever-se no discurso idealizado pelo Estado, corroborando a imagem de prosperidade e estabilidade.

As categorias dos acontecimentos mostrados ajustam-se, *grosso modo*, aos grupos em que se classificam os protagonistas. Destacam-se, entre outros acontecimentos, conforme já referido, os políticos, os militares, os desportivos, os religiosos, os científico-tecnológicos, os culturais e os populares. Pode acontecer alguns deles pertencerem a duas categorias distintas, como é o caso dos assuntos políticos e militares, mas também dos assuntos culturais e populares, que não são fáceis de classificar. O que une a maioria dos acontecimentos analisados é o seu carácter abertamente público e de massas: as visitas dos políticos ou os jogos de futebol reúnem milhares de espetadores, ativos e animados.

Embora as personalidades políticas prevaleçam no panorama das notícias, este facto não está diretamente relacionado com a quantidade de acontecimentos de estado presentes nos materiais mencionados. É a comparência de figuras como Salazar, Carmona, Franco ou os seus representantes, que determina o carácter político e militar da circunstância mostrada. Esta é também a razão principal pela qual as visitas diplomáticas são os acontecimentos mais importantes. Enquadram-se como políticos, os momentos em que os desportistas saúdam com o braço levantado a tribuna de honra cheia de militares (*JP* 21, 32) ou quando o público recebe com entusiasmo o representante máximo da nação espanhola na Tourada à antiga portuguesa no Campo Pequeno (*JP* 87).

Entre os eventos estadistas de maior relevo, hão de ser mencionados os três encontros de Salazar e Franco: em Sevilha em 1942, em Lisboa em 1949 e em 1950 na Galiza espanhola e no Norte de Portugal. O ano 1949 é, do ponto de vista analítico, o mais significativo: o tratamento destas visitas ocupa três edições inteiras do *JP* (86-88) e ainda determinados fragmentos de quatro episódios do *NO-DO* (356A e B, 357A e B). Devido à ausência de som, que se perdeu nas gravações originais espanholas, é impossível comparar com segurança as duas narrações. Note-se que os materiais exibidos não são idênticos, o que de certa forma possibilita uma interpretação crítica das imagens projetadas.

O facto de o noticiário português ter dedicado vários episódios completos à visita de Franco, reforça o prestígio da ocorrência. A câmara segue cada passo dos convidados, revelando pequenos pormenores curiosos. As atualidades e as notícias devem, ao mesmo tempo, interessar os espetadores e construir uma visão de Portugal como país anfitrião forte, acolhedor e orgulhoso. Também, os navios espanhóis que fundeiam no Tejo, junto ao Terreiro do Paço, chegam acompanhados pelas pequenas embarcações da marinha portuguesa; quando Franco desembarca para uma “elegante embarcação”, ouvem-se salvas de 21 tiros, e no momento em que se escuta o hino espanhol, “os dois grandes chefes de Estado, Carmona e Franco, cumprimentaram-se muito afetuosamente” (*JP* 86). A multidão presente assiste à

“impressionante demonstração de poder militar” (*JP* 86), enquanto aguarda a chegada do convidado de honra, com música solene de fundo. Esta primeira reportagem termina com a recepção no Paços do Concelho: as imagens mostram Franco a ser recebido pelo presidente do Município e a assinar o livro da cidade “onde se guardam as assinaturas dos reis e chefes de Estado que têm visitado a capital portuguesa” (*JP* 86). Ainda que esta seja só a primeira de três reportagens, note-se que foi dada toda a ênfase ao caráter excepcional e único da visita, colocando-se o nome de Franco entre os mais notáveis visitantes da cidade, e considerando a sua estada como um momento histórico para Portugal. A versão espanhola destes acontecimentos, embora aproveite, *grosso modo*, as mesmas imagens recolhidas, destaca o ponto de vista exclusivamente espanhol. Franco permanece no navio espanhol pela maior parte do tempo, sendo o comité português que vai dar-lhe as boas-vindas a bordo (*NO-DO* 356A). O desfile militar, a recepção oficial em Belém e na Câmara Municipal de Lisboa mostram-se, brevemente, na versão B<sup>81</sup> do mesmo episódio (*NO-DO* 356B).

Os dias que se seguiram à visita, de acordo com o *JP*, decorrem no mesmo ambiente festivo e solene. A tourada no Campo Pequeno é um espetáculo “grande” e “inolvidável”; os ministros portugueses, José Frederico Ulrich e Fernando dos Santos Costa, convidam também Franco a ver os lugares emblemáticos de Mafra e Sintra, e a atribuição do título de doutor *honoris causa* na Universidade de Coimbra complementa-se com uma grande manifestação ideológica no contexto académico (*JP* 87). A despedida no aeroporto de Lisboa corrobora a impressão de a visita do generalíssimo ter sido um acontecimento verdadeiramente histórico e triunfal: “quando o quadrimotor rolou na pista, a multidão redobrou no seu entusiasmo, vitoriando o ilustre caudilho de Espanha” (*JP* 88). As últimas imagens mostram as bandeiras de ambos os países, desta vez ao som do hino português.

Sublinhe-se que as reportagens espanholas omitem grande parte dos episódios desta visita, reportando unicamente o encontro com os jornalistas em Queluz, que, curiosamente, não é mostrado no *JP*, algumas atividades em Mafra, as cerimónias universitárias em Coimbra e, muito sucintamente, a já referida despedida na capital portuguesa (*NO-DO* 357A, B). A chegada a Madrid é acompanhada por um desfile militar, bem como por uma concentração popular no centro da cidade e um discurso de Franco (*NO-DO* 357B). Estes momentos têm maior visibilidade do que toda a visita que decorreu em Portugal. Na verdade, verifica-se que a viagem propriamente dita não teve impacto significativo nos assuntos internos da Espanha franquista.

---

<sup>81</sup> A partir do episódio 20 introduzem-se as duas séries do *NO-DO*, A e B, para dividir todos os materiais que eram previstos para a semana corrente. Além, nos anos 60 introduziu-se também a série C.

As reportagens das restantes viagens são igualmente singulares: a “histórica entrevista” (*JP* 31) no Alcázar de Sevilha é realizada antes mesmo do aparecimento do jornal *NO-DO*, tendo as imagens sido realizadas por operadores de câmara britânicos<sup>82</sup>. Também o encontro na Galiza dos chefes de Estado se efetua após a última emissão do *JP*. Na primeira visita, Salazar surge acompanhado pelo ministro espanhol, Ramón Serrano Suñer, o embaixador português em Madrid, Pedro Teotónio Pereira, e o embaixador espanhol em Lisboa, Nicolau Franco. Segundo a locução que acompanha as imagens, “depois da entrevista, é o próprio Generalíssimo Franco quem conduz os seus hóspedes durante uma visita às salas, dependências e aos preciosos jardins do Alcázar” (*JP* 31). Não são divulgados os temas das “importantíssimas conversações”, mas no caráter formal da visita, potenciado pelo tom da reportagem, pode depreender-se a importância que o acontecimento teve para o lado português. As duas edições do *NO-DO* do ano 1950 não acrescentam muito mais com as suas narrativas silenciosas (sublinhe-se que também nestes filmes o som desapareceu); as reportagens são unilaterais, focadas na figura de Franco e os assuntos tratados, objetivamente relacionados com a defesa militar (*NO-DO* 405A, B). Não se assinalam, por conseguinte, as diferenças evidentes comparativamente aos episódios espanhóis da visita anteriormente referida.

Para além das visitas de estado, observam-se outros eventos de muita formalidade e algum ritualismo entre os acontecimentos políticos. A viagem do presidente Carmona “às províncias portuguesas d’Além-Mar” convoca uma grande delegação oficial de despedida, composta por militares, eclesiásticos, membros do Governo e diplomatas (com o embaixador Franco, à frente), não obstante, há extrema simplicidade da multidão reunida para o ver. Perante a “invulgar imponência e vibração”, Carmona despede-se “dos membros do corpo diplomático, os quais, com visível simpatia apresentam à [sic] sua Excelência os cumprimentos de despedida” (*JP* 4) num cenário quase idêntico de apertos de mão e reverências que se repetem por ocasião do regresso do chefe de Estado (*JP*, número especial de 8 de setembro de 1938). Seguindo um protocolo idêntico, o conde de Jordana é a personalidade que faz a “retribuição da visita de Salazar” em Sevilha, “o que diz do significado e aceitação da política de paz empreendida pelos governantes da Península” (*JP* 36). Segundo o *NO-DO*, o político espanhol “es solemneamente recibido” por Carmona e Salazar, o que as imagens confirmam na semelhança que apresentam relativamente à versão portuguesa (*NO-DO* 2). As receções diplomáticas (*JP* 44; *NO-DO* 3, 315A), os atos eleitorais (*NO-DO* 320A, 450B), as cerimónias fúnebres de diplomatas e políticos (*JP* 39; *NO-DO* 14, 434A-B, 435B) e os discursos públicos

---

<sup>82</sup> O público é informado de que os materiais foram realizados pelo Noticiário Fox Movietone.

(*NO-DO* 316B) recriam e mantêm obrigatoriamente a solenidade do ambiente oficial. Esta é a melhor maneira de controlar a realidade e de garantir ao público a vigência de um quotidiano regado e ordeiro.

As categorias relacionadas de maneira mais ou menos direta com a política são, como se referiu, os acontecimentos militares, desportivos e religiosos. Os aniversários históricos completam-se com os cerimoniais católicos e os desfiles das forças de defesa (*JP* 1, 54, 81), frequentemente enriquecidos com encenações teatrais, como foi o caso do episódio comemorativo da batalha do Salado: “um aparatoso auto evocativo da batalha, representado por artistas do teatro nacional [...] terminou por uma cavalgada de guerreiros trajando como na Idade Média” (*JP* 23).

