

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Uma fita de touros irá passar no estrangeiro. *Gado Bravo* (1934) e o sonho de uma indústria cinematográfica europeia em Portugal

Rebecca Ferreira Dias

Mestrado em História Moderna e Contemporânea

Orientadores:

Doutora Maria João Vaz, Professora Associada

Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Doutor Cândido Gonçalo Rocha Gonçalves, Professor Adjunto

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Novembro, 2021



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de História

Uma fita de touros irá passar no estrangeiro. *Gado Bravo* (1934) e o sonho de uma indústria cinematográfica europeia em Portugal.

Rebecca Ferreira Dias

Mestrado em História Moderna e Contemporânea

Orientadores:

Doutora Maria João Vaz, Professora Associada

Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Doutor Cândido Gonçalo Rocha Gonçalves, Professor Adjunto

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Novembro, 2021

*À minha vó Tó, não importa quantos textos eu
faça, minhas dedicações vão ser sempre para
você*

Agradecimentos

Uma vez que esta seção é dedicada exclusivamente aos meus agradecimentos, permito-me fazer um pequeno desabafo sobre os caminhos que percorri para chegar ao fim deste mestrado. Desde o início da minha formação, em 2015, convivi com o que parece ser uma sentença aceite por todos na nossa área: ser historiador é um trabalho solitário. Tenho que, infelizmente, concordar, em partes. No fim, somos somente eu, a bibliografia e as fontes. Se isto já era sentido antes, a imigração para um país completamente novo, os dois anos de COVID atrelado a perspectiva da profissão cada vez mais incerta nesta época de ascensão de grupos de extrema direita, a solidão foi ainda mais latente.

Desta forma, a primeira pessoa a ser agradecida aqui não poderia ser outra a não ser eu mesmo por conseguir fazer um feito que parecia impossível. Obrigada por se manter firme apesar de todas as diversidades que existiram ao longo desses dois anos. Obrigada mais ainda por estar aqui presente para poder ver os frutos de todo seu esforço. Independentemente do que vem pela frente, você, mais do que nunca, merece.

Entretanto, eu não seria ninguém sem a existência de pessoas que me guiaram para, enfim, concluir esta dissertação.

Em primeiro lugar à minha família que me apoiou em diversos níveis nesta aventura chamada Portugal. Em especial à minha mãe, Maria Fernanda, que, em um momento de desespero, juntou tudo o que tinha e cruzou o Atlântico para vir cuidar de mim no momento em que mais precisei. Como eu disse na minha última dedicatória, tudo o que eu faço é sempre para te ver feliz. Espero que tenha conseguido realizar este objetivo. E ao meu pai, Adalberto, que mesmo não concordando com os caminhos que escolhi para mim, pela primeira vez, dedicou-se não somente a ouvir a minha pesquisa, como a ler o artigo que publiquei pela Universidade de Brasília. Eu amo vocês.

Aos meus amigos do Brasil, Martha, Aline, Raquel, João, Júlio, Luc e Clara por terem aguentado os meus sumiços e todos os meus longos áudios sobre não conseguir terminar. Se eu estou aqui, nesse momento entregando, foi porque vocês me impulsionaram a fazê-lo. Em particular ao Gabriel Galvão, futuro vencedor de prêmios do Cinema Brasileiro, que se disponibilizou em assistir comigo *Gado Bravo* e me auxiliar nas minhas interpretações do filme. E ao Mário Rezende, a quem eu nunca conheci pessoalmente, mas que ocupa um lugar mais do que especial em mim.

Obrigada por partilhar não apenas bibliografia e ser meu companheiro nos estudos sobre cinema português, como também por todas as conversas que me guiaram nessa escrita e na vida.

A Carolina Gusmão, que veio junto a mim da UNIRIO para essas terras além mar. Eu não sei o que seria de mim sem seus sorrisos, seu olhar carinhoso e suas palavras cheias de certezas. Lisboa não existe sem você aqui.

A Juliana, Renata, Monique, Vicente e aos amigos que fiz por estas terras que, entre histórias e copos de cerveja, me fizeram sentir em casa. A Taiane Moreira por todo o aconchego e por me fazer cuidar de mim. Pedro Costa, meu companheiro de ISCTE, pelas horas juntas através das bibliotecas desta cidade e por todos os cafés comprados na máquina da faculdade.

Aos meus primos Clara e Caires que me acolheram em sua casa e me ajudaram a contornar todas as dificuldades que encontrei neste país.

Aos meus dois orientadores, cuja paciência e disponibilidade vão para além do imaginado. Ao Gonçalo Gonçalves, pelos quase quatro anos de parceria e por continuar acreditando em mim quando nem eu mesma acreditava mais. A Maria João Vaz por todo o acolhimento que me deu neste estabelecimento de ensino e por toda atenção neste processo que se demonstrou tão difícil.

Ao meu companheiro de casa e de vida, Fernando Santos. As palavras aqui escritas são insuficientes para expressar a gratidão que eu sinto. Obrigada por, muitas vezes, ter que abrir mão para poder me levantar da cama. Obrigada por todas as saídas, todos os abraços apertados, todas as vezes que você disse que ia ficar tudo bem. Obrigada por estar comigo segurando minha mão no meio daquele hospital. Você é a primeira pessoa que eu penso quando acordo e a última quando vou dormir. Você é também a minha maior motivação para crescer e se tornar uma pessoa melhor. Te amar é pouco. O que eu sinto por você é inexplicável. Essa dissertação, muito mais do que minha, é sua.

A minha sogra, Cristina Sperle, por apoiar integralmente nós dois nessa empreitada. Ao meu sogro, Ruy Santos, cuja a saudade transborda todos os dias, por ser o primeiro a nos olhar com um orgulho de quem vê seus filhos alcançarem os sonhos. Obrigada por sempre me fazer sentir parte da família. Eu sei que você sempre estará acompanhando a gente crescer. Pode deixar que vou fazer questão de que isto aconteça.

Ao Levi, nosso filhote felino, por todas as vezes que deitou no meu colo durante toda essa quarentena, me fazendo sentir menos sozinha.

Ao Iscte, a Biblioteca Nacional, a Torre do Tombo por proporcionar os materiais necessários para minha pesquisa.

A Banca que disponibilizará amavelmente seu tempo e atenção para a leitura desta dissertação.

Por fim, ao Lewis Hamilton, piloto de Fórmula 1 e heptacampeão mundial. Ao mesmo tempo em que achei realmente que não iria conseguir terminar esta epopeia, você parecia ter desistido de competir pelo campeonato. No meio da minha desilusão assisti você ultrapassar 25 posições, alô inimaginável, e ganhar o GP de São Paulo. Abraçado à bandeira brasileira você disse para a gente nunca desistir. Sua obstinação fez com que eu pegasse o computador e finalmente terminasse esta dissertação.

A todos vocês, meu mais muito obrigada.

Resumo

Esta pesquisa objetiva refletir como Portugal, mesmo à margem da cinematografia internacional, dominada por países como os Estados Unidos e a Alemanha, possuía um lugar no meio dos fluxos cinematográficos da década de 1930. Neste sentido, pretende-se compreender como a dinâmica entre uma juventude cinéfila dotada de contatos e influências no estrangeiro e o recém criado Estado Novo desenhou os projetos da fomentação da indústria cinematográfica portuguesa.

Fundado em 1933, o Bloco H. da Costa possuiu o objetivo de promover uma produção contínua de filmes portugueses com o intuito de obterem êxito internacionalmente. Parte-se, a partir daí, a busca por juntar figuras internacionais com os técnicos portugueses para que trabalhassem lado a lado a fim de realizar filmes cuja qualidade técnica pudesse competir com as principais indústrias cinematográficas da época. Desta forma, estreou em agosto de 1934 a única longa-metragem produzida pelo Bloco: *Gado Bravo*, de António Lopes Ribeiro, supervisionado pelo alemão Max Nosseck. A partir disto, esta dissertação possui o intuito de responder às seguintes questões: De que maneira *Gado Bravo* ilustrou o projeto de criar uma indústria nacional portuguesa de moldes internacionais? E como tal objetivo pode ser lido como consequência das circulações transnacionais existentes no cenário cinematográfico na primeira metade da década de 1930?

Palavras-Chave: Estado Novo; Cinema Português; Bloco H. da Costa; *Gado Bravo* (filme)

Abstract

This research aims to reflect how Portugal, even at the margins of international cinematography, dominated by countries such as the United States and Germany, had a place in the midst of the cinematographic flows of the 1930s. In this sense, it is intended to understand how the dynamics between a young cinema-goers gifted with contacts and influences from abroad and the newly created Estado Novo designed the projects of the fomentation of the Portuguese film industry.

Founded in 1933, the H. da Costa Block had the objective of promoting a continuous production of Portuguese films with the intention of achieving international success. From this, the search was on to bring together international figures with portuguese technicians so that they could work side by side to make films whose technical quality could compete with the main industries of the time. Thus, the only feature film produced by the Bloco premiered in August 1934: *Gado Bravo*, by António Lopes Ribeiro, supervised by german Max Nosseck. Based on this, this dissertation has the intention of answering the following questions: In what ways did *Gado Bravo* illustrate the project of creating a Portuguese national industry of international molds? And how can this goal be read as a consequence of the transnational circulations existing in the cinematographic scenario in the first half of the 1930s?

Key.words: Portuguese New State; Portuguese Cinema; H. da Costa Block; *Gado Bravo* (movie)

ÍNDICE

| | |
|---|------|
| Agradecimentos | iii |
| Resumo | vii |
| Abstract | ix |
| Índice de figuras | xii |
| Lista de Abreviaturas e Siglas | xiii |
| | |
| Introdução | 01 |
| Capítulo 1. Fitas que se ouvem: o desenvolvimento do cinema na Europa entreguerras | 11 |
| 1.1 Entre a sonorização do cinema, a crise da avant-garde e o surgimento de novos fluxos | 12 |
| 1.2 Hollywood VS Europa: a formação de um cinema nacional com demandas internacionais | 21 |
| Capítulo 2. O desenvolvimento da indústria cinematográfica pelos olhos do Animatógrafo | 31 |
| 2.1 António Lopes Ribeiro e a missão de fazer uma revista de cinema em 1933 | 33 |
| 2.2 Tobis or not Tobis: as expectativas e frustrações da fomentação da indústria cinematográfica com <i>A Canção de Lisboa</i> | 41 |
| Capítulo 3. <i>Gado Bravo</i> e a perspectiva de um cinema português internacional | 46 |
| 3.1 O português de Paris: Hamilcar da Costa e a criação do Bloco H. da Costa | 47 |
| 3.2 Portugal vai passar nas telas de todo o mundo: a transnacionalização de <i>Gado Bravo</i> | 58 |
| 3.2.1 Os técnicos estrangeiros chegaram a Lisboa | 58 |
| 3.2.2 <i>Gado Bravo</i> e sua reprodutibilidade narrativa e técnica | 67 |
| Conclusão: A herança do Bloco H. da Costa | 77 |
| Fontes e Bibliografia | 83 |
| Fontes | 83 |
| Bibliografia | 86 |

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1 Pôster do I Festival Internacional de Veneza, 1932, que evidencia alguns dos países participantes

Figura 3.1. Hamilcar da Costa, *Movimento* nº 16 , 17 de fevereiro 1934

Figura. 3.2 Elisa Correia de Mattos, a Madame H da Costa, *Movimento* nº 16, 17 fev 1934

Figura 3.3 I Seção Corporativa da Agência H. da Costa. *Animatógrafo*, ano , nº 4, 24 de abril de 1933

Figura 3.4 Max Nosseck e António Lopes Ribeiro, *Animatógrafo*, ano I, nº8, 22 de maio de 1933

Figura 3.5 Chegada de Siegfried Arno para as filmagens de Gado Bravo, *Animatógrafo*, ano I, nº12, 19 de junho de 1933

Figura 3.6 Nita Brandão e Raul de Carvalho sendo filmados por Heinrich Gärtner. *Animatógrafo*, ano I, nº14, 10 de julho de 1933

Figura 3.7 Chegada de Nita Brandão à Lisboa, *Animatógrafo*, ano I, nº10, 5 de junho de 1933

Figura 3.8 Garrido e Fernandes conversam, min 17:30, Gado Bravo (1934)

Figura 3.9 Percurso ferroviário Ribatejo- Lisboa, mín 1:24:50 à 11:25:23, *Gado Bravo* (1934)

Figura 3.10 Figura 3.10 Nina (Olly Gebauer) e Manuel Garrido (Raul de Carvalho), *Movimento*, nº16-17, fevereiro de 1934

Figura 3.11 Jackson (Siegfried Arno) no sonho de Nina, min 39:35, Gado Bravo (1934)

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANTT Arquivo Nacional da Torre do Tombo

C.P.F S.T.K Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm

DSI Departamento de Seleção de Intérpretes

GTK State Film Technicum

HFP Hispano - Film - Production Company

IFK Internationale Filmkammer

LUCE L' Unione Cinematográfica Educativa

SPN Secretariado de Propaganda Nacional

SNI Secretariado Nacional de Informação

SPAC Sociedade Portuguesa de Actualidades

UFA Universum Film Aktiengesellschaft

VOKS Sociedade de União para Relações Culturais com Países Estrangeiros (Vsesoiuznoe Obshestvo Kul'turnoi Sviazi s zagranitsej)

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo estudar a inserção de Portugal nos fluxos da produção cinematográfica europeia durante a década de 1930. Mesmo ocupando um lugar periférico na cinematografia internacional, dominada por países como os Estados Unidos e a Alemanha, a indústria do cinema desenvolveu-se através de ligações com realizadores, atores e técnicos de toda a Europa. Neste sentido, pretende-se compreender como a dinâmica entre uma juventude cinéfila dotada de contatos e influências do estrangeiro e o recém criado regime ditatorial do Estado Novo ajudou a fomentar a indústria cinematográfica em Portugal.

O Estado Novo Português, assim como sucedeu com outros regimes autoritários na Europa durante a década de 1930, encontrou no cinema uma forma de transmitir para a maioria população iletrada a ideologia política e os valores culturais do novo regime. Assim, o cinema foi um instrumento utilizado na construção e consolidação da noção de povo português, entre outras, como grupo étnico, meio cultural, capacidade civilizatória e como unidade independente no concerto das Nações.¹ Reconhecendo o potencial da arte cinematográfica, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), encarou o cinema como uma das suas áreas de atuação prioritárias, empreendendo múltiplos esforços para estimular, dirigir e controlar a produção de filmes no país. Desta forma, o SPN realizou uma série de medidas ao longo das décadas de 1930 e 1940 com o intuito de fomentar a indústria cinematográfica portuguesa.² Dentre as quais a isenção de impostos da recém-criada Tobis Portuguesa, o que contribuiu para seu estabelecimento como a principal empresa cinematográfica do país.³

Assim, a cinematografia dominante em Portugal neste período foi baseada fundamentalmente nas ideias de ruralidade, da tradição e da história enquanto traços constitutivos da nacionalidade.⁴ O propósito era, de acordo com Fernando Rosas, afirmar uma

¹ Ó, J.(1995). *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a "Política do Espírito (1933-1949)*. Editorial Estampa, p.30

² É válido ressaltar que o governo da Ditadura Nacional já havia iniciado medidas protecionistas em relação ao cinema. Como afirma Patrícia Vieira, logo em 1927 é promulgado a "lei dos 100" metros que deveria ser mudada todas as semanas, sendo ainda isentos de impostos todas as películas virgem que viessem a ser impressas em Portugal. Esta legislação teve como consequência um aumento substancial da produção de filmes curtos mostrados antes das longa-metragens. Cf. Vieira, P.(2011). *Cinema no Estado Novo: a encenação do regime*. Editora Colibri, p.13

³Vieira, 2011, p.14

⁴ Baptista, T.(2009). Nacionalmente correto: a invenção do cinema português. *Revista Estudos do século XX*, 9, p.311

ideia mítica de “essencialidade portuguesa”, temporal e transclassista, que o Estado Novo reassumiu ao encerrar o “século negro” do liberalismo a partir da qual se tratava de “reeducar” os portugueses no quadro de uma nação regenerada e reencontrada consigo própria, com sua essência eterna e com seu destino provincial.⁵ Neste sentido, a produção destes filmes endossava a criação e solidificação do projeto da comunidade imaginada portuguesa nos preceitos de Benedict Anderson:⁶ a nação como espaço finito e limitado, inibido por uma comunidade firmemente coerente e uniforme, fechada a outras identidades além da identidade nacional.

