

«O ESPECTADOR DE CINEMA É UM SER PASSIVO»: ANTÓNIO FERRO, A EDUCAÇÃO PELO CINEMA, A CENSURA E A PROPAGANDA EM PORTUGAL, 1917-1949*

«*The cinema spectator is a passive being*»: António Ferro, education through cinema, censorship and propaganda in Portugal, 1917-1949

«*El espectador de cine es un ser pasivo*»: António Ferro, la educación a través del cine, la censura y la propaganda en Portugal, 1917-1949


Ana Luísa Paz^a e Jorge Ramos do Ó^β


Fecha de recepción: 31/10/2021 • Fecha de aceptación: 12/02/2022

Resumo. Este artigo procura compreender o uso do cinema como meio educativo durante o Estado Novo, em particular no que se refere às atualidades cinematográficas. Para tanto, empreendemos uma pesquisa de caráter genealógico, buscando reconstituir a proveniência das atualidades cinematográficas no quadro da *Política do Espírito* de António Ferro. Incide, por esta razão, sobre duas séries documentais: a legislação produzida sobre cinema, em que se evidencia o reconhecimento do seu caráter educativo pelas autoridades; e a obra do próprio António Ferro, escritor e publicista responsável pelo Secretariado de Propaganda Nacional, criado em 1933 e tornado Secretariado Nacional da Informação em 1944.

Palavras-Chave: Cinema português; Propaganda; Estado Novo; Secretariado de Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação; Educação pelo cinema.

* Este trabalho foi financiado pela FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito da UIDEF- Unidade de Investigação e Desenvolvimento em Educação e Formação, referência UIDB/04107/2020.

^a UIDEF, Instituto de Educação, Universidade de Lisboa. Alameda da Universidade, 1649-013 Lisboa, Portugal. apaz@ie.ulisboa.pt  <https://orcid.org/0000-0003-4848-8183>

^β UIDEF, Instituto de Educação, Universidade de Lisboa. Alameda da Universidade, 1649-013 Lisboa, Portugal. jorge.o@ie.ulisboa.pt  <https://orcid.org/0000-0003-1013-9244>

Abstract. *This article seeks to understand the use of cinema as an educational device during the Estado Novo regime, particularly with regard to newsreels. We undertake a genealogical approach to our research, seeking to reconstitute the provenance of the newsreels within the framework of António Ferro's Politics of the Spirit. To this end, the article focuses on two documentary series: the legislation produced on cinema, in which the authorities recognize its educational character; and the work of António Ferro himself, writer and publicist responsible for the National Propaganda Secretariat, created in 1933 and made National Information Secretariat in 1944.*

Keywords: *Portuguese cinema; Propaganda; Estado Novo; National Propaganda Secretariat/National Information Secretariat; Education through cinema.*

Resumen. Este artículo busca comprender el uso del cine como medio educativo durante el Estado Novo, particularmente en lo que respecta al cine actual. Por ello, emprendimos una investigación genealógica, buscando reconstituir el origen de las actualidades cinematográficas en el marco de la Política del Espíritu de António Ferro. Por ello, se centra en dos series documentales: la legislación producida sobre cine, en la que las autoridades reconocen su carácter educativo; y la obra del propio António Ferro, escritor y publicista responsable de la Secretaría Nacional de Propaganda, creada en 1933 y convertida en Secretaría Nacional de Información en 1944.

Palabras clave: Cine portugués; Propaganda; Estado Novo; Política cultural; Secretaría Nacional de Propaganda / Secretaría Nacional de Información; Educación a través del cine.

INTRODUÇÃO

Este artigo procura compreender como a *Política do Espírito* de António Ferro, no quadro do regime autoritário português (1926-1974), legitimou a utilização do cinema como meio pedagógico, em particular os noticiários de actualidades cinematográficas. Para tanto, incidimos a nossa pesquisa sobre duas séries documentais: (i) a legislação produzida sobre cinema, na qual se evidencia o reconhecimento do seu carácter educativo pelas autoridades; e (ii) a obra de António Ferro, escritor e publicista entusiasta das possibilidades trazidas pela Sétima Arte, responsável pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933 e reformulado em 1944 como Secretariado Nacional de Informação (SNI).

O projeto político vasto e complexo que António de Oliveira Salazar dirigiu teve como escopo a necessidade de aderir à modernidade política dos líderes autoritários seus contemporâneos. Ainda em 1931, na qualidade de ministro das Finanças e nas vésperas de ser empossado chefe do Governo, Salazar trabalhava pelo «estabelecimento de um nacionalismo político, económico e social», que fosse «dominado pela soberania incontestável do Estado forte em face de todos os componentes da Nação e insuscetível de ser o juguete ou a vítima de partidos, de fações, de grupos, de seitas e de engrenagens revolucionárias». «Tudo pela Nação, nada contra a Nação», a célebre frase com que Salazar expressava a necessidade de conciliação de todos os quadrantes políticos e sociais¹ teve o seu melhor agente em António Ferro e no Secretariado que este último dirigiu ininterruptamente desde a sua fundação em 1933 até ao ano de 1949. Ao SPN/SNI coube «a responsabilidade de compatibilizar o sistema».²

O pesado desígnio de esboçar a partir do nada e levar avante uma política cultural que fosse capaz de agregar «todos os portugueses» recaiu sobre António Ferro, «que, desde 1933 e até ao final da década de quarenta, se metamorfoseou no zeloso e quiçá mais dinâmico dos funcionários públicos diretamente dependentes do líder»³ e «deu cor, graça e movimento ao tradicionalismo salazarista». Mas o «regime também o “fez” a ele e a boa parte da sua geração modernista».⁴

A necessidade de um organismo especialmente dedicado à produção do que o regime entendia como a cultura nacional foi uma necessidade em parte criada pelo Secretário e, por outra parte, um efeito de refluxo da própria maquinaria de centralização da informação, que cresceu exponencialmente em efetivos com o entrelaçar de cultura e censura do SPN/SNI.

Neste artigo, veremos como o cinema se tornou um dos meios privilegiados de propaganda do Estado por ação pessoal de António Ferro e como essa ação assentou, não apenas por transposição das práticas culturais da propaganda

¹ *Discursos (1929-1934)*, vol. 1 (Coimbra: Coimbra Editora, 1961), 133-134 e 34.

² Jorge Ramos do Ó, «Salazarismo e Cultura», em *Nova História de Portugal*, vol. 12, *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, dirs. Joel Serrão e A.H. de Oliveira Marques (Lisboa: Editorial Presença, 1992), 402.

³ Ramos do Ó, «Salazarismo e Cultura», 410.

⁴ Jorge Ramos do Ó, «Portugal, de 1945 a 1960: Cultura e mentalidades» em *História do Século XX: Os anos da Guerra Fria (1945-1960)* (Lisboa, Alfa: 1995), 162.

nos regimes totalitários, mas também por uma crença pessoal no cinema como dispositivo educativo. Após uma revisão de literatura, em que *a falta* deste tema na história da educação portuguesa *fica evidente*, estabelecemos de modo cronológico como o interesse de António Ferro pelo cinema e as necessidades do Estado se vão cruzar até à emergência do Secretariado Nacional de Propaganda em 1933. Analisamos igualmente o papel de Ferro e do SPN na criação de um quadro cultural nacionalista, em que o cinema se destaca como tecnologia de propaganda. Por fim, situamos a transição para o Secretariado Nacional de Informação que assume a partir de 1944 um papel de controlo e vigilância. É neste quadro de enrijecimento do autoritarismo que Ferro se movimenta para a consagração da Lei do Cinema (1948), um ano antes do seu afastamento político. Em todo este cenário, sublinhamos a atribuição de um poder educativo ao cinema, que Ferro sempre defendeu e, mais tarde, desenvolveu na sua política cultural.

REVISÃO DE LITERATURA: UMA FALTA NA HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO

Os estudos sobre o Estado Novo português, encetados logo após o rescaldo do processo revolucionário iniciado a 25 de abril de 1974, tiveram durante a passagem do século XX para o século XXI o seu expoente máximo. No seio da Nova História, a partir dos anos 80, emerge a maioria dos mais criteriosos trabalhos acerca do Estado Novo com uma perspetiva crítica, chegando-se paulatinamente a estudos de fundo⁵ sobre a situação nacional. Uma parte importante do debate historiográfico deteve-se na classificação do Estado Novo, pensando-o não apenas no quadro da ditadura e do autoritarismo, mas também numa perspetiva europeia, nas relações com o fascismo italiano, o nazismo alemão ou o franquismo e, neste particular, deslindando também alguns aspetos das relações ibéricas que marcaram a definição dos regimes.⁶ Fernando Rosas, um dos

⁵ João Medina (dir.), *História Contemporânea de Portugal*, vols 3 e 4, *Ditadura: O Estado Novo do 28 de Maio ao Movimento dos Capitães*, t. I e II (Lisboa: Multilar, 1988); Joel Serrão e A.H. de Oliveira Marques (dir.), *Nova História de Portugal*, vol 12, *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)* (Lisboa: Presença, 1992), Fernando Rosas (Ed.), *História de Portugal*, vol. 7, *O Estado Novo (1926-1974)*, (Lisboa: Círculo de Leitores, 1994).

⁶ João Medina, *Salazar, Hitler e Franco: Estudos sobre Salazar e a Ditadura* (Lisboa: Livros Horizonte, 2000), António Vicente, *Espanha e Portugal: Um olhar sobre as relações Peninsulares no século XX*. (Lisboa: Tribuna, 2003); Manuel Loff, «O Nosso Século é Fascista»: *O mundo visto por Salazar e Franco* (Porto: Campo das Letras, 2008), O que parece é: *Salazar, Franco e a propaganda contra Espanha Democrática* (Lisboa: Tinta da China, 2009), Mário Chaves, *La otra mirada: España y Portugal entre el eje y los aliados* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2018).

historiadores mais contundentes sobre o Estado Novo, procurou mais recentemente trazer uma síntese sobre a posição do regime português no âmbito dos fascismos europeus, defendendo a esse propósito que a propaganda seria uma modalidade profilática que o Estado usaria para evitar ter de usar de maior violência.⁷

A propaganda funcionaria a partir do dispositivo cultural controlado pelo Estado Novo, com a criação de uma cultura nacional, através do recém instituído Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) em 1933,⁸ redimensionado entre 1945 e 1958 como Secretariado Nacional de Informação (SNI)⁹ e, posteriormente, renomeado Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT).