As visitas dos grupos juvenis de caráter pré-militar (Flechas Navais, Flechas Vermelhas e Cadetes Lusitanos) ou estritamente militar (a Guarda Moura espanhola, a *Home Fleet* britânica) reforçam a “política de bom entendimento e de boa amizade” tanto entre os dois países peninsulares (*JP* 10, 14, 60; *NO-DO* 391A) como com os aliados históricos, como o Reino Unido (*NO-DO* 174A). As “magníficas exhibiciones gimnásticas” dos jovens durante o Dia da Juventude em Lisboa (*NO-DO* 5) ou a expedição fluvial Toledo-Lisboa do Sindicato Universitário Espanhol (*NO-DO* 42B) assemelham-se mais a manobras militares do que a atividades recreativas. Verifica-se que a política e os assuntos militares se entrecruzam constantemente nos filmes referidos.

Os jogos de futebol, as competições atléticas ou gimnodesportivas do fim da década dos anos 30 e da primeira metade dos anos 40 são um exemplo de acontecimentos marcantes de natureza desportiva, que, concomitantemente, revelam uma forte presença dos elementos da ideologia salazarista e franquista<sup>83</sup>. Todos os intervenientes no espetáculo, dos atletas aos jornalistas, aos árbitros e ao público (*JP* 1, 21) têm de submeter-se às normas rigorosamente estipuladas pelas ideologias. Contudo, os elementos identitários fascistas desaparecem do espaço público e também dos estádios, após a Segunda Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, introduzem-se novas modalidades, pensadas como mais burgueses e exclusivas, tais como o bilhar (*NO-DO* 161B, 250A), o xadrez (*NO-DO* 178A), o andebol (*NO-DO* 419B), o aeromodelismo (*NO-DO* 237B) ou o hóquei em patins (*NO-DO* 179A, 268A), as quais não retiram a popularidade ao futebol e enriquecem a representação dos povos e das suas nações. Enquanto no *NO-DO* se observa a crescente importância das notícias desportivas, no jornal homólogo português o mesmo tipo de informação começa a ser gradualmente reduzida. É

---

<sup>83</sup> Veja-se o subcapítulo 3.1.

possível que este facto se relacione diretamente com o ritmo cada vez mais lento da produção cinematográfica portuguesa.

Os encontros entre os desportistas dos países vizinhos tradicionalmente atraem a maior atenção do público. Como admite o locutor português, a rivalidade futebolística é “o mais popular dos nossos encontros nacionais”, assim que as bancadas enchidas “a deitar por fora” não surpreendem (JP 1). Através do comentário constrói-se a tensão, indispensável para manter o interesse dos espetadores. O curso dos eventos relaciona-se detalhadamente. Com as frases curtas, precisas, embora não privadas das metáforas e comparações, sustenta-se o dinamismo das cenas: “a superioridade a que os entendidos chamam técnica e territorial” (JP 1), “nítida vantagem dos espanhóis” (JP 21), “el triunfo absoluto de los españoles” (NO-DO 28B), “un apasionante encuentro del fútbol, [...] jugado con gran corrección y entusiasmo” (NO-DO 95A), “os portugueses atacam com alma” (JP 65). O aplauso do público é sempre “delirante” (JP 21), “entusiasta” (JP 24) e as provas, “notabilíssimas” (JP 21); a competição é um verdadeiro espetáculo de emoções e paixões (“o entusiasmo dos jovens *supporters* espanhóis e o nervosismo de um espetador português, surpreendido pela objetiva”, JP 50), tanto no relvado como nas bancadas. No comentário do jogo entre o Real e o Benfica no Estádio de Chamartín em 1948 mencionam-se mesmo as condições meteorológicas “como en un grande frigorífico” (NO-DO 312A): o frio sofrido pelos reunidos no estádio é sentido principalmente pelo público e jornalistas sentados, o que tem de encontrar o seu reflexo na relação.

Os eventos religiosos oscilam entre a vida pública política e a vida privada impregnada com os acontecimentos de carácter popular. Este é o ambiente, p. ex., do final das jornadas jacobeanas em Santiago de Compostela (NO-DO 296A), nas quais tomam parte também os grupos portugueses. Recorde-se o motivo recorrente em ambos os países, e já referido, que é a peregrinação da imagem da Nossa Senhora de Fátima (NO-DO 253A, 282A, 283B, 353A-B, 373B) e, em geral, o próprio culto mariano (JP 88; NO-DO 306A, 460B). Em várias cidades espanholas que recebem romarias, os preparativos consistem nas procissões floridas, engalanadas e emotivas que param por completo as urbes.

Nas procissões participam sempre os representantes das autoridades, o que prova que a Igreja católica está presente em todos os acontecimentos políticos. As celebrações do quarto centenário da morte de são João de Deus, o padroeiro da cidade de Granada, cujas relíquias visitaram Portugal em 1950, é o único acontecimento em comum reportado por ambos os jornais (JP 93, NO-DO 407A).

Ainda de referir neste contexto são as grandes comemorações do quarto centenário de nascimento de Francisco Suárez, pensador jesuíta do Século de Ouro espanhol, e organizadas

em Portugal pelas delegações dos dois países (*NO-DO* 306A). O convidado principal, o ministro da Educação Nacional espanhol, José Ibáñez Martín, visita Buçaco, Fátima, Alcobaça e Coimbra onde se culmina com a visita ao Santuário de Fátima; as paragens no Buçaco e em Alcobaça assumem um caráter mais turístico com as mostras de danças populares portuguesas. Apenas as cerimónias na Universidade de Coimbra se concentram na figura do filósofo referido. O ministro Ibáñez Martín continua a sua visita em Lisboa e Sintra (*NO-DO* 306B), onde se dedica a atividades diretamente relacionadas com o seu pelouro, como são as visitas às instituições educativas.

A secção das notícias culturais e técnico-científicas ocupa também uma posição relevante, embora não seja traduzida em números como sucedeu com os materiais analisados anteriormente. Destacam-se entre estas, as reportagens de acontecimentos populares, relacionados com o folclore e com a cultura tradicional peninsulares. Ambos os jornais dedicam fragmentos de várias edições às alegres festas na rua (*JP* 33, 51; *NO-DO* 415A), sempre “de acentuado sabor típico e popular” (*JP* 32), passando pelas touradas (*JP* 33, 87; *NO-DO* 296A, 381B, 360B) ou por outros programas como uma exposição de aves em Lisboa (*NO-DO* 315B) ou uma mostra do artesanato português “com os objetos e o êxito do costume” durante a tradicional Feira de Sevilha realizada em abril de 1944, juntamente com os espetáculos de danças lúdicas pela representação portuguesa “[n]a lisonjeira categoria de hóspede de honra” (*JP* 48; *NO-DO* 71).

Acrescente-se ainda a referência breve ao Cortejo Histórico de Lisboa (*NO-DO* 240B)<sup>84</sup>. O acontecimento —integrado no programa das Festas de Lisboa de 1947— consistiu num desfile dirigido pelo cineasta Leitão de Barros, que contou com milhares de participantes nos papéis das principais figuras históricas portuguesas, vestidas de acordo com a tradição da época do rei D. Manuel I. O cortejo reuniu grande audiência, com políticos, militares e representantes da Igreja, presentes na tribuna de honra. Foi a verdadeira apoteose da “Política do Espírito” do Estado Novo, que fez desfilar mostrando os símbolos gloriosos de oito séculos da história nacional.

Os acontecimentos da chamada cultura alta ou erudita, como a pintura ou a escultura, inscrevem-se num leque vasto de exposições rigorosamente controladas pelos serviços de propaganda. As obras dos artistas como Ricardo Navarro (*NO-DO* 33B), Juan Cabanas Erasquin (*NO-DO* 63A) ou Manuel Piló (*NO-DO* 415B), apresentadas em Lisboa, estão em conformidade com os requisitos da ideologia dos regimes, sendo representativas do espírito

---

<sup>84</sup> Uma relação detalhada do acontecimento ocupa todo o episódio n.º 70 do *JP*.

nacional e acessíveis a toda a sociedade. O mesmo sucede com a arte portuguesa que é mostrada em Espanha. Uma das exposições a decorrer na capital portuguesa intitula-se explicitamente “Exposição de Arte Espanhola promovida oficialmente”: “o país vizinho enviou obras de pintura e escultura dos seus valores mais sólidos atuais” (*JP* 42; *NO-DO* 59).

Em ambiente idêntico realiza-se, por iniciativa do Instituto Espanhol de Lisboa, uma “grande e valiosa exposição da literatura da pátria de Cervantes” (*JP* 63; *NO-DO* 200A). Entre os títulos apresentados, numa sala dominada pelo busto de Franco, encontram-se principalmente as obras dos clássicos do Século de Ouro espanhol e várias publicações de natureza religiosa, legislativa e política. Fica assim demonstrado que a literatura espanhola também se subordina à ideologia franquista, que se faz sentir em todos os campos da vida nacional.

Não obstante, parece surpreendente a ausência na narração do *NO-DO* da Exposição do Mundo Português de 1940. Sendo um dos símbolos do Estado Novo (embora antes da criação do noticiário espanhol), relatada com todos os pormenores pelo *JP* (*JP* 18-19), a Exposição serviria como ponto de referência para qualquer atualidade de cultura. A falta de informação por parte do jornal cinematográfico espanhol pode significar algum tipo de ignorância ou até desconsideração.

A última categoria cultural a referir é o cinema. As reportagens que abrangem os exemplos da colaboração peninsular não são numerosas e referem-se todas às produções históricas “de grande interesse e importância”, tais como os filmes *Vésperas Imperiais*<sup>85</sup> e o filme já referido *Inês de Castro* de Leitão de Barros (*JP* 45, 46; *NO-DO* 101B). Em virtude deste último filme António Ferro visitou os estúdios de Madrid onde se preparava a parte espanhola desta coprodução ibérica. Em ambos os casos se contam as histórias populares, presas à realidade medieval e, no entanto, conciliáveis e adequadas às imagens imperiais dos dois países.