O interesse do Estado Novo no cinema aliava-se às pressões de uma juventude cinéfila que surgira no final dos anos vinte e que via no novo regime um possível aliado para o fomento de uma indústria cinematográfica que permitisse realizar filmes sonoros em Portugal e a concretização de uma expressão artística nacional através do cinema. É neste contexto que António Lopes Ribeiro publicou, entre abril e junho de 1933, o *Animatógrafo*, uma revista mensal dedicada ao cinema, com o intuito de defender um cinema português voltado não apenas para o mercado interno, mas que também tivesse ambições internacionais. Com o intuito de pôr em prática a sua ideia, Lopes Ribeiro ligou-se a outros portugueses que possuíam visão semelhante e fundou, no mesmo ano, o Bloco H da Costa, uma produtora de cinema, com o objetivo de promover uma produção contínua de filmes portugueses que deveriam ser difundidos internacionalmente. É assim que, procurando realizar filmes cuja qualidade técnica pudesse competir com as principais indústrias internacionais da época, Hamilcar da Costa, diretor do Bloco, reúne uma série de técnicos estrangeiros para trabalhar junto com os portugueses na produção de filmes em Portugal.

Uma das produções do Bloco foi, entre julho de 1933 e agosto de 1934, o filme *Gado Bravo*, dirigido por Lopes Ribeiro sob a supervisão de Max Nosseck, judeu alemão realizador de filmes em Berlim, então exilado em Paris. De que maneira o filme representou o projeto proposto por Lopes Ribeiro e pelo Bloco H? Como é que o contingente de técnicos estrangeiros influenciou a produção de *Gado Bravo*? A historiografia existente sobre o filme está, de certa forma, consolidada. Patrícia Vieira analisa *Gado Bravo* à luz dos filmes de

⁵ Rosas, F.(2001). O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, 35(107), p.1033

⁶ Anderson, B.(2012). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Edições 70

cunho folclórico produzidos ao longo da década de 1930 e 1940. Tais filmes buscavam evidenciar algo já dentro da estrutura ideológica do Estado Novo: o campo como modelo ideal para a sociedade portuguesa. Vieira explicita que para Salazar o regime surgia como a encarnação da ordem natural, isto é, de um *modus operandi* originário e espontâneo. A retórica da naturalidade se espelhava diretamente no mundo rural português e seus valores de senso comunitário, trabalho árduo e humildade⁷.

Para evidenciar ainda mais a celebração do campo, diversos filmes deste período traçam em suas narrativas um paralelo com a cidade, evidenciando os conflitos entre os valores do Portugal rural e o modo de vida citadino, permeável ao fluxo de costumes estrangeiros desestabilizadores da ordem natural. Neste sentido, os filmes folclóricos procuraram atribuir tudo o que era condenável à cidade: a imoralidade, o individualismo, a decadência moral. Isto pode ser atestado em *Gado Bravo* quando uma figura oriunda da cidade invade uma comunidade rural trazendo todos os seus costumes citadinos. Coube à comunidade, numa representação de união social, se reunir para expulsar o corpo estranho. Quando isto finalmente ocorre, tudo volta ao estado de harmonia pré-existente.

Já os trabalhos de Félix Ribeiro⁸ e João Bénard da Costa⁹ descrevem os caminhos percorridos para a realização do filme, evocando a existência de elementos estrangeiros, como Max Nosseck e Henrich Gärtner, na ficha técnica de *Gado Bravo*. Tendo a primeira cena sido filmada a 3 de junho de 1933, a longa metragem foi composta em grande parte por tomadas externas dos campos do Ribatejo. Pela falta de um estúdio, tanto as cenas internas quanto a montagem final foram realizadas em Paris. Devido ao teor técnico do filme, Costa coloca em evidência a dúvida de quem efetivamente dirigiu o filme: Lopes Ribeiro ou Nosseck. Apesar de ambos terem dado o crédito de realização ao português, Costa afirma que *Gado Bravo* foi o filme mais ousado de Lopes Ribeiro. As escolhas artísticas aí existentes seriam vistas em menor grau nos próximos filmes feitos pelo realizador.

Além de *Gado Bravo*, Félix Ribeiro aborda a criação do Bloco H. da Costa, explicitando a relação entre a empresa portuguesa e membros do cinema alemão exilados em

⁷ Vieira, 2011

⁸ Ribeiro, F.(1983). *Filmes, figuras e factos da história do cinema portugues 1896-1939*. Cinemateca Portuguesa

⁹ Costa, J.(1991). *Histórias do Cinema*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda

Paris. Hamilcar da Costa, fornecedor de filmes franceses e russos a distribuidores portugueses, fundou em junho de 1933 o Bloco H. da Costa com a ambição de dar expansão internacional aos filmes portugueses. O Bloco reuniu um núcleo de artistas e técnicos estrangeiros junto com figuras conhecidas do cinema português, como Lopes Ribeiro. Este é uma das figuras analisadas por Maria do Carmo Piçarra em *Salazar vai ao cinema*, ao demonstrar que o realizador, em suas publicações para o *Animatógrafo*, até meados da década de 1930, via no cinema o meio mais direto e mais insinuante de propagar a ideologia do Estado Novo tanto dentro quanto fora do país¹⁰.

A fundação do Bloco também foi discutida nos estudos realizados por Carla Ribeiro e Malte Hagener¹¹. Estes estudos concentram-se na fundação do Bloco H e na sua atuação acerca de *Gado Bravo*, sem contemplar a possibilidade de haver outros níveis de atuação para além da realização deste filme. Na verdade, cada um destes estudos acaba por trazer uma das faces do Bloco H sem, por fim, haver uma narrativa única e mais completa acerca do comportamento, não apenas da entidade, mas como também de seu fundador, Hamilcar da Costa. Hagener, no capítulo «Gado Bravo» escrito para a coletânea *O cinema português através dos seus filmes*, organizado por Carolin Ferreira, é o que mais se aproxima da perspectiva desenvolvida nesta pesquisa¹². O historiador busca demonstrar como o filme é um exemplo da produção sonora europeia da época, abordando a sua semelhança com obras realizadas na Alemanha dos anos 1920, como *Metropolis* de Fritz Lang. Ademais, apesar de não se estender por muito tempo, Hagener começa a delinear um exame de *Gado Bravo* através da concepção de que a forma estilística e temática do filme, no modo de produção, foi influenciada pelo fluxo intra-europeu da década de 1930.

Entretanto, apesar de já existirem estudos acerca do Bloco H. da Costa e de *Gado Bravo*, a historiografia acaba por não acentuar como este fluxo internacional de filmes, artistas e técnicas realmente intercedeu tanto na fundação do Bloco H como na produção do filme e, conseqüentemente, como isso atuou diretamente nas discussões sobre o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica portuguesa.

¹⁰ Piçarra, M.(2006). *Salazar vai ao Cinema: O Jornal português de actualidades filmadas*. Coleção e Comunicação

¹¹ Ribeiro, C.(2011). O heróico cinema português: 1930-1950. *Revista da FLUP*, 4(1)

¹² Hagener, M.(2007b). *Gado Bravo*. Em C. Ferreira (Ed.), *O cinema português através dos seus filmes*. Campo das letras, p. 29-38

É necessário, então, evocar um outro tipo de análise para estes assuntos já abordados pela historiografia. Assim, com o intuito de compreender como *Gado Bravo*, e consequentemente a proposta de concretização de uma indústria portuguesa por ele evocada, está inserida na construção de uma dinâmica de cooperação e intercâmbio internacional optou-se por analisar o filme através de uma perspectiva transnacional. Como salienta Conrad, a óptica global ou transnacional tem ajudado a ultrapassar análises centradas nas histórias nacionais, permitindo observar realidades mais dinâmicas e mais atentas às complexidades dos processos históricos que ultrapassam os espaços nacionais.¹³ A importância de se adotar uma perspectiva transnacional no estudo do cinema é que assim vemos aumentada a capacidade de nos interrogarmos sobre questões relativas ao poder, à desigualdade e à negociação ideológica não apenas através das fronteiras entre as nações, mas observando as dinâmicas que fluem entre elas.¹⁴ De acordo com Higson, é justamente nesta migração, nesta passagem de fronteira, que emerge a transnacionalidade.¹⁵

Neste sentido, o prefixo ‘trans’ denota o pensar sobre como o cinema cruza as fronteiras nacionais, assim como fazem os indivíduos, o capital e a cultura.¹⁶ Optar pela ótica transnacional, desta forma, é compreender que a distribuição e a diversidade das trocas pode impactar tanto em nível local como ter efeitos dentro e fora do Estado- Nação.¹⁷ Em outras palavras, é, por um lado, entender as implicações estéticas, políticas ou econômicas geradas pelas colaborações entre o pessoal técnico e artístico a nível global. O transnacionalismo no cinema pode ainda ocorrer através de outras instâncias, como os modos de produção, distribuição e exibição, práticas industriais, fatores históricos, estética, temas e abordagens, recepção de audiências, questões éticas e recepção crítica.¹⁸ Déborah Shaw e Armida Garza propõem uma série de tópicos em que uma análise transnacional se torna justificada. Para esta pesquisa interessa o que são destacados abaixo:

Modos de produção, distribuição e exibição; Co-produções e redes de colaboração; Novas tecnologias e padrões de consumo em mudança; Teorias

¹³ Conrad, S. (2016). *O que é a história global?*. Edições 70, p.61

¹⁴ Rawle, S. (2018). World or Transnational Cinema?. Em S. Rawle (Ed.), *Transnational Cinema: An Introduction*. London: Palgrave, p.16-17

¹⁵ Higson, A. (2000). The limiting imagination of national cinema. Em M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.), *Cinema and Nation*. London, Routledge, p.19

¹⁶ Rawle, 2018, p.2

¹⁷ Higbee, W. & Lim, S. (2014). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies, *Transnational Cinemas*, 1, p.7

¹⁸ Shaw, D. & Garza, A. (2010). Introducing transnational cinemas. *Transnational Cinema*, 1(1), p.3

cinematográficas transnacionais; Migrações, viagens e outras formas de travessia de fronteiras; Produção de filmes exílicos e diaspóricos; Cinema e linguagem.¹⁹

Assim, é impossível pensar na produção cinematográfica sem levar em conta que esta está, em alguma medida, inserida em um panorama de circulação internacional. Até mesmo em regimes autoritários, cujo nível de intervenção estatal variou entre o brando e o controle total da indústria cinematográfica, certos filmes possuíam, em uma ou até mesmo em múltiplas instâncias, um caráter transnacional.²⁰ Como salienta Lim, algumas dessas tendências são transnacionais porque são profundamente nacionais; ou, em outras palavras, certas ambições nacionais visam para além dos limites geográficos físicos desse Estado.²¹ A lógica reativa dos Estados europeus, entre a proteção do mercado e a exportação de produções filmicas, contra a globalização hollywoodiana nos anos 1930, é uma das evidências de como o transnacionalismo pode operar em prol do *modus operandi* nacional.²² Se o cinema foi considerado digno de proteção, foi porque foi reconhecido não apenas como arte, mas também como exportável e, como tal, um meio eficiente para divulgar a cultura nacional fora de suas fronteiras.²³ Nas palavras de Willemen,

A natureza de capital intensivo da produção de filmes, e das suas infra-estruturas industriais, administrativas e tecnológicas necessárias, exige um mercado bastante grande para amortizar os custos de produção, sem mencionar a geração de excedentes para investimento ou lucros. Isto significa que uma indústria cinematográfica - qualquer indústria cinematográfica - tem de se dirigir a um mercado internacional ou a um

¹⁹ Shaw & Garza, 2010, p.4

²⁰ Esta afirmação parte da proposta realizada por Hjort que reconhece a existência de níveis de transnacionalismo a partir do nível de experiências transnacionais que o filme pode possuir. Para Hjort, neste modelo, um determinado caso cinematográfico, seria qualificado como fortemente transnacional, e não apenas fracamente, se pudesse ser mostrado para envolver uma série de elementos transnacionais específicos relacionados com níveis de produção, distribuição, recepção, e as próprias obras cinematográficas. Cf. Hjort, M.(2010), On the plurality of cinematic transnationalism. Em N. Durovicova & K. Newman (Eds.), *World cinemas, transnational perspectives*. Routledge, p.13

²¹ Cf. Lim, S.(2019). Concepts of transnational cinema revised. *Transnational Screens*,10. É necessário pontuar que Lim refere-se à experiências cinematográficas do século XXI que está cada vez mais projetada no cenário global através de meios transnacionais. Tal afirmação foi direcionada para esta pesquisa uma vez que já nos anos de 1930 podemos observar exportações de imagens filmadas com o intuito de promover a identidade nacional. Isto será visto mais à frente nesta dissertação.

²² Hjort (2010, p. 17) define este tipo de transnacionalismo como transnacionalismo epifânico: emerge o transnacionalismo epifânico, então, como uma forma de globalização reactiva motivada nacionalmente, articulada e encriptada a nível supranacional, onde a procura de estratégias eficazes de contra-globalização era considerada como a mais provável de ser bem sucedida.

²³ Royer, M.(2010). National Cinemas and Transcultural Mappings: The case of France. *Literature & Aesthetics*, 20(1), p.142

mercado doméstico muito grande. Se este último for avaliável, o cinema requer grandes grupos de audiência potenciais, com os inevitáveis efeitos homogeneizantes que daí decorrem, criando uma lógica industrial que, se jogada a nível nacional, beneficiará do projecto igualmente homogeneizante do nacionalismo²⁴

Desta forma, a partir das discussões levadas acima, esta pesquisa se propõe a tentar responder às seguintes questões: De que maneira *Gado Bravo* é representativo do projeto de integrar uma indústria cinematográfica nacional portuguesa em dinâmicas e circuitos internacionais de produção e exibição? E como tal objetivo pode ser lido como consequência das circulações transnacionais de artistas, produtores e técnicos portugueses no cenário cinematográfico europeu da primeira metade da década de 1930?

Para tentar responder a estes questionamentos esta dissertação foi dividida em três partes. O Capítulo 1, «Fitas que se ouvem: o desenvolvimento do cinema na Europa do Entre-guerras», possui o intuito de contextualizar o cenário cinematográfico europeu no início da década de 1930. Com o advento do som e o aumento dos custos de produção, os membros do cinema viram-se na necessidade de realizar filmes em moldes mais comerciais. Paralelamente, o avanço dos regimes de extrema direita, seguindo o que se fazia já na URSS ou em algumas democracias europeias, alteraram a relação entre o Estado e o Cinema. Por um lado, vendo a capacidade propagandística do cinema, buscaram incentivar, em níveis distintos, suas indústrias nacionais. Por outro lado, a ascensão destes governos transformou os deslocamentos transnacionais do mundo cinematográfico. Se anteriormente a migração consistia principalmente em uma troca de ideias entre as vanguardas artísticas, os anos 1930 trouxeram uma série de exílios e migrações forçadas que acabaram por influenciar o panorama do cinema mundial.