A *Política do Espírito* lançada pelo próprio Secretário de Propaganda Nacional incluía quer o apoio a artistas dos múltiplos quadrantes, desde literatura, teatro, pintura, dança, quer ainda a promoção do turismo em Portugal.¹⁰ O primeiro e carismático diretor do SPN e, mais tarde, do SNI, seria amplamente biografado,¹¹ nas suas múltiplas facetas, enquanto político,¹² jornalista e escritor,¹³ tendo sempre como ponto de ligação ao poder a célebre série de cinco entrevistas que António Ferro realizou a António Oliveira Salazar em dezembro de 1932 para o *Diário de Notícias*.¹⁴

⁷ Salazar e os Fascismos. *Ensaio breve de história comparada* (Lisboa: Tinta-da-China, 2019), 27-9.

⁸ Vera Alves, *Arte popular e Nação no Estado Novo: a política folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional* (Lisboa: ICS, 2013); Alexandre Costa de Oliveira, «“O fecho da abóbada”: O Museu de Arte Popular e a ação do Secretariado de Propaganda Nacional». (Tese de doutoramento, Escola de Ciências Sociais e Humanas, ISCTE-IUL, 2018).

⁹ Heloísa Paulo, *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: O SPN-SNI e o DIP* (Coimbra: Minerva, 1994).

¹⁰ Jorge Ramos do Ó, *Os anos de Ferro: O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito», 1933-1949* (Lisboa: Estampa, 1999); Rui Pedro Pinto, «Secretariado de propaganda nacional: prémios de espírito: um estudo sobre prémios literários» (Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2007); José Victorino, *Propaganda e Turismo no Estado Novo* (Lisboa: Alethêia, 2018).

¹¹ Margarida Acciaioli, *António Ferro: A vertigem da palavra* (Lisboa: Bizâncio: 2013); Orlando Raimundo, *António Ferro, o inventor do Salazarismo* (Lisboa: Dom Quixote, 2015).

¹² Cidalisa Guerra, «Do fervor modernista ao desencanto do regime instituído: António Ferro (1895-1956) ou o retrato de uma personalidade em luta» (Tese de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2002).

¹³ Luís Trindade, «Um cartaz espantando a multidão: António Ferro e outras almas do modernismo banal», *Comunicação & Cultura*, no. 8 (2009): 89-102.

¹⁴ Filomena Serra, «António Ferro, o retrato e a entrevista: montagem e propaganda na encenação da história», *Revelar* 3 (2018): 1-32.

Consabidamente, as entrevistas depois publicadas em livro em 1933 marcam a invenção de António de Oliveira Salazar como ícone político e estabelecem um princípio para a propaganda pela aplicação de técnicas literárias e gráficas do fotojornalismo.¹⁵ Com efeito, António Ferro, entre outras ações decisivas para a política cultural, apostou nas tecnologias emergentes criando para o país uma nova cultura visual. Essa aposta remete necessariamente para a Sétima Arte, que o Secretário imortalizou enquanto fundador da Cinemateca Portuguesa, no ano de 1948.

Nas duas últimas décadas, a historiografia portuguesa tem procurado aprofundar ainda esta vertente da produção de imagens em movimento patrocinadas pelo Estado, em que se contam as longas-metragens de ficção encomendadas ou patrocinadas diretamente pelo SPN/SNI, documentários ou noticiários de atualidades cinematográficas. E se a imagem em movimento tem servido como uma fonte entre muitas, também os historiadores do cinema e da propaganda do Estado Novo intentam problematizar o seu potencial e os seus limites no âmbito da ação do Estado português como objeto em si mesmo.¹⁶

No campo da História da Educação portuguesa, a pouca atenção que tem sido prestada a este *visual turn* é tanto mais significativa se pensarmos que, nas duas últimas décadas, têm despontado uma série de trabalhos de referência no panorama internacional e no plano ibérico, quer sobre cinema e educação,¹⁷ quer ainda mais concretamente sobre o uso do cinema na educação pelos regimes autoritários. Ao mesmo tempo, o interesse pelos mais variados aspetos da educação durante o Estado Novo tem tido um crescendo, com atenção às mais diversas temáticas em torno de histórias institucionais,¹⁸ de disciplinas escolares, de formação de professores,¹⁹ ou acerca de práticas e discursos específicos do regime

¹⁵ Serra, «António Ferro, o retrato e a entrevista», 3.

¹⁶ Luís Reis Torgal (Coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar* (Lisboa: Círculo de Leitores, 2000); Maria do Carmo Piçarra, *Salazar vai ao cinema: O Jornal Português de Atualidades Cinematográficas* (Coimbra: Minerva, 2006), *Projetar a ordem: Cinema do povo e propaganda salazarista* (Lisboa: Pássaros, 2020).

¹⁷ Em particular os dois Special Issues da revista *Paedagogica Historica* de 2011 e 2017.

¹⁸ António Nóvoa e Ana Teresa Santa-Clara (Coord.), *«Liceus de Portugal»: histórias, arquivos, memórias* (Porto: ASA, 2003).

¹⁹ Vanda Serrão, «O ensino durante o Estado Novo em Portugal: papel do professor». (Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2018).

manifestados na continuidade dos castigos físicos,²⁰ nos manuais escolares²¹ e na cultura visual, material e juvenil associada a esta época.²²

Destaca-se o trabalho sobre o cinema educativo produzido no âmbito da Campanha Nacional de Alfabetização de Adultos (1952-1956), em que se demonstra tanto o carácter premeditado da utilização do cinema por parte do regime para efeitos educativos, como também a incapacidade de concretizar esse plano.²³ Mais recentemente, Paulo Cunha procurou tratar a ligação entre educação e cinema no Estado Novo de um modo mais global, cingindo-se à Comissão de Cinema Educativo (1932), que funcionava na dependência do Ministério de Instrução Pública. Além de esclarecer sobre a formação desta comissão, o autor realça que o «debate público» se centrou «em torno da utilização do cinema como instrumento de instrução ou de educação», mas «confundiu-se, propositalmente ou não, a função pedagógica do cinema com uma vertente recreativa ou propagandística».²⁴

Destaca-se também a breve inclusão do caso do cinema no escopo das estratégias de educação não formal do Estado Novo²⁵ e, mais próximo dos objetivos deste trabalho, a investigação comparativa acerca do uso do cinema no Estado Novo português e no brasileiro, com um levantamento bastante significativo do debate da época.²⁶ Por último, é de ressaltar o esforço analítico sobre material fílmico, destacando-se neste labor uma reflexão em torno da curta-metragem «Parques Infantis»,

²⁰ José Batalha, «Os castigos corporais na escola primária do Estado Novo (1930-1940)». (Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2001).

²¹ Maria João Mogarro, «Manuais escolares no Portugal do Estado Novo», em *Manuales escolares en España, Portugal y América Latina: siglos XIX y XX*, dir. Jean-Louis Guereña, Gabriela Ossenbach e María del Mar del Pozo (Madrid: UNED, 2005), 89-406.

²² Rui Lopes, «A moral, mural!: As ideias nos mapas e quadros parietais». (Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa, 2014); Luís Viana, *A Mocidade Portuguesa e o liceu: lá vamos contando... (1936-1974)*. (Lisboa: Educa, 2001).

²³ Cristina Barcoso, *O Zé Analfabeto no cinema: o cinema na Campanha Nacional de Educação de Adultos, de 1952 a 1956* (Lisboa: Educa, 1992).

²⁴ Paulo Cunha, «O cinema e a educação no Estado Novo: O caso da Comissão de Cinema Educativo (1932)». *Estudos do século XX* 6 (2006): 367.

²⁵ Susana Cabral, «Educação Não Formal e Ensino Artístico no Estado Novo – Entre paradigmas». (Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2016), 92-ss.

²⁶ Fábio Zanoní, «A censura sem limites: as práticas de censura no cinema e seus ecos na contemporaneidade democrática luso-brasileira». (Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 2015).

indelevelmente ligada ao trabalho de Fernanda de Castro como promotora, esposa do próprio António Ferro.²⁷

ANTÓNIO FERRO, AMANTE DO CINEMA, JORNALISTA DOS FASCISMOS

O principal responsável pela concretização do SPN foi o próprio António Ferro, seu dirigente máximo entre 1933 e 1949, data em que foi nomeado Ministro de Portugal em Berna, num óbvio gesto de afastamento político. Como escritor e publicista, desempenhou com denodo e vigor o cargo de Secretário da Propaganda Nacional. Como lhe reconhece Luís Reis Torgal, o percurso pretérito marcou inicialmente a decisiva escolha. O convívio com o chamado primeiro modernismo português legitima-se com a impressão do primeiro número da revista literária *Orpheu*, em 1915, onde o nome de António Ferro figura como editor. Desde a geração de *Orpheu*, que reunia Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa, José Almada Negreiros, entre outros, já Ferro se notabilizava como representante da «mais mundanamente escandalosa» facção do movimento modernista.²⁸

A ação decisiva de António Ferro no desenvolvimento do cinema português remonta a uma paixão de juventude. Mal passara a barreira dos 21 anos de idade, que à época marcava a maioridade, e encontramos Ferro a dissertar perante a plateia do salão Olímpia sobre três atrizes do cinema mudo. Apresentava *As grandes trágicas do silêncio* como «a primeira conferência que sobre este assunto se realiza entre nós». «O animatógrafo» era, então, «uma Arte Moderna», acerca da qual não existia «ainda uma bibliografia a consultar».²⁹ O aspirante a escritor, empenhado em galantear o trabalho de Francesca Bertini, Pina Menichelli e Lyda Borelli, inaugura os argumentos em defesa do cinema.

Desde cedo, o futuro Secretário se persuadira do potencial educativo do cinema, atribuindo-lhe uma eficácia inatingível por qualquer outro

²⁷ Catarina Martins, Helena Cabeleira e Jorge Ramos do Ó, «The Other and the Same: images of rescue and salvation in the Portuguese documentary film *Children's Parks* (1945)», *Paedagogica Historica* 47, no. 4 (2011): 491-505.

²⁸ José Augusto-França, *A Arte em Portugal no século XX* (Lisboa: Bertrand, 1985), 203.