As notícias especificamente relacionadas com as ciências e com o desenvolvimento tecnológico têm como o motivo principal as visitas dos representantes das instituições técnicas e industriais. A colaboração entre portugueses e espanhóis abrange tanto o nível formal e público, com a visita do subsecretário do Estado de Agricultura de Espanha a Lisboa (*JP* 46), com a presença de Franco na inauguração da nova linha ferroviária (*JP* 49; *NO-DO* 71A<sup>86</sup>) ou

---

<sup>85</sup> O filme mencionado, com o título original *Visperas Imperiales* refere-se, provavelmente, à produção de Eusebio Fernández Ardavín, *El donzel de la reina*, de 1946.

<sup>86</sup> O material perdido, segundo as informações incluídas no arquivo do *NO-DO* da Radiotelevisão Espanhola (RTVE).

com a atribuição do doutoramento *honoris causa* ao ministro Caeiro de Mata pelo “nuestro primer centro docente”, a Universidade Complutense de Madrid (*JP* 66; *NO-DO* 205B). Do ponto de vista privado, destacam-se, entre outros exemplos, a abertura de novas rotas aéreas (*NO-DO* 97B, 188A, 205B) ou as visitas retribuídas reciprocamente por engenheiros e professores de ambos os países (*NO-DO* 137B, 213B). Naturalmente, todas elas constituem oportunidades para elogiar as obras nacionais: “las personalidades portuguesas contemplan detalladamente esta obra magnífica de la ingeniería de España” (*NO-DO* 137B).

Percorrendo a lista dos acontecimentos selecionados pelos noticiários, não deixa de surpreender a falta de notícias gerais, referentes à vida comum e quotidiana em Portugal e Espanha. O público espetador do *JP* e do *NO-DO* não é informado sobre estatísticas, fenómenos sociológicos, crises ou acidentes graves nos países em foco, e as notícias não são acompanhadas, regra geral, por qualquer tipo de análise ou comentário mais aprofundado. As narrativas que os filmes plasmam deambulam pelas rotas preestabelecidas e pouco originais, oscilando entre a política, a religião e o desporto nacionais. Semelhante fenómeno é bem visível no caso do resumo das atualidades do ano 1948 no jornal espanhol que, centrado na perspetiva nacionalista, apenas enumera os acontecimentos mais importantes, entre eles, como seria de prever, a peregrinação da figura da Virgem de Fátima e a visita do ministro Ibáñez Martín a Portugal (*NO-DO* 312A). Escasseiam efetivamente reportagens sensacionalistas ou marcadas pela emotividade das multidões: neste sentido, a única menção de uma catástrofe diz respeito ao naufrágio do navio português *Serra d’Agrela* nas Ilhas Canárias (*NO-DO* 376B). O tom negativo e estupefacto que o relato do episódio sugere corresponde ao discurso ideológico e paternalista, cujo objetivo principal é o de construir uma imagem da realidade perfeita e próspera.

### **3.4 O *Jornal Português* e o papel do Estado Novo nas relações com a Espanha franquista**

A análise do funcionamento de elementos como as personagens, os espaços ou os acontecimentos na realidade retratada pelo *JP* permite concluir, sem margem de erro, sobre a posição privilegiada concedida aos assuntos políticos nacionais no discurso oficial português. Algumas possibilidades, nem sempre relacionadas diretamente com as questões estatais, são aproveitadas para enfatizar o trabalho realizado durante o Estado Novo, difundindo as suas

principais obras. Constitui um bom exemplo tanto a visita do chefe do Departamento Nacional de Cinematografia, Manuel García Viñolas, a Lisboa (*JP* 25), como um encontro amistoso de futebol entre as duas seleções nacionais (*JP* 65). Os encontros oficiais entre políticos (p. ex. *JP* 36, 60), os desfiles militares (p. ex. *JP* 1, 23, 54, 81) ou as mostras desportivas (p. ex. *JP* 1, 21, 24, 32) privilegiam valores como ordem, hierarquia, organização, seriedade, disciplina, força e trabalho, fundamentais no âmbito de sistemas que abusam da autoridade que exercem.

No contexto das notícias estudadas e do ponto de vista português, o Estado Novo pretende apresentar-se como um parceiro sério, digno e ambicioso na conjuntura política internacional, o que a colaboração com a Espanha franquista parece naturalmente proporcionar. A visita já referida do conde de Jordana na capital portuguesa é “uma gloriosa jornada para a história da diplomacia portuguesa contemporânea” porque confirma os pressupostos basilares da cooperação entre os estados (*JP* 36). Nos atos oficiais em Belém

“estavam presentes [...] os representantes de todas as nações, beligerantes, não beligerantes e neutrais, rendendo a homenagem do seu respeito pelos que têm sabido manter-se arredados da catástrofe irreparável da guerra. Portugal e Espanha verificam assim que estão no bom caminho. Que os ódios alheios não chegam até nós e não poderão corromper a política de amizade e não agressão firmada no Tratado Peninsular de 17 de março de 1939” (*JP* 36).

Como este episódio realça, o pacto ibérico é uma das pretensões mais significativas do Estado Novo “que dotou o país de alguns dos seus mais expressivos monumentos e obras de utilidade pública”. A política comum define-se a cada passo, tendo em conta os benefícios respetivos no futuro para ambos os países e também um impacto a nível mundo: “a constituição do Bloco Peninsular, baluarte da paz num mundo em guerra garantia de que, depois da gigantesca contenda, alguma coisa de estável prevalecerá, assegurando a possibilidade de tornar melhor a vida de amanhã”. Contudo, tal como o episódio conclui, os portugueses não devem esquecer que “o Estado Novo deve-se a Salazar”, pressuposto que liga a política externa a sua diretamente com a política interna, ou seja, a ideologia vigente (*JP* 36).

Fazem indiscutivelmente parte na formação da imagem do Estado Novo, para além da dimensão política, os assuntos culturais. As visitas dos representantes do mundo das artes ou os acontecimentos de cariz educativa são utilizados para determinar a versatilidade do regime e a projeção das suas ações. Tal como observa o locutor português na reportagem dedicada à visita do chefe do Departamento Nacional de Cinematografia espanhola em Lisboa, “embora a sua viagem fosse puramente particular, García Viñolas aproveitou para explorar o estreitamento das relações cinematográficas luso-espanholas que tanto ele como Lopes Ribeiro defenderam

com denodo” (*JP* 25). Assim, Portugal torna-se parceiro do seu vizinho ibérico, não só pelas características comuns que as duas culturas apresentam —nomeadamente o catolicismo, o nacionalismo e o tradicionalismo, entre outras— como também pelo fervor e devoção com que o país participa ordeiramente na colaboração prestada. Confirmam esta ideia as observações do ministro Ibáñez Martínez que na referida visita “acentuou o papel preponderante da cultura peninsular no mundo cristão” (*JP* 66), e também o coordenador da exibição de arte espanhola mostrada em Lisboa, Francisco Javier Sánchez Cantón, “fez votos de que ela [a exposição] contribuísse para a acentuação e tão benéfica aproximação que atualmente se verifica entre os povos português e espanhol” (*JP* 42).

À narração explícita que decorre, daquilo que as imagens mostram, acrescenta-se uma perspectiva implícita sobre a realidade portuguesa, veiculada através das imagens que aparentemente não se relacionam com as relações estatais luso-espanholas. Neste grupo estão incluídas as reminiscências da participação portuguesa na Feira de Abril sevilhana (*JP* 48). O noticiário apresenta os grupos folclóricos em atuação e sublinha a alegria da vida quotidiana dos portugueses. Constrói-se a ideia da existência idílica do povo rural, pobre, mas feliz graças à proximidade com a natureza e à simplicidade dos padrões de vida em conformidade com as tradições antigas e as normas sociais respeitadoras da hierarquia. Os problemas do mundo moderno, principalmente os da Europa Ocidental, esgotada pelo conflito mundial, não interferem na harmonia e na alegria que emanam dos ranchos folclóricos; esta é alegoria da vida tranquila e prometida pela ideologia do Estado Novo. Um complemento forte desta representação são também os aspetos da hospitalidade portuguesa durante as visitas oficiais. O conde de Jordana ou o general Franco são recebidos “dentro da tradição da boa hospitalidade portuguesa” (*JP* 36). Trata-se de uma referência explícita ao ambiente folclórico das pousadas de turismo e das aldeias portuguesas, com os empregados vestidos com trajes regionais, servindo os pratos tradicionais ao som da música popular. Em suma, a portugalidade do Estado Novo é, conforme a propaganda encenada, o seu cartão de visita nos palcos internacionais.

A construção da ideia da portugalidade é um interessante ponto de partida para um confronto com a representação da Espanha franquista nas notícias portuguesas. As imagens utilizadas pelo *JP* provêm muitas vezes de fontes espanholas, sendo realizadas pelos técnicos do *NO-DO*, facto que impõe desde logo uma visão menos isenta da realidade. Vários materiais acentuam, alias, um registo folclórico e rústico, apresentando ao pormenor —também no caso português— as cenas dos festejos regionais, cheios de música, de dança e de tradição, que se manifesta nos trajes escolhidos, bem como nos casos da festa brava e dos bailaricos (*JP* 32, 33, 48, 51).

Naturalmente que esta, é só uma das vertentes do discurso em que as reportagens políticas ocupam um lugar privilegiado. Não obstante, as notícias do território espanhol são em número inferior se comparadas com os relatos ibéricos de Portugal, e principalmente de Lisboa. Esta situação é provocada pela já referida existência dos materiais gravados por técnicos espanhóis e também pelas possibilidades mais limitadas da produção portuguesa. As reportagens sobre Madrid ou Sevilha destacam as características principais destas localidades: no caso da capital, a sua modernidade monumental surge isenta dos traços da guerra civil e em constante desenvolvimento dinâmico (*JP* 64, 66); quanto à metrópole andaluza, a profusão da simbologia imperial do seu património histórico, torna-se particularmente visível durante a entrevista de Salazar com o chefe do governo espanhol (*JP* 31).