O capítulo 2, intitulado «O desenvolvimento da indústria cinematográfica portuguesa pelos olhos do Animatógrafo», busca abordar como esse fluxo de filmes, artistas e técnicas influenciou a elite cinematográfica portuguesa. Para isso, é evocado a figura de António Lopes Ribeiro, cuja influência no cinema português fez com que posteriormente fosse conhecido como o *cinesta do regime*. Por meio da análise dos artigos publicados na revista

²⁴ Willemen, P. (2006). The National Revised. Em V. Vitali & P. Willemen (Eds.), *Theorising National Cinema*. British Film Institute, p.35

dirigida por Lopes Ribeiro, *Animatógrafo*, almeja-se abordar como o desenvolvimento de cinematografias internacionais moldou a sua concepção acerca de como a indústria nacional deveria ser moldada para alcançar mercados internacionais. Através deste periódico será analisado como os membros do cinema português viram com furor a criação da primeira empresa de filmes sonoros em Portugal: a Tobis Portuguesa. Experiência esta que se mostraria para o *Animatógrafo* distante dos ideais defendidos pela revista.

Por fim, o capítulo 3, «Gado Bravo e a perspectiva de um cinema português internacional», pretende explorar como Lopes Ribeiro viu a possibilidade de criar uma indústria cinematográfica nacional voltada para o mercado estrangeiro a partir da criação do Bloco H. da Costa. Seu diretor, Hamilcar da Costa, um português em Paris, almejava criar uma produtora que promovesse filmes que abordassem um Portugal exótico, servindo não apenas o público nacional, mas também os espectadores internacionais que ansiavam por novidades. Recorrendo aos seus contatos em renomados estúdios da época, como Joinville e Neubabelsberg, H. da Costa convidou uma série de técnicos estrangeiros para atuar em Portugal sob a pretensão de que não existia no país trabalhadores que realizassem um filme de acordo com os padrões internacionais. Apesar de ter sido uma experiência efêmera, o Bloco H produziu uma única longa metragem: *Gado Bravo* (1934), cuja realização reuniu tanto portugueses quanto estrangeiros, na sua maioria alemães no exílio devido à ascensão de Hitler no poder. Assim, o capítulo busca, enfim, assimilar como o filme respalda a influência das circulações transnacionais do período.

Com o intuito de cumprir os objetivos propostos, a base documental desta pesquisa foi construída em cima da análise da produção de *Gado Bravo*, estreado em 1934 e dirigido por António Lopes Ribeiro, sob a supervisão de Max Nosseck. Para além disso, foi realizada a leitura e o exame da primeira série da revista de cinema *Animatógrafo*, tendo os seus quatorze volumes sido publicados entre abril e julho de 1933. Foram também consultadas as publicações que contivessem informações sobre *Gado Bravo*, como é o caso das existentes na revista portuense *Movimento: cinema, arte e elegância* cuja impressão das suas vinte e sete edições ocorreu entre junho de 1933 e setembro de 1934. Por fim, consultou-se o arquivo do Secretariado Nacional de Informação (SNI) disponível para consulta no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Deste foi retirado o documento intitulado *Plano dum Cinema Nacional*, pedido de patrocínio para a realização de documentários enviados ao SPN pela Agência

Cinematográfica H. da Costa, em março de 1935. A partir da inspeção deste documento, buscou-se traçar algumas hipóteses iniciais acerca do insucesso do Bloco H que permanece desconhecido até hoje - ou pelo menos pouco abordado - por parte da historiografia portuguesa depois da conclusão de *Gado Bravo*.

Por fim, apesar de Portugal ser o ponto de partida desta pesquisa, a historiadora que a escreve tem origens no além-mar. Neste sentido, apesar de em alguns momentos flertar com algumas palavras do vocabulário deste país, esta dissertação seguirá em sua maioria as regras ortográficas do Brasil. Regras estas, que estão dentro dos parâmetros ortográficos acordados entre os dois países.

CAPÍTULO 1

Fitas que se ouvem: o desenvolvimento do cinema na Europa entre guerras

Este capítulo propõe a hipótese de que o cinema europeu dos anos 1930 resultou de relações estabelecidas entre grupos artísticos inseridos num contexto transnacional de circulação intelectual com uma intervenção cada vez mais visível dos Estados-Nação e suas políticas de apoio às artes e preocupações propagandísticas. Ao estabelecer relações com círculos artísticos, os Estados procuravam não apenas propagar uma imagem da Nação, mas também promover a expansão econômica e artística do cinema enquanto indústria. Apesar deste movimento decorrer por toda a Europa, optou-se por privilegiar uma análise das relações promovidas pelos regimes ditatoriais de extrema direita - sobretudo o fascismo em Itália e o regime Nazi na Alemanha, mas também os Nacionalistas espanhóis que viriam a formar a ditadura franquista - que surgiram na Europa no período que decorre entre a I Guerra Mundial e a II Guerra Mundial. Esta escolha justifica-se na hipótese de que, mesmo com suas particularidades, a formação da indústria cinematográfica do Estado Novo português inseriu-se num mesmo contexto artístico, técnico e comercial comum aos regimes autoritários de direita, influenciado tanto pelo nacionalismo político como pelas correntes artísticas de troca e cooperação transnacional e internacional.

Com o intuito de cumprir estes objetivos, o capítulo foi dividido em duas partes. A primeira, intitulada «Entre a sonorização do cinema, a crise da avant-garde e o surgimento de novos fluxos», possui o intuito de ilustrar como o fluxo internacional de indivíduos ligados ao mundo cinematográfico influenciou diretamente as produções cinematográficas da Europa dos anos 1930. Na década anterior, o cinema era marcado por trocas puramente artísticas das correntes *avant-gardes* europeias, sobretudo através de publicações literárias, cine-clubs, seções de leitura, entre outros. O aparecimento do som e, posteriormente, a ascensão dos autoritarismos de massas vieram transformar a lógica anterior, conferindo centralidade política e popularizando o cinema. Entretanto, isto não apaga o facto de que os regimes ditatoriais apoiaram as circulações de indivíduos com o intuito de alavancar o «seu» cinema. Paralelamente, membros da *Avant-garde* viram no Estado um patrocinador de seus filmes. Neste sentido, não é incomum que estéticas artísticas originárias do período anterior, em especial as produções soviéticas, circulassem internacionalmente e fossem adaptadas em

filmes “nacionais” tal como *Olympia* e *Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl, no caso alemão.

A segunda parte do capítulo, intitulada «Hollywood *versus* Europa: entre a formação de um cinema nacional e as demandas internacionais», tem como foco mostrar como o cinema europeu, em particular o da Itália fascista e da Alemanha nazista, se configurou frente à ameaça internacionalista do complexo cinematográfico dos Estados Unidos. Em experiências distintas, os regimes nazi-fascistas atuaram diretamente na promoção das suas indústrias nacionais com o intuito de difundir não apenas a sua ideologia, como também para garantir lucro para uma nascente indústria cinematográfica. Na Europa, os estados nacionais viram no cinema mais um meio para propagar a ideia de nação no seu próprio território, mas também a sua visão do mundo à comunidade internacional. Filmes seriam, assim, distribuídos e exibidos no exterior e, para isso, passariam por mudanças - entre legendagem, dobragem, edições e censura - para se adequar ao público que os receberia.

1.1 Entre a sonorização do cinema, a crise da *avant-garde* e o surgimento de novos fluxos.

Durante o período do entre-guerras, Hollywood empregou indivíduos de diferentes nacionalidades em diversos níveis de atuação na indústria cinematográfica. Com a ascensão dos regimes nazi-fascistas, o cenário intensificou-se e diversos diretores e produtores europeus emigraram para os Estados Unidos. Este fluxo aumentou ainda mais com a explosão da II Guerra Mundial. Como afirma Hobsbawm, o trânsito de diretores europeus através do Atlântico - muitos deles intelectuais renomados nos seus países - teve um impacto considerável sobre a própria indústria de Hollywood.²⁵ Tal troca, contudo, não se limitou apenas à “cidade reluzente”. Segundo Bergfelder²⁶, para além dos Estados Unidos, desenvolveu-se toda uma gama de outros processos migratórios e intercâmbios culturais que influenciaram as produções europeias. Desde a década de 1920, ocorreu uma significativa

²⁵ Hobsbawm, E.(1996). *Era dos Extremos*. Editorial Presença, p. 183

²⁶ Bergfelder, T. (2008). Introduction: German-speaking emigrés and british cinema, 1925-50: cultural exchange, exile and the boundaries of national cinema. Em T. Bergfelder, & C. Cagnelli (Eds.), *Destination London: German-speaking emigrés and British cinema, 1925-1950*. Berghahn Books, p.2

circulação de produtores e artistas que realizaram e/ou co-produziram filmes reunindo recursos e experiências de diferentes países.²⁷ De acordo com Higson,

Apesar das dificuldades e diferenças óbvias, esforços combinados foram feitos para estabelecer um comércio transnacional de filmes europeus economicamente viável na década de 1920. Assim, vários acordos de co-produção ou co-financiamento foram estabelecidos em uma base ad hoc entre empresas em diferentes estados-nação. Os produtores mais ambiciosos procuraram fazer filmes que esperavam atrair uma variedade de públicos europeus - e idealmente públicos americanos também. A fim de facilitar tais acordos e ambições, o pessoal criativo chave - cineastas e atores - frequentemente se deslocava além das fronteiras nacionais e entre empresas em diferentes países.²⁸

Para além das co-produções, a década de 1920 foi marcada também pela disseminação de vanguardas artísticas²⁹. O período constituiu o ápice do experimentalismo nas artes: o impressionismo na França, o construtivismo na União Soviética, o expressionismo na Alemanha, o futurismo na Itália, entre outros.³⁰ Esse movimento, de natureza dinâmica e maleável, não podia ter acontecido sem a existências de canais que possibilitaram a existência de conexões permanentes e semipermanentes entre os indivíduos que integravam este movimento³¹. O cinema, enquanto forma de expressão artística, foi pautado também pela busca da revolução estética, algo que rompia as barreiras nacionais tornando os círculos cinematográficos cada vez mais transnacionais. Seja pelas viagens de cineastas para discutir cinema, através da reprodução dos filmes produzidos, dos manifestos impressos e da circulação de suas traduções, as vanguardas cinematográficas foram transpassadas para além do nacional.

²⁷ Higson, 2000

²⁸ Higson, A. (2010), Transnational developments in European cinema in the 1920s. *Transnational Cinemas*, 1 (1), p.71

²⁹ Utilizo nesta dissertação o da definição de vanguarda proposto por Malte Hagener. Para o autor, a vanguarda como um movimento unificado talvez nunca tenha existido, mas uma estrutura frouxa, que se via como pertencente, pode ser detectada. Vanguarda era um nome comum tanto como autodescrição quanto como um nome dado por outros durante o período sob consideração. (...) Muitos dos atuantes, cineastas ou não, visavam criar uma ofensiva midiática em um conjunto de mídias diferentes, um público capaz de crescer e mudar a situação de produção trabalhando juntos para criar uma nova arte para o novo, afirmações em uma nova esfera pública. Cf. Hagner, M.(2007a). *Moving forward, looking back: The European avant-garde and the invention of film culture, 1919-1939*. Amsterdam University Press, p. 32

³⁰ Stam , R. (2018). *Introdução à teoria do cinema*.Papirus, p.72

³¹ Hagener, 2007a, p.19

Ao invés de se desenvolver uniformemente, a vanguarda emergiu em vários lugares que, posteriormente, se tornaram centros de gravidade e atraíram ativistas e seguidores a nível internacional³². Assim, indivíduos de diversas nacionalidades passam a se reunir em cidades como Paris ou Berlim com o intuito de aprender técnicas cinematográficas. É a partir desses encontros que muitos distribuidores e diretores passam a viajar com suas cópias filmicas pessoais com o intuito de transmitir suas percepções artísticas.

De acordo com Christie, é a criação da rede dinâmica entre práticas de cinema em diferentes localidades que permitiu, por exemplo, o cinema soviético se transformar em um dos pilares dos filmes de vanguarda.³³ Após 1926, os filmes de Pudovkin, Eisenstein, Vertov e Dovzhenko começaram a atrair notoriedade e admiração em toda a Europa Ocidental e, mais além, nos Estados Unidos e na Ásia.³⁴ Apesar de censurada em diversos países³⁵, a estética soviética conseguiu permear em diferentes cinematografias europeias. São as viagens internacionais e, conseqüentemente, as apresentações promovidas neste âmbito, dos cineastas soviéticos que seriam decisivas para tal popularidade. Estes deslocamentos internacionais foram possibilitados devido aos canais de transmissão fornecidos pelos cineclubes e demais instituições criadas com o intuito de fazer contatos de forma permanente e estável entre indivíduos pertencentes aos diversos círculos cinematográficos.³⁶

Foram esses círculos de artistas e intelectuais que receberam a visita de Eisenstein, Tisse e Alexandrov, entre 1929 e 1930. Em rota para Hollywood, com o intuito de ensinar e aprender sobre cinema³⁷, os cineastas soviéticos se deslocaram por grandes centros do cinema

³² Hagener, 2007a, p.20

³³ Christie, I. (2014). Eastern Avatars: Russian Influence on European Avant-Gardes. Em M. Hagener (Ed.), *The emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*. Berghahn, p.153

³⁴ Christie, 204, p.152

³⁵ Salienta-se aqui o caso da exibição do *Encouraçado Potemkin* em Berlim, em 1926, proibida pela pressão do alto comando militar alemão. Após uma intensa campanha da imprensa, ao demonstrar que tal proibição era contrária aos parâmetros da censura da época - não se podia recusar nenhum filme sob alegação de seu conteúdo político - o filme pode enfim ser exibido. Em julho de 1926, o filme passaria mais uma vez pela censura, tendo sido cortadas algumas de suas cenas. Apesar das dificuldades em ser exibido, o *Encouraçado Potemkin* tornou-se um enorme sucesso entre o público mais popular, abrindo caminho para outros filmes russos e para novas tendências do cinema alemão. Cf. Furhammar, L. & Isaksson, F. (1976). *Cinema e Política*. Paz e Terra, p. 29

³⁶ Furhammar & Isaksson, 1976, p.20

³⁷ A própria visão eisensteiniana de montagem - esboçada pela primeira vez em Londres em 1929 - é parte de um processo de intercâmbio cultural, no qual a arte "ocidental" é assimilada pela cultura

de vanguarda como Paris, Berlim e Londres³⁸. Através de encontros, leituras, conversas, o grupo conectou-se com diversas figuras atuantes no cinema europeu. Em La Sarraz, por exemplo, mais precisamente no Primeiro Congresso Internacional do Cinema Independente (*Le 1er Congrès International du Cinéma Indépendant*) Eisenstein se juntaria a outros membros internacionais da vanguarda, como Béla Balázs, Hans Richter, Walter Ruttmann, Alberto Cavalcanti³⁹.