²⁹ António Ferro, *As grandes trágicas do silêncio*. (Lisboa: Monteiro, 1917); atualizamos a grafia de todas as citações.

meio. Reconhecia, porém, que este poder se fazia acompanhar de um problema moral incontornável, visto que a transformação que o cinema operava em «românticos», «escroques» e «criminosos de instinto» era de tipo mimético. Por exemplo, em «certas pessoas sem individualidade», o «animatógrafo tem facto artificializado quase todos os gestos, quase todas as atitudes, sujeitando cada sentimento a uma fórmula de expressão».³⁰

Consequentemente, será «uma tentação», «um incitamento», sempre que «uma fita» mostrar «o escroque do cinema», pois a «certos espíritos fracos», que «têm tendência para escroques», «o écran lisonjeia-lhes notavelmente essas tendências».³¹ Os «criminosos de instinto» fazem-nos temer, porque «todos nós sabemos como no écran se aprende a arrombar um cofre e a matar pela noite um inimigo perigoso». Sobre estes problemas de fundo moral, Ferro não propõe qualquer solução ou limite em 1917, sinaliza apenas estes «inconvenientes do cinematógrafo» como um mal menor. Na «falta» deste recurso, as pessoas acabariam por tomar a bem pior solução de imitar as artistas de palco, o que era ainda mais lamentável. Quanto aos «escroques» e aos «bandidos», Ferro apregoa: «a ser roubado ou ferido, prefiro sê-lo com arte, a sê-lo duma maneira brutal e deselegante (...) Desde que tenham o instinto, ao menos que o eduquem».³²

Seriam pouco salientes os pontos negativos do cinema e, em compensação, «que grandes, que salutareis vantagens o animatógrafo nos oferece...», junto das quais «os inconvenientes» apontados «empalidecem por completo» e «quase que não existem». O cinema constituía-se como um elemento de civilização e de vida: «é esse poder quase divino que uma máquina operadora tem, de registar a vida, a de recortar em longas fitas que a nossa saudade pode um dia desdobrar», um poder diante do qual a «própria morte passa a ser desmentida pelo animatógrafo», como um «elixir da longa vida!».³³

Para além do bem e do mal, dos limites morais e censórios que Ferro ainda não incorporou em 1917, é reconhecido o carácter eminentemente educativo do cinema. A experiência e o contacto de Ferro com os bastidores

³⁰ *As grandes trágicas do silêncio*, 15-16.

³¹ *As grandes trágicas do silêncio*, 17.

³² *As grandes trágicas do silêncio*, 18.

³³ *As grandes trágicas do silêncio*, 19-22.

do cinema irão ainda acalentar esta tese quando, como jornalista do *Diário de Notícias* empreendeu, em abril de 1927, uma viagem aos Estados Unidos da América, para fazer a cobertura do primeiro concurso internacional de beleza, realizado em Galveston, e em que Portugal participou. Aproveitando a estadia, visitou Hollywood e entrevistou personalidades em voga, entre os quais Douglas Fairbanks, Mary Pickford e Charles Chaplin.³⁴ A viagem de Ferro rende-lhe os vários textos que publica em livro em 1930-31, *Novo mundo, mundo novo*, o volume das peripécias de viagem, e *Hollywood, capital das imagens*, inteiramente dedicado à cidade do cinema. Visando pressionar a opinião pública, defende a necessidade de valorizar as potencialidades de Portugal:

Se há país, na Europa, com condições para metrópole do cinema, para uma segunda edição de Hollywood, esse país é Portugal. As mesmas condições de luz, o mesmo clima temperado, a mesma abundância de cenários naturais, Portugal – e não há arrojo nesta afirmação – é a Califórnia do velho mundo.³⁵

Mas, aparentemente, o país mantinha essa riqueza natural no estado de potência. António Ferro presta-se então, perante o cenário de Hollywood, a avaliar o trabalho que se faz em Portugal. Encontra apenas motivo de regozijo nos filmes de Leitão de Barros, *Nazaré*, *Lisboa, crónica anedótica* e *Maria do Mar*. O realizador, então a braços com a realização da longa-metragem *A Severa* (1931), apesar ter produzido filmes de elevada qualidade «chegou tarde, chegou na agonia do cinema mudo». E no tempo em que o filme mudo desaparecia, Ferro indignava-se: «Vai Portugal cruzar os braços como fez com o cinema silencioso? Vai perder uma chance de anunciar a sua existência? Vai perder a ocasião única de dizer o que pensa e o que sente?».³⁶

A aventura vanguardista, que mergulhou Ferro no mundo das artes e letras, com aprofundadas sociabilidades nos círculos lisboetas, dá assim lugar a uma mais consequente admiração pelos modernistas estrangeiros, que o conduzem ideologicamente aos fascismos que irrompem na Europa durante a década de seguinte. Na qualidade de jornalista, tem a

³⁴ Raquel Pereira da Silva, *António Ferro* (Lisboa: Alfa, 1991), 85.

³⁵ *Hollywood, capital das imagens* (Lisboa: Portugal-Brasil, 193-), 122.

³⁶ *Hollywood*, 125-126.

oportunidade – muitas vezes criada por desejo expresso – de entrevistar as grandes estrelas do fascismo emergente, pelo que no mesmo ano de 1927 reúne um conjunto de entrevistas realiza, por ordem de preferência, a D’Annunzio, Benito Mussolini, Charles Maurras e Primo de Rivera, entre outros.³⁷

Também como jornalista, preparou talvez o primeiro grande golpe de propaganda, ao publicar no jornal *Diário de Notícias* uma série de artigos que formaria a opinião de muitos leitores. Ferro chega a pôr em letra de forma que faltava «à vida portuguesa», «um *metteur en scène* que conduzisse essa espécie de “baile” perpétuo»,³⁸ mas é especialmente no artigo «O ditador e a multidão», que denuncia a imprescindibilidade de encontrar com urgência «alguém» que assumisse a tarefa de «martelar constantemente» as ideias do líder, e, mais concretamente, de as «despir da sua rigidez», devolvendo-as «à multidão» com «calor». Beleza e aparato, «festas», «emblemas» e «ritos», na sua versada opinião, poderiam atenuar os efeitos da repressão: «A supressão forçada, necessária de certas liberdades, de certos direitos humanos, tem de ser coroada através da alegria, do entusiasmo e da fé»,³⁹ sentimentos que tinham origem no teatro, no cinema na literatura.⁴⁰

O responsável pelas entrevistas a António de Oliveira Salazar em dezembro de 1932, ainda hoje consideradas como elemento marcante da apoteose do futuro (quase) incontestável chefe de Estado, de par com a repressão que estancou os movimentos opositores, catapultam Ferro para a liderança do SPN.

PROPAGANDA: CENSURA E EDUCAÇÃO DAS MASSAS

Desde a instauração dos regimes liberais, sempre a censura fez parte da construção de uma opinião pública controlada, limitada ou conformada pelos Estados. Portugal não é exceção. Todavia, se o aparelho censório

³⁷ *Viagem à Volta das Ditaduras* (Lisboa: Diário de Notícias, 1927).

³⁸ «Falta um realizador», *Diário de Notícias*, 14/5/1932.

³⁹ «O ditador e a multidão», *Diário de Notícias*, 31/10/1932.

⁴⁰ «Vida», *Diário de Notícias*, 7/5/1932.

era relativamente pouco sofisticado até ao advento do republicanismo, ele aprimora-se com o Estado Novo.⁴¹

No que respeita ao cinema, já em 1925, pela lei 1748, de 16 de fevereiro, o Ministério da Instrução Pública procurava travar a oferta de cinema, tentando garantir o controlo sobre as fitas exibidas, com a proibição de exibição de filmes contrários à moral e aos bons costumes nos salões cinematográficos, com a fiscalização a ocorrer no primeiro dia de exibição. Além disso, instituía forçosamente o conteúdo educativo, com a obrigatoriedade extensiva a todos os cinematógrafos de Lisboa e Porto de realizarem «duas vezes por mês uma sessão cinematográfica educativa, de hora e meia, na qual terão admissão gratuita as crianças das escolas primárias oficiais», ficando a escolha dos «*films*» a cargo da Direção Geral do Ensino Primário e Normal. Seriam as escolas a requisitar a este organismo os bilhetes; a Direção, por sua vez, trataria de pagar aos cinemas as indemnizações, no valor de 100 escudos mensais, a cargo da Direção Geral da Fazenda. No caso de as empresas não aceitarem este pagamento, o valor reverteria «a favor de um fundo destinado a premiar a empresa que melhor *film* de assunto português imprimir com destino às sessões» cinematográficas educativas, sendo o júri nomeado pelo diretor-geral de ensino primário e normal.⁴²

No ano seguinte, já no estertor da República, procede-se à regulamentação desta lei, mantendo-se a proibição dos «filmes contrários à moral», pela responsabilidade da Direção Geral do Ensino Primário e Normal. Às disposições anteriormente publicadas, acrescenta-se, entre outros detalhes, a proibição aos «menores de 15 anos», «desde que (...) se exibam fitas que ao seu espírito possam suggestionar a prática de atos menos conformes com a moral social».⁴³ Para além das sessões que a Direção-Geral cativaria para exibição ao público escolar, indicam-se os princípios pedagógicos que deveriam presidir também às escolhas dos filmes a visionar, sempre que se imaginasse que a sessão poderia ser frequentada por crianças: «À escolha das fitas a exhibir, nas sessões diurnas,

⁴¹ Vasco Ribeiro, «A informação da Arcada e o processo de indução noticiosa preconizado por António Ferro», em *Salazar, o Estado Novo e os Media*, coord. José Luís Garcia, Tânia Alves e Yves Léonard (Lisboa: Edições 70, 2017), 25-48.

⁴² Lei 1748, de 16 de fevereiro de 1925.

⁴³ Decreto 11459, de 20 de fevereiro de 1926.

as mais frequentadas pela população infantil, deverá sempre presidir um critério pedagógico geral, de modo a obter-se deste género de espetáculos a máxima eficácia educativa». ⁴⁴ O decreto 11459, de 20 de fevereiro de 1927, que agiliza esta diretiva, é ainda mais explícito nas atribuições da Inspeção-Geral dos Teatros, com pelouro sobre os espetáculos de teatro, cinema, de toiros e desportivos. A sua alçada abarcava agora desde a produção e criação de obras até às condições de apresentação, incluindo espaços, segurança, saneamento e iluminação.