Os materiais portugueses representam Espanha como um parceiro sério e importante. A colaboração e o apoio que o país presta justificam o comportamento de Portugal e, conseqüentemente, inscrevem-se na “política de bom entendimento e de boa amizade” (*JP* 10). O lado português mostra mais respeito e reverência para com o governo espanhol, demonstrando-o durante todas as visitas diplomáticas, e oferecendo aos convidados o programa da estada relativo aos assuntos oficiais, culturais e até turísticos. Assim, deve destacar-se o contraste que resulta da comparação entre a primeira visita de Salazar à Espanha franquista e a visita homóloga do general Franco em 1949. Salazar faz uma visita de poucas horas a Sevilha, acompanhado por Nicolau Franco, apenas para discutir com o caudilho os temas mais urgentes e de interesse comum. Na reportagem oficial (*JP* 31), com exceção de uma tropa honorária dos *moros*, não aparecem delegações de boas-vindas, nem o próprio caudilho nos primeiros fragmentos do episódio. Franco recebe Salazar nos interiores do Alcázar, sem sair ao átrio para acolher o convidado. Porém, a representatividade é importante para distinguir a continuidade ideológica do *Estado Nuevo*. As imagens passam diretamente para a parte final da visita, o passeio pelos jardins do complexo histórico, durante a qual Francisco Franco assume a responsabilidade de guia. Não se mostram as representações da despedida entre os líderes porque o general espanhol não sai tampouco do edifício. O ambiente que a câmara do repórter recria é rigorosamente formal e distante do conceito da hospitalidade espanhola, talvez devido ao próprio comportamento austero de Salazar.

Posteriormente, a visita do chefe de governo espanhol em Portugal assemelha-se a uma *tournée* apoteótica. Como o episódio do *JP* mostra, trata-se de uma “triunfal jornada do Generalíssimo à terra portuguesa” (*JP* 88). A chegada de Franco a Lisboa é desde logo considerada um “acontecimento da maior importância na história dos dois países ibéricos” (*JP* 86) e as reportagens refletem bem o verdadeiro entusiasmo que acompanha todo o

acontecimento. A passagem pela capital é descrita como “horas de grandeza histórica” ou como um “momento de excepcional imponência, que perdurará na memória de todos” (*JP* 86). Também as representações preparatórias da visita no Terreiro do Paço confirmam que

“subiram nos mastros as bandeiras das duas nações amigas no minuto tão ansiosamente aguardado em que o caudilho de Espanha pisou pela primeira vez a terra portuguesa. [...] Através de todas as artérias da Baixa, Franco pôde avaliar, nas palmas e nas aclamações à Espanha, o verdadeiro sentimento do povo português” (*JP* 86).

Durante a visita de Franco, afirma-se a estabilidade das relações entre ambos os países. Portugal aproveita a oportunidade para demonstrar a sua grandeza sem restrições. Os desfiles e exercícios militares evidenciam, ao mesmo tempo, a modernidade (*JP* 86) e o apego às “belas tradições” (*JP* 87). A omnipresença dos símbolos que representam ambos os países estão “por todas partes, nas varandas e nas montras dos principais estabelecimentos” e a assistência massiva da “multidão que não se cansou de vitoriar os dois grandes homens de Estado” sustentam o apoio popular incondicional para com o governo português (*JP* 87).

As visitas guiadas aos lugares de interesse histórico fazem eco da herança imperial portuguesa e da devoção e da proteção mariana —“na sua humilde capela, Nossa Senhora de Fátima ouviu as orações do Caudilho de Espanha, pedindo a bênção da Virgem para a sua pátria e a paz para o mundo”— completando o destino comum de Portugal e Espanha no empenho da manutenção da paz mundial (*JP* 88). Deste modo, embora as conclusões possam ser diferentes, a impressão final da visita reforçam os benefícios obtidos por Portugal, resultantes da política internacional praticada: “assim terminou a visita a Portugal do chefe de Estado da grande nação vizinha, símbolo de fraterna amizade que une Portugal e Espanha, inestimável penhor da pereneidade da civilização cristã e ocidental” (*JP* 88).

Na perspetiva do *JP*, a responsabilidade das relações luso-espanholas cabe a ambos os lados, apesar da forte contribuição portuguesa, iniciada, como se destaca, ainda no período da Guerra Civil de Espanha “em que os portugueses tiveram tão heroica e eficaz interferência” (*JP* 24). Elogia-se o país vizinho e a colaboração harmoniosa em cada ocasião, introduzindo, ao mesmo tempo, o conceito de um invisível inimigo externo que pretenda introduzir discórdia entre Portugal e Espanha: “se erguem mais uma vez lado a lado, indiferentes aos que pretendem dividi-las, a bandeira de Portugal e a de Espanha” (*JP* 14). Aproveitam-se várias oportunidades para aplaudir os pequenos êxitos ibéricos. Assim, na inauguração da exposição do livro espanhol o presidente Carmona “pronunciou palavras de alto apreço pela nação amiga, pelo seu chefe e pela mensagem espiritual que a Espanha conduz pelo mundo”, pelo que o acontecimento

é globalmente visto como “um notável passo no intercâmbio intelectual dos dois povos peninsulares” (*JP* 64). Durante as paradas militares realça-se, igualmente, aos olhos dos convidados espanhóis, o grande orgulho português, de que são exemplo os certos seguintes: “desfilaram depois em continência enquanto sobre a Casa de Espanha, ao vento de Portugal, flutuava a bandeira rubra e gualde” (*JP* 1), “mandou a Espanha uma embaixada moça e garbosa cumprimentar Portugal” (*JP* 10) e “as forças desfilaram perante os oficiais espanhóis que não esconderam a sua viva admiração pelo aprumo da nossa Guarda e pela excelência de todo o material apresentado” (*JP* 81). O relato da simulação de um incêndio em Madrid oferece o pretexto para “homenagear publicamente a tão alta e humanitária missão dos bombeiros, quer voluntários, quer municipais, tanto de Espanha como de Portugal, e de todo o mundo, pela garantia desinteressada que dão à conservação da vida e dos bens dos seus semelhantes” (*JP* 47).

Um complemento interessante neste contexto é a observação das reportagens dos eventos desportivos. As rivalidades regulares entre os clubes, organizadas de cada lado das fronteiras, envolvem tanto portugueses como espanhóis. No já mencionado desafio de futebol em 1945 entre o Sporting Lisboa e o Athletic Aviación Club de Madrid “um troféu, representando D. Quixote e Sancho Pansa, foi oferecido pelos espanhóis” (*JP* 50). O agrado que estes encontros atléticos proporcionavam nas suas diversas modalidades, possibilitava a exaltação de “lugares de honra” que “couberam às nossas cores” à custa do adversário que “só conseguiu o terceiro lugar” na “grande tarde [...] para o atletismo português” (*JP* 21).

As notícias desportivas são, todavia, as únicas que admitem uma desigualdade, situando-se Portugal do lado mais desfavorecido. Na história dos encontros entre as duas seleções desde os anos 20 até aos 50, o vencedor da maioria dos jogos foi a equipa espanhola, pelo que os empates se recebiam com grande satisfação: “na segunda parte os portugueses conseguiram empatar por 2 a 2, o que causou júbilo natural no público” (*JP* 24). As vitórias de 1938, quando “o futebol português voltou a alcançar o nível da sua melhor época” (*JP* 1), e de 1947, que “não será ainda a vez que sacudiremos a infelicidade que nos persegue nos jogos contra os espanhóis” (*JP* 65), resultam naturalmente os momentos de grande alegria e honra para todo o desporto nacional. Graças a estes dois exemplos, e a título excepcional, percebe-se que as imagens veiculadas de Portugal não servem definitivamente os interesses da normalidade propagandística.

### 3.5 "Ventos de Espanha" no Portugal salazarista

Uma análise detalhada dos conteúdos dos filmes espanhóis levanta, antes demais, um grave problema metodológico que se coloca perante a ausência da trilha sonora na maioria dos episódios do *NO-DO*. Assim, não é possível realizar uma investigação completa dos conteúdos explícitos, ou seja, daqueles que são mostrados: a narrativa cinematográfica perde um suplemento importante, o som, ficando privada de grande parte do seu significado. Apesar da quantidade numérica dos materiais analisados, cerca de 80 episódios, o número significativamente superior se comparado com o caso do jornal homólogo português, o atual estudo apresenta-se desafiante, ainda que as conclusões tiradas possam não ser completamente exatas, o que pode afetar o resultado final desta análise. Contudo, vale a pena refletir sobre as características dos conteúdos visionáveis e estudá-los dentro das restrições mencionadas.

O número elevado dos noticiários que incluem os materiais dedicados a Portugal e às relações entre ambos os países resulta do desenvolvimento dinâmico e eficaz do *NO-DO*. Na verdade, o noticiário espanhol evoluiu rapidamente até chegar ao formato regular, o que exigiu a produção metódica de episódios novos, tendo-se estabelecido, graças ao apoio institucional, com sucesso nos cinemas.

Embora os jornais espanhóis ofereçam uma ampla e atrativa variedade dos conteúdos internacionais, mantinha-se sempre no seu foco a perspetiva nacional, o que garantia o interesse do público espanhol. De acordo com as diretivas ideológicas, as boas relações entre os dois países poderiam ainda ajudar a legitimar por parte de outros estados os regimes franquista e salazarista. Neste contexto, afigura-se importante a presença de Portugal nas notícias transmitidas no *NO-DO* dos anos 40. Contudo, o país não ocupa uma posição de destaque em comparação com outros parceiros estrangeiros, como a Alemanha nazi, até à alteração definitiva das forças nas frentes da Segunda Guerra Mundial, com os relatórios bélicos contínuos e com as reportagens da vida industrial, desportiva ou cultural, ou como a Argentina peronista, dos anos 40 e 50 (com as notícias militares, a visita de Eva Perón a Espanha em 1947 e as eleições ganhas por Perón em 1951, etc.).