Por outro lado, esta permeação ocorria através da exibição de filmes e de publicações especializadas que produziram círculos de crítica e debates cinematográficos internacionais. De acordo com Hagener, as revistas forneciam redes ativas e plataformas para debates, criando uma plataforma de comunicação transdisciplinar⁴⁰. Neste âmbito, a produção periódica foi um ponto chave para a transmissão das teorias cinematográficas do período: entre 1937 e 1933 a atividade editorial foi tão enorme que só foi possível alcançar nível semelhante novamente nos anos 1960⁴¹. Em revistas especializadas era comum encontrar artigos e entrevistas traduzidos, não apenas de teóricos do cinema, como também de artistas famosos do cenário mundial. A *Quadrivio*, por exemplo, trouxe o debate internacional para o contexto italiano, referenciando tanto cineastas e teóricos do cinema soviético como também de outras nacionalidades⁴². Manifestos sobre as técnicas soviéticas também seriam traduzidos para alemão⁴³. Segundo Hagner,

A partir de 1928, [...] houve um aumento marcante de artigos traduzidos do russo para serem encontrados em revistas e jornais ocidentais. Esses textos, muitas vezes coincidindo com uma série de palestras, foram publicados em órgãos amplamente diversos, de jornais do partido comunista (*L'Humanité*) a

russo, que a retransmite às suas fontes originais. É por meio de um cruzamento sinestésico das outras artes, entre Da Vinci, Milton, Diderot, Flaubert, Dickens, Daumier e Wagner, que Einstein enriqueceu sua concepção cinematográfica. Cf. Stam, 2018,p.58; Christie, 2014, p.157

³⁸Hagener, 2007, p.102; Christie, 2014, p.153

³⁹Zimmermann, Y.(2014). The Avant-Garde, Education and Marketing: the making of non-theatrical film culture in interwar Switzerland. Em M. Hagener (Ed.), *The emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*. Berghahn. p.199

⁴⁰ Hagener, 2007a, p. 20

⁴¹ Hagener, 2007a, p.123

⁴²De acordo com Pitassio e Venturini, devido à sua relevância política, a revista ajudou a institucionalizar o cinema italiano. Cf. Pitassio, F. & Venturini, S. (2014). Building the Institution: Luigi Chiarini and Italian Film Culture in the 1930s. Em M. Hagener (Ed.), *The emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*. Berghahn. p.235

⁴³Segundo Hagener (2007a, p.37), muitas dessas traduções foram realizadas por indivíduos ligados ao Partido Comunista.

jornais comerciais estabelecidos (Film Kurier), de revistas intelectuais de esquerda (Die Weltbühne) a filmes de vanguarda especializados periódicos (Filmiga, Film und Volk, La revue du cinéma, Close Up). É evidente, a partir desta variedade de publicações, quão difundido era o interesse pelo cinema e quão central o cinema soviético se manteve de 1926 a 1930⁴⁴.

O curto período de transição do cinema mudo para o sonoro, entre 1927 e 1932⁴⁵, acabou por alterar a lógica construída pelas vanguardas. O som sincronizado mudou fundamentalmente e financeiramente o processo de produção e os padrões de exibição. A nova tecnologia obrigou a indústria cinematográfica de toda a Europa a reorganizar-se, espremendo as ecologias de nicho e aumentando as apostas financeiras para os independentes que queriam colocar os seus filmes no cinema⁴⁶. Em um processo quase simultâneo, a crise econômica do pós 1929 modificou o equilíbrio de poder entre produtores e distribuidores, detentores de patentes e donos de cinema⁴⁷. Assim, se antes as produções em geral eram artesanais e com financiamentos independentes⁴⁸, os altos custos de realização devido às novas tecnologias fez com que a cinematografia se visse cada vez mais atrelada às indústrias e, em alguns casos, ao Estado. Concomitantemente, a necessidade de recuperar as despesas da produção cinematográfica acabou por fazer-se realizar menos filmes puramente de cunho artístico e mais filmes nos moldes comerciais. O cinema enquanto arte passa a dar lugar a filmes cada vez mais simples com o intuito de, por um lado, atraírem o público pagante e, por outro, de propagar as ideologias nacionais⁴⁹.

Com a crise da viragem da década, o surgimento do filme sonoro e a ascensão dos nacionalismos, as diversas opiniões presentes no movimento da vanguarda acabaram por se expor. Grupos que antes se reuniam por uma vaga oposição ao cinema comercial acabam por se separar⁵⁰. Uns continuaram a defender o viés puramente artístico e anti-comercial dos filmes, o que tendia a rejeitar as preocupações ideológicas frente à liberdade de criação

⁴⁴ Hagener, 2007a, p.193

⁴⁵1932 marca o fim do período de transição entre o cinema mudo e o sonoro uma vez que, no período, a maior parte dos cinemas nacionais possuíam, em diferentes escalas, condições para realizar e exhibir filmes sonoros. Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press, p. 23

⁴⁶ Elsaesser, T. (2000). *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. Routledge, p.387

⁴⁷ Hagener, 2007a, p.105

⁴⁸ Stam, 2018, p.72

⁴⁹ Bimbenet, J. (2007) *Film et Histoire*. Armand Colin, p. 131

⁵⁰ Hagner, 2007a,p.109

estética⁵¹. Outros, frente aos altos custos de uma produção fílmica, compreenderam a necessidade de realizar filmes dentro de uma lógica de mercado. Dentro desta visão, Erich Pommer, renomado promotor alemão da UFA de filmes como *Metrópolis* (1927), explicitava a necessidade de produzir filmes que atendessem não apenas ao mercado interno como ao externo⁵². É neste contexto que Pommer tenta estabelecer um mercado comum europeu de distribuição e co-produção fílmica, sobre a alcunha de *Filme Europa*⁵³. Como salienta Elsaesser, apesar da iniciativa ter sido um insucesso, gerou diversos contatos entre comunidades cinematográficas de Alemanha e França até pelo menos a década de 1940⁵⁴.

Ademais, alguns membros das vanguardas acabaram por atuar junto ao Estado na promoção de filmes de cunho nacionalista, levando consigo suas redes de conexões e seus conhecimentos técnicos. Segundo Hagener,

Depois que a abstração se exauriu como ponto de convergência, e à medida que as sociedades cinematográficas começaram a unir uma variedade de pessoas com ideias muito diferentes sobre o cinema (que se revelava com o advento do som), caminhos diferentes foram seguidos. A escola de Grierson buscou o patrocínio do estado, assim como os cineastas do New Deal nos Estados Unidos. Enquanto isso, ativistas políticos como Ivens foram financiados por várias organizações internacionais de esquerda enquanto ele também filmava na União Soviética. Ruttmann e Riefenstahl escolheram aceitar comissões do partido nazista [...]⁵⁵.

Essa ruptura acabou por gerar uma crise dentro dos círculos de vanguarda. Entretanto, não anula o fato de que todas as trocas e discussões teóricas proporcionadas durante a década de 1920 influiriam nas produções dos anos 1930. De fato, apesar de se dispersar como movimento, a vanguarda continuou viva por meio de representantes que levaram adiante as idéias e ideais, não parando de experimentar com as formas fílmicas⁵⁶. Walter Ruttmann, por

⁵¹Apesar de não ser o enfoque desta pesquisa, é válido ressaltar que as vanguardas floresceram como uma rede internacional de indivíduos que desafiaram a estética do meio cinematográfico enquanto se envolviam no discurso político subversivo e ativismo (correspondendo aproximadamente à agenda comunista). Muitos indivíduos continuariam nesta linha e suas influências também poderiam ser vistas em produções de cunho revolucionário como no caso das realizações cinematográficas feitas pelos republicanos espanhóis durante a Guerra Civil Espanhola. Cf. Clark, K. (2011) *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, cosmopolitanism and the evolution of soviet culture, 1931-1941*. Harvard University Press.

⁵² Elsaesser, 2000, p.118

⁵³ Elsaesser, 2000, p.120

⁵⁴ Elsaesser, 2000, p.120

⁵⁵ Hagner, 2007a, p. 69

⁵⁶ Zimmermann, 2014, p.217

exemplo, expoente central na vanguarda e um dos primeiros a fazer cinema experimental na Alemanha, acabaria por realizar uma série de películas encomendadas pelo regime nazista. Atuou, em 1935, como assistente de Leni Riefenstahl na produção de *Triumph des Willens* (*Triunfo da Vontade*).⁵⁷ O filme não negou suas influências vindas da vanguarda. Admiradores do cinema soviético, os realizadores recorreram aos *close-ups* muito expressivos de Eisenstein, para além de se utilizarem dos desfiles intermináveis de Fritz Lang⁵⁸. *Triunfo da Vontade* também seria influenciado pelo filme italiano *Camicia Nera* (*Camisa Preta*, 1933)⁵⁹ e ambos serviriam de inspiração para realização do português *A Revolução de Maio*, o qual possui também elementos inspirados em *Oktyabr* (Outubro, 1927) e *Bronenosets Potyomkin* (Encouraçado Potemkin, 1925) de Eisenstein⁶⁰. Isto denota que muitas produções cinematográficas, até mesmo as de cunho propagandístico, compartilhavam elementos de vanguarda para além dos símbolos nacionais.

Ademais, antes da dobragem e da legendagem se tornarem norma, por um curto período o problema do som foi resolvido através da produção simultânea de filmes filmados em múltiplas línguas com o intuito de poder alcançar mercados para além do nacional. Estas versões multi linguísticas possuem equipes multinacionais, e seus arranjos de coprodução e distribuição, podem ser vistas, de certa forma, como emblemáticas do desenvolvimento do cinema europeu⁶¹. De acordo com Wahl, os filmes eram feitos em sets idênticos, baseados no mesmo roteiro, sendo escalado elencos de diferentes nacionalidades para cada versão⁶². Por outro lado, muitos artistas políglotas acabavam por fazer mais de uma versão, como Lilian Harvey que protagonizou cinco produções de língua inglesa da UFA, três delas aparecendo

⁵⁷ Bimbenet, 2007, p.192

⁵⁸ Bimbenet, 2007, 226

⁵⁹ Segundo Bimbenet (2007, p.197) certas cenas de *Camicia Nera* lembram *O Triunfo da Vontade*, em particular aquela onde Scipion sai do Senado, as massas geométricas filmadas no meio das quais o conquistador se desenrola.

⁶⁰ Dias, R.(2020). Perseguidos pela Nação, exaltados pelo Cinema: o comunismo em A Revolução de Maio. *Em Tempo de Histórias*, 1(37)

⁶¹ Higson, 2010, p.80

⁶² De acordo com Wahl, as versões multilingues foram muito populares na primeira parte da década de 1930. Todavia, a prática passou a entrar em declínio devido aos altos custos de produção de múltiplos filmes ao mesmo tempo. Apesar disso, a UFA, maior produtora de filmes multilingues, se envolveu em torno de 160 versões de setenta e cinco filmes de 1929 a 1939. Wahl, C. (2008). Inside the robots castle: Ufa english-language versions in the early 1930s. Em T. Bergfelder & C. Cargnelli (Eds.), *.Destination London: german- speaking emigrés and British Cinema , 1925-1950*. Berghahn Books, p.48

também nas versões em alemão e francês⁶³. A Paramount, por exemplo, contratou diversos técnicos e atores portugueses e brasileiros com o intuito de realizar versões em português de filmes estadunidenses, produzidos no seu estúdio em Paris⁶⁴. O mesmo se sucederia com as versões em língua espanhola. Não apenas os estúdios de Joinville como também em Hollywood, reuniram uma série de escritores e intérpretes espanhóis e latinos americanos para produzir mais de cem filmes em espanhol entre 1930 e 1935⁶⁵.

A ascensão dos regimes ditatoriais de direita promoveram um novo tipo de relacionamento entre a comunidade cinematográfica internacional, pautada na disseminação dos interesses nacionais. Com o advento da Guerra Civil em Espanha, nacionalistas espanhóis contaram com o apoio da Alemanha, Itália, Portugal e alguns simpatizantes franceses na produção de filmes uma vez que os estúdios de cinema ficaram nas mãos dos republicanos⁶⁶. É neste âmbito que, sob financiamento nazista, Joaquín Reig, cineasta valenciano, viaja para Berlim para reunir material fílmico sobre a Guerra Civil Espanhola⁶⁷. Embora muito menos comum do que antes de 1933, cineastas alemães continuaram a viajar, em visitas temporárias e profissionais, para a Grã-Bretanha pelo menos até ao eclodir da guerra⁶⁸. A Itália também se viria no meio de um fluxo migratório quando muitos atores e produtores estrangeiros se deslocaram para o país com o intuito de trabalhar na *Hollywood européia*⁶⁹. Ademais, é possível observar também a existência de coproduções realizadas através de intercâmbios não apenas culturais, mas também políticos. Em 1937, *Condottieri*,

⁶³Wahl, 2008, p. 49

⁶⁴Entre eles, Beatriz Costa, que viria a protagonizar *A Canção de Lisboa*. A Paramount convidou-a para protagonizar *Her Wedding night* (Frank Tuttle, 30) que no original coubera a Clara Bow. A versão portuguesa foi dirigida por Alberto Cavalcanti, que realizou outras tantas versões de sucessos de Hollywood. Cf. Costa, 1991, p. 48

⁶⁵Segundo Pina e Matos-Cruz, a fim de aproveitar o extenso mercado hispano-americano, a Paramount realizou em Paris, nos estúdios de Joinville, vinte versões em língua espanhola de outras tantas longas metragens. Por sua vez, em Hollywood, as grandes companhias - Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Fox, Warner Bros, Universal, Columbia - fizeram rodar, com as mesmas intenções noventa e cinco longas metragens, entre 1930 e 1935. In: Pina, L. & Matos-Cruz, J. (1986). *Panorama do cinema espanhol 1896-1986*. Cinemateca Portuguesa. p. 29.

⁶⁶Jarvinen, L. & Paredo- Castro, F. (2011). German Attempts to Penetrate the Spanish-speaking film markets, 1936-1942. Em R. Winkel, Roel & D. Welch (Eds.), *Cinema and the Swastika: The international Expansion of Third Reich Cinema*. Palgrave Macmillan, p.43

⁶⁷Reig utilizaria tanto dos apoios técnicos e laboratórios alemães como do compromisso ativo do Ministério da Propaganda do III para a obtenção de tais imagens. Cf. Pereira, W. (2008). *O império das Imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazi-fascista na Europa e na América Latina (1933-1955)*. [Tese de Doutorado]. Universidade de São Paulo, p.266

⁶⁸Bergfelder, 2008, p.4

⁶⁹Bimbenet, 2007, p.

coprodução ítalo-germânica propagandística que exalta o nacionalismo e o militarismo, é realizado para selar a reconciliação entre o Duce e o Fuhrer⁷⁰. Um ano antes, os estúdios da Tobis em Lisboa foram oferecidos aos nacionalistas espanhóis, que ali produziram *A Caminho de Madrid*⁷¹.

Entretanto, apesar de não dar cabo das relações cinematográficas transnacionais, a ascensão do nazismo alterou a lógica migratória do mundo cinematográfico. Se anteriormente a migração consistia principalmente em uma troca de ideias entre as vanguardas artísticas, os anos 1930 trouxeram uma série de exílios e migrações forçadas que acabaram por influenciar o panorama do cinema mundial. Entre finais de 1920 e o início de 1930, a França acolheu um grande número de profissionais da Europa do Leste e Central, cujos talentos reforçaram significativamente a qualidade técnica e o leque estilístico da produção nacional francesa⁷². Com o avançar da II Guerra mundial e a ocupação da França pela Alemanha nazista, esses cineastas, produtores, técnicos e artistas - muitos de origem judaica - cruzaram fronteiras territoriais e marítimas e passaram a autar na indústria cinematográfica dos países que passavam. Fritz Lang, renomado cineasta alemão, exilou-se primeiramente para França e depois Estados Unidos, onde produziu filmes de cunho antifascista⁷³. Pommer logo o seguiria. Alguns técnicos alemães, como Max Nosseck, partiram rumo a Portugal, onde participaram de quase todos os filmes rodados na década⁷⁴. Também em trânsito pelo país ibérico, em 1940, o cineasta francês Jean Renoir este no país e com ele a ideia de um cinema latino que se colocasse de frente ao domínio hollywoodiano⁷⁵. Tais migrações influenciarão diretamente na lógica das produções cinematográficas. São esses migrantes, munidos de tendências estéticas, métodos de produção, treinamento profissional e desenvolvimento tecnológico, que promoverão a transnacionalização do cinema.