Com efeito, no ano de 1927, um ano depois do golpe que instaurou no governo a Ditadura Militar e veio a colocar Salazar à cabeça das Finanças do país, os governantes procuraram impedir o movimento difamatório das «notícias perniciosas» e da «propaganda subversiva», ⁴⁵ enquanto os jornais passaram a ostentar um selo em que se lia «visado pela comissão de censura», mesmo sem qualquer disposição legal que sustentasse essa prática. O decreto-lei que agiliza este tópico é ainda mais diretivo em matéria de conteúdos e da sua origem, passando a praticar-se abertamente um protecionismo da produção cinematográfica nacional com a chamada «Lei dos 100 metros»:

Torna-se obrigatória, em todos os espetáculos cinematográficos, a exibição de uma película de indústria portuguesa com o mínimo de 100 metros, que deverá ser mudada todas as semanas e, sempre que seja possível, apresentada alternadamente, de paisagem e de argumento e interpretação portuguesas. ⁴⁶

De acordo com Maria do Carmo Piçarra, a intenção do legislador foi cumprida, mas à custa da diminuição de despesa na produção de curtas-metragens nacionais. ⁴⁷ Mas é no seu artigo 133 que se explicitam, pela primeira vez de modo detalhado e sem subterfúgios, quais os limites do cinema que poderia ser projetado em salas nacionais:

É rigorosamente interdita a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral

⁴⁴ Decreto 11459, de 20 de fevereiro de 1926, artigo 4.º.

⁴⁵ Decreto 13465, de 16 de abril de 1927.

⁴⁶ Decreto-Lei 13564, 6 de maio de 1927.

⁴⁷ Decreto 13564, de 6 de maio de 1927, Artigo 136.º.

e do regime político e social vigorantes e designadamente as que apresentem cenas que contenham: Maus tratos a mulheres; Torturas a homens e animais; Personagens nuas; Bailes lascivos; Operações cirúrgicas; Execuções capitais; Casas de prostituição; Assassínios; Roubo com arrombamento ou violação de domicílio em que, pelos pormenores apresentados, se possa avaliar dos meios empregados para cometer tal delito; A glorificação do crime por meio de letreiros ou efeitos fotográficos.⁴⁸

Com a consolidação da Ditadura Militar, também a legislação censória se vai tornar mais agressiva, transitando a Inspeção-Geral dos Teatros do Ministério da Instrução para o Ministério do Interior em 1927, por mandado da Presidência do Ministério.⁴⁹ As razões desta transferência explicitam-se no decreto que cria, no Ministério do Interior, a Inspeção-Geral dos Espetáculos, e estabelece a sua estrutura e competências, a saber, «o reconhecimento da importância política e social» dos «serviços» da Inspeção-Geral de Teatros, particularmente em matéria de «fiscalização».⁵⁰

E se as peias que a censura necessariamente se atribui pareciam até ao momento ter apenas um fundamento moral, esse princípio que permite ver em qualquer manifestação de arte performativa uma moralidade duvidosa *a priori*, logo se torna mais completo, com a uma ligação a fazer-se entre o cinema, que era estrangeiro, e a moral, por contraponto com o teatro, que mesmo a roçar o imoral, mais facilmente vestia as roupagens nacionais:

(...) enquanto o teatro se debate numa crise que não só o tem feito desviar da sua função primordialmente educativa e de instrução, como ameaça até os interesses materiais da prestimosa classe dos artistas, o cinema, que quase exclusivamente vive da indústria estrangeira, tem tomado extraordinário desenvolvimento, sem conteúdo e de um modo geral atender ao seu *fim essencialmente moralizador, educativo e social*.⁵¹

⁴⁸ Decreto 13564, de 6 de maio de 1927.

⁴⁹ Decreto 14637, de 28 de novembro de 1927.

⁵⁰ Decreto 17046 A, de 28 de junho de 1929.

⁵¹ Decreto 17046 A, de 28 de junho de 1929, introdução, sublinhados nossos.

Percebe-se então que o cinema constitui, para o Estado, um recurso para a finalidade educativa desejada, princípio a partir do qual se entendia ter o direito e o dever de agir sobre todas as obras em que não fosse cumprido este destino pedagógico. No mesmo diploma, encontramos também a retificação de alguns pontos da legislação anterior e a criação de uma cúpula já bastante complexa. A Inspeção-Geral de Teatros seria liderada por um elemento nomeado pelo ministro do Interior, sem vencimento associado, e a estrutura seria formada por um Conselho Técnico, uma Junta Consultiva, pelos inspetores e chefes de expediente distritais, pelos delegados de Inspeção e chefes de expediente concelhio, pela Secção dos Serviços de Espetáculos e também pelos sub-inspetores. Este órgão tinha a incumbência de regular, a partir de então, as profissões associadas a estes espetáculos, provendo a fiscalização, com a particular incumbência de estabelecer taxas para «aplicar às películas, artistas e companhias teatrais e grupos desportivos estrangeiros que se exibam em Portugal».⁵²

Em 1932, o ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos, assina o decreto que cria a Comissão do Cinema Educativo, através da qual procurava fomentar «o uso do cinema como meio de ensino e de proporcionar ao público em geral a apreensão fácil de noções úteis das ciências positivas, das artes, das indústrias, da geografia e da história».⁵³ Assim como «todos os Ministérios da Instrução Pública» e como qualquer «país culto», também em Portugal era preciso reconhecer o valor educativo do cinema:

Em diversos congressos pedagógicos realizados nos maiores centros culturais em sido demonstrada com sólidos argumentos a influência que a figura animada exerce não só no espírito curioso da criança mas também no dos adultos, mesmo daqueles em que a incultura predomina.

Fairgrieve, no seu relatório sobre a função das películas educativas, reconhece que a influência exercida pelo cinema nos alunos é tal que a criança mais rebelde à retenção de uma figura alfabética de quadro fixo segue com interesse notável a expressão e

⁵² Decreto 17046 A, de 28 de junho de 1929, Artigo 6.º

⁵³ Decreto-Lei 20859, de 4 de fevereiro de 1932, artigo 1.º

a fixação das imagens animadas, acabando por mantê-las inalteradas na sua memória.

Pedagogistas [*sic*] célebres nesta especialidade de ensino são unânimes em afirmar que não virá longe o dia em que a tela substitua nas escolas o quadro negro, chegando a afirmar-se que «uma bobina de película vale mais do que uma preleção».⁵⁴

Reconhecia-se a necessidade de Portugal «trilhar caminho idêntico, proporcionando a todos, mas especialmente à mocidade escolar», o cinema enquanto «agente tão pronto e tão sugestivo de orientação e ensino»,⁵⁵ pese de 1945 a 1958 embora a Comissão não tivesse ido avante neste desiderato. Pelo menos, não nos moldes que se encontram plasmados nestas indicações legais.

FUNDAÇÃO DO SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

Corria o mês de setembro de 1933 quando, junto da Presidência do Conselho de Ministros, se fundava o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), permitindo-se Oliveira Salazar assumir abertamente a propaganda como um «instrumento do Governo», tal como se revia nos governos autoritários de Itália e da Alemanha. O chefe do governo justificava a sua adesão a esta modalidade a partir do princípio de que «politicamente só existe o que o público sabe que existe», pelo que «a aparência vale a realidade», uma vez que se trata de uma «realidade política».⁵⁶ O Decreto-Lei 23054, de 25 de setembro de 1933, que instituiu este organismo, abre com os seguintes considerandos:

Considerando que todos os países novos ou renascentes têm sentido a necessidade de organizar e centralizar a propaganda interna e externa da sua atividade;

Considerando que os serviços dessa propaganda, nos estados modernos, são tão necessários e fundamentais que por vezes se chega a formar um ministério que lhes seja exclusivamente dedicado;

⁵⁴ Decreto-Lei 20859, de 4 de fevereiro de 1932.

⁵⁵ Decreto-Lei 20859, de 4 de fevereiro de 1932.

⁵⁶ *Discursos (1929-1934)*, 259.

Considerando que Portugal é o único país que não tinha ainda resolvido esse problema, deixando entregues as diversas manifestações da nossa atividade ao sabor das paixões nacionais e internacionais;

Considerando que urge, para complemento da indiscutível obra do renascimento nacional já realizada, integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a Nação.⁵⁷

Considerando, portanto, que o país necessitava com a máxima urgência de um instrumento regulador da sua produção cultural, são indicadas as incumbências deste organismo, que passavam pelo elevado dever de «combater por todos os meios ao seu alcance a penetração no País de quaisquer ideias perturbadoras e dissolventes da unidade nacional», assim como de «regular as relações da imprensa com os poderes do Estado» e «organizar um serviço de informação da ação desenvolvida pelos diferentes serviços públicos», estabelecendo-se «permanentemente como elemento auxiliar de informação dos respetivos Ministérios», de modo a «fomentar a edição de publicações que se destinem a fazer conhecer a atividade do Estado e da Nação portuguesa». Ademais, incluíam-se no âmbito do SPN as tarefas de «estimular», na zona de influência do país, nada menos do que «a solução de todos os problemas referentes à vida do espírito, colaborando com artistas e escritores portugueses e podendo estabelecer prémios que se destinem ao desenvolvimento de uma arte e de uma literatura acentuadamente nacionais», pelo que se propunha também «utilizar a radiodifusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis à sua ação».⁵⁸

O SPN encarnou a missão de seduzir o público, envolvendo nas iniciativas estatais a criação de uma atmosfera que pudesse ser socialmente atrativa, até porque se entendia que a permanente identificação entre governantes e governados teria maior eficácia se este organismo consolidasse as imagens de um povo autossatisfeito, com evidentes motivos para se contemplar a partir das suas tradições multiseculares. Sem dúvida que a questão de fundo que movia e alimentava a máquina do SPN dentro do Estado Novo se prendia, liminarmente, com a identidade nacional. Cabia a este organismo organizar a vida portuguesa:

⁵⁷ Decreto-Lei 23054, de 25 de setembro de 1933, artigo 6.º.

⁵⁸ Decreto-Lei 23054, de 25 de setembro, artigo 8.º.