A imagem de Portugal nas reportagens espanholas não apresenta uma perspetiva verdadeiramente original e não retrata o ponto de vista português do país que se orgulha da sua política e do seu património. Uma parte significativa das gravações é proveniente dos estúdios portugueses, com base no protocolo de intercâmbio de materiais e de colaboração entre os países vizinhos, como se verificou na visita de Franco em 1949 (*NO-DO* 356A-357B). Tal facto, por si só, impõe um ponto de vista à partida menos neutro. A câmara não destaca

especificamente os pormenores da realidade portuguesa, parecendo não lhes dedicar a atenção devida. As reportagens baseiam-se em referências pontuais e assuntos conhecidos da política, da cultura e do desporto de época. A informação contida no discurso, e não tanto o seu pendor impressivo, destaca-se logo em primeiro plano. Lisboa chama a si quase todas as notícias mais mediáticas e o espetador espanhol comum pode ficar com a impressão de que a vida pública em Portugal se limita unicamente à sua capital.

Uma notícia breve sobre as eleições presidenciais em Portugal em 1951 (*NO-DO* 320A) pode ser considerada uma exceção à regra supramencionada. As imagens mostram os principais títulos da imprensa portuguesa que comentam os acontecimentos, como seja, p. ex., o *slogan* propagandístico “Votar na oposição é votar no comunismo”. Trata-se de um apelo ao voto no presidente Carmona que garante a continuidade e a estabilidade do Estado Novo. A narrativa espanhola destaca esta mensagem e apoia o governo português, condenando, assim, implicitamente, o seu principal adversário, o comunismo.

À semelhança dos materiais reunidos no *JP* dedicados a Portugal, também o *NO-DO* incentiva a produção cinematográfica sob uma perspetiva nacional. Assim, a imagem de Espanha domina seguramente todas as notícias, sobretudo no que à temática da política peninsular e do “país hermano” (*NO-DO* 313A) diz respeito. As imagens mostram os acontecimentos da Espanha franquista desde a perspetiva desportiva, através dos jogos futebolísticos, os encontros atléticos, etc., até à perspetiva religiosa, através das diversas peregrinações. São episódios que reforçam a característica de uma nação que se quer grande, orgulhosa do seu património e fiel às suas tradições. Tal como em Portugal, os filmes acentuam os valores pátrios mais diretamente relacionados com a cultura popular, embora a arte espanhola que se divulga no país vizinho reflita também a riqueza do passado e o desenvolvimento dinâmico do *Estado Nuevo* nos seus mais diversos setores (*NO-DO* 59A, 63A, 200A).

O crescimento tecnológico espanhol e a partilha do mesmo com o Portugal salazarista (*NO-DO* 137B, 213B) são assuntos de grande importância, já que se relacionam com a segurança e com a normalidade da vida que a pouco e pouco regressa ao país que desta forma recupera da sangrenta guerra civil. Assim, os temas políticos são reduzidos ao mínimo, tais como os já eludidos encontros de Franco e Salazar, as visitas diplomáticas ou as eleições presidenciais em Portugal, sobressaindo a robustez do *Estado Nuevo* na cena internacional bem como a sua autonomia relativamente às influências estrangeiras. Trata-se de uma estratégia convincente da qual beneficiarão os aliados de Espanha, entre os quais Portugal, no contexto do isolacionismo ibérico e internacional dos anos 40.

Contudo, existem diferenças significativas entre os retratos dos dois países construídos pelo *NO-DO*. O orgulho espanhol, muito visível nas notícias analisadas, traduz um subtil sentimento de superioridade. As notícias apresentam sempre um ponto de vista unilateral, orientado para a defesa dos interesses nacionais, inclusive no campo do desporto: “el encuentro de la noble rivalidad hispano-portuguesa en el campo de Chamartín sirve para poner en contraste la calidad de los jugadores en las luchas internacionales que se avecinan” (*NO-DO* 312A). Outro bom exemplo é também dado pelas informações transmitidas sobre as novas ligações aéreas de Lisboa a Bristol (*NO-DO* 97B) e a Amsterdão (*NO-DO* 188A). O aeroporto de Barajas desempenha o importante papel de porto de escala, o que a narrativa deste episódio sublinha, reconhecendo-lhe uma posição estratégica.

Esta atitude de superioridade torna-se mais significativa no caso das reportagens sobre a visita de Franco a Portugal, sendo que cada um dos jornais oferece uma interpretação individual própria. A notícia do *NO-DO* (356A-357B) abre com a vista panorâmica de Lisboa e da sua costa (356A), captada a partir do navio espanhol da escolta do caudilho, o que torna esta perspetiva semelhante à localização de um alvo militar. Comparadas com as notícias portuguesas inteiramente dedicadas ao acontecimento (*JP* 86-88), as congéneres espanholas omitem grande parte dos acontecimentos em honra do chefe do Estado espanhol, como a já referida Tourada à antiga portuguesa (*JP* 87) ou as visitas feitas ao Buçaco e a Fátima (*JP* 88). Além disso, o último noticiário de atualidades do *NO-DO* (357B) chama a atenção para o regresso triunfal de Franco a Madrid e os momentos que o acompanharam, desde o acolhimento no aeroporto, à revista das tropas e ao desfile pelo centro da capital, engalanada em festa, e ainda o discurso público do generalíssimo dirigido a multidão entusiasmada na praça de Oriente. Na perspetiva espanhola, a visita a Portugal não tem verdadeiramente grande prioridade, sendo, compreensivelmente, mais relevante para a política interna do que propriamente para cimentar as boas relações entre os dois países, assinalando-se como uma visita bem sucedida e panegirica da ideologia do poder. Estas imagens apoteóticas de Madrid, em sintonia com a propaganda do regime, constituem a grande demonstração de apoio das massas ao franquismo.

As atitudes por parte do *Estado Nuevo* não surpreendem e enquadram-se bem no contexto da encenação que faz do poder do regime, como, aliás, sucede também com a máquina ideológica do salazarismo. Os jornais espanhóis constroem globalmente uma narração associada à ideia aparentemente simplista da “amistad cada vez más estrecha de los dos pueblos, juntada en la común comprensión de la misión de paz que les une” (*NO-DO* 2). O episódio termina com as cenas que mostram o conde de Jordana em conversa concentrada com o

presidente Carmona. A amizade entre os dois povos é sugerida mais fortemente através de símbolos e de gestos do que propriamente através de compromissos assumidos. Os tópicos que se destacam de forma reiterada são a paz peninsular na época da Segunda Guerra Mundial: “aludiendo la neutralidad de Portugal y España, [Caeiro de Mata] dijo cómo ambos países cumplieron papel histórico de defender aquellos valores permanentes de la sociedad cristiana que la guerra mundial ponía en trance de arrumbamiento” (*NO-DO* 205B). Conclui-se, portanto, que um ponto de vista adotado presume um significado ideológico específico, que se construiu intencionalmente e visou alcançar objetivos imediatos, nomeadamente o fortalecimento do poder visado.

Na perspetiva de Madrid, que estes episódios configuram, o esforço de Espanha traduz-se na ambição de se constituir num modelo a seguir, nomeadamente nos campos do desenvolvimento económico e tecnológico (*NO-DO* 213B). O reduzido número de imagens diretas sobre Portugal, em confrontação com a vantagem das imagens numerosas do país vizinho incluídas nos episódios portugueses, parece funcionar como simples complemento decorativo. Tal foi o caso referido da presença do embaixador Teotónio Pereira nas receções organizadas (*NO-DO* 3, 14). A convergência preponderante do ponto de vista espanhol contribui para reduzir a necessidade de incluir nas notícias pormenores da atualidade, da vida e do quotidiano, que seriam enriquecedores para um retrato completo das relações peninsulares.

## ALGUMAS CONCLUSÕES

Graças à sua presença nos cinemas, imposta ou não pelo Estado, os noticiários de atualidades, o *JP* e o *NO-DO*, influenciaram o imaginário das realidades nacionais, e internacional, de milhões de portugueses e espanhóis. As representações cinematográficas de personalidades, de espaços e dos principais acontecimentos ofereceram narrativas coerentes e em conformidade com a ideologia que subscrevem. Não obstante, as diferenças, ainda que subtis, entre os regimes espanhol e português, traduzem-se nas divergências verificadas durante o visionamento de todos os episódios que constituem os referidos jornais, e que demonstram que, nem sempre, o salazarismo e o franquismo falaram a uma só voz.

A análise dos materiais cinematográficos selecionados confirma a hipótese da vitalidade das relações entre o Portugal salazarista e a Espanha franquista que, nem sempre, foi linear, nomeadamente nos setores do intercâmbio económico, industrial e cultural.

As reportagens realizadas privilegiam vários tipos de eventos, desde os desfiles militares aos jogos de futebol ou aos acontecimentos religiosos, destacando sempre as individualidades de maior projeção. Estes protagonistas são, maioritariamente, os líderes políticos, tais como o presidente Carmona e os chefes de Estado, Salazar e Franco. A omnipresença destas figuras tutelares dos regimes em causa prova a importância dos assuntos estatais que se refletem em todos os momentos da vida pública. Mesmo os acontecimentos aparentemente não relacionados com a política, como a cultura, o desporto e a religião, podem tornar-se, como se espera ter ficado demonstrado, manifestações aproveitadas pelo Poder.

Entre os retratados, a figura mais mediática foi certamente a do caudilho espanhol. Os noticiários de ambos os lados relatam pormenorizadamente as atividades e os seus compromissos, bem como as viagens que realizou. Franco aparece sempre sorridente e muito envolvido em todos os assuntos. A imagem que os filmes devolvem ao espetador é a imagem de um político dinâmico e empenhado na construção do bem da nação em todos os momentos da sua atuação. Em comparação, os políticos portugueses, à exceção de Salazar e de Carmona, aparecem geralmente em planos secundários, o que sugere a sua participação (só, aparentemente) discreta na construção da realidade nacional, como se nela figurassem enquanto observadores passivos.

Constatou-se, igualmente, que, entre ambos os governantes portugueses, é o presidente Carmona quem surge em primeiro plano no desempenho das suas funções presidenciais. Salazar acompanha-o, na verdade, de forma aparentemente passiva, focado como estava na governação do país que comandava a partir do seu gabinete. Por um lado, trata-se de uma representação

que capta exatamente o ambiente vivido em torno do chefe de Estado português, considerado o político responsável pela construção e pela prosperidade do país. Por outro lado, a sua presença alegadamente discreta surpreende no contexto das relações internacionais, mas faz justiça a um dos *slogans* mais divulgado do Estado Novo, a saber, “[os portugueses estão] orgulhosamente sós”.

