

O emigrante e o cinema: sociabilidade e nacionalismo

Emigrant and cinema:
sociability and nationalism

*Heloisa Helena Paulo**

Abstract

Nowadays, films have gained a new legitimacy as privileged documents to "make history". The purpose of this article is to demonstrate the importance of Portuguese movies shown in Brazil in keeping the sociability and the nationalist feeling of Rio de Janeiro's Portuguese community. Consequently, the most successful fictional movies and documentaries become a way to discover which are the main characteristics of such nationalism and how these émigrés see their country of origin.

Keywords: history and image, Portuguese cinema, Portuguese emigration, nationalism.

Resumo

Atualmente, o filme ganhou uma nova legitimidade como documento privilegiado para "fazer história". Este artigo tem por objetivo demonstrar a importância dos filmes portugueses exibidos no Brasil para a manutenção da sociabilidade e do sentimento nacionalista da comunidade lusitana no Rio de Janeiro. Desta forma, os filmes de ficção e os documentários que alcançam maior sucesso se revelam uma via real para conhecer as características principais do nacionalismo e a forma pela qual os emigrantes vêem o seu lugar de origem.

Palavras-chave: história e imagem; cinema português; emigração portuguesa; nacionalismo.

1. A colônia portuguesa: o seu cotidiano e a sua identidade nacional

No Brasil, "patrício", "portuga" ou "galego", uma designação que extrapola os limites geográficos portugueses, são termos empregues para designar os elementos de uma das maiores colônias de imigrantes do país. Esta imagem freqüentemente marcada de forma marginal é caracterizada pela sua avareza e o apego ao trabalho. Na realidade, a sua dedicação ao trabalho é fruto da sua condição de imigrante, de alguém que é forçado a construir uma nova vida do nada, seja como um "burro sem rabo", ou como um comerciante, e que vai diferir dos demais imigrantes de outras nacionali-

* Doutora pela Universidade de Coimbra. Professora de História Contemporânea da UFRJ.

dades por falar a mesma língua do país de acolhimento e, apesar disto, se manter como um grupo próprio, dotado de um apurado senso associativo. Pois, malgrado os propalados traços culturais comuns, muitas vezes só existentes nas argumentações dos discursos diplomáticos, o português, como os outros imigrantes, sofre o estigma de ser diferente, de estar em terra alheia. Este processo de segregação e diferenciação, no entanto, não sendo total, nem absoluto, fomenta o associativismo, gerando a necessidade da integração parcial aos costumes do meio urbano. Sendo assim, o imigrante busca assimilar determinados padrões da sociedade envolvente, mormente aqueles que respeitam à melhoria da sua qualidade de vida. Esta "aculturação", porém, por ser igualmente parcial, não apaga os traços culturais trazidos da sociedade de origem, nem tão pouco a necessidade constante de reafirmação dos vínculos que unem o emigrante à sua terra natal.

Na sua generalidade, para sobreviverem em "terra estrangeira", os emigrantes criam um espaço e um tempo cultural próprio, fruto da necessidade de conviverem com duas realidades diversas: aquela que deixaram para trás, mas que não conseguem "apagar" da memória, já que deixou marcas profundas na sua própria identidade cultural e social, e aquela com a qual entram em contato diário, da qual não se podem alienar sem o risco do isolamento e da estigmatização total. As suas estratégias de vivência social passam, portanto, por dois prismas: a manutenção dos laços que o ligam a Portugal, quer através do culto dos seus valores culturais no Brasil, quer por meio do contacto com a terra natal, e a demonstração da sua inserção na sociedade brasileira, sobretudo em momentos nos quais o nacionalismo é contrário à presença do imigrante no país. Nos dois casos, vemos a subserviência do emigrante às autoridades constituídas, quer devido à premência da manutenção de um vínculo formal que contribua para o reforço dos seus padrões de nacionalidade, quer pela sua sobrevivência em solo estrangeiro.