Grande missão tem por si o Secretariado ainda que lhe toque o que é nacional, por tudo o que é nacional lhe há-de interessar. Elevar o espírito da gente portuguesa no conhecimento do que é e do que realmente vale, como grupo étnico, como meio cultural, como força de produção, como capacidade civilizadora, como unidade independente no concerto das nações.⁵⁹

Através do SPN, seriam representados, ou mais exatamente recriados e legitimados, «os aspetos amáveis» do Portugal rural, onde o povo se poria de acordo, de modo a encontrar, num punhado de «grandes certezas» integradoras, a «fonte inesgotável da sua vida espiritual» – a saber, essas que seriam por longas décadas as palavras-chave do Estado Novo: «Deus», «Pátria», «Autoridade», «Família» e «Trabalho». Na busca do consenso pacificador a que o regime almejava, o SPN constituiu-se como o recurso de invenção e mobilização de um vasto leque de atividades culturais, sendo «convocados» como «os meios indispensáveis para a sua ação», nada menos do que a imprensa, a arte, o cinema, o teatro e a radio-difusão. Com efeito, já em 1931 se começara a trilhar uma censura para uma determinação mais concreta sobre os procedimentos a tomar, mas apenas em relação à imprensa, o que mais uma vez se confirma em 1933, após a promulgação da nova Constituição Política. Vale a pena perscrutar o discurso da tomada de posse de António Ferro para compreender a sua posição. De acordo com o seu entendimento, não poderia «burocratizar» nem transformar o Secretariado «numa simples repartição pública», como as demais. Apela, no mesmo tom enérgico, à necessidade de «criação da mística necessária às grandes horas nacionais». Mais do que aos consensos, Ferro apela, neste momento inicial, ao combate simbólico que necessariamente o SPN, como «vanguarda sacrificada», teria de encabeçar contra «os defeitos humanos».⁶⁰

O governo de Salazar dificilmente teria conseguido penetrar nestas esferas artísticas sem que alguém do meio pudesse favorecer esta aproximação. Sem conseguir atrair nomes representativos do meio literário, foram personalidades oriundas das vanguardas artísticas que, na fase inicial, encenaram a ideologia salazarista. Para tanto, encerrou-se uma espécie de contrato, que passava pelo grande intermediário do regime,

⁵⁹ Salazar, *Discursos (1929-1934)*, 261-2.

⁶⁰ António Ferro, *Catorze Anos de Política do Espírito* (Lisboa: SNI, 1948), s/p.

António Ferro. O antigo jornalista, confessadamente adepto das ditaduras e conhecido nos meios onde despontaram os primeiros modernistas, na função de representante do Estado, serviria de garantia para anular o estatuto marginal e interromper o circuito que, até aí, apenas parecia beneficiar os chamados artistas académicos.

Em 1935, António Ferro tornava ainda mais explícita a sua carta de intenções, ao elaborar publicamente como a *Política do Espírito* se alinhava com o ideário salazarista. O SPN deveria preparar a «atmosfera» capaz de desencadear o aparecimento de uma «arte saudável», esmagando uma eventual oposição: [queremos] «declarar guerra publicamente aos déspotas da liberdade do pensamento, aos intelectuais “livres” (...), aos defensores do homem *gidiano*, do homem-terramoto, Narcisos da democracia, envenenadores do Mundo!». Na condição de Secretário «dirigente de um organismo que se enquadra dentro do Estado Novo», considera inaceitável aceitar obras de tal proveniência,⁶¹ mostrando-se até inclinado a aceitar e defender, para os casos em «que se passam as fronteiras do informe», recorrer a «medidas higiénicas».⁶²

Longe de ser esta a face mais visível do SPN, foram os prémios atribuídos a artistas de vários setores, desde escritores, músicos, pintores, escultores, atores, cineastas, medida criada pelo próprio Ferro e instituída de 1934 em diante que se destacou como forma de atração dos artistas.⁶³

SPN, FERRO E OS ARTISTAS

Veremos que a *Política do Espírito* de António Ferro foi exponenciada através do SPN, tornando-se mesmo a expressão de síntese desta instituição. Entre as primeiras concretizações contam-se a abertura de um estúdio, a instituição de prémios e o patrocínio de exposições individuais e coletivas, sempre com o objetivo de afirmar os valores de «irreverência» e «audácia» da «arte moderna». Era possível ali a afirmação dos ideais de rompimento e de invenção sem limites, estando protegido todo o artista que mostrasse «maior inquietação na procura de novas

⁶¹ António Ferro, «Política do Espírito e a sua definição» em *Prémios Literários (1934-1947)*, (Lisboa: SNI, 1950), 18-36.

⁶² António Ferro, «Liberdade e Arte», em *Prémios Literários*, 44.

⁶³ Ramos do Ó, *Os anos de Ferro*; Rui Pedro Pinto, *Secretariado de Propaganda Nacional*.

fórmulas ou novas intenções», desde que as suas audácias não fossem «excessivas». A escolha de Ferro cedo se fez notar, com a geração dos «novos» a fazer as primeiras incursões nos domínios das artes plásticas entre meados dos anos 30 e o final da Segunda Guerra Mundial.⁶⁴ Contam-se, neste período, mais de duzentos nomes incluídos nas realizações promovidas pelo SPN.

Associada ao SPN e às concretizações pessoais de Ferro está a profunda mudança que foi operada no seio da linguagem e dos processos criativos. Vocábulos como «história», «folclore», «arte popular» e expressões como «arte popular» foram repetidas até ao esvaziamento de qualquer sentido inicial, sempre na qualidade de «inspiradoras de artistas». Também Ferro, à semelhança de Salazar, tinha no seu projeto a ambição de uma conciliação irrevogável de contrários, que passava pela demanda de «ser modernos sem deixar de ser portugueses».⁶⁵ Mesmo os artistas que não manifestavam qualquer predisposição para incorporarem, no seu léxico, o que poderia parecer a reformulação estética a partir de cânones que vigoraram em épocas passadas, acabaram por aceitar esta torção.

O Estado Novo, a partir da ação do SPN, impunha um padrão clássico, defendendo a existência de um estilo português. Na sua senda, os artistas mais afetos ao organismo teriam de ser agentes e difusores do bom gosto, ao mesmo tempo que se dedicariam a uma busca sem limites a encontrar os traços singulares e pitorescos da raça lusitana.⁶⁶ Para tanto, caberia a implementação de um plano de comemorações de largo alcance e com projeção internacional, que dependeria também de uma reconfiguração do trabalho artístico, passando pela sua funcionarização a partir de 1935.

Uma sequência de grandes eventos com a inclusão destes artistas foi, assim, iniciada a partir da participação na Exposição Internacional de Paris (1937), e nas de Nova Iorque e São Francisco (1939) até à concretização uma exibição nacional, com a Exposição Histórica do Mundo Português (1940). Neste evento, a conceção de uma série de aldeias que

⁶⁴ *Dez anos de Política do Espírito, 1933-1943* (Lisboa: SNI, 1944), 19-23.

⁶⁵ *Catorze anos de Política do Espírito*, s/p, ponto 3.

⁶⁶ Ramos do Ó, *Os anos de Ferro*, 176-ss.

representariam o quadro «típico» da nossa «vida campestre» ficou a dever-se inteiramente à equipa do SPN, que integrava nomes como os de Fred Kradolfer, Tomás de Melo, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Emmerico Nunes, José Rocha, Estrela Faria, Paulo Ferreira ou Eduardo Anahory. A opção deliberada pelo rural verificou-se ainda nos vários registos patrocinados pelo salazarismo, desde o bailado ao turismo, do cinema, à radiodifusão e ao teatro, passando pelo cartaz e pela montra, sem esquecer a exposição e o concurso, em que os decoradores fizeram sempre representar o «estado de alma» de uma sociedade pré-industrial.⁶⁷

Em 1935, por ocasião da primeira apresentação dos Cinemas Ambulantes, no Sindicato Nacional dos Caixeiros do Distrito de Lisboa, Ferro discursa a propósito da «série de espetáculos populares» e de permeio acerca das glórias de Salazar e das conquistas do SPN, prometendo «satisfazer» «as necessidades espirituais das classes trabalhadoras», antecipando que se vão tornar cada vez «mais ativas, mais exigentes». O plano estava traçado: «espetáculos de cinema», «representações de pequenas ou grandes peças», com as quais se «educuem o povo e os próprios artistas», sendo estes «espetáculos populares anteceditos de breves conferências educativas».⁶⁸ Juntamente com o teatro, Ferro procurava ainda explorar as possibilidades educativas do cinema.

Com o advento da Segunda Guerra Mundial o Governo português associou a intervenção repressiva e a de construção de conteúdos para os meios de comunicação social. Para tanto, foi em 1940 fundado o Gabinete de Coordenação dos Serviços de Propaganda e Informação, que seria «dirigido» pelo chefe do Governo e «constituído pelo diretor do Secretariado da Propaganda Nacional e dos Serviços de Censura e pelo presidente da comissão administrativa da Emissora Nacional de Radiodifusão», razão pela qual, desse momento em diante, o SPN passaria a receber «todas as publicações periódicas editadas no próprio dia da sua publicação».⁶⁹

⁶⁷ António Ferro, «A aldeia mais portuguesa de portuguesa de Portugal», em *Prémios Literários*, 90-93.

⁶⁸ António Ferro, «Cinemas Ambulantes, Caravanas de Imagens», em *Teatro e Cinema* (Lisboa: SNI, 1950), 38.

⁶⁹ Decreto 30320, de 19 de fevereiro de 1940.

Durante o discurso de celebração dos 10 anos do SPN, António Ferro brinda a audiência com um balanço de vida da instituição. Nessa altura, refere-se ao «cinema ambulante e missões culturais», e à «produção de filmes e de documentários cinematográficos», augurando «fomentar o desenvolvimento do cinema português, formidável arma de propaganda, desprezada por aqueles que teimam em desconhecer a sua força». ⁷⁰

Em 1944, com a reconversão do SPN, «os serviços» de «turismo», de «imprensa», «radiodifusão» e «censura», bem como «os serviços de exposições nacionais ou internacionais» que não estivessem «atribuídos» a qualquer «outro organismo», seriam todos «concentrados» no novo departamento chefiado por Ferro. ⁷¹

SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO

O organismo dedicado à propaganda, em fevereiro de 1944, passaria a designar-se Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), ⁷² não se tratando apenas de um câmbio cosmético, mas de uma transformação que radicava na necessidade de alinhar com os ventos democratizantes do pós-guerra. A mudança de «Propaganda» para «Informação» teve por fundamento a tentativa de aperfeiçoar este organismo, numa época em que ele ameaçava perder a sua eficácia tentacular. A oposição tinha, entretanto, passado a combater o regime a partir do seu próprio contingente intelectual e artístico, logrando a hegemonia incontestável neste campo. Neste passo, após a vitória dos Aliados, a *Política do Espírito* tornou-se irrelevante, pelo que uma nova estratégia, mais abertamente repressiva, passou a marcar a ação do SNI e o *departamento do espírito*, passou definitivamente a *controlar* a atividade dos vários meios de comunicação de massas. Sobre «as alegres tintas da persuasão, foi-se desenvolvendo um aparelho de coação», onde importava cada vez mais «agir com rapidez e de forma concertada». ⁷³

⁷⁰ Ferro, *Dez anos de Política do Espírito*, 22-3.

⁷¹ Decreto 33545, de 23 de fevereiro de 1944.

⁷² Decreto-Lei 33345, de 23 de fevereiro de 1944.