⁷⁰ Bimbenet, 2007, p.197

⁷¹ Pereira, 2008, p.267

⁷² Bowles, B. (2011). The attempted nazification of French Cinema, 1934-44. Em R. Winkel & D. Welch (Eds.), *Cinema and the Swastika: The international Expansion of Third Reich Cinema*. Palgrave Macmillan p. 136.

⁷³ Pereira, 2008, p.37

⁷⁴ Ribeiro, C.(2011). O heróico cinema português: 1930-1950. *Revista da FLUP*, 4(1), p.213-214

⁷⁵ C. Ribeiro, 2011, p.41

1.2 Hollywood versus Europa: entre a formação de um cinema nacional com demandas internacionais

O desenvolvimento da indústria cinematográfica ocorreu também dentro de um contexto de trocas internacionais. Através da circulação dos filmes, das viagens realizadas pelos cineastas e da produção em diferentes países, da crítica, o cinema como um todo surgiu desde o início numa esfera transnacional. Entretanto, pelo menos até à I Grande Guerra, a produção cinematográfica bem como os destinos de exibição ficaram concentrados nas regiões de maior desenvolvimento industrial e tecnológico, bem como nos centros metropolitanos do comércio imperialista.⁷⁶ Especialmente no Ocidente, é a oposição Hollywood/outro que configura os valores e a ideologia do cinema nacional na virada da década de 1930⁷⁷. Desde o fim da I Guerra Mundial, a indústria cinematográfica estadunidense passou a dominar sistematicamente todas as demais culturas fílmicas além dos modos de captação, produção e recepção cinematográfica. Hollywood se tornou o fordismo do mundo cinematográfico: buscou promover uma mercadoria cultural produzida em massa comercializada internacionalmente⁷⁸. Para garantir o poderio comercial internacional controlando os mercados locais, muitos estúdios estadunidenses abriram filiais em solo europeu⁷⁹. A Paramount, por exemplo, abriu seu próprio estúdio em Paris com o intuito de fazer filmes em francês de filmes estadunidenses, trazendo para a Europa a divisão de trabalho mais avançada já vista na fabricação de filmes⁸⁰. Unido pela superioridade na qualidade técnica da produção e por narrativas mais atraentes⁸¹, a importação de filmes

⁷⁶Cf. Gunning, T. (2016). Early cinema as global cinema: the encyclopedic ambition. Em R. Abel et al (Eds.), *Early Cinema and the "National"*. John Libbey Publishing Ltd, p.13.

⁷⁷Cf. Crofts, S. (2006). Reconceptualising National Cinemas. Em V. Vitali & P. Willemsen (Eds.), *Theorising National Cinema*. British Film Institute; Hayward, S. (2000). Framing national cinemas. Em M. Hjort, Mette & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema and Nation*. Routledge.

⁷⁸De Grazia, V. (1989). Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960. *The Journal of Modern History*, 61 (1), p. 60.

⁷⁹Brizuela, N. (2009). Film. Em A. Iriye e P.Y. Saunier (Eds.), *The Palgrave Dictionary of Transnational History*. Macmillan Publishers.

⁸⁰ De Grazia, 1989, p.69.

⁸¹ De Grazia (1989, p.60) explicita que além das imagens atraentes de abundância de consumo, os filmes estadunidenses apresentaram novas e atraentes identidades sociais para um público cada vez mais em processos de mudança após a I Guerra Mundial. Com relação ao público feminino, Hollywood passa a oferecer todas as habilidades úteis - moda, maquiagem, namoro - em sociedades nas quais mulheres nas quais mulheres saíam mais e em que os costumes sociais passavam por uma mudança rápida.

produzidos nos Estados Unidos da América ultrapassaram numericamente, em muito, as produções nacionais, em países como Inglaterra, França e Itália⁸².

É justamente a pressão cultural, ao mesmo tempo interpretada como econômica, política e ideológica da produção hollywoodiana, importada para o espaço nacional, que alavancará os pilares do cinema nacional, não somente da Europa, mas também no resto do mundo⁸³. Receosos de que as ideias estadunidenses impregnadas nos filmes⁸⁴ pudessem influenciar as massas que a eles assistiam, os Estados europeus, tanto no meio político quanto no meio intelectual, procuraram empreender estratégias para proteger e promover a sua produção cinematográfica.⁸⁵ Assim, estes países buscaram fomentar as suas próprias indústrias cinematográficas. Neste processo, procuraram definir o que era “nacional” na cultura popular e o distingui-lo dos modelos estadunidenses⁸⁶. Neste âmbito, a década de 1930 foi marcada pela criação das indústrias cinematográficas, quase sempre através de alianças entre o público e o privado:

Os partidos políticos e os governos tornaram-se grandes produtores cinematográficos quando começaram a aperceber-se do valor do filme. Esta mudança pode ser vista através de uma variedade de países em diferentes configurações. John Grierson criou o Empire Marketing Board (EMB) e o General Post Office (GPO) Film Units em Inglaterra, duas agências governamentais activas em vastos campos de produção, distribuição, exibição e marketing. A situação na Alemanha nazi era, de certo modo, comparável à da União Soviética, onde o Estado se envolveu cada vez mais na produção. Em Itália, o Instituto Luce e a empresa produtora Cines, e o envolvimento do filho de Benito Mussolini, Vittorio, reuniram muita energia e dinamismo. Entre os esforços do Estado envolvido no cinema em sistemas democráticos, incluem-se a frente popular francesa, que foi bastante activa

⁸²Segundo Jill Forbes & Sarah Street, em 1916, as vendas estadunidenses aumentavam na Itália, França, Espanha e, acima de tudo, na Grã-Bretanha, onde, nessa época, apenas 9% dos filmes exibidos eram produzidos internamente e os filmes estadunidenses representavam entre 75% e 90% dos exibidos. Forbes, J. & Street, S.(2000). *European Cinema: an introduction*. Palgrave, p.4

⁸³Schlesinger, P.(2000). The sociological scope of ‘national cinema’. Em M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.), *Cinema and Nation*. Routledge p.22

⁸⁴De acordo com De Grazia (1989, p.56) durante os anos de guerra, isso culminou em esforços dentro da Alemanha nazista e da Itália de Mussolini para construir uma alternativa completa para a cultura de massa americana, que fosse protegida dos fluxos culturais internacionais, supostamente entre classes, nacionalista, mas comercializável e, é claro, suscetível à manipulação política local.

⁸⁵ Forbes & Street, 2000, p.36-37

⁸⁶ Forbes & Street, 2000 p.36-37

na produção de filmes e o New Deal de Roosevelt como parte dos programas maiores para empregar artistas e pessoal criativo⁸⁷.

Na Itália fascista, duas tendências opostas configuraram a indústria cinematográfica. De um lado, aqueles que queriam que o cinema se integrasse nas estruturas do Estado e se tornasse uma máquina de guerra ideológica.⁸⁸ Do outro lado, estavam aqueles que apenas desejavam beneficiar do apoio do Estado, sem questionar a economia cinematográfica. Ainda nos primeiros anos de governo, em 1924, o Estado criou a *L' Unione Cinematográfica Educativa* (LUCE) com o intuito de produzir documentários de viés ideológico. Sua atuação, contudo, foi voltada principalmente para a produção do *Cinejournali*, um noticiário fascista, que, a partir de 1926, tinha obrigatoriamente de ser semanalmente incluindo nas exibições cinematográficas.⁸⁹ Além disso, após 1934, o regime assumiu forte controle da indústria cinematográfica, de modo a supervisionar a produção de filmes de ficção e censurar projetos que parecessem inadequados.⁹⁰

Na viragem dos anos 1930, com o intuito de salvar os produtores cinematográfico italianos, o governo fascista impôs limites às importações de filmes, assim como estabeleceu um fundo para financiar certas produções⁹¹. Anos depois foi construído entre 1936 e 1937, o grande complexo da Cinecittà, conhecido como a *Hollywood italiana*. Segundo Victoria De Grazi, a Cinecittà era o sonho de qualquer cineasta europeu: a combinação de uma organização baseada em engenharia com o equipamento mais tecnologicamente avançado na Europa, sob a supervisão de um engenheiro italiano treinado em Hollywood.⁹² O cinema italiano consolidou-se de uma forma centralizada e financiada pelo Estado, com o intuito de servir à propagação da ideologia fascismo, mas também funcionando num mercado interno que não se esquecia dos interesses do lucro.⁹³

Ademais, com o intuito de rivalizar com Hollywood e garantir a hegemonia também em âmbito internacional, criou-se em 1932 o Festival Internacional de Veneza. Trabalhando explicitamente com os sentimentos nacionalistas que dividiram as Nações europeias e,

⁸⁷ Hagener, 2007a, p.109

⁸⁸ Bimbenet, 2007, p. 188

⁸⁹ Forbes & Street, 2000, p.15

⁹⁰ Vezzani, R. (2018). Fascist Indirect Propaganda in 1930s America: The Distribution and Exhibition of Italian Fiction Films. *The Italianist*, 38(2.), p.160

⁹¹ Pereira, 2008, p. 175-176

⁹² De Grazia, 1989, p.75

⁹³ Forbes & Street, 2000

simultaneamente abordando a necessária dimensão internacional da indústria cinematográfica⁹⁴, o festival tornou-se instantaneamente um fator importante no cenário do cinema italiano. Principal fonte de financiamento, o Estado proporcionou a estabilidade necessária para sua realização.⁹⁵ Com isso, ofereceu ajuda a uma indústria cinematográfica em apuros, sugerindo possibilidades lucrativas aos cineastas italianos pressionados pela popularidade de hollywood⁹⁶. Assim, para destacar o apoio oficial à indústria cinematográfica nacional, a primeira noite do Festival foi dedicada exclusivamente a produções italianas, inaugurando-se com um filme de propaganda editado pela LUCE.⁹⁷ Paralelamente, o Festival de Veneza contou com a participação de filmes e cineastas que apesar de vindos de países com regimes políticos opostos se reuniram em Veneza para as exibições e premiações:

Na estreia de 1932, as exibições incluíram o *Grand Hotel* de E. Goulding, *Blue Light* de Leni Riefenstahl, *Towards Life* de Dziga Vertov e *A nous la liberte* de René Clair. [...] os filmes americanos predominaram [...] O objetivo de um público amplo e diversificado e a comercialização de um evento inovador deram ao Festival de Cinema um caráter banal e uma conexão explícita com novas formas de consumo e lazer [...] O segundo filme, em 1834, estabeleceu-o como uma instalação permanente: dezessete nações participaram com cinquenta e oito produtoras exibindo filmes para 41.000 pessoas. O sucesso deste festival rapidamente levou Mussolini a decretá-lo como um evento anual.⁹⁸

⁹⁴ Valck, 2007, p.23

⁹⁵ Hagener, M. (2014). Institutions of Film Culture: Festivals and Archives as Network Nodes. Em M. Hagener (Ed.), *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, institution building and the fate of Avant-Garde in Europe, 1919-1945*. Berghahn.

⁹⁶ Stone, M. (1999). Challenging cultural categories: the transformation of the Venice Biennale under Facism. *Journal of Modern Italian Studies*, 4(2). p.197

⁹⁷ Stone, 1999, p.195

⁹⁸ Stone, 1999, p.192



Figura 1.1 Pôster do I Festival Internacional de Veneza, 1932, que evidencia alguns dos países participantes⁹⁹

A distribuição de filmes possuiu uma atenção especial por parte das indústrias cinematográficas dos regimes autoritários de extrema de direita e não só, por toda a Europa. Por um lado, o cinema era um meio ideal de propaganda de um regime político frente à comunidade internacional. Por outro, os altos custos de produção demandavam um vasto mercado consumidor que, a princípio, se mostrava insuficiente a nível nacional. Conforme os filmes viajam, transformam-se para atender às necessidades específicas de públicos e contextos culturais, fazendo com que certas informações do material original se percam ou adaptem.¹⁰⁰ Seja através da legendagem, dobragem, reedição e até mesmo da censura, os

⁹⁹ Disponível em <https://www.labiennale.org/en/history-venice-film-festival>. Última consulta em 01 jun. 2021

¹⁰⁰ Royer, M.(2010). National Cinemas and Transcultural Mappings: The case of France. *Literature & Aesthetics*, 20 (1), p. 142

filmes transformam-se num produto diferente. Entretanto, mesmo quando não são alterados, o público ainda pode aceitá-los de maneiras novas¹⁰¹. Assim, ao exportá-los para um diferente contexto cultural, surgem novos produtos transnacionais, munidos não somente das particularidades nacionais de quem o realiza como também de novos significados impregnados por quem o assiste fora do Estado-Nação.

É neste contexto que o cinema italiano se debruçou sobre o mercado espanhol em guerra, não apenas para difundir sua ideologia, mas também para gerar rentabilidade econômica. Se antes do início da Guerra Civil Espanhola a penetração italiana era nula em Espanha, em julho de 1938, o número de filmes italianos exibidos em Espanha já tinha chegado a trinta.¹⁰² Além disso, a Itália estabeleceu redes de distribuição em países como a Grécia, a Iugoslávia, a Polônia e até na América Latina, locais que receberam alguns dos 874 filmes exportados durante 1937.¹⁰³ Muitas dessas produções, sobretudo advindas da LUCE, circularam através da ação oficial direta ou de supervisão da rede diplomática italiana.¹⁰⁴

Já nos Estados Unidos, a distribuição de filmes italianos baseou-se em filmes de ficção e não-ficção, em exibições institucionais e comerciais, envolvendo principalmente as comunidades ítalo-americanas.¹⁰⁵ Entre 1931 e 1941 pelo menos 120 filmes italianos foram exibidos nos EUA, de gêneros como comédias, musicais e melodramas, mas também filmes de propaganda como *Condottieri* (1931) e *Camicia Nera* (1933)¹⁰⁶. Ao recorrer-se a atores pouco conhecidos para criar o efeito de realidade, em uma espécie de antecipação ao neo-realismo¹⁰⁷ *Camicia Nera* buscava mostrar em detalhes os sacrifícios dos italianos durante a I Guerra Mundial. Realizado pelo Instituto Luce para comemorar o décimo aniversário do regime, o filme ainda abordaria a transformação feita por Mussolini na Itália rural. A obra mostrou-se um grande sucesso comercial na Alemanha Nazista mas seu alcance foi limitado

¹⁰¹Erza, E. & Rowden, T.(2006). What is Transnational cinema? In: E. Erza & T. Rowden (Eds.), *Transnational cinema: the film reader*. Routledge, p.19

¹⁰²Kallis, A.(2011). A war within the War: Italy, Film, Propaganda and the Quest for Cultural Hegemony in Europe (1933-43). Em R. Winkel & D. Welch (Eds.), *Cinema and the Swastika: The international Expansion of Third Reich Cinema*. Palgrave Macmillan

¹⁰³ Pereira, 2008

¹⁰⁴ Ercole, P. (2013). The Greatest Film of the Fascist Era: The Distribution of *Camicia nera* in Britain. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 6, p.2

¹⁰⁵ Vezzani, 2018, p. 170

¹⁰⁶ Vezzani, 2018, p.170

¹⁰⁷ Piçarra, 2006, p.9

em países democráticos, onde a censura e a falta de apoio comercial impediram sua exploração além das exibições oficiais de forma privada.¹⁰⁸

Ao contrário da Itália, a indústria cinematográfica da Alemanha Nazi foi pautada por um intenso controle ideológico e estatal. Como consequência da importância atribuída pelo regime ao cinema como meio de propaganda, o cinema alemão foi reorganizado logo após a tomada do poder por Hitler, em 1933. Ainda nos primeiros anos do governo, o Ministério da Propaganda Nazi iniciou um processo de concentração do cinema através de uma árdua censura e de financiamentos fiscais.¹⁰⁹ A partir de 1936, o Estado, por via indireta, comprou a maior parte das ações das empresas cinematográficas realizando um processo de nacionalização da produção de cinema.¹¹⁰ É neste âmbito que o regime nazista passa a controlar a companhia que mais filmes produzia em solo europeu: o estado alemão passou a controlar não apenas a *Universum-Film Aktiengesellschaft* (UFA)¹¹¹. Através da estratégia de

¹⁰⁸Segundo Ercole (2013, p.11), a exibição de *Camicia Nera*, em Oxford, organizada pela Associação Fascista da Universidade de Oxford (Oxford University Fascist Association), reuniu cerca de quatrocentos estudantes e amigos da Itália. Isto evidencia que apesar de ser um insucesso em termos comerciais, o filme conseguiu atingir indivíduos fora da Itália, sobretudo os que simpatizavam com a causa.