A seguir a estes protagonistas, encontram-se os militares e os desportistas que participam também em numerosos acontecimentos. A sua presença nos desfiles e nas competições confirma a projeção que o aparato político-militar tem em todos os setores da vida pública. O salazarismo e o franquismo, inspirados no fascismo, apoiam-se em todas as forças militares e na cultura física para, assim, garantirem a ordem no país. Nos episódios do *JP*, os desportistas portugueses são descritos como verdadeiros heróis.

Também as ciências, engajadas ao serviço do Estado, parecem estar igualmente empenhadas no desenvolvimento económico e social, para glória da nação. As multidões que enchem os estádios, as procissões e todos aqueles que comparecem aos espetáculos, corroboram a adesão “espontânea” e o “afeto” aos regimes analisados. Estas manifestações públicas funcionavam seguramente como formas de entretenimento para o povo, um requisito que o poder visava, aliás, assegurar em prole da sobrevivência do próprio regime.

Os filmes estudados demonstram, ainda, a existência de sociedades patriarcais, nas quais a figura da mulher surge praticamente apagada e subalternizada. Nos países da Península Ibérica, as mulheres não gozam do estatuto da individualidade e, como tal, não se distinguem nas multidões. Eventualmente, elas podem surgir nas imagens, mas sempre sem qualquer tipo de responsabilidade social ou política. Estão confinadas, exclusivamente, à vivência na esfera familiar. Um exemplo bem ilustrativo do exposto é o comportamento da própria mulher do general Franco durante a visita oficial a Lisboa. Carmen Polo de Franco jamais sai da sombra do seu marido, o que sugere a total submissão da condição da mulher ao homem, conforme preconizado pela ideologia.

A análise dos lugares ou dos espaços-palcos situa-se basicamente no ambiente das cidades, como Lisboa e Madrid. As capitais cumprem, em ambos os casos, uma função de representação dos respetivos países, apesar das características diferentes que as individualizam. Em Portugal, a metrópole surge como um ponto central e forte, histórico, imperial, elegante e, ainda orgulhoso do seu passado. As notícias da visita do general Franco oferecem a possibilidade de confirmar esta perceção. Além disso, os arredores de Lisboa aparecem diretamente ligados à capital, como se fossem uma extensão dela: Sintra e Cascais são, assim, as vilas incluídas em todos os roteiros dos convidados espanhóis e completam a imagem de um

bonito cartão de visita do país. Comparativamente à capital espanhola, conforme as notícias veiculadas por ambos os países, as narrativas cinematográficas apostam fortemente no aspeto do seu desenvolvimento dinâmico e do seu futuro, preterindo o tratamento do património arquitetónico, que é mostrado de forma mais diluída e indiferenciada.

Outro traço importante e comum no contexto das relações entre ambos os países é o retrato folclórico e pitoresco que caracteriza a vida comum dos povos e do seu quotidiano. As imagens selecionadas nos noticiários reforçam a exaltação da cultura tradicional, como sendo a mais genuína entre os povos ibéricos. São, por isso, notícia os espetáculos e as exposições considerados rústicos e simples. A ideologia salazarista destaca a ruralidade económica que as pousadas de turismo visitadas pelos representantes espanhóis tão bem ilustram. Se no discurso das notícias portuguesas sobressaem estes valores do Estado Novo, nas narrativas espanholas são simplesmente valorizadas as imagens típicas e estereotipadas de Portugal.

Por outro lado, os acontecimentos noticiados comprovam o controlo estrito e rigoroso que o tratamento das imagens cinematográficas sofria. Recorde-se que o crivo da censura não foi nada complacente durante estes anos do Estado Novo. As notícias comentam, de modo contido e formal, as cimeiras políticas, as competições de prestígio e os pequenos episódios da vida cultural ou quotidiana. Mas todas estas representações confirmam e exaltam a imagem positiva dos respetivos estados peninsulares.

É bem verdade que nos filmes visionados não se mencionam quaisquer acidentes ou catástrofes, tal como também não se relata, com pormenor, a situação económica ou industrial, nem tão pouco a forma precária como a população anónima vive. Ao contrário, a realidade mostrada funciona sem conflitos e qualquer força que a conteste. O noticiário português ignora mesmo as ocorrências da Guerra Civil espanhola. É a muito ambicionada paz que constitui um dos pilares mais significativos do imaginário nacional da contemporaneidade.

Porém, a submissão dos noticiários à ideologia e ao poder transforma a própria realidade: os factos mostrados são cuidadosamente selecionados, omitindo-se toda e qualquer imagem que contribua para denegrir a dos respetivos regimes e países. O objetivo desta orientação é precisamente convencer o público que quer em Espanha quer em Portugal faz parte da realidade ser ordeira, próspera e pacífica.

Ambos os países pretenderam projetar o retrato favorecido de si mesmos, sempre com o interesse nacional a sobrepor-se a qualquer outro. Assim, estimulou-se a construção de narrativas “adequadas” sobre realidades que não correspondiam às empiricamente vividas, mas que, em contrapartida, serviam às ideologias dominantes e asseguravam o normal e legítimo funcionamento das instituições e do poder. Sublinha-se nos discursos políticos veiculados a

cooperação política ao mais alto nível e sustenta-se o intercâmbio cultural através da organização de festividades, sejam elas religiosas ou profanas. Destacam-se as afinidades entre as tradições culturais portuguesas e espanholas, especialmente no que respeita à apologia do ruralismo rústico. Todavia, os regimes apostaram ainda na grandeza, na dignidade e na conservação do património histórico e cultural do passado.

Neste contexto, vale a pena assinalar os diferentes tratamentos que as imagens dão às relações luso-espanholas. A quantidade das notícias veiculadas sobre ambos os países é praticamente idêntica, apesar de sofrerem, frequentemente, desenvolvimentos diferentes. Nos materiais do *JP*, o Estado Novo trata a Espanha franquista como um parceiro equiparável em todas as vertentes de atuação, e merecedor de honra e respeito. Os acontecimentos políticos decorrem sempre em cenários formais, marcados por cerimónias oficiais que legitimam o poder. A visita do caudilho é o exemplo mais cabal do protocolo estritamente seguido.

Também na cultura e no desporto as notícias espanholas são comentadas com apreço e estima. Admite-se, todavia, discretamente, a inferioridade portuguesa no atletismo, mas, no geral, não deve assumir-se que existe um complexo de superioridade por parte de Espanha. Já o inverso não corresponde à verdade, ou seja, os episódios do *NO-DO* evitam admitir posições elogiosas e demasiado assertivas sobre Portugal; o teor das notícias não contempla, por isso, o uso de expressões enfáticas que valorizem de alguma maneira o país vizinho. Além disso, o ponto de vista adotado coloca sempre em primeiro plano o interesse espanhol, tal como sucedeu na reportagem do regresso de Franco a Madrid. O discurso que as notícias verdadeiramente sublinham é aquele que o generalíssimo dirige ao seu povo. Por outro lado, os episódios em causa mostram a figura do líder português sempre na sombra do seu homólogo, que é a personalidade que de facto brilha em todas as cenas dos filmes. Aliás, o ponto de vista que o jornal cinematográfico assume não deixa margem para dúvidas: a atenção de toda a nação deve estar centrada no trabalho de Franco e nos seus esforços para assegurar ao país uma posição internacional forte e reconhecida. Conclui-se, então, que Portugal não tem dimensão ou representatividade para aparentemente se destacar na sua relação com Espanha nem no contexto dos restantes parceiros internacionais.

Em suma, o imaginário das relações luso-espanholas criado a partir destes noticiários cinematográficos inscreve-se no pressuposto de que os países ibéricos vivem na proximidade geográfica um do outro, mas que, no entanto, estão mais afastados do que seria desejável no espírito de partilha e de cooperação. A coexistência dos dois regimes fascizantes não significou, portanto, uma simplificação das relações políticas, económicas ou culturais, de forma a que ambos pudessem ser colocados no mesmo prato da balança. Portugal e Espanha desenvolveram

regimes totalitarizantes, com raízes semelhantes, porém diferentes nas atitudes e nos comportamentos que assumiram, os quais determinaram os trajetos distintos que percorreram —históricos, sociais e económicos—, e que os filmes analisados tendenciosamente representam e corroboram.



## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA ATIVA:

*Jornal Português. Revista Mensal de Actualidades (1938-1951)*

Caixa de 5 DVD, incluindo 1 brochura ilustrada de 76 pp. Legendas em Português/Inglês, 1018 min. PAL 4x3 (1:1,37) p&b Dolby Digital 2.0 (Mono), Edições da Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema, dezembro de 2015.

ISBN 9789726192725

*Noticiarios y Documentales*

Archivo histórico del *NO-DO*.

Episódios seleccionados do *NO-DO* dos anos 1943-1951, com o apoio da Secretaría de Estado de Cultura do Ministerio de Educación, Cultura y Deporte e da Filmoteca Española.

Disponível em: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>

### BIBLIOGRAFIA PASSIVA:

ANTÓNIO, Lauro (s/d) *Portugal. Anos 60. Novo Cinema Português. Nas Comemorações do 40º Aniversário da Crise Acadêmica de 1962*. Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência.

BÁEZ Y PÉREZ DE TUDELA, José María (2012) *Fútbol, cine y democracia. Ocio de masas en Madrid 1923-1936*. Madrid: Alianza Editorial.

BAPTISTA, Tiago (2004) “Cinema e Nação: os primeiros trinta anos de filmes tipicamente portugueses”. *Actas do Colóquio “Transformações Estruturais do Campo Cultural português, 1900-1950”*. Coimbra: s/d.

BENET, Vicente J. (2012) *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

BRAGA DA CRUZ, Manuel (1982) “Notas para uma caracterização política do salazarismo”. *Análise Social* (Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa). Vol. XVIII: 773-794.