⁷³ «Secretariado de Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação», em *Dicionário do Estado Novo*, Vol. 2, coord. Fernando Rosas e José Manuel de Brito (Lisboa: Círculo de Leitores, 1997), 895.

Conforme estabeleceu «na breve revisão de conjunto» plasmada no volume ilustrado *Catorze anos de Política do Espírito*, desde que o Secretariado foi criado, Ferro manteve a posição de intermediário da informação, ora no acesso às fontes, ora na elaboração de cada notícia, por forma a contribuir diretamente para a construção de uma opinião pública concertada com os desígnios do Estado Novo. Ao contemplar as conquistas do organismo, entendia «estar perante uma larga obra» que derivava deste estatuto de «divulgação e esclarecimento das verdades nacionais, dos factos e dos textos» que circulavam acerca do «Portugal de hoje» e do «Portugal de sempre». ⁷⁴

Compreende-se deste modo como o Secretariado, que emergiu para governar domínios antes praticamente inexplorados, aglutina agora uma série de serviços, entre os quais os de vigilância, que, por sua vez, advinham originalmente do pelouro da Educação. É neste passo que a gestão dos Serviços de Censura passa diretamente para a alçada do SNI, abrangendo tanto a imprensa como todos os meios de comunicação da época. O fenómeno de «concentração» política era «justificado por argumentos moralizantes, de inequívocos propósitos de educação do gosto», mas, em suma, acabaria por conduzir a «um controlo direto da produção cultural» que se passava a inventariar. ⁷⁵

De uma relação quase pessoal com os artistas dos tempos do início do SPN, da liderança do «organismo oficial de irreverência», ⁷⁶ Ferro passava a dirigir uma máquina burocrática pesada, onde se incluía a Emissora Nacional e a Inspeção-Geral dos Espetáculos. Nestas circunstâncias, por ocasião da festa de distribuição de prémios em 12 de agosto de 1946, o Secretário tem mais uma vez a ocasião de se pronunciar acerca dos «problemas fundamentais» do cinema, e, ao mesmo tempo que volta a manifestar o seu apreço pela Sétima Arte, lamenta que a sua «importância» nem sempre seja «reconhecida» ⁷⁷ como deveria, já que se trata do mais poderoso meio educacional:

⁷⁴ *Catorze anos de Política do Espírito*, s/p.

⁷⁵ Ramos do Ó, «Portugal de 1945-1960», 163.

⁷⁶ António Ferro, *Dez anos de Política do Espírito*, 17.

⁷⁷ António Ferro, «Grandeza e miséria do cinema português», em *Teatro e Cinema*, 43-4.

A sua magia, o seu poder de sedução, a sua força de penetração, são incalculáveis. Mais do que a leitura, mais do que a música, mais do que a linguagem radiofónica, a imagem penetra, insinua-se sem quase dar por isso, na alma do homem. Em quase todos os outros meios de recreação a nossa inteligência, a nossa própria sensibilidade, têm de aplicar-se, de trabalhar mais do que perante o cinema, do que em face daquele pano que, durante duas horas, se encarrega de pensar e de sonhar por nós. Olhar, olhar simplesmente é muito mais fácil mais cómodo, do que ver para ler ou estar atento a ouvir.⁷⁸

Nunca como em 1944 o pensamento do Secretário se revelou tão claro no que respeita ao laço entre o poder educativo e a possibilidade de conformar um sujeito a um conteúdo:

O espectador de cinema é um ser passivo, mais desarmado do que o leitor ou do que o simples ouvinte. A própria atmosfera das sessões de cinema, com a sua treva indispensável, ajuda essa passividade, essa espécie de sono com os olhos abertos... Quase se poderia afirmar que não chega a ser necessário olhar para o écran porque são as próprias imagens dos filmes que se encarregam de entrar docemente, quase sem nos despertar, nos nossos olhos simplesmente abertos...⁷⁹

Ora, prossegue o Secretário, apenas os americanos parecem ter tomado a sério esta «força de penetração do cinema», levando a que os europeus, completamente «hipnotizados», mas continuando a negar «sinceramente» essa influência, os imitem na verdade no modo de pensar, vestir, divertir, dançar, amar e viver. Será então necessário expurgar o cinema americano «da nossa vida»? «De forma alguma». Afinal, o «próprio cinema europeu, que precisa ainda das suas lições de técnica, sentiria a sua ausência». O cinéfilo argumenta que não se tratava de erradicar o cinema americano, que «cumpriu o seu dever», mas sim de proteger «o cinema português».⁸⁰

⁷⁸ «Grandeza e miséria...», 44.

⁷⁹ «Grandeza e miséria...», 44.

⁸⁰ «Grandeza e miséria...», 44-46.

Para defender o cinema português seria primeiramente necessário enfrentar os seus muitos defeitos, sem deixar de reconhecer o trabalho dos «pioneiros do cinema nacional». Aponta inúmeros problemas e falhas técnicas: o «mal da retórica, da abundância de palavras e imagens inúteis», que resultam em cenas também elas «inúteis»; a «falta de ritmo», em que a narrativa padece de demasiados detalhes e as «histórias são quase sempre laboriosamente contadas e cheias de caminhos sinuosos»; a «falta de cuidado, em certos pormenores, de que resulta por vezes falta de gosto», visível nomeadamente na «falta de cuidado no guarda roupa» (dos quais Ferro eximia os filmes históricos, onde se tinham já feito «notáveis progressos»), «no arranjo dos interiores», no «ensino das maneiras» e «na própria linguagem dos personagens»; o excesso das «vedetas que não passam, no geral, do primeiro filme»; e, em suma, a má escolha de assuntos. Justamente, na escolha das temáticas, Ferro entende poder ter ainda uma palavra a dizer para a edificação do cinema nacional, ventilando que «os nossos produtores, os nossos realizadores» devem passar a escolher invariavelmente «assuntos para os seus filmes, de preferência, na história ou na literatura do nosso País». Ataca, já se percebe, «histórias comerciais ou supostamente comerciais, com laboriosos enredos, com altas comédias que são às vezes muito baixas...».⁸¹

Nos anos quarenta, destacam-se os filmes de comédia assinados por Arthur Duarte, *O Costa do Castelo* (1943), *A Menina da Rádio* (1944), *O Leão da Estrela* (1947) e *O Grande Elias* (1950). Instalado já de pleno o sistema de censura, como poderemos entender o desacerto entre as palavras de Ferro e as produções nacionais que investiram no género do nacional-cançonetismo? Como analisa Lauro António, embora não fossem ao gosto estético do regime e seus líderes, o conteúdo permitia passar de modo eficaz a mensagem conformidade social:

Cada um destes filmes estrutura-se com base numa intriga em que alguém se faz passar, socialmente, por um representante de uma classe social diferente. Esta comédia de travesti propõe, pois, uma curiosa solução para os conflitos do trabalho, solução que passa invariavelmente pelo amor dos mais jovens, que desprezam os preconceitos dos mais velhos, enquanto as classes mais elevadas (burguesia rica e aristocracia em decadência)

⁸¹ «Grandeza e miséria...», 48-52.

aceitam o casamento, depois de se certificarem das virtudes, lealdade e abnegação dessa pequena burguesia com aspirações na vida.⁸²

Afinal o que fez concretamente o Estado para que a produção nacional se alinhe com os seus princípios? Ferro, ainda no discurso de 1944, prepara a resposta que todos os interessados esperavam, legitimando a ingerência total do Estado na criação artística:

E o Estado? Que tem feito o Estado? Que faz o Estado? Perguntas inevitáveis cujas respostas guardei para o final. A velha Companhia Portuguesa de Filmes, primeira pedra do cinema nacional, a Lisboa-Filme, os produtores e realizadores portugueses que tantas vezes têm recorrido ao Ministério das Obras Públicas e ao Secretariado Nacional de Informação, para começarem ou terminarem as suas fitas, sabem muito bem o que tem feito o Estado para os ajudar, através de isenções de impostos e de empréstimos ou subsídios. Esta própria distribuição de prémios aos melhores filmes e artistas dos últimos anos é mais uma prova de interesse do Estado português, mais um olhar de simpatia e de estímulo.⁸³

Como outra face da mesma moeda, novamente pela mão do incansável António Ferro, o SNI ao agregar a Inspeção passou em 1945 a instituir e articular comissões de fiscalização e de censura à passagem de fitas cinematográficas e à representação de peças teatrais, aperfeiçoando três anos mais tarde o sistema com as figuras da «licença de exibição» e do «visto de Censura». A Inspeção-Geral dos Espetáculos superintendia teatros, cinemas, circos, praças de toiros, campos de jogos, sociedades recreativas e salões de baile e estava incumbida de proceder à «fiscalização de espetáculos», concessão de «licenças» e «vistos» a uma panóplia de possibilidades, desde casas e recintos, a programas e cartazes, até «registo» de peças, filmes e artistas.⁸⁴ Desde o início da guerra que as películas oriundas sobretudo dos Estados Unidos da América – já antes

⁸² Lauro António, «O cinema português em crise profunda» em *Os anos de Salazar*, vol. 11, *Cinco Violinos no Telhado*, ed. António Simões do Paço (Lisboa: Planeta De Agostini, 2007), 184.

⁸³ «Grandeza e miséria...», 55.

⁸⁴ Decreto-Lei 34590, e 11 de maio de 1945 e Decreto-Lei 35165, de 23 de novembro de 1945.

apreciadas pelo público português, mas mais raras – tinham vindo a penetrar nas salas de cinema, até se tornarem maioritárias.

No início de 1948, o Secretário lamentava: «só temos um Teatro do Povo e dois Cinemas Ambulantes, quando devíamos possuir os suficientes para não voltarmos às mesmas terras apenas de três em três anos».⁸⁵ Nessas circunstâncias, Ferro, ao mesmo tempo que impunha vigilância, lançava também em 1948 o Fundo do Cinema Nacional, que dispunha, além do pagamento ao Conselho de Cinema presidido pelo próprio secretário da informação, os subsídios destinados à produção nacional.⁸⁶

O Fundo de Cinema, concebido a partir do pensamento do Secretário de Informação, procurava a todo o custo «nacionalizar o filme realizado em Portugal» já que «nem a burguesia urbana o conseguia sustentar»⁸⁷ e criar um novo público. Favorecia os filmes «históricos», de raiz «regional ou folclórica», visando combater a comédia. Para Ferro, «afora duas ou três exceções», os filmes cómicos, «com indiscutível e lamentável êxito» baseado, quase sempre, na exploração de «gestos, ditos e expressões», que não precisavam sequer «de ter pornografia para serem grosseiros, reles e vulgares»; eram o «cancro» do cinema nacional.⁸⁸

Na verdade, se descontarmos o fulgor do discurso de António Ferro, nenhum entusiasmo foi efetivamente colocado na criação do cinema nacional, que entrou em «decadência».⁸⁹ No que respeitou à política de fomento das infraestruturas, não teve qualquer efeito, situação que Luís de Pina interpreta como um fenómeno de «estatização» em que foram, para além da retórica, criados «mecanismos restritivos».⁹⁰

NOTICIÁRIOS DE ATUALIDADES: A POTÊNCIA EDUCATIVA?