¹⁰⁹Em junho de 1933 o governo nazi criou um banco de crédito filmico (*Film Kreditbank*) com intuito de financiar produtores independentes. Tal política acabou por criar uma dependência dos produtores privados ao Estado que, em 1936, financiava 73 por cento de toda a indústria cinematográfica. Ademais, a partir da Lei de Cinema do Reich (*Reichslichtspielgesetz*), o Estado, através do Ministério da Propaganda, passou a ter direito de fiscalizar qualquer estágio de produção. Qualquer filme, seja este público ou privado, passa a estar submetido ao censor. Cf. Winkel & Welch, 2011, p. 4

¹¹⁰Welch (2011, p.16) explicita que em 1936, “ a precária posição financeira das duas maiores empresas cinematográficas, Ufa e Tobis (Tonbild-Syndikat AG, uma empresa alemã de propriedade de investidores internacionais e dominada por acionistas holandeses), deu ao RMVP a oportunidade que procurava. [...] Em 1939, todas as grandes empresas cinematográficas eram *Staats mittelbar*. Não surpreendentemente, eles rapidamente dominaram a produção cinematográfica. Em 1939, eles representaram 60 por cento de toda a produção de longas-metragens; em 1941, esse número subiu para 70 por cento. O objetivo por trás dessa reorganização era racionalizar a produção de filmes para que pudesse responder com rapidez e eficiência às demandas do RMVP; na prática, isso significava simplificar o financiamento de filmes e manter um controle estrito sobre o conteúdo dos longas-metragens. As empresas cinematográficas da *Staats Mittelbar* não pretendiam competir entre si, mas cooperar na produção de filmes de qualidade que representassem os valores intrínsecos do nacional-socialismo, tanto em casa quanto no exterior”.

¹¹¹ É válido ressaltar que, antes da tomada de poder por Hitler, a UFA já produzia filmes de propaganda nazista. Ao assumir a direção da companhia, em 1927, Alfred Hugenberg passou a financiar secretamente grupos nacionalistas com o intuito de preservar a perspectiva nacional, entre os quais o partido nazista. Cf. Welch, D. (2001). *Propaganda and the German Cinema 1933- 1945*. I.B.Tauris & Co Ltd. p.2

realizar filmes que pudessem competir tanto no mercado doméstico quanto no internacional, a UFA era a única empresa europeia capaz de competir com a dominância hollywoodiana¹¹².

Dentre as demais companhias de cinema, destaca-se a Tobis Klangfilm que, durante a transição para o som, exerceu um monopólio virtual no mercado mundial cinematográfico ao ter patenteado os primeiros aparelhos de gravação e reprodução sonora¹¹³. Através desta hegemonia, a Tobis viria a abrir filiais de produção, distribuição e equipamentos em todos os países europeus e Reino Unido. Assim, ao colocar as empresas cinematográficas alemãs sob controle do Estado, o regime nazista passou também a controlar os estúdios que estas possuíam no estrangeiro. Sob o monopólio do regime nazista, as subsidiárias francesas da UFA e da Tobis Klangfilm produziram e distribuídos filmes voltados para o mercado intern¹¹⁴. Entre 1933 e 1938 ambas as empresas realizaram cerca de 64 filmes na língua francesa, sendo a maioria em versões filmadas simultaneamente ao original em alemão¹¹⁵.

Já em Espanha, a embaixada alemã organizou uma série de exposições de filmes, entre os quais *Triunfo da Vontade*, para alemães residentes no país e espanhóis que se sentissem próximos ao Nacional-Socialismo.¹¹⁶ Com o advento da Guerra Civil Espanhola, visando o mercado espanhol latino-americano, é criada em Berlim, no final de 1936, a organização hispano-alemã *Hispano - Film - Produktion Company* (HFP). Todos os filmes produzidos pela HFP foram dublados e legendados tanto para alemão quanto para espanhol, além de terem sido amplamente exportados.¹¹⁷

Entretanto, no intuito de fazer frente ao domínio hollywoodiano e custear os altos gastos de produção - para além de gerar lucro - a indústria cinematográfica europeia acabou por impor técnicas e narrativas aos moldes realizados. Durante a década de 1930 o cinema europeu se utilizou do utopismo hollywoodiano e produziu, não somente grandes *sets* de

¹¹² Elsaesser, 2000, p.116

¹¹³ Outras duas companhias dividiam com a Tobis o domínio da aparelhagem sonora: a Western Electric e a RCA, ambas de origem estadunidense. Cf. Bowles, 2011, p.131

¹¹⁴ Bowles, 2011, p.132

¹¹⁵ Bowles, 2011, p. 159

¹¹⁶ Entre 1935 e 1936 cerca de 40 filmes alemães foram exibidos em Madrid, Barcelona, Bilbao e Las Palmas, onde viveriam importantes colônias alemãs. Como foram exibidos em sessões privadas, o governo espanhol não protestou. Mas quando foram feitas tentativas de mostrar esses filmes a um público maior, durante as exposições regulares, por exemplo, as autoridades intervieram e proibiram as exposições dos filmes. Cf. Paz, M. & Montero, J. (2011). German Films on the Spanish Market Before, during and after the Civil War, 1933-1945. Em R. Winkel & D. Welch (Eds.), *Cinema and the Swastika: The international Expansion of Third Reich Cinema*. Palgrave Macmillan.p.254

¹¹⁷ Jarvinen & Paredo-Castro, 2011

filmagens, mas também filmes comerciais aos moldes estadunidenses.¹¹⁸ Em Itália, popularizam-se os *telefones biancos*, comédias produzidas a partir de 1937, que nada mais eram do que imitações de filmes de Hollywood¹¹⁹. O mesmo se sucederia na Alemanha, cujas comédias, melodramas e musicais deveriam, na concepção de Josef Goebbels, ministro da Propaganda nazista, mirar os valores de entretenimento hollywoodianos.¹²⁰ Já em Portugal, tal influência recaiu sobre as comédias produzidas durante a década de 1940, como vamos analisar em maior detalhe nos próximos capítulos¹²¹.

Apesar de inspirados nas produções mais populares, tais filmes carregavam consigo os valores ideológicos de cada regime. Passados por uma vigilante censura e em geral financiados em algum grau pelo Estado, as comédias, musicais e melodramas acabavam reproduzindo os valores estabelecidos. Neste sentido, o cinema europeu - no caso aqui abordado, o dos regimes autoritários de direita - procurou construir uma indústria que pudesse competir ou apenas resistir ao domínio estadunidense. Paralelamente, governos nacionais em toda a Europa criaram barreiras comerciais para restringir a distribuição de filmes estrangeiros em seus territórios.¹²²

Em suma, o cinema europeu dos anos 1930 foi um resultado de um pacto entre a camada artística¹²³ - inserida em um intercâmbio internacional de vanguardas artísticas - e o Estado para a promoção não apenas do nacionalismo, mas também da expansão artística e econômica do cinema. Ao mesmo tempo que os regimes olharam para o cinema como meio ideal de transmissão às massas, as elites artísticas viram o Estado um grande aliado para o desenvolvimento da indústria cinematográfica. O cinema, deste modo, constrói -se em duas

¹¹⁸ Forbes & Street (2000, p.29) salientam que ““Durante os anos 1930, o cinema europeu muitas vezes compartilhava conscientemente o utopismo de Hollywood, como pode ser visto nos conjuntos extravagantes de espetáculos italianos ou no design fantástico de filmes expressionistas alemães como *Metrópolis* ou *O Gabinete do Dr. Caligari*, bem como no estúdio, produziu o historicismo de filmes de sucesso internacional, como *The Private Life of Henry VIII* de Korda (1933) ou *La kermesse héroïque* de Feyder (*Carnival in Flanders*, 1935).”

¹¹⁹ Segundo Bimbenet (2007), devido à conquista da Etiópia, filmes são produzidos retratando os clichês raciais da época bem como a exaltação da naturalidade e do exótico. Narrativa esta que teve uma certa euforia da classe burguesa.

¹²⁰ Forbes & Street, 2000, p.15

¹²¹ Vieira, 2011

¹²² Higson, 2010, p.70

¹²³ É importante ressaltar que esta camada artística pode ser composta por membros das elites ou grupos dominantes da sociedade bem como do proletariado. Como no caso dos cineastas soviéticos que, através do cinema, buscavam se libertar da moralidade da classe média. Cf. Furhammar & Isaksson, 1976.

vias: por um lado, influenciado pelos indivíduos, modos de produção, técnicas e estéticas que atravessam as fronteiras nacionais e os estados-nação; por outro, limitado e controlado pelo Estado.

Tais limitações, ao contrário do que era esperado pela camada artística, acabaram por atrofiar o cinema enquanto avanço artístico. Como salienta Hobsbawm, nem a vanguarda alemã nem a russa sobreviveram a ascensão de Hitler ou de Estaline e os dois países, destaque no meio artístico nos anos 1920, quase desapareceram do cenário cultural¹²⁴. A cinematografia passa assim a se moldar pela narrativa nacional, excluindo a possibilidade de criar e discutir correntes estéticas¹²⁵. Neste sentido, apesar da migração transnacional de trabalhadores do cinema europeu ter promovido uma força de produção cosmopolita, de certa forma, as demandas nacionais acabaram por prejudicar a existência de um cinema que transcende fronteiras¹²⁶. Isto não anula, contudo, todas as tentativas governamentais de expansão internacional do cinema nacional nem de outros intercâmbios para além do âmbito das vanguardas artísticas que permearam a década de 1930¹²⁷.

¹²⁴ Hobsbawm, 1996, p.187

¹²⁵ Segundo Bimbenet (2007), o realismo socialista passou a ser o único estilo permitido no cinema soviético enquanto os demais estilos de vanguarda foram cada vez mais cortados pela censura. Atrelado à falta de recursos financeiros para a produção fílmica, a indústria cinematográfica soviética ficou muito aquém em relação ao Ocidente levando muitos realizadores a migrarem para outros países, como Estados Unidos.

¹²⁶ Higson, 2000

¹²⁷ Apesar de não ter sido abordado, os anos 1930 pautaram o surgimento de diversos arquivos fílmicos fundados diretamente pelo Estado, cujo objetivo era concentrar diversas películas não apenas produzidas nacionalmente como também internacionais. Fundado em 1934 o *Reichsfilmarchiv* (Reich Film Archive) buscou colecionar produções que preservassem os interesses nazistas como também filmes que servissem de material de estudo para a cinematografia. Neste sentido, por exemplo, apesar de ser banido pela censura, às obras de Eisenstein foram preservadas no arquivo. Para além disso, fundou-se em 1935 a Câmara Internacional de Cinema (*International Film Kammer*, IFK). Liderada pela Alemanha, a IFK tinha a meta de criar um bloco econômico transeuropeu que pudesse rivalizar com os Estados Unidos ao utilizar meios políticos e legais para criar um mercado cinematográfico europeu que competisse com o estadunidense. Cf. Hagener, 2007a; Aurich, R. (2014). The German Reich Film Archive in an International Context. Em M. Hagener (Ed.), *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*. Berghahn; Martin, B. (2011). European cinema for Europe! The International Film Chamber, 1935-42. Em R. Winkel & D. Welch (Eds.), *Cinema and the Swastika: The international Expansion of Third Reich Cinema*. Palgrave Macmillan.

CAPÍTULO 2

O desenvolvimento da indústria cinematográfica pelos olhos do *Animatógrafo*

Semelhante ao que se sucedeu nos demais regimes autoritários da Europa, o cinema teve um papel central como instrumento de propaganda do Estado Novo. Instaurado a partir da Constituição de 1933, o novo regime buscou uma forma de unificar suas múltiplas tendências políticas (conservadores, monárquicas, integralistas etc.), a fim de achar um consenso para um imaginário em comum¹²⁸. Com o objetivo de manter a coesão interna e afirmar um novo discurso político, o Estado Novo procurou aparelhar-se com suportes culturais que sustentassem e difundissem os novos ideais de Nação. Assim, a ideologia do Estado Novo impôs a teatralização da sociedade¹²⁹. Ou seja, o Estado Novo buscou divulgar, implementar e consolidar o novo imaginário acerca do ser português, detentor de virtudes moralmente aceitas pelo novo regime e geral de toda nação portuguesa.

Com o intuito de consolidar o projeto cultural totalizante, o regime instituiu todo um aparato político centrado na criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)¹³⁰ em 1933. Sob a direção de António Ferro e sua «política do espírito»¹³¹, o SPN atuaria na missão de estetizar a política¹³². A partir disso, criar-se-ia uma arte nacional capaz de levar os ideais do Estado Novo às massas. Neste âmbito, o cinema foi alvo de uma atenção especial por parte de Ferro. Tanto o diretor do SPN, quanto o próprio chefe de Estado, António de Oliveira Salazar viam no cinema uma forma de difundir a ideologia estadonovista, dando corpo aos valores do regime e traduzindo de forma concreta a sua mundividência para uma população

¹²⁸ Ó, 1995, p.24

¹²⁹ Ó, 1995, p.15

¹³⁰ “ Em 1944 o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) se metamorfoseou no Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) em virtude das transformações na política europeia associadas ao final da II Guerra Mundial, sendo o SNI substituído em 1968, pela Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT). Vieira, 2011, p. 12

¹³¹Ferro explica o conceito de política de espírito num discurso por ocasião da entrega dos primeiros prêmios literários do SPN: “ Ela não consiste apenas, repetimos, em fomentar o desenvolvimento da literatura, da arte e da ciência, em acarinhar os artistas e os pensadores [...]. Política do Espírito é aquela que proclama, precisamente, a independência do Espírito, que o liberta da escravidão do materialismo titânico, insinuante, que pretende constantemente suborná-lo, embriagá-lo” Ferro, 1935, p.6-7

¹³² Ó,1995,p.104

largamente iletrada¹³³. Assim, ao longo da década de 1930 e 1940, dar-se-ia em Portugal a tentativa de construir uma indústria cinematográfica capaz de prover as demandas do regime.

Tal interesse do Estado Novo só existia, contudo, devido às pressões de uma juventude cinéfila que surgira no final dos anos vinte. Genericamente, como explicita João Bénard da Costa¹³⁴, o grupo era formado por homens do espetáculo e homens de Lisboa que passaram a assumir como fidelidade ao futuro Estado Novo que, acreditavam, rompia também na ordem estética com o conformismo reacionário dos velhos republicanos e era tão capaz de os entender como eles de se entenderem nele. Neste sentido, viam no recém Estado Novo a esperança de, enfim, passar a existir uma indústria cinematográfica em Portugal que chegasse ao nível dos cinema europeus - o francês, o alemão e até mesmo o soviético - que tanto consumiam¹³⁵. Dominando cada vez mais a imprensa em geral, sobretudo a partir das criações das revistas especializadas - a *Kino*, a *Imagem* e *Animatógrafo* - seduziam as autoridades governamentais com a exaltação da importância do cinema como instrumento de propaganda, sentido e força expansiva para o regime¹³⁶. É esta juventude, formada por cineastas e críticos de cinema, tais como Lopes Ribeiro, José Leitão de Barros e Manoel de Oliveira¹³⁷, que irá dominar a produção portuguesa até finais dos anos cinquenta, determinando-lhe os códigos, paradigmas e gêneros.