No entanto, a relação do emigrante com os poderes constituídos em território português é marcada por três fatores: a consciência da sua independência face à autoridade de Lisboa; a atenção, sempre parcial, das autoridades portuguesas para com os portugueses emigrados, expressa constantemente em periódicos e documentos oficiais (Paulo, Heloísa. 2000), e, apesar disso, o culto constante dos vínculos que se possam estabelecer entre a colônia e os regimes vigentes em Portugal, numa demonstração constante da sua preocupação em afirmar a sua ligação com a terra natal, onde, deste modo e de outros, procuram manter-se "presentes". Neste quadro, as contrapartidas oferecidas pelos regimes portugueses aos pedidos e ofertas da colônia são fundamentais no reforço das amostras de "fidelidade" que a colônia pode vir a demonstrar.

Paralelamente, a imagem que a colônia guarda de Portugal, é fruto de uma memória distorcida pela passagem dos anos e pela distância. O emigrante tem a tendência para visualizar o local de origem como um lugar ideal, graças às distorções da sua própria memória, que "apaga" as lembranças negativas do período vivido em Portugal, levando-o a esquecer as razões pelas quais emigrou. A ocorrência de uma espécie de "seleção" dos fatos, relativos às experiências passadas na terra natal, faz com que o emigrante usufrua uma memória positiva acerca do seu próprio passado, selecionando as recordações mais gratificantes do quotidiano da aldeia. Assim sendo, a sua imagem da aldeia tende a ser a mais idealizada possível, da qual as sensações piores são afastadas pela distância temporal e espacial e pela necessidade de um referencial para a sua própria identidade. À medida que o próprio Estado em Portugal souber "trabalhar" com esta imagem, mais próxima torna a sua mensagem do emigrante.

2. O cinema português que chega ao Brasil: entraves e sucessos

Os anos trinta, no Brasil, assinalam uma época de crescimento urbano inusitado e o conseqüente florescimento de uma vida social, que aumenta com o cosmopolitismo dos grandes centros, como o Rio de Janeiro e São Paulo. A popularização de um dos veículos de comunicação mais apreciados na primeira metade do século XX, como a rádio, juntamente com a expansão das salas de cinema, modificam o quotidiano da sociedade brasileira, afetando, de igual forma, a colônia portuguesa ali inserida.

Em 1931, quando diversos núcleos de emigração portuguesa se reúnem num Congresso, destinado a analisar as formas mais viáveis de manutenção dos seus valores culturais e interesses no Brasil e de atrair a atenção das autoridades de Lisboa para a comunidade radicada naquele país, o cinema ganha um espaço de debate especial. A cinematografia é apontada não só como um meio de expressão cultural, mas como um veículo de propaganda de Portugal na tese intitulada "Propaganda de Portugal pela Cinematografia", apresentada por Frederico Rosa, um jornalista radicado em São Paulo e crítico de cinema do *Jornal Português*, um jornal da colônia.

Na verdade, o emigrante descobre o cinema português através de longas-metragens e dos documentários, ao seu dispor, seja no circuito comercial, nas Casas Regionais ou demais núcleos associativos da colônia, por vezes, devido à iniciativa dos seus próprios membros, que compram os filmes em viagens realizadas à terra natal. O seu conhecimento acerca da produção cinematográfica portuguesa é, no

entanto, restrito, quer devido aos entraves na distribuição das películas, promovida por alguns empresários particulares e pelos grandes grupos de distribuidores brasileiros, como Severiano Ribeiro e Serrador, quer pela concorrência desleal em termos técnicos e propagandísticos da cinematografia norte-americana.

Na década de quarenta, alguns empresários portugueses radicados no Rio de Janeiro vão tentar forjar uma empresa destinada unicamente à distribuição de filmes feitos em Portugal, a Pascoal Segreto. Este empreendimento, porém, surgido tardiamente, vai sofrer com a própria decadência do cinema português, sobrevivendo, em parte, pela reposição de filmes consagrados.