Quando em 1938 se funda a Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas (SPAC), que até 1952 irá produzir 95 números de atualidades

⁸⁵ António Ferro, *Apontamentos para uma Exposição* (Lisboa: SNI, 1948), 16.

⁸⁶ Lei 207, de 18 de fevereiro de 1948.

⁸⁷ Ramos do Ó, «Portugal de 1945 a 1960», 164.

⁸⁸ «O Estado e o Cinema», 63-70.

⁸⁹ João Bérnard da Costa, *Histórias do Cinema* (Lisboa: INCM, 1991), 100.

⁹⁰ Luís de Pina, *História do Cinema Português* (Lisboa: Europa-América, 1986), 115.

cinematográficas,⁹¹ há muito que em Portugal se trilhara esta senda por produtoras independentes.⁹² O género cine-actualidades vai ter durante as duas décadas seguintes, a par com o que se passava no restante mundo ocidental, um enorme impulso, pelo que o SPN traz para a alçada do Estado este formato, que passaria a estar ao serviço da propaganda. O ano da criação do SPN é, talvez em consequência da Lei dos 100 metros, «um dos anos em que mais curtas-metragens documentais se produzem em Portugal», mas também aquele em que «menos espaço há para as actualidades, estilhaçadas pelos pequenos filmes com cerca de 100 metros, que as substituem nos programas cinematográficos».⁹³ No próprio ano de fundação do *Jornal Português*, ainda se registaram actualidades de outras editoras mas, de 1939 em diante, o público de cinema português passará a depender quase exclusivamente dos noticiários da SPAC, onde também se incluem peças realizadas por grandes produtoras internacionais.⁹⁴

O cinema de actualidades constitui um género próprio, aparentado ao documentário e à moderna reportagem televisiva, sem todavia se confundir com nenhum dos dois. As actualidades mantiveram sempre um carácter *informativo* e *formativo*, que se dissolve no facto de terem sido forjadas com o intuito de estabelecer um projeto de identidade nacional.⁹⁵ António Lopes Ribeiro e José Leitão de Barros, considerados os realizadores do regime, o primeiro por convicção pessoal inabalável, o segundo com algumas reservas, tinham já nas décadas de 20 e 30 iniciado a exploração do cinema documental. O SPN e, muito em particular, António Ferro, demarcaram para o cinema português a missão de *educar o povo* através da imagem, justificando assim o uso da mais cara forma de propaganda junto de Salazar.

Com efeito, a Política do Espírito, tal como ela se vinha impondo no panorama nacional com o seu carácter já quase desprovido da poesia

⁹¹ *Jornal Português: Revista Mensal de Actualidades, 1938-1951*, 5 vols (Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2015) [DVD].

⁹² Piçarra, *Salazar vai ao cinema*, 63.

⁹³ Piçarra, *Salazar vai ao cinema*, 39.

⁹⁴ Piçarra, *Salazar vai ao cinema*, 40.

⁹⁵ José Manuel Costa, «O Documentário ausente», *Revista de Comunicação & Linguagens* 9 (1989): 101.

inicial e agora cada vez mais pejada de meios censórios que construía o labor da propaganda foi precipitada primeiro pela ascensão das forças republicanas em Espanha, seguida da Guerra de 1936-1939, situações dramáticas que impuseram à sobrevivência do regime a necessidade de garantir a coesão interna, missão que o *Jornal Português* abraçou por inteiro.

A direção do noticiário de atualidades fica quase em exclusivo nas mãos do realizador António Lopes Ribeiro, em quem o regime depositava total confiança política, pelo que não constam quaisquer incidentes com os serviços de censura.⁹⁶

No balanço detalhado que o secretário realiza em 1944, por ocasião dos catorze anos de Política do Espírito, Ferro volta a sublinhar que está consciente «da importância fundamental que o país assume, cada vez mais, na vida de cada país», razão pela qual o SPN desde sempre se interessou pela Sétima Arte:

Foi assim que o secretariado produziu um filme de grande metragem, «A Revolução de Maio» e mais de 70 documentários – entre os quais dois filmes de viagens presidenciais a África, o da Exposição do Mundo Português e o da viagem do Cardeal Cerejeira à nossa África– tendo dado também o seu patrocínio a dois filmes de grande metragem que exaltavam temas nacionais, «Ala Arriba!» e «Camões». Além disso edita, desde 1938, um «*Jornal Português*», a única revista de atualidades cinematográficas produzida em Portugal, com continuidade.⁹⁷

A SPAC, agência que produz em exclusivo o *Jornal Português*,⁹⁸ ainda assim, e apesar de todo o esforço colocado, falha em todos os planos de expansão da produção. Em 1947, Ferro ainda se ufana do apoio ao cinema:

Com a fundação do Secretariado de Propaganda Nacional, o cinema português encontrou aquele apoio decisivo, *continuado*, que lhe tinha faltado até então, o seu organismo, digamos, de constante propaganda da sua necessidade e importância. Como

⁹⁶ Piçarra, *Salazar vai ao cinema*, 55-6.

⁹⁷ *Catorze anos de Política do Espírito*, s/p.

⁹⁸ Piçarra, *Salazar vai ao cinema*, 53.

se manifestou esse interesse? De várias formas: produzindo um filme de grande metragem e quase uma centena de documentários, criando o «Jornal Português» de atualidades que, brevemente, passará a semanal, pondo a caminhar, por esse Portugal fora, os dois cinemas ambulantes, criando prémios para realizadores, produtores e artistas que hoje nos reúnem aqui, dando alguns subsídios para a produção de filmes, lutando, finalmente, durante anos, ajudados sempre pela alta compreensão do Senhor Presidente do Conselho, para que a aspiração da tal lei de proteção de cinema se transformasse, como aconteceu, numa realidade.⁹⁹

A lei de proteção do cinema concretizou-se, abrindo mais uma brecha no regime, nas décadas seguintes. As atualidades cinematográficas mantiveram-se quase até à Revolução dos Cravos de 1974, mas sempre de modo muito esparsa. O *Jornal Português*, com cada vez menos números anuais, acabou por ser descontinuado em 1951, em prol de *Imagens de Portugal*. Em 1949, António Ferro foi substituído nas suas funções e o Secretariado, uma vez coartado da sua «vocação primacial», participou da «lenta agonia do regime».¹⁰⁰

Por pressão da Ação Católica Portuguesa, que desde a sua fundação em 1936 denunciara repetidamente o clima de licenciosidade nos cinemas portugueses,¹⁰¹ juntamente com muitos deputados da Assembleia Nacional, foi regulada a partir de 1952 a entrada de menores nos espetáculos públicos, passando também desde então a funcionar no Secretariado Nacional de Informação uma Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores.¹⁰² Quatro anos depois, face ao avanço desmedido do cineclubismo, o Estado cria a Federação Portuguesa de Cineclubes,¹⁰³ de modo a controlar «as dezenas de cineclubes que por essa altura já existiam de Norte a Sul do país, envolvendo milhares de sócios».¹⁰⁴ Estas medidas

⁹⁹ Ferro, «O Estado e Cinema», 61-2.

¹⁰⁰ «Secretariado de Propaganda Nacional», 896.

¹⁰¹ Ramos do Ó, *Os anos de Ferro*, 208.

¹⁰² Decreto-Lei 38964, de 27 de outubro de 1952.

¹⁰³ Decreto-Lei 40572, de 16 de abril de 1956.

¹⁰⁴ Lauro António, «Os cineclubes cativam a juventude» em *Os anos de Salazar*, vol. 13, 1956: *Nasce a Fundação Calouste Gulbenkian*, ed. António Simões do Paço (Lisboa: DeAgostini, 2007), 154; o Clube Português de Cinematografia/Cineclubes do Porto, nasceu em 1945.

mostraram bem a importância que o cinema adquirira junto do público. O SNI descartava-se da dupla função de promover a criação e de coartar a produção de todos os conteúdos que pudessem constituir um desvio dos princípios vigentes pelo Estado Novo e entregava-se à censura.

NOTAS FINAIS

Ao longo deste texto, fomos expondo o modo como as duas séries que constituem o cerne desta investigação se entrelaçam, mostrando que tanto na legislação, quanto no pensamento que António Ferro nos legou por escrito, se acoplaram educação e repressão, criação e censura. Ao tratar duas séries documentais distintas, podemos verificar que as opiniões e intuições de António Ferro se plasmam também no que foi sendo tratado em letra de lei, mostrando que há uma formação discursiva própria do regime do Estado Novo que coincide nestas duas vertentes, constituindo a genealogia desta produção cultural.

Com efeito, a premissa de que o cinema era um meio poderoso de educar até contra a vontade ou consciência do espectador, que Ferro defendia desde jovem, passou a ser um princípio em torno do qual a política cultural do Estado Novo gizou novas e mais apuradas medidas de controlo da população portuguesa no SPN e, de modo mais apertado, no SNI. A assunção, em primeira instância, do carácter educativo do cinema foi seguido de medidas de controlo e censura, primeiro na simples exibição, passando depois a cercear todos os passos que uma fita poderia ter desde a sua criação à projecção numa sala de cinema. Percebemos também como António Ferro, desde cedo seduzido pelas telas do animatógrafo, não mudara de opinião acerca do poder do cinema. Educativo, para o bem e para o mal, ele seria uma arma poderosa e, portanto, necessária ao serviço do Estado.

Neste contexto aqui descrito, as atualidades cinematográficas são apenas uma peça de uma maquinaria complexa. Se por um lado, toda a produção é controlada porque entregue diretamente ao realizador do regime, ela também falha liminarmente. O espectador comum preferia filmes de comédia e do nacional-cançonetismo emergente, que o regime condenava – Ferro e Salazar em primeira instância. Percebemos então que entre o imaginário do Secretário e a concretização de uma política cultural especificamente concentrada em ‘ensinar’ as massas acerca dos

conteúdos selecionados e controlados havia uma linha de continuidade que se quebrava na falta de recetores. Talvez o espetador não se limitasse a abrir os olhos e a absorver o conteúdo, como supunha Ferro, ou talvez não chegasse a abri-los... Concluimos assim, com esta investigação, pela falha de uma política cultural e pelo desacerto entre a potência educativa do cinema e sua efetiva receção.