Assim, com a missão de compreender a construção de uma indústria cinematográfica em Portugal é necessário evocar a figura de António Lopes Ribeiro, que ficou conhecido como o «cineasta do regime». Mesmo antes de se tornar realizador, Lopes Ribeiro atuou em prol da consolidação de um cinema «nacional» em Portugal. Politicamente, ele esteve diretamente ligado ao regime, ocupando lugares oficiais e tendo muitos dos seus filmes de ficção e documentários sido encomendas de diversas instituições públicas. Por outro lado, esteticamente, ele foi um dos mais inovadores cineastas do cinema português dos anos 1930 e 1940. Enquanto ideólogo, crítico, produtor, roteirista, realizador e até ator, António Lopes

¹³³ Vieira, 2011, p.13

¹³⁴ J. Costa, 1991, p.40

¹³⁵ J. Costa, 1991, p.38

¹³⁶ Ribeiro, A. (1933d). Produção Portuguesa. *Animatógrafo*, 1(7), p.5

¹³⁷ Compõe-se esta juventude do final dos anos vinte os cineastas José Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro, Chianca de Garcia, Cottinelli Telmo, Jorge Brum do Canto, Arthur Duarte, Adolfo Coelho e Manoel de Oliveira. Paralelamente surgem os críticos Roberto Nobre, Avelino de Almeida, Felix Ribeiro, João Botto de Carvalho, entre outros. J. Costa, 1991, p. 39

Ribeiro foi uma figura central do cinema português durante o período de ascensão e consolidação do Estado Novo¹³⁸.

Desta forma, o segundo capítulo desta dissertação possui o objetivo de analisar os debates acerca da construção da indústria cinematográfica portuguesa através da primeira ¹³⁹ edição da revista dirigida por Lopes Ribeiro, *Animatógrafo*. Para isso, será realizada a seção «António Lopes Ribeiro e a missão de fazer uma revista de cinema em 1933» que abordará como a revista estava alinhada com a concepção de cinema do seu diretor, abordando não apenas discussões acerca do cinema nacional como também uma série de textos acerca dos filmes internacionais lançados no período. Já «Tobis or not Tobis: as expectativas e frustrações da fomentação da indústria cinematográfica com A Canção de Lisboa» possui este nome em alusão ao sonho de Vasco Santana, protagonista de *A Canção de Lisboa*, publicado na sexta edição de *Animatógrafo*. Busca-se, neste subcapítulo, acompanhar como a revista noticiou a formação da primeira empresa cinematográfica de cunho industrial em Portugal, a Tobis Portuguesa. Se por um lado, o *Animatógrafo* vê na Tobis a esperança de finalmente ter no país um estúdio com capacidade de produzir filmes sonoros, por outro, como será visto no decorrer do capítulo, últimas edições acabam evidenciar o descontentamento dos membros da revista com o caminhar da companhia.

2.1 António Lopes Ribeiro e a missão de fazer uma revista de cinema em 1933

António Lopes Ribeiro nasceu na cidade de Lisboa, em 1908, vindo a falecer na mesma em 1995. Aos 18 anos, começou a fazer crítica cinematográfica no semanário humorístico *Sempre Fixe*, assinando com a alcunha de *Retardador*. Em um curto espaço de tempo passou a escrever semanalmente para o *Diário de Lisboa*, um dos principais jornais portugueses do período¹⁴⁰. Anos depois, já na década de 1930, Lopes Ribeiro fundou, e ajudou a fundar, as primeiras revistas de cinema em Portugal, dentre as quais a *Kino* (1931) e a *Imagem* (1930-195)¹⁴¹. Mas fora com a edição de *Animatógrafo* que teve a liberdade de defender a sua ideia de uma indústria nacional visando a produção de filmes internacionais. A

¹³⁸ Vieira, 2011

¹³⁹ *Animatógrafo* (1933f), 1 (6), p.7

¹⁴⁰ Piçarra, 2006, p. 103

¹⁴¹ Piçarra, 2006, p.104

partir disso, a revista seria utilizada para tanto para promover o cinema como veículo de propaganda nacional como também para promover a si mesmo como cineasta e produtor¹⁴².

Tendo sua primeira edição a 1 de abril de 1933, o *Animatógrafo* pretendeu ser uma força representativa e ativa dentro do meio cinematográfico português com o intuito de criar um movimento organizado e sólido a favor do cinema em Portugal¹⁴³. Junto a Lopes Ribeiro, a revista contava com a contribuição de outras figuras conhecidas no cenário português. Félix Ribeiro, que viria posteriormente ocupar o cargo de chefe de seção de cinema do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), atuava como secretário da redação. O editor era João Pereira e Sousa, a publicidade ficou a cargo de Humberto Borges de Castro enquanto a Domingos Mascarenhas coube a seção de crítica filmica. Nos quatorze números publicados entre 1 de abril e 10 de julho de 1933, a revista contou com publicações de cronistas e críticos portugueses da época como Leitão de Barros, Olavo de Eça Real, Francisco Alves de Azevedo e António Botto¹⁴⁴.

A revista pretendia levar ao público todos os âmbitos do cinema que, uma vez sendo um espetáculo universal, criava ao seu redor uma arte, uma indústria, um comércio, até uma política¹⁴⁵. Por um lado, *Animatógrafo* possuía a missão de aproximar o leitor à vida das estrelas de cinema. A revista contava com uma série de entrevistas com as atrizes renomadas da época, como Joan Crawford¹⁴⁶ e Greta Garbo¹⁴⁷, traduzidas para português. Ademais, possuía uma seção intitulada «Actualidades Mundiais», cuja premissa era abordar a vida íntima das estrelas e os últimos escândalos bem como as informações de todos os estúdios¹⁴⁸. A seção envolvia desde anúncios de casamentos e divórcios, à escalação e produção de filmes estrangeiros. De acordo com o apelo para o vedetismo, para as curiosidades, indiscrições sobre as «estrelas» e para o humorístico são uma presença não apenas no *Animatógrafo* como nas demais publicações da década de 1930, sempre acompanhados por imagens fotográficas e também por caricaturas¹⁴⁹. Assim, os leitores portugueses sabiam exatamente o que estava

¹⁴² Piçarra, 2006, p.104

¹⁴³ *Animatógrafo* (1933a), 1 (1), p. 12

¹⁴⁴ Ribeiro, A.(1983).Autobiografia. Em J.Matos-Cruz (Ed.), *António Lopes Ribeiro*.Cinemateca Portuguesa. p.28

¹⁴⁵ *Animatógrafo* (1933a), p.3

¹⁴⁶ *Animatógrafo* (1933b), 1 (2), p.14

¹⁴⁷ *Animatógrafo* (1933b), p 6

¹⁴⁸ *Animatógrafo* (1933b), p.7

¹⁴⁹ Para Duarte, este ímpeto de edição de publicações periódicas da década de 30 (quase todas de vida efêmera) deve ser interligado com a multiplicação de edifícios para o cinema, com as sucessivas

acontecendo, não somente entre as celebridades estadunidenses, que ocupavam grande parte da seção, como também outras nacionalidades, sobretudo as que se envolviam nas produções da UFA.

O mais interessante das «Actualidades Mundiais» é, contudo, a compreensão dos fluxos de artistas e técnicos através do globo, evidenciado pelas pequenas notas da seção. É neste sentido que é noticiado a partida de Henry Garat para Paris, a cargo da empresa estadunidenses Fox, com o intuito de interpretar um realizado pela Paramount. Após esta produção rumou à Berlim, com o intuito de realizar a versão francesa do filme da UFA *A Guerra das Valsas* (*La Guerre de Valses*, 1933)¹⁵⁰. Garat abandonaria a produção alemã após filmar algumas cenas, sendo substituído pelo francês Fernand Gravey que também se deslocou para a capital da Alemanha com o intuito de desempenhar este papel¹⁵¹. Saindo também dos Estados Unidos, Victor McLaglen se dirigiu à Inglaterra com o objetivo de realizar uma série de filmes no país¹⁵², que também acolheria artistas do cinema alemão como Camilla Horn¹⁵³. Estes também cruzaram o Atlântico, como Dorothea Wieck, atriz principal *Raparigas de Uniforme* (*Mädchen in uniform*, 1931), que se dirigiu à Hollywood para atuar no cinema estadunidense¹⁵⁴. O *Animatógrafo*, desta maneira, buscou colocar seus leitores no meio do panorama do cinema mundial da época, pautados sobretudo na circulação internacional de atores, filmes e indústrias.

Se, por um lado, a contextualização do cinema mundial era feita através das curiosidades acerca da vida das estrelas, paralelamente, a revista buscava no estrangeiro a validação de sua concepção de cinema enquanto sétima arte. Ao almejar discutir o viés artístico do cinema com o intuito de exaltar a sua reprodutibilidade técnica, foi cedido espaço para uma série de análises críticas dos filmes internacionais distribuídos no país. Para complementar sua publicação, o *Animatógrafo* propunha-se publicar, uma vez por mês, um suplemento gratuito dedicado aos assuntos chamados de vanguarda. O objetivo de tal

remodelações nas salas de espetáculo para acolher a novidade do sonoro. Duarte, J. (2018) *Se não podem ver filmes, leia-se revista: Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960)*. [Dissertação de Mestrado], Universidade do Porto, p.60

¹⁵⁰ *Animatógrafo* (1933f), p.12

¹⁵¹ *Animatógrafo* (1933m), 1(13), p.15

¹⁵² *Animatógrafo* (1933i), 1(9), p. 6

¹⁵³ *Animatógrafo* (1933g), 1(7), p. 6

¹⁵⁴ *Animatógrafo* (1933j), 1(10), p. 15

complemento era discutir as técnicas cinematográficas que estavam em destaque no cenário cinematográfico internacional e que contribuíram para o progresso do cinema enquanto arte:

No suplemento mensal de *Animatógrafo* serão travadas e discutidas as questões que interessam a vanguarda cinematográfica, isto é: os problemas propostos por aqueles que procuram contribuir com os seus escritos ou com seus filmes, para o progresso da sétima arte [...] O cinema, considerado sétima arte, evolui no sentido de criar para si uma técnica exata, regida por leis implacáveis, que falta mais formular do que descobrir: as leis do ritmo, que se prevêm no *découpage* e se resolvem na montagem.¹⁵⁵

É necessário ressaltar que este foi o único momento em que, dentre todas as edições publicadas em 1933, o suplemento foi citado. Como não há nenhuma outra evidência de uma possível existência de *Vanguarda*, faz-se acreditar que o complemento ficou só na promessa. Entretanto, a revista não hesita, no decorrer de sua publicação, em exaltar a capacidade técnica dos realizadores internacionais, sobretudo na análise de longas metragens distribuídas em Portugal neste período. Como é o caso do anúncio da exibição de *O Testamento de Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933), de Fritz Lang, em Portugal. Ao exaltar as possibilidades artísticas de um filme policial, o artigo narra como foi realizado tecnicamente a cena de incêndio que ocorre no final da película:

O *Clou* do Testamento do Dr. Mabuse é a cena final do incêndio numa fábrica, que foi filmado ao natural, sem recorrer a modelos reduzidos, processo que o cinema vai abandonando a pouco a pouco. [...] Tudo decorreu com a maior tranquilidade, tendo sido empregados quatro auto-bombas para o combater. Oito ângulos funcionam sem interrupção. Dezoito câmeras de filmar fixaram o sinistro sobre todos os ângulos.¹⁵⁶

O cineasta alemão seria alvo de outra reportagem, agora assinada por Lopes Ribeiro, na edição seguinte do *Animatógrafo*, publicado em 17 de abril. Nela fica evidente a concepção do português acerca do cinema, pautado sobretudo, no cuidado técnico:

Nenhum realizador tem como ele a consciência da importância técnica. Pode mesmo dizer-se que reduz cada um dos inúmeros problemas que a realização de cada filme propõe ao realizador a um problema técnico. Compartilhamos em absoluto o seu modo de ver - o que em boa verdade nada adianta às convicções de Fritz Lang, mas é assim mesmo. No cinema, como em todas

¹⁵⁵ *Animatógrafo* (1933b), 1(2), p.12

¹⁵⁶ *Animatógrafo* (1933b), p. 7

as artes, a técnica prevalece, sobrepõe-se a todas as coisas. Não se faz cinema de inspiração, no sentido romântico do termo. A composição de cada figura, de cada cena, o diálogo e a montagem exigem uma meticulosidade técnica¹⁵⁷.

O grande enfoque dado pelo *Animatógrafo* às produções internacionais foi, de acordo com Lopes Ribeiro, alvo de críticas. Segundo este, andavam a dizer que a revista era contra o cinema português, que estava vendida ao estrangeiro, que só se interessava pelo que se faz lá fora, que não possuía nenhum patriotismo¹⁵⁸. Ribeiro rebate a crítica, afirmando que ninguém mais do que os membros da revista se tem preocupado com o desenvolvimento do cinema português¹⁵⁹. O enfoque no cinema internacional, defendido através das publicações da revista, era necessário, Não só colocava Portugal como parte das discussões artísticas centrais na época como também para espelhar a indústria cinematográfica portuguesa nos moldes de experiências que deram certo no cenário mundial. Isto é visível quando Lopes Ribeiro cita o sucesso do cinema soviético em se consolidar como instrumento de propaganda:

Os modelos de gênero vêm-nos todos do Oriente ou da URSS, que teve a inteligência de consagrar toda a sua indústria cinematográfica à propaganda. Daí resultou, não monotonia, mas uma unidade que a tornou efetiva e a impôs. Propagando as suas doutrinas, os russos ensinaram-me a fazer cinema, e do melhor. Assim, sim. Filmes de propaganda política [...] fazem-se com ‘realidades cinematográficas’; com estilo e com inteligência¹⁶⁰

O contato com as vertentes cinematográficas internacionais foi essencial para a idealização de Lopes Ribeiro sobre sua concepção de cinema. Por um lado, o realizador havia trabalhado desde 1928 na tradução de legendas dos filmes da Paramount, o que, segundo ele, lhe permitiu tomar conhecimento da anatomia das fitas¹⁶¹. Estudo este que seria complementado com a leitura do que se publicava em França, Inglaterra, Alemanha e nos Estados Unidos, locais centrais no panorama cinematográfico da época¹⁶².

Por outro, Lopes Ribeiro fez parte da camada de artistas que viajou no final dos anos 1920 para grandes centros do cinema internacional, com o intuito de aprender novas técnicas.

¹⁵⁷ *Animatógrafo* (1933c), 1(3), p.10-11

¹⁵⁸ *Animatógrafo* (1933c), p.5

¹⁵⁹ *Animatógrafo* (1933c), p.5

¹⁶⁰ *Animatógrafo* (1933d), 1(4)

¹⁶¹ A. Ribeiro, 1983, p.29

¹⁶² A. Ribeiro, 1983, p.29

Em 1929, o realizador iniciava sua viagem, junto com Leitão de Barros, visando visitar os mais importantes estúdios da Europa¹⁶³. É neste contexto que, no âmbito da visita aos estúdios de Joinville, em Paris, Lopes Ribeiro conheceria Hamilcar da Costa, com quem futuramente travaria diversas parcerias. H. da Costa abriu as portas dos estúdios de Tempelhof e Neubabelsberg, em Berlim, onde Lopes Ribeiro foi apresentado à Arthur Duarte e José Vicente Ribeiro¹⁶⁴. As relações travadas na capital da Alemanha se desdobraram no convite feito à Lopes Ribeiro para realizar as cenas filmadas em Lisboa de *A menina endiabrada (Fraulein Lausbub)* no mesmo ano¹⁶⁵.