Vários outros fatores contribuem para a não distribuição da cinematografia portuguesa em terras brasileiras. Um deles, de cunho legal, remonta à existência de uma legislação que prevê privilégios especiais para o produto cinematográfico brasileiro. Entre as determinações da lei, por exemplo, temos a da obrigatoriedade da exibição de um "complemento nacional", ou seja, de um curta-metragem brasileiro, para cada exibição de um filme estrangeiro. O segundo fator é a falta de boas condições técnicas de exibição, sobretudo no que diz respeito à qualidade de som das cópias, por vezes, quase inaudíveis. A má audição, acrescida da diferenciação de sotaques e do uso de expressões desconhecidas no Brasil, afasta o "brasileiro" das salas de cinema, criando uma falta de receptividade para o público nativo e um constrangimento para o emigrante, ante as reações da platéia. Este terceiro fator, o problema da distância idiomática entre as línguas faladas nos dois países, é freqüentemente referido pelos distribuidores de filmes como um obstáculo para a divulgação das películas portuguesas naquele país. Algumas destas reclamações são levantadas por críticos brasileiros, como o caso de Pedro Lima, que apela para a necessidade de legendas para o filme *Camões*. Paralelamente, o uso de palavras que possuem conotações diferentes contribui para a "falta de compreensão" do público não emigrante.

Como uma tentativa de transpor estas barreiras, os anúncios de cinema aproximam os temas das películas aos parâmetros da realidade brasileira na espera do comparecimento de um público mais abrangente, tal como ocorre, em 1951, com um documentário sobre Barcelos, que anuncia esta localidade como a *Jandaia do Minho*, ou, ainda, o filme *Ribatejo*, adjectivado de *O Gaúcho de Portugal*.

Apesar do clima contrário, os filmes portugueses conseguem um relativo sucesso no Brasil, sobretudo nos anos trinta. Alguns cinemas do Rio de Janeiro, nomeadamente o Alambra e o Odeon são famosos pela exibição de documentários e filmes portugueses, conseguindo reunir nas suas salas uma grande parte da colônia. A freqüência maior ocorre, em especial, nas sessões matutinas de domingo, sendo os preços dos bilhetes de 0,5 % do salário mínimo pago naquela região do Brasil,

convidativos para a maioria da população imigrante do Rio de Janeiro. Após a guerra, com a multiplicação de salas por toda a cidade, surgem novos espaços prestigiados, graças às suas programações, pelo público da colônia. É o caso do Odeon, do Cineac, este localizado na Cinelândia, além dos chamados "cinemas de bairro", como o Cinema Carioca, no bairro da Tijuca, possuidor de uma significativa população emigrante portuguesa (Paulo, Heloisa, 2000).

Os periódicos da colônia, a partir desta época, guardam um espaço para comentar a cinematografia portuguesa. Filmes e documentários vistos em Portugal são apreciados e recomendados aos espectadores da comunidade. A revista *Lusitânia*, na primeira metade da década de trinta, assim como a *Padrão*, nos anos cinquenta, mantêm uma rubrica dedicada às novidades que chegam ou que são produzidas em terras lusas. De igual forma, nos jornais são promovidos concursos para a eleição do melhor filme português de cada ano.

No rádio, com objetivo de angariar o público cinéfilo, os programas vocacionados para a colônia lançam emissões especializadas no tema. Entre elas, podemos citar, o programa *Cine-Reportagens*, transmitido na Rádio Mayring Veiga, do Rio de Janeiro, que apresenta a rubrica *O Cinema em Portugal*, emitida por Tony França, do Porto, em 1947.

Os filmes mais populares são os que, seguindo a trajetória da memória da colônia, recordam a terra natal e se coadunam com os novos gostos desenvolvidos pelos emigrantes em terras brasileiras. O grande sucesso fica por conta dos filmes musicais, como *A Severa*, de Leitão de Barros, possuidor de um verdadeiro recorde de reposições nos cinemas cariocas, e aqueles interpretados por cantores conhecidos pelo público da colônia, como Amália Rodrigues e Alberto Ribeiro. Para além destes, as comédias de costumes, como *O Costa do Castelo*, *O Leão da Estrela* e *A Canção de Lisboa*, são presenças asseguradas nos programas das Semanas de Filmes Portugueses, realizadas nos anos cinquenta nos cinemas do Rio de Janeiro. Nestas ocasiões, os filmes históricos, como *Camões*, ou evocativos da realidade rural, como *A Aldeia da Roupa Branca*, *Maria Papoila* ficam para um segundo plano.