CABRAL, Manuel Villaverde (1976) “Sobre o fascismo e o seu advento em Portugal”. *Análise Social* (Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa). Vol. XII: 873-915.

CLARK, Toby (2000) *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal S.A.

- COELHO, João Nuno e Francisco PINHEIRO (2002) *A paixão do povo. História do futebol em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento.
- COSTA, Alves (1978) *Breve história do cinema português (1896-1962)*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa.
- CUNHA, Paulo (2010) “As narrativas históricas no cinema português durante o Estado Novo (1932-74)”. *O olho da História*, n.º 14. Salvador: s/d.
- FERRO, António (1935-38?) *A política do Espírito e os prémios literários do S.P.N.* Lisboa: Edição do S.P.N.
- FERRO, António (1950) *Teatro e cinema (1936-1949)*. Lisboa: Edições SNI.
- FERRO, Marc (2011) *Kino i historia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- GUBERN, Román et al. (2010) *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- JULIÁ, Santos, José-Luis GARCÍA DELGADO, Juan Carlos JIMÉNEZ, Juan Pablo FUSI (2007) *La España del siglo XX*. Madrid: Marcial Pons.
- KARNEY, Robyn (ed.) (2003) *Cinema year by year. 1894-2003*. London: DK Publishing.
- LOFF, Manuel (2008) “*O nosso século é fascista!*”. *O mundo visto por Salazar e Franco (1936-1945)*. Porto: Campo das Letras.
- MARTINS, Ana Filipa C., Olivia NOVOA FERNÁNDEZ (2015) “Olhares e vozes da mudança social: perspetivas da investigação sobre os jornais cinematográficos em Portugal e Espanha antes e depois da revolução e transição democrática”. *Atas do IV Encontro Anual da AIM*. S/d: Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.
- MULLER, Raphael, Thomas WIEDER (2008) *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle. Écrans sous influence*. Paris : Presses Universitaires de France.
- PADEIRA, Ana Rita Soveral (2014) “A ficção de Júlio Dini no grande ecrã: por entre as mitologias da pátria”. Carelli, Fabiana, Fátima Bueno e Maria Zilda da Cunha (org.) *Texto e tela: Ensaaios sobre literatura e cinema*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- PARKINSON, David (2012) *100 idei, które zmieniły film*. Raszyn: Top Mark Centre.
- PAULO, Heloisa (2017) “Imagem em movimento: o documentarismo no Estado Novo e a representação do povo (1933-1950)”. *Comunicação Pública*, vol. 12, n.º 23
- PAXTON, Robert O. (2005) *Anatomía del fascismo*. Barcelona: Ediciones Península.
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2006) *Salazar vai ao cinema. O “Jornal Português de actualidades filmadas”*. Coimbra: Edições Minerva.
- ROSENSTONE, Robert A. (2014) *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*. Madrid: Rialp.

- SABÍN RODRÍGUEZ, José Manuel (1997) *La dictadura franquista (1936-1975). Textos y documentos*. Madrid: Akal.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006) *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.
- SEABRA, Jorge (2016) *O Cinema no Discurso do Poder. Dicionário. Legislação cinematográfica portuguesa (1896-1974)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- TORGAL, L. Reis (Eds.) (2011) *O cinema sob o olhar de Salazar*. Coimbra: Círculo de Leitores.
- TRANCHE, Rafael R. e Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA (2006) *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- VV.AA. (1990) *Historia de España, vol. VIII. Reinado de Alfonso XIII, la Segunda República*. Madrid: Club Internacional del Libro.

#### **VARIA**

- AGUILAR, Noelia Melero (2011) “El paradigma crítico y los aportes de la investigación acción participativa en la transformación de la realidad social: un análisis desde las ciencias sociales”. *Cuestiones Pedagógicas* (sd), N.º 21: 339-355.
- ALVES, Maria da Piedade (2012) *Metodologia científica*. Lisboa: Escolar Editora.
- BANKS, Marcus (2013) *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BRANIGAN, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- CARVALHO, J. Eduardo (2009) *Metodologia do trabalho científico. “Saber-fazer” da investigação para dissertações e teses*. Lisboa: Escolar Editora.
- CHARAUDEAU, Patrick (2010) “O discurso propagandista”. Em: Machado, Ida Lucia e Mello, Renato (2010) *Análises do discurso hoje, vol. 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Lucerna): 57-78.
- COUTINHO, Clara Pereira (2016) *Metodologia de investigação em Ciências Sociais e Humanas: teoria e prática*. Coimbra: Almedina.
- FLICK, Uwe (2012) *Projektowanie badania jakościowego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- GIBBS, Graham (2011) *Analizowanie danych jakościowych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- OLIVEIRA, Paulo de Salles (1998) “Caminhos de construção da pesquisa em ciências humanas”. Em: Oliveira, Paulo de Salles (org.) (1998) *Metodologia das ciências humanas*. São Paulo, Editora Hucitec: 17-26.
- PRODANOV, Cleber Cristiano e Ernani Cesar de FREITAS (2013) *Metodologia do trabalho científico. Métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. Novo Hamburgo: Universidade Feevale.
- RAPLEY, Tim (2013) *Analiza konwersacji, dyskursu i dokumentów*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.



## ANEXOS

### Índice dos episódios analisados

A lista dos episódios do *Jornal Português* complementa-se com a data de apresentação à censura. No caso do *Noticiarios y Documentales*, põe-se a data de estreia.

**Em negrito** marcam-se os episódios que não possuem a banda sonora.

<i>Jornal Português</i>	<i>Noticiarios y Documentales</i>
1 (21.02.1938)	2 (11.01.1943)
4 (26.08.1938)	3 (18.01.1943)
10 (25.07.1939)	5 (01.02.1943)
14 (02.05.1940)	14 (05.04.1943)
17 (29.06.1940)	28B (12.07.1943)
21 (04.10.1940)	33B (16.08.1943)
23 (02.01.1941)	<b>42B</b> (18.10.1943)
24 (12.04.1941)	59A, B (14.02.1944)
25 (27.03.1941)	63A (13.03.1944)
31 (27.05.1942)	<b>71A</b> (08.05.1944)
32 (27.05.1942)	95A (23.10.1944)
33 (05.08.1942)	97B (06.11.1944)
36 (09.01.1943)	101B (04.12.1944)
39 (09.09.1943)	116A (19.03.1945)
42 (08.01.1944)	124B (14.05.1945)
44 (28.04.1944)	128A (11.06.1945)
45 (26.05.1944)	130A (25.06.1945)
46 (11.07.1944)	137B (13.08.1945)
47 (28.07.1944)	<b>161B</b> (04.02.1946)
48 (02.09.1944)	<b>167B</b> (18.03.1946)
<b>49</b> (12.1944)	<b>174A</b> (06.05.1946)
50 (13.03.1945)	<b>178A</b> (03.06.1946)
51 (04.05.1945)	<b>179A</b> (10.06.1946)
53 (21.12.1945)	<b>188A</b> (12.08.1946)
54 (21.12.1945)	<b>200A</b> (04.11.1946)

60 (05.07.1946)	205B (09.12.1946)
64 (17.12.1946)	<b>213A, B</b> (03.02.1947)
65 (27.01.1947)	<b>228B</b> (19.05.1947)
66 (15.04.1947)	230B (02.06.1947)
67 (05.06.1947)	<b>237B</b> (21.07.1947)
81 (21.01.1949)	<b>240B</b> (11.08.1947)
86 (15.11.1949)	<b>249A</b> (13.10.1947)
87 (15.11.1949)	<b>250A</b> (20.10.1947)
88 (15.11.1949)	<b>253A</b> (10.11.1947)
93 (28.12.1950)	<b>268A</b> (23.02.1948)
	<b>269A</b> (01.03.1948)
	282A (31.05.1948)
	<b>283B</b> (07.06.1948)
	<b>296A</b> (06.09.1948)
	<b>306A, B</b> (15.11.1948)
	<b>312A, B</b> (27.12.1948)
	313A (03.01.1949)
	<b>315A, B</b> (17.01.1949)
	<b>316B</b> (24.01.1949)
	<b>320A</b> (21.02.1949)
	<b>325A</b> (28.03.1949)
	<b>340B</b> (11.07.1949)
	<b>353A</b> (10.10.1949)
	<b>355B</b> (24.10.1949)
	<b>356A, B</b> (31.10.1949)
	<b>357A, B</b> (07.11.1949)
	<b>360B</b> (28.11.1949)
	<b>373B</b> (27.02.1950)
	<b>376B</b> (20.03.1950)
	<b>379A, B</b> (10.04.1950)
	<b>381B</b> (24.04.1950)
	<b>388A</b> (12.06.1950)
	<b>391A</b> (03.07.1950)

	<b>396B</b> (07.08.1950)
	<b>405A, B</b> (09.10.1950)
	<b>406B</b> (16.10.1950)
	<b>407A</b> (23.10.1950)
	<b>415A, B</b> (18.12.1950)
	<b>419B</b> (15.01.1951)
	<b>434A, B</b> (30.04.1951)
	<b>435B</b> (07.05.1951)
	<b>449A</b> (13.08.1951)
	<b>450B</b> (20.08.1951)
	<b>460B</b> (29.10.1951)

## Prova pública – apresentação da dissertação

No meu percurso académico, um dos tópicos que volta a emergir em distintas formas é a História. Acho que o conhecimento e a análise do passado permitem compreender melhor o presente e pensar sobre as perspetivas do futuro.

O Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares realizado por mim, e cujo efeito final nos reúne nesta dimensão virtual, ajuda a revelar aos estudantes uma teia de ligações e interpretações das diferentes disciplinas e dos temas portugueses, desde a Linguística, passando pela Cultura e pela Literatura, até à História. Num dos cruzamentos desta prática interdisciplinar deparámo-nos com um tema complexo e difícil, repleto de matizes e de conexões: a história do Estado Novo português e as relações deste com a Espanha franquista.