Nota sobre los autores

ANA LUÍSA PAZ é Professora Auxiliar no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa e investigadora na sua unidade de investigação, UIDEF – Investigação & Desenvolvimento em Educação e Formação. Doutorada em Educação – História da Educação pelo mesmo Instituto de Educação, é também Mestra em Sociologia – Sociologia da Educação pela Universidade Nova de Lisboa e licenciada em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tem publicado sobre história da educação e educação artística e, em particular, sobre as trajetórias de músicos. Os seus interesses de investigação prendem-se com os temas das Pedagogias do Ensino Superior e Educação Artística, em perspetiva histórica e comparada. É membro do grupo HEC - History of Educational Ecologies International Research Group.

JORGE RAMOS DO Ó é professor associado com agregação do Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. É professor convidado dos programas de pós-graduação em educação da Universidade de São Paulo, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da Universidade Federal Fluminense e da Universidade do Estado da Bahia. Tem escrito sobre análise do discurso, história política, história cultural, especialmente durante o período do Estado Novo português, e também sobre história da educação e da pedagogia, num período mais longo e que se estende de meados do século XIX ao último quartel de Novecentos. Os seus atuais interesses de investigação dirigem-se para a pedagogia do ensino superior, apontando nesta direção o livro *Fazer a mão: Por uma escrita académica inventiva*. Lisboa: Edições do Saguão, publicado em 2019. Orienta, desde 2002, um seminário de pós-graduação sobre as articulações entre escrita e leitura. Integra a Comissão Científica do Doutoramento em Artes (Artes Performativas e da

Imagem em Movimento) da Universidade de Lisboa e do Instituto Politécnico de Lisboa. Co-director do Doutoramento em Educação Artística oferecido pelas Universidades do Porto e de Lisboa. Coordena a pós-graduação em Pedagogia do Ensino Superior oferecida pelo Instituto de Educação da Universidade de Lisboa.

REFERÊNCIAS

- Acciaiuoli, Margarida. *António Ferro: A vertigem da palavra – Retórica, política e propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Bizâncio, 2013.
- Alves, Vera. *Arte popular e Nação no Estado Novo: a política folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional*. Lisboa: ICS, 2013.
- António, Lauro. «O cinema português em crise profunda». Em *Os anos de Salazar*, vol. 11, *Cinco Violinos no Telhado*, editado por António Simões do Paço, 174-185. Lisboa: Planeta DeAgostini, 2007.
- António, Lauro. «Os cineclubes cativam a juventude». Em *Os anos de Salazar*, vol. 13, *1956: Nasce a Fundação Calouste Gulbenkian*, ed. António Simões do Paço, 154-156. Lisboa: Planeta DeAgostini, 2007.
- Agusto-França, José. *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand, 1985.
- Barcoso, Cristina. *O Zé Analfabeto no cinema: o cinema na Campanha Nacional de Educação de Adultos, de 1952 a 1956*. Lisboa: Educa, 1992.
- Batalha, José. «Os castigos corporais na escola primária do Estado Novo (1930-1940)». Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2001.
- Cabral, Susana. «Educação Não Formal e Ensino Artístico no Estado Novo – Entre paradigmas». Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2016.
- Chaves, Mário. *La otra mirada: España y Portugal entre el eje y los aliados*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2018.
- Costa, João Bérnard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: INCM, 1991.
- Costa, José Manuel. «O Documentário ausente». *Revista de Comunicação & Linguagens* 9 (1989): 97-102.
- Cunha, Paulo. «O cinema e a educação no Estado Novo: O caso da Comissão de Cinema Educativo (1932)». *Estudos do século XX* 6 (2006): 353-367.
- Ferro, António. *As grandes trágicas do silêncio: Três máscaras de Sancho de Castro*. Lisboa: Monteiro & Companhia, 1917.
- Ferro, António. *Apontamentos para uma Exposição*. Lisboa: SNI, 1948.
- Ferro, António. *Hollywood, capital das imagens*. Lisboa: Portugal-Brasil, 193-.
- Ferro, António. *Viagem à Volta das Ditaduras*. Lisboa: Diário de Notícias, 1927.
- Ferro, António. *Dez anos de Política do Espírito, 1933-1943*. Lisboa: SNI, 1944.
- Ferro, António. *Prémios Literários (1934-1947)*. Lisboa: SNI, 1950.

- Ferro, António. *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa: Edições SNI, 1950.
- Guerra, Cidalisa. «Do fervor modernista ao desencanto do regime instituído: António Ferro (1895-1956) ou o retrato de uma personalidade em luta». Tese de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2002.
- Jornal Português: Revista Mensal de Atualidades, 1938-1951*, 5 vols. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2015 [DVD].
- Loff, Manuel. «*O Nosso Século é Fascista*»: *O mundo visto por Salazar e Franco* Porto: Campo das Letras, 2008.
- Loff, Manuel. *O que parece é: Salazar, Franco e a propaganda contra Espanha Democrática*. Lisboa: Tinta da China, 2009.
- Mattoso, José (dir.). *História de Portugal*, vol. 7, *O Estado Novo (1926-1974)*, editado por Fernando Rosas. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.
- Martins, Catarina; Cabeleira, Helena e Ó, Jorge Ramos do. «The Other and the Same: images of rescue and salvation in the Portuguese documentary film *Children's Parks (1945)*», *Paedagogica Historica* 47, no. 4 (2011) 491-505.
- Medeiros, Nuno. *O SPN e o SNI na encruzilhada do livro: António Ferro e o campo oficial da edição no Estado Novo*. Lisboa: ICS, 2020.
- Mogarro, Maria João. «Manuais escolares no Portugal do Estado Novo». Em *Manuales escolares en España, Portugal y América Latina: siglos XIX y XX*, dirigido por Jean-Louis Guereña, Gabriela Ossenbach e María del Mar del Pozo, 89-406. Madrid: UNED, 2005.
- João Medina (dir.). *História Contemporânea de Portugal*, vols 3 e 4, Ditadura: O Estado Novo do 28 de Maio ao Movimento dos Capitães, t. I e II, Lisboa: Multilar, 1988.
- João Medina. *Salazar, Hitler e Franco: Estudos sobre Salazar e a Ditadura*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- Lopes, Rui. «A moral, mural!: As ideias nos mapas e quadros parietais». Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 2014.
- Nóvoa, António e Santa-Clara, Ana Teresa (coord.). «Liceus de Portugal»: histórias, arquivos, memórias, Porto: ASA, 2003.
- Ó, Jorge Ramos do. «Salazarismo e Cultura», em *Nova História de Portugal*, vol. 12, *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, dirigido por Joel Serrão e A.H. de Oliveira Marques, 391-454. Lisboa: Editorial Presença, 1992.
- Ó, Jorge Ramos do. «Portugal, de 1945 a 1960: Cultura e mentalidades». Em *História do Século XX: Os anos da Guerra Fria (1945-1960)*, 162-169. Lisboa: Alfa: 1995.
- Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro: O dispositivo cultural durante a 'Política do Espírito', 1933-1949*. Lisboa: Estampa, 1999.
- Ó, Jorge Ramos do. «Secretariado de Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação». Em *Dicionário do Estado Novo*, Vol. 2, coordenado por Fernando Rosas e José Manuel de Brito, 893-896. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997.

- Oliveira, Alexandre Costa de. «“O fecho da abóbada”: O Museu de Arte Popular e a ação do Secretariado de Propaganda Nacional». Tese de doutoramento, Escola de Ciências Sociais e Humanas, ISCTE-IUL, 2018.
- Paulo, Heloísa. *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: O SPN-SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva, 1994.
- Piçarra, Maria do Carmo. *Salazar vai ao cinema: O Jornal Português de Atualidades Cinematográficas*. Coimbra: Minerva, 2006.
- Piçarra, Maria do Carmo. *Projetar a ordem: Cinema do povo e propaganda salazarista*. Lisboa: Pássaros, 2020.
- Pina, Luís de. *História do Cinema Português*. Lisboa: Europa-América, 1986.
- Pinto, Rui Pedro. «Secretariado de propaganda nacional: prémios de espírito: um estudo sobre prémios literários». Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2007.
- Raimundo, Orlando. *António Ferro, o inventor do salazarismo – Mitos e falsificações do homem da propaganda na ditadura*. Lisboa: Dom Quixote, 2015.
- Ribeiro, Vasco. «A informação da Arcada e o processo de indução noticiosa preconizado por António Ferro». Em *Salazar, o Estado Novo e os Media*, coordenado por José Luís Garcia, Tânia Alves e Yves Léonard, 25-48. Lisboa: Edições 70, 2017.
- Rosas, Fernando. *Salazar e os Fascismos. Ensaio breve de história comparada*. Lisboa: Tinta-da-China, 2019.
- Salazar, António de Oliveira. *Discursos (1929-1934)*, vol. 1. Coimbra: Coimbra Editora, 1961.
- Serra, Filomena. «António Ferro, o retrato e a entrevista: montagem e propaganda na encenação da história», *Revelar* 3 (2018): 1-32.
- Serrão, Joel e Marques, A.H. de Oliveira (dir.). *Nova História de Portugal, vol. 12, Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Presença, 1992.
- Serrão, Vanda. «O ensino durante o Estado Novo em Portugal: papel do professor». Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2018.
- Silva, Raquel Pereira da. *António Ferro: Estudo e Antologia*. Lisboa: Alfa, 1991
- Torgal, Luís Reis (coord.). *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.
- Trindade, Luís. «Um cartaz espantando a multidão: António Ferro e outras almas do modernismo banal». *Comunicação & Cultura*, no. 8 (2009): 89-102.
- Viana, Luís. *A Mocidade Portuguesa e o liceu: lá vamos contando... (1936-1974)*. Lisboa: Educa, 2001.
- Vicente, António Pedro. *Espanha e Portugal: Um olhar sobre as relações Peninsulares no século XX*. Lisboa: Tribuna, 2003.
- Victorino, José. *Propaganda e Turismo no Estado Novo*. Lisboa: Alethêia, 2018.
- Zanoni, Fábio. «A censura sem limites: as práticas de censura no cinema e seus ecos na contemporaneidade democrática luso-brasileira». Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 2015.