A partir de 1941, quando da assinatura do Acordo Cultural entre Portugal e o Brasil, temos o patrocínio indireto das embaixadas e a realização de semanas dedicadas ao cinema português, que proporcionam a exibição de curtas-metragens do regime, por ocasião das "visitas consulares" aos mais diferentes pontos de concentração da colônia. Na década seguinte, a exibição deste gênero torna-se mais comum nos cinemas do Rio de Janeiro e São Paulo, tendo por público-alvo os emigrantes portugueses, frente à crescente reação contrária da sociedade brasileira ao visionamento dos documentários lusos e às críticas latentes à forma aberta de apresentação da mensagem política do regime.

4. O cinema português que é sucesso: as razões da popularidade

O cinema possui um dos discursos mais complexos para a análise do historiador, já que trabalha, em geral, sobre três eixos: a história, que se pode deslocar no tempo e no espaço, a imagem, dotada de um conteúdo próprio, e o som, que, para além de fornecer o suporte para a imagem, pode levar a um outro tipo de discurso, diferente até mesmo do roteiro que lhe é base. No caso dos filmes portugueses veiculados para a colônia lusa no Brasil, a evocação de imagens familiares ao auditório, como as cenas passadas nas aldeias ou nas cidades portuguesas, são o primeiro chamariz para a aproximação do público. O enredo é um outro ponto chave para a aceitação da película, espelhando, por vezes, o gosto mais simples do emigrante, caracterizando a sua ascensão e o seu posicionamento como "classe média" urbana. Daí, o sucesso obtido pelas comédias ligeiras e dramas lacrimosos, mas com "finais felizes". Por outro lado, muitas das simpatias ou das atitudes de rejeição demonstradas pelo emigrante para com determinado gênero cinematográfico é resultado da própria adaptação do "patricio" ao meio urbano dos grandes centros, como o Rio de Janeiro. Ali, os grandes sucessos são os filmes norte-americanos, esmerados em técnica e apelo popular, ou, ainda, os filmes brasileiros, sejam os musicais "carnavalescos", ou as "chanchadas", um tipo de cinema bem próximo das encenadas por atores portugueses como Vasco Santana e António Silva.

Diante deste quadro, é mais fácil compreender os resultados do inquérito realizado em Janeiro de 1938, por um jornal da colônia editado no Rio de Janeiro, o *Diário Português*, sobre os melhores filmes, brasileiro, português e estrangeiro, em cartaz no ano anterior. Na votação, que totaliza 42.984 votos, sendo 15.368 de leitores nascidos em Portugal, os filmes portugueses escolhidos são: *O Trevo de Quatro Folhas*, de Chianca de Garcia, com 5.585 votos, eleito o melhor filme do ano de 1937; *Bocage*, de Leitão de Barros, com 5.420 votos e, por fim, *Maria Papoila*, com 4.363 votos. Somados os votos, verificamos que o total para os filmes portugueses corresponde ao total de portugueses votantes, o que contribui para confirmar o quadro do público do cinema português no Brasil.

O vencedor, *O Trevo de Quatro Folhas*, uma película de Chianca de Garcia, datada de 1936, é uma comédia ligeira que conta com a participação de atores já consagrados pelo público da colônia, como Beatriz Costa, e contando com a participação de Procópio Ferreira, um dos grandes nomes do teatro no Brasil. Este filme, do qual não há nenhuma cópia, relata a história de um homem que, por ter um rosto comum, parecido "com toda a gente", participa de uma "mirabolante

aventura, envolvido numa trama na qual os personagens principais são um milionário brasileiro, uma "artista guatemalteca", e uma "caixeirinha" de um quiosque chamado O Trevo de Quatro Folhas.