As décadas da coexistência de dois sistemas fascizantes apresentam-se como um período de tensões escondidas sob o disfarce da cortesia e da diplomacia. E vai além do quadro popular reduzido à esfera da política, da economia, do desporto ou da cultura comuns para ambos os países da Península Ibérica. Por isso, tendo em conta as prévias experiências universitárias que tive relacionadas com a história espanhola e com a análise de materiais cinematográficos, e o meu interesse pessoal pelo cinema, decidi investigar mais para encontrar resposta a pergunta ‘como eram as imagens das relações luso-espanholas transmitidas pelos periódicos cinematográficos de atualidade’.

Optei então por privilegiar uma perspetiva comparatista, nomeadamente através do estudo das relações entre o Cinema e o Poder, a partir dos conteúdos do *Jornal Português* e do *Noticiário Cinematográfico Español*.

A perspetiva adotada para o estudo realizado inscreve-se na linha dos estudos comparativos: interdisciplinares, que não se restringem apenas a uma disciplina ou perspetiva nacional, mas, antes, se abrem para acolher várias leituras e interpretações possíveis.

O comparativismo convida a um debate amplo, que não é delimitado por um quadro teórico ou metodológico, e incita às pesquisas individuais e originais, ampliando os conhecimentos por parte do investigador.

Na abordagem comparatista inscreve-se, também, um olhar exterior, além das correntes designadas pela narração sociocultural ou pelas experiências coletivas. Neste contexto, a confrontação das perspetivas portuguesa e espanhola feita pelo investigador fora do contexto ibérico apresenta-se como uma oportunidade para nova reflexão e análise enriquecedora.

O objetivo principal da presente pesquisa relaciona-se com a identificação e a caracterização no *Jornal Português* e no *NO-DO* dos protagonistas, dos principais acontecimentos, dos espaços-palcos, do papel do Estado Novo nas relações com a Espanha franquista e das imagens

emblemáticas que daqui resultaram. Os materiais audiovisuais existentes para o período balizado entre 1938 e 1951 foram selecionados conforme as referências que apresentavam sobre os temas portugueses e os congéneres espanhóis, e foram todos visionados em versão original. As gravações completas do *Jornal...* foram publicadas integralmente em 2015 pela Cinemateca Portuguesa em caixa de cinco DVDs, e dos noventa e três episódios foram selecionados para o presente estudo trinta e quatro. O amplo arquivo histórico do *NO-DO* encontra-se em acesso aberto no *site* da Radiotelevisão Espanhola, contando mais de quatro mil episódios, dos quais foram escolhidos oitenta. Alguns dos episódios apresentam a película deteriorada ou estão simplesmente desaparecidos, pelo que não se pode saber se os seus conteúdos seriam, ou não, uteis à investigação.

Estas fontes primárias foram investigadas com a ajuda do método da análise de conteúdo explícito e potencialmente implícito, o que permite estudar experiências, acontecimentos e interações. Assim, a investigação foca-se na perspetiva qualitativa que requer uma descrição complexa dos contextos e da estrutura dos fenómenos estudados. Pressupõe-se a influência da experiência humana, o que explica a orientação do estudo para o homem, uma interpretação de significados, o que faz com que o processo científico não seja um mero procedimento formal, como na estratégia quantitativa, mas um estudo centrado nos pormenores, destacando a importância da individualidade. Deste modo, trata-se de um processo duradouro que exige paciência e disciplina por parte do investigador, o que determina frequentemente a limitação do número de casos estudados devido a restrições temporais ou outras. A interpretação descritiva dificulta a preparação das conclusões concretas, oferecendo mais espaço para as dúvidas, justificando-as.

As fontes secundárias foram aproveitadas para a construção do fundo teórico. Os textos selecionados foram as publicações científicas dedicadas aos temas históricos e culturais relacionados com o tema. Porém, os três pilares teóricos foram: a cronologia das relações entre o Cinema e o Poder, a história das cinematografias portuguesa e espanhola e o contexto histórico das realidades salazarista e franquista. A avaliação e a seleção das informações neste âmbito foram indispensáveis para que a análise realizada fosse correta e, tanto quanto possível, completa.

Através da análise das notícias selecionadas foi possível examinar as imagens próprias e recíprocas, e os motivos principais que justificaram a sua constituição. As representações cinematográficas oferecem narrativas coerentes que se encontram em conformidade absoluta com a ideologia que subscrevem. Por outro lado, comprovam também a hipotética vitalidade das relações entre o Portugal salazarista e a Espanha franquista que, bem sabemos, nem sempre, foi linear, sobretudo nos setores do intercâmbio económico ou cultural. Os discursos construídos estão enraizados na realidade ibérica da época e, ao mesmo tempo, encontram-se distantes da verdade devido à dimensão propagandística presente em ambos os sistemas políticos. Através da construção das imagens que são manipuladas e instrumentalizadas para servir determinados fins ideológicos,

descortina-se toda uma época histórica e política que os filmes revelam, de forma extremamente enriquecedora.

Os materiais cinematográficos analisados privilegiam vários tipos de eventos, desde desfiles militares, passando pelas visitas dos políticos e pelo rol das festas locais, às imagens dos jogos de futebol ou das provas de ciclismo. As imagens captadas destacam sempre as individualidades de maior projeção, como os líderes políticos, cuja omnipresença comprova a importância dos assuntos estatais que se refletem em todos os momentos da vida pública. Não obstante, há uma presença visível dos militares e dos desportistas no espaço público, o que confirma a projeção do aparato político-militar em todos os setores da vida quotidiana. As imagens são igualmente reveladoras da existência de sociedades patriarcais nas quais a figura da mulher surge praticamente apagada e subalternizada.

A figura mais mediática é o caudilho espanhol, Francisco Franco, mostrado como um político dinâmico e empenhado na construção do bem da nação em todos os momentos da sua atuação. Em comparação, a maioria dos políticos portugueses dá impressão de aparecer em planos secundários, o que sugere a sua passividade na construção da realidade nacional. Uma exceção é o presidente Carmona que surge em primeiro plano e nele se concentram todas as atenções, deixando Salazar, em segundo plano, focado discretamente no seu gabinete de trabalho. Não deixa de ser surpreendente constatar o culto construído em torno da figura de Salazar, que suscita atitudes de adoração à semelhança do que aconteceu com Hitler, Mussolini ou Estaline.

A análise dos lugares-palcos apresentados nos jornais cinematográficos situa-se em dois ambientes. Relativamente ao primeiro, destacam-se as cidades-capitais que cumprem uma função representativa: Lisboa quer surgir na perspetiva portuguesa como um ponto central, forte, histórico, imperial, enquanto a cidade de Madrid do *NO-DO* quer fazer sobressair o desenvolvimento dinâmico e um futuro auspicioso.

O segundo ambiente retrata a província ibérica, destacando o folclore e o pitoresco da vida comum dos seus povos, sempre em aspetos positivos, sem conflitos ou problemas económicos. Elogiam-se a ruralidade económica, a cultura tradicional popular e genuína, a beleza do campo; convencendo-se os espetadores que quer em Espanha quer em Portugal a realidade é ordeira, próspera e pacífica.

Ambos os países pretendem projetar nos seus noticiários uma autoimagem favorecida, com o interesse nacional a sobrepor-se a qualquer outro. Estimula-se a construção de narrativas “adequadas” sobre realidades que não correspondiam às que eram empiricamente vividas, mas que, em contrapartida, serviam às ideologias dominantes e asseguravam o funcionamento normal e legítimo das instituições e do poder. Destacam-se, assim, as afinidades entre as tradições culturais portuguesas e espanholas, especialmente no que respeita à apologia do ruralismo rústico. Não

obstante, nos materiais do *Jornal Português*, o Estado Novo trata a Espanha franquista como um parceiro equiparável em todas as vertentes de atuação, e merecedor de honra e respeito, enquanto os episódios equiparáveis do *NO-DO* evitam admitir qualquer posição elogiosa e demasiado assertiva sobre Portugal. Tudo isto é bem visível nas reportagens da visita do general Franco em Lisboa em 1949. A narração portuguesa destaca o caráter solene do acontecimento e a sua importância para o desenvolvimento harmonioso das relações entre os dois países. Ao mesmo tempo, e mostrando as mesmas imagens, o *NO-DO* situa no centro da sua correspondência o caudilho Franco. O ponto de vista espanhol coloca sempre em primeiro plano o interesse nacional, podendo concluir-se que Portugal não tem aparentemente dimensão ou representatividade para se destacar na sua relação com Espanha nem no contexto dos restantes parceiros internacionais.

O imaginário das relações luso-espanholas criado a partir dos noticiários cinematográficos inscreve-se no pressuposto de que os países ibéricos vivem na proximidade geográfica um do outro, mas que, no entanto, estão mais afastados do que seria desejável no espírito de partilha e de cooperação. A imagem construída a partir das notícias analisadas está dominada pela política que determina a felicidade e a prosperidade das sociedades. Ao mesmo tempo, faz crescer invisivelmente a rivalidade entre os parceiros: as aspirações portuguesas enfrentam o desprezo espanhol.

Portugal e Espanha incrementaram regimes totalitarizantes, com raízes semelhantes, porém diferentes nas atitudes e nos comportamentos que assumiram, o que confirma os trajetos históricos, sociais ou económicos percorridos através dos filmes estudados. Contudo, a abordagem da tese agora apresentada, bem como a perspetiva metodológica adotada constituem apenas uma introdução a uma temática ampla, centrada na dimensão histórica, e que seguramente mereceria mais desenvolvimento e atenção.

Os aspetos singulares, como as notícias desportivas ou culturais, poderiam dar origem a estudos mais particulares e multidisciplinares, por exemplo, sobre o envolvimento do futebol ou da literatura na política salazarista e franquista. Os noticiários visionados também poderiam ser analisados do ponto de vista estrito da linguagem cinematográfica. É certo que há outras leituras e possibilidades de abordagem do tema tratado nesta dissertação. No entanto, de acordo com a metodologia adotada, a tese pretende destacar a corrente da partilha do saber e da amplificação de horizontes científicos. O caminho seguido resultou de uma escolha muito pessoal e de um enfoque particular, que esperamos ter conseguido legitimar.