Dos outros dois filmes citados, *Bocage* e *Maria Papoila*, ambos de Leitão de Barros, o primeiro, de 1936 e o segundo de 1937, possuem boa repercussão ao nível do público em geral, brasileiro ou "patrício". *Bocage* é um filme que foge ao gênero clássico histórico, sendo antes, uma mescla de romance e musical, desenrolando-se a narrativa em torno dos supostos amores do poeta. É exibido por uma temporada, nunca mais retornando às telas dos cinemas cariocas. *Maria Papoila*, visionado pela primeira vez a 22 de Novembro de 1937, tendo sido repostado logo no ano seguinte, relata uma história semelhante ao trajeto de muitos "patrícios", ou seja, a saída da sua aldeia, perto da cidade de Viseu, no interior da zona centro de Portugal, um local de emigração por excelência, e a ida para a cidade, no caso para Lisboa, em busca de melhores dias. A simplicidade da figura interpretada por Mirita Casimiro, Maria Papoila, uma aldeã analfabeta que parte para a cidade grande à procura de emprego, resume o espírito da película. A jovem, recém-chegada à capital, apaixona-se por um recruta, pensando tratar-se de um jovem modesto, quando este é rico e "cobiçado" por outra jovem do seu "nível". Quando ele é envolvido num crime de roubo, Maria Papoila presta testemunho em tribunal afirmando estar com o jovem na "noite" do delito, ao contrário do que sucede com a "menina rica", com quem ele de fato havia estado. É a defesa dos valores tradicionais, como a honra da rapariga, que, no entanto, parece, pelo inquérito, não entusiasmar demasiado o público da colônia, que, da película, guarda em memória a música cantada na viagem pela atriz, que fala da vontade de procurar uma nova vida longe da aldeia. Entretanto, a preferência do público emigrante parece estar dividida entre o drama, desde que tenha uma parte musical, e as comédias. No primeiro gênero, para além do destaque dado aos filmes que contam com a participação da cantora Amália Rodrigues, como *Capas Negras* e *Fado, história de uma cantadeira*. O filme *Capas Negras*, de Armando Miranda, estréia a 10 de Maio de 1947 em Portugal e, entre 1949 e 1951, permanece em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo, respectivamente, enquanto *Fado, história de uma cantadeira*, de Perdigão Queiroga, é lançado em Portugal em 1947, sendo apresentado e repostado diversas vezes nos cinemas do Rio de Janeiro, entre 1951 e 1957. Porém, o verdadeiro campeão de bilheteira e de reposições, nos cinemas do Rio de Janeiro e de São Paulo, é, sem dúvida, *A Severa*, de 1931 (Paulo, Heloisa. 2000).

A Severa foi primeiro filme sonoro português tendo sido realizado por Leitão de Barros no período que antecede a institucionalização do regime de Salazar, não se enquadrando, portanto, nos padrões em voga a partir da segunda metade dos anos trinta. Baseado num romance

original de Júlio Dantas, a película narra a história de uma cigana, Severa, que, como fadista, conquista a corte lisboeta na primeira metade do século XIX, apaixonando-se por um nobre, o Conde de Marialva. Como personagem feminina, Severa é a imagem oposta da heroína do cinema português do período salazarista. Ao contrário destas personagens, meninas ingênuas e comportadas das comédias e romances, a fadista Severa é uma mulher independente que se entrega por amor, sem ter em conta os preconceitos da sociedade da sua época, uma mulher que fuma, capaz de "partir a cara" a um homem e que usa "faca na liga". O filme possui cenas que se coadunam com a imagem de Portugal consagrada pela colônia, com o fado, as touradas, a vida de bairro lisboeta, as feiras e todo um universo aldeão e, sobretudo, com um retrato do "povo".

O sucesso de *Capas Negras e Fado, história de uma cantadeira*, este com um maior número de reposições que o primeiro, acompanha a fama que Amália Rodrigues e Alberto Ribeiro possuem no Brasil. A primeira película, de que se falará noutra lugar deste livro, realizada por Armando de Miranda, que narra a história da trincana, como são chamadas as lavadeiras de Coimbra, seduzida pelo estudante, é apresentada em 1947, em Portugal, e dois anos mais tarde, em terras brasileiras. O seu repertório musical, composto por quinze canções, alcança popularidade nas rádios, transformando a canção "Coimbra", de Luís Galhardo, cantada por Alberto Ribeiro, num sucesso tão grande como o fora em Portugal. No seu enredo, que conta o romance entre uma jovem modesta e o jovem estudante, temos uma demonstração dos padrões culturais e morais da sociedade portuguesa dos anos quarenta, já que a ligação entre as duas personagens, apesar da presença de um filho de ambos, é apenas insinuada, sendo transformada em situação legal para um "fim" apropriado do romance.

Fado, história de uma cantadeira, de Perdigão Queiroga, data-do de 1947, estréia no dia 28 de Maio de 1951, no Rio de Janeiro. O filme narra a história de uma fadista dividida entre a carreira e a vida simples e o amor do antigo namorado, um simples músico. O enredo é apelativo, com cenas dramáticas, de um grave acidente com a afilhada da cantora, mas, como todo o romance cinematográfico de sucesso no período, acaba bem. Amália é a grande atração e o trunfo para atrair espectadores para as salas de cinema.

Das comédias "clássicas" destacam-se, nas salas frequentadas pela colônia, algumas das produções mais populares do cinema português, como a *Canção de Lisboa*, interpretadas por atores como António Silva e Vasco Santana, que, para além das telas dos cinemas, alcançam sucesso semelhante com o teatro de revista nas salas de espetáculos lotadas pelos "patricios". A *Canção de Lisboa*, de Cotinelli Telmo, alcança um enorme sucesso quando da sua estréia, lotando o cinema Odeon, do Rio de Janeiro, em 18 de Dezembro de 1933, 41 dias após entrar em cartaz em Portugal. Na capital brasileira permanece em cena até 25 de

Fevereiro do ano seguinte, retornando, com igual sucesso, na segunda metade da década de cinqüenta, quando reposições, patrocinadas pelas entidades oficiais da colônia, levam às salas os clássicos do cinema português. O filme, uma comédia musical, marca o início da fama de atores como Beatriz Costa, Vasco Santana e António Silva no Brasil; é a história de um estudante que não estuda e engana as tias que o sustentam, entremeadas de fados e situações cômicas. É igualmente bem recebida pelo público da colônia, apesar de algumas críticas acerca do impacto causado nos espectadores brasileiros devido ao uso de expressões pouco comum naquele país. Sucesso menor alcança a película *Aldeia da Roupa Branca*, de Chianca de Garcia, de 1938, que explora o universo aldeão e chega aos cinemas do Rio de Janeiro em 1939. Narrando a história de uma lavadeira dos arredores de Lisboa, interpretada por Beatriz Costa, que se apaixona por um moço da aldeia deslumbrado pela cidade, a estréia do filme é qualificada como um êxito pela *Voz de Portugal*. Apesar disto, não temos menção de reposições da película nos anos seguintes nas salas de cinema do Rio de Janeiro ou de São Paulo.

A década de cinqüenta assinala não só a diminuição da vinda de emigrantes, como o desaparecimento dos filmes portugueses do circuito, fruto da queda do interesse demonstrado pelos emigrantes, dos custos das películas portuguesas distribuídas, cada vez mais escassas devido à decadência da cinematografia em Portugal, e a recusa de algumas salas em exibi-las, pressionadas pelas possíveis reservas do público.

5. O documentarismo português e a colônia: a propaganda e apelo regionalista

Em Portugal, se considerarmos as primeiras experiências de registro de imagens em movimento como documentarismo, podemos afirmar que é no final do século XIX que este género ganha espaço, com os primeiros ensaios de Aurélio Paz dos Reis. Na verdade, as primeiras cenas filmadas no país registram fatos diversos, como o *Cortejo Eucarístico saindo da Sé do Porto no aniversário da Sagração do Eminentíssimo Cardeal Américo* (Cardeal Fortunato de Almeida), de 1896, ou as viagens de D. Manuel II após o regicídio, realizadas pela Empresa Portuguesa Cinematográfica, em 1908 (Ver: Matos Cruz. 1989).

Nas duas primeiras décadas do século XX, a produção de documentários estava marcada pelos chamados "filmes de atualidades" e "vistas panorâmicas". O florescimento dos cinemas, sobretudo nos grandes centros como Lisboa e Porto, favorece a popularização dos documentários, do estilo "cine-jornal", que fazem parte de dos investimentos de algumas das primeiras empresas cinematográficas

portuguesas. Algumas destas companhias, como a Portugália Film, a Fortuna Film, a Lusitânia Film e a Filmes Castello Lopes, em Lisboa, ou a Invicta Film, do Porto, assumem grande importância na produção nacional dos anos vinte. A especialização neste gênero chega a ser tentada pela Caldevilla Film, voltada para a produção de documentários e filmes de publicidade. (Luís de Pina, s.d., p.139 e ss.).

Com o advento da ditadura militar e do Estado Novo, o cinema se transforma numa das suas grandes "armas" da propaganda. Ainda em 1932, o Estado Novo reconhece a sua "função" de propagador "de ideias" através da criação da Comissão do Cinema Educativo, pelo Decreto Lei n.º 20 859. Em 1933, porém, temos a criação do Secretariado de Propaganda Nacional, o SPN, cuja direcção é entregue a António Ferro, jornalista, cujo fascínio pelo cinema o levava a escrever *Hollywood, capital das imagens* (Heloísa Paulo, 1996, p.355-356.). Como um dos pontos de incidência da atuação do novo organismo, o cinema é apontado como um dos "meios indispensáveis à sua ação", segundo a alínea "h", artigo 4.º do Decreto-lei n.º 23 054, que legisla sobre o mesmo. Os dois órgãos de propaganda do regime, o SPN e o seu sucessor o SNI, Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, vão produzir diversos documentários individualizados, tendo como base eventos promovidos pelo Estado, e duas séries que marcaram a sua presença nos cinemas portugueses a partir de 1938: o *Jornal Português* e *Imagens de Portugal*. Uma grande parte dos documentários, realizados para estas duas séries é da responsabilidade de um dos mais renomados cineastas do regime, António Lopes Ribeiro, tornando-se um dos realizadores mais ativos do regime. Os temas abordados são os mais diversos e estão relacionados com acontecimentos, comemorações e a imagem idealizada do país que o regime busca divulgar em Portugal e no Estrangeiro. Na verdade, estes documentários vêm a ocupar o lugar das "Actualidades" dos períodos anteriores, sendo enviados para outros Países, onde visam, como público alvo, os grandes núcleos de emigração portuguesa, como o Brasil.

Na colônia portuguesa estes documentários não chegam com a frequência esperada, como atestamos pelas reivindicações no Congresso de 1931. Os documentários são objeto de crítica por retratarem as aldeias como locais escuros e sem vida, o que vai ser modificado com as imagens trabalhadas e cuidadas dos documentários oficiais, vistos ocasionalmente no circuito frequentado pelos portugueses ou nas casas regionais.

O investimento do regime nos documentários oficiais é mais significativo a partir da segunda metade dos anos cinquenta. O patrocínio indireto das embaixadas e a realização de semanas dedicadas ao cinema português proporcionam a exibição dos curtas-metragens do regime, por ocasião das "visitas consulares" aos mais diferentes

pontos de concentração da colônia¹. Os emigrantes, de sua parte, demonstram o interesse na divulgação de documentários portugueses², já que, nos cinemas do Rio, as notícias de Portugal são transmitidas pelo jornal oficial da propaganda franquista NO-DO.

No entanto, a ida dos documentários, sobretudo da série *Imagens de Portugal* não tem o impacto esperado. Diferente do auditório existente em Portugal, o público dos grandes centros urbanos, de emigrantes ou não, possui uma sensibilidade cinematográfica mais aguçada, fruto de uma relação intensa com as mais modernas técnicas do cinema norte-americano. As críticas formuladas no Brasil com respeito aos documentários portugueses são diversas, incidindo sobre a lentidão das imagens, o forte conteúdo político assumido e a locução, feita com "um tal verborismo, num estilo tão pomposo, pesado e fastidiosamente longo, que, contrastando com a simplicidade, o laconismo e a naturalidade habitual dos narradores brasileiros, é invariavelmente sublinhado pelo riso da assistência" (Ofício da Embaixada do Rio de Janeiro, datado de 9 de Julho de 1960. M.N.E. 2.º piso, PEA 295). Assim sendo, a recepção dos documentários do SNI no Brasil não é das melhores, fato reconhecido pelos próprios portugueses, funcionários do corpo diplomático:

O certo é que um dos secretários desta Missão vai ao "Capitólio" assistir a cada nova projecção de "Imagens de Portugal", – e sai sempre dolorosamente impressionado com a reacção do público: se não há ali propriamente vaias, há pelo menos um contínuo comentar, em tom pausado, sobre a falta de interesse do filme e a abundância de matéria política. Aqui e além, abertas risadas acolhem a prosódia e o "sotaque" do locutor e prolongam-se indefinidamente quando, no texto, surge alguma palavra (e temo-las em surpreendente quantidade...) que, sendo para nós de uso normal, tem aqui duplo-sentido, nem sempre inocente. O mesmo secretário da Embaixada não tem sido insensível aos defeitos apontados, e considera razoavelmente naturais as manifestações de desagrado deste público (Ofício da Embaixada do Rio de Janeiro, datado de 9 de Julho de 1960. M.N.E. 2.º piso, PEA 295.)

O sucesso ficará sempre por conta dos antigos documentários de fundo regionalista, onde eram mostradas as aldeias com as suas comemorações e festas religiosas, tão comuns nos primeiros documentários produzidos pelo SPN e que chegavam ao Brasil via distribuidores particulares. Obras, pontes e discursos, ainda que pudessem tocar os mais

¹É o caso da exibição dos *Documentários Cinematográficos Portugueses*, exibidos em Friburgo, no estado do Rio de Janeiro, quando de uma visita consular a esta localidade em Abril de 1947. *Voz de Portugal*, 6 de Abril de 1947, p. 1.

²Esta reivindicação é uma presença constante em artigos dos jornais da colônia. Ver, entre outros, o artigo publicado por Marques da Silva na *Voz de Portugal*: "Que a TAP traga o cinema português para o Brasil", transcrito pelo Serviço de Imprensa da Embaixada do Rio de Janeiro, em 21 de Novembro de 1955. M.N.E., 2.º piso, Armário 59, Maço 288.

nacionalistas, não produziam o mesmo efeito do que a visão da aldeia natal e a expectativa de achar na tela rostos conhecidos.

Referências Bibliográficas

- BAECQUE, Antoine e DELAGE, Christian (org.). *De l'histoire au cinéma*. Bruxelles, Éditions Complexe, 1998.
- COSTA, João Bernard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1991.
- FENTRESS, James e WICKHAM, Chris. *Memória Social. Novas perspectivas sobre o passado*, Lisboa, Teorema, 1994.
- FERRO, Marc et Planchais, Jean. (*Les médias et l'histoire. Le poids du passé dans le chaos de l'actualité*. Paris. CFPJ éditions. 1997.
- FERRO, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris, Gallimard, 1993.
- GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris, Éditions Nathan, 1995
- MATOS-CRUZ, José. *Cinema Português. O Dia do Século*. Lisboa, Grifo, 1998.
- MATOS-CRUZ, José. *Prontuário do Cinema Português. 1896-1989*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989.
- PAULO, Heloisa. *Estado Novo e Propaganda*. Coimbra, Minerva Editora, 1994.
- PAULO, Heloísa. *'Aqui também é Portugal!'. A colónia portuguesa do Brasil e o Salazarismo*. Coimbra, Quarteto, 2000.
- PINA, Luís de. *Documentarismo Português*. Lisboa, Edição do Instituto Português de Cinema, s.d.
- PINA, Luís de. *História do Cinema Português*. Lisboa, Pub. Europa-América, 1987.
- PINA, Luís de. *Panorama do Cinema Português. das origens à actualidade*. Lisboa, Terra Livre, 1978.
- PINA, Luís. (coord.). *Figuras do Cinema Português. Aníbal Contreiras*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1984.
- RIBEIRO, M. Félix. *Filmes, Figuras e Factos do Cinema Português. 1896-1949*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.
- TORGAL, Luis Reis (org.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa, Circulo de Leitores, 2000.