De Berlim passou por Varsóvia rumo a Moscovo. A visita, contudo, só foi permitida devido ao facto que possuía contatos dentro do governo português através da sua vivência no seio da burguesia lisboeta. É neste cenário que Lopes Ribeiro convencera Oscar Freitas de pedir a seu pai, então ministro do Interior do governo do general Domingos de Oliveira, que lhe desse um passaporte de missão especial¹⁶⁶. Concedida a permissão, o então jovem de 20 anos se dirige à capital russa. Na cidade, não só conheceu os estúdios da Svkinó, como também contactou com cineastas de renome do cinema soviético, como Eisenstein, Vertov e Alexandrov. Estes, segundo Lopes Ribeiro, o teriam convidado para estudar na escola técnica da cidade, a GTK (State Film Technicum)¹⁶⁷.

Assim, através de sua inserção no mundo cinematográfico internacional, Lopes Ribeiro debateu e incorporou discussões de seu tempo, o que se refletiu posteriormente em suas obras¹⁶⁸. É a partir disto que Lopes Ribeiro molda sua opinião acerca dos caminhos que a indústria cinematográfica portuguesa devia realizar. Se ela fosse criada - e seria, pois o cinema português era um facto¹⁶⁹ - não poderia orbitar apenas envolta do campo artístico. De acordo com Lopes Ribeiro, para corresponder às necessidades de uma cinematografia

¹⁶³ A. Ribeiro, 1983, p.31

¹⁶⁴ A. Ribeiro, 1983, p.31.

¹⁶⁵ O diretor Erich Schöfelder não teria vindo a Lisboa para as filmagens externas do filme, cabendo a Lopes Ribeiro atuar como diretor nas cenas feitas em Portugal. Este seria, para Lopes Ribeiro, o marco oficial do início de sua atuação como diretor. Cf. Matos-Cruz (1983, p. 175)

¹⁶⁶ A. Ribeiro, 1983, p. 31-32

¹⁶⁷ Segundo Lopes Ribeiro (1983,p.32), a visita à Moscou fez com que ele conhecesse também Valentine Milman, da VOKS (Vsesoiuznoe Obschestvo Kul'turnoi Sviazi s zagranitsej), o secretariado das relações culturais com o estrangeiro, cuja orgânica, trazida por si a António ferro, serviu de modelo ao SPN

¹⁶⁸ Rezende, M. (2021). *Os Cortejos Históricos (1940 e 1947): O Estado Novo português e seu projeto de identidade*. [Dissertação de Mestrado], Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 55

¹⁶⁹ Ribeiro, 1933d, p. 5

produzida em larga escala, é necessário compreender que é preciso o dinheiro fornecido pelo público que vai lotar as bilheteiras¹⁷⁰. Nesta ideia, é impossível desprender os méritos artísticos do cinema das suas demandas industriais. Uma vez que comércio, indústria e arte eram peças da mesma máquina, e todas essenciais, quem pretendesse defender os interesses de qualquer uma delas precisava obrigatoriamente salvaguardar as demais¹⁷¹. A indústria cinematográfica que seria feita em Portugal deveria não apenas ser voltada para a acumulação de capital, como também preservar a qualidade artística e técnica do filme, contribuindo assim para o desenvolvimento do cinema enquanto arte.

A fim de cobrir as despesas promovidas pela produção de um filme de nível industrial, visto que Portugal era um mercado pequeno demais para realizar tal objetivo, os filmes portugueses deveriam ser pensados para atender a públicos internacionais. A fim de enfatizar sua argumentação, Lopes Ribeiro evoca os exemplos que vira pessoalmente no exterior:

Nos Estados Unidos da América do Norte, os filmes são o terceiro produto de exportação em ordem decrescente de importância. A Alemanha não recuou perante um acordo vexatório (para ela, Alemanha) com a sua inimiga figadal, empregando franceses nas suas oficinas de Berlim e pagando-lhes em magníficos Rent marken, só para vender em França [...] as suas produções. A U.R.S.S apesar do ‘boy cottage’, das medidas de censura, da propaganda anti soviética, exportou de 1927 a 1930, cinco milhões de rubros de película impressionada – e impressionante [...]’¹⁷².

Com a intenção de promover o desenvolvimento industrial do cinema, Lopes Ribeiro contava com a interferência do novo regime que acabara de tomar posse em Portugal: O Estado Novo, sob a figura de Oliveira Salazar. De acordo com Lopes Ribeiro, nenhum governo até aquele presente momento havia visto o aspecto importantíssimo no espetáculo cinematográfico: a capacidade do cinema de ser veículo de propaganda¹⁷³. Assim, o cinema poderia servir ao regime como disseminador em larga escala do imaginário político, social, cultural e econômico que o regime visava implementar¹⁷⁴. Entretanto, para que a propaganda pelo cinema fosse eficaz, era necessário compreender a necessidade de haver as bases técnicas

¹⁷⁰ Ribeiro, A. (1933b). Arte e Comércio. *Animatógrafo*, 1(5), p. 5

¹⁷¹ A.Ribeiro, 1933b,p. 5

¹⁷² Ribeiro, A. (1933e).Nacionalismo. *Animatógrafo*, 1 (10) p.5

¹⁷³ Ribeiro, A. (1933a). Filmes de propaganda. *Animatógrafo*, 1(4), p.5

¹⁷⁴ Apesar de não ser o enfoque desta dissertação, é válido ressaltar que a concepção de cinema de Lopes Ribeiro estaria alinhada com o então presidente do SPN, António Ferro. São os artistas, como Lopes Ribeiro, que, vendo no cinema uma forma de estimular a Nação, seria absorvido pelo projeto de arte modernista de António Ferro. Rezende, 2021, p. 55

e industriais necessárias para fazer um filme que cumprisse tais objetivos. Segundo Lopes Ribeiro,

Filmes de propaganda política, digamos: de propaganda nacional, não se fazem com caravelas de cartão boiando em alguidares, com símbolos safados, com retratos de ministros « em sobreposição» sobre pontes de bilhete postal. Fazem-se com « realidades cinematográficas» ; com estilo e com inteligência. Doutra maneira, vira-se o feitiço contra o feitiço. E as coisas caem pelo ridículo antes de caírem por si¹⁷⁵.

Lopes Ribeiro reconheceu as intervenções feitas pelo governo no âmbito da promoção do cinema nacional. No mesmo ano de sua criação, o Estado Novo havia isentado a Tobis Portuguesa - que será vista na próxima seção deste capítulo - de contribuições relativas aos prédios construídos até o fim de 1933. A medida, apesar de bem vista a seus olhos, era mínima para realmente causar algum impacto profundo no desenvolvimento do cinema português. O certo a ser feito, defende Lopes Ribeiro, era implantar os mesmos benefícios da Tobis aos demais que quisessem realizar filmes em Portugal:

[...]se houvesse a coragem fácil de isentar, durante cinco anos, de todos os direitos alfandegários todo o material cinematográfico importado, de isentar de todos os impostos os filmes portugueses considerados de “ arte” por uma comissão competente a nomear - também se produziram filmes nacionais que nos orgulhassem e dessem dinheiro a ganhar a muito trabalhador português¹⁷⁶.

Desta forma, para garantir a qualidade técnica de seus filmes, frente aos altos custos da produção filmica, a indústria cinematográfica portuguesa deveria ter dimensões internacionais. Tais pretensões não contribuíram apenas para o desenvolvimento artístico e comercial dos filmes portugueses, como também serviria à propaganda política do regime, para dentro e fora do país. Assim, Lopes Ribeiro passou a organizar o *Animatógrafo* como uma espécie de manifesto escrito de suas pretensões acerca do cinema nacional. É neste contexto de discussão acerca dos possíveis caminhos para a fomentação da indústria cinematográfica que, em 1932 é criada, sob a forma de uma sociedade anônima, a primeira empresa de filmes sonoros no país: A Tobis Portuguesa.

¹⁷⁵ A.Ribeiro, 1933a, p.5

¹⁷⁶ A.Ribeiro, 1933a, p.5

2.2 Tobis or not Tobis: as expectativas e frustrações da fomentação da indústria cinematográfica com *A Canção de Lisboa*

Após o sucesso de *A Severa* (1929), de Leitão de Barros, surge a necessidade de ter em Portugal um estúdio devidamente equipado para a realização de filmes sonoros. No âmbito destas reivindicações, é criada, em 1930, uma Comissão, nomeada pelo Ministério do Interior e empossada pelo coronel Óscar de Freitas, Inspetor- Geral dos Espetáculos¹⁷⁷. Composta por figuras importantes do cinema português, como Leitão de Barros, Lopes Ribeiro e Chianca de Garcia, a comissão possuía o intuito de proceder um estudo sobre a necessidade e a possibilidade de uma industrialização da produção cinematográfica portuguesa¹⁷⁸.

Como consequência da criação desta comissão, em junho de 1932 é fundada a Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm, conhecida futuramente como Tobis Portuguesa. A empresa possuía, para além do interesse comercial, uma missão cívica:

[...] Muito mais do que quaisquer considerações de caráter industrial e comercial, um pensamento eminentemente patriótico : tornar possível a criação de uma arte nacional que em muitos aspectos e por muitos títulos, podia e devia ter uma vasta influência na vida e no progresso da Nação¹⁷⁹.

Reconhecendo que o cinema, sendo um poderoso meio de educação, poderia ser utilizado com grande proveito para propagar o regime, o Estado Novo isenta, em 1933, a Tobis durante cinco anos do pagamento das contribuições predial e industrial, bem como dos direitos de importação de maquinismos aparelhos e materiais necessários ao estabelecimento e exercício da sua indústria¹⁸⁰. Tal ato contribuiu para o seu estabelecimento como a principal empresa cinematográfica do país¹⁸¹.

¹⁷⁷ C. Ribeiro, 2011 p. 211

¹⁷⁸ F. Ribeiro, 1983, p. 292; Costa, J, 1991, p. 49

¹⁷⁹ F. Ribeiro, 1983, p. 292

¹⁸⁰ Seabra, J. (2017). *O cinema no discurso de poder: dicionário da legislação portuguesa, 1896-1974*. Imprensa da Universidade de Coimbra, p.348

¹⁸¹ Vieira, 2011, p.14

Os aparelhos filmicos e sonoros da Tobis foram adquiridos através de sua homônima, a empresa alemã Tobis Klangfilm¹⁸². Isto era comum na época, uma vez que a Tobis possuía o monopólio dos aparelhos sonoros europeus. É neste sentido que, para a concretização das negociações, de acordo com Baptista, a Tobis portuguesa integrava uma rede internacional de estúdios que não só partilhavam o mesmo registo de som, mas também vários técnicos e realizadores, como também uma série de fórmulas cinematográficas de sucesso¹⁸³.

Animatógrafo narrou com furor a chegada dos aparelhos de captação de som e imagem no Lumiar. O estúdio, «nosso estúdio»¹⁸⁴ - em uma afirmação nacionalista de que o laboratório pertencia não somente aos técnicos como também a todos os portugueses - estava finalmente tomando forma. É com essa empolgação que a revista realiza uma reportagem especial sobre a visita de ministros da Instrução, Obras Públicas e Comércio às instalações da Tobis, em abril de 1933. O adiantamento das obras do estúdio, a presença dos aparelhos de tomadas de som, o entusiasmo dos organizadores da iniciativa, que aos olhos do *Animatógrafo* pareciam tão inacessíveis, deu a confiança e a certeza da realidade do sonho há existente¹⁸⁵. Portugal tinha, enfim, um estúdio onde os portugueses poderiam produzir os seus próprios filmes, podendo cada vez menos prescindir de colaboração técnica estrangeira¹⁸⁶.

O nome escolhido para o primeiro filme produzido pela Tobis foi *A Canção de Lisboa*. Em coluna no *Animatógrafo*, Olavo aprovava o título que era sugestivo, popular e comercial¹⁸⁷. Considerado como filme fundador das “comédias à portuguesa”, o filme adaptou os modelos internacionais de comédia, baseando-se sobretudo nos filmes franceses de René Clair¹⁸⁸. Realizado por José Cottinelli Telmo, o filme narra as desventuras de Vasco Leitão, boêmio e mulherengo, para enganar as tias ricas que acreditavam que este era médico em Lisboa.

¹⁸² De acordo com Félix Ribeiro (1983, p.304), outras duas empresas foram consultadas: a R.C.A e a General Electric. Entretanto, decidiram-se optar pela Tobis uma vez que esta era a fabricante que possuía mais mercado na Europa. Ribeiro.

¹⁸³ Baptista, T. (2008). *A Canção de Lisboa*. Em T. Baptista (Ed.), *A invenção do cinema português*. Edições tinta-da-china.p. 36

¹⁸⁴ *Animatógrafo* (1933a), p. 3

¹⁸⁵ Elissen.(1933a). O que se passou na inauguração oficial dos Estúdios da Sociedade Portuguesa de Filmes Sonoros. *Animatógrafo*, 1(3), p.8

¹⁸⁶ Elissen, 1933a, p.8.O estúdio, porém, só foi oficialmente inaugurado em 1934 e ficaria definitivamente pronto em 1935 para a produção de *As Pupilas do Senhor Reitor*. Cf. Costa, 1991, p.56

¹⁸⁷ Olavo.(1933a). Página do Olavo. *Animatógrafo*, 1(4)

¹⁸⁸ Baptista, 2008, p.36

A empolgação da revista *Animatógrafo* era notável. Cottinelli Telmo foi o primeiro português a ter uma fotografia em destaque estampada na primeira seção de ilustração da revista¹⁸⁹. Este lugar era, na maioria das vezes, destinado a retratos de artistas internacionais. No mesmo número, a *Animatógrafo* cobriria também o início do concurso organizado pela SPFS para escolher as jovens que iriam interpretar *A Canção de Lisboa*. De acordo com Olavo, haviam aparecido no Automóvel Club de Portugal cerca de duzentas candidatas, das quais selecionaram-se primeiramente vinte e sete, que passaram por fim a ser seis¹⁹⁰. A partir disso, o *Animatógrafo* publicaria durante duas edições entrevistas com as escolhidas, acompanhada de uma pequena nota bibliográfica sobre cada uma delas e uma fotografia¹⁹¹. Por fim, é anunciada a escalação de Beatriz Costa, conhecida atriz portuguesa que já havia atuado na Paramount de Paris. Se juntaria a ela uma jovem desconhecida, Ana Maria, que havia sido convidada após uma matiné no S. Luiz Cine¹⁹².

Olavo também entrevistou para a revista Vasco Santana, escolhido para protagonizar o filme, o criador dos diálogos José Galhardo e o assistente de direção Carlos Botelho. Este último deixa seguro que o filme será um sucesso: a força que *A Canção de Lisboa* possuía por ser o primeiro filme feito em Portugal por portugueses, obrigava a todos os colaboradores a pôr na sua execução tudo o que de melhor soubessem e todo o seu esforço¹⁹³. Segundo Botelho,

O filme há de resultar bom, porque todos assim o pretendem, construirá um espetáculo alegre e fresco, pelas suas pequenas, muito engraçado pelos seus atores cômicos, e em que as imagens virão naturalmente ao encontro do público, sem que o seu cérebro se tenha de cansar a procura de entendê-las, porque para se maçar basta a vida de cada dia¹⁹⁴.

Entretanto, à medida que a produção da *Canção de Lisboa* avançava, surgiram as primeiras críticas contra o filme e, por consequência, contra a direção em que a Tobis caminhava. O êxito da obra de Cottinelli Telmo esperado pelo *Animatógrafo*¹⁹⁵ acaba por se

¹⁸⁹ *Animatógrafo* (1933e), 1(5), p.2

¹⁹⁰ Olavo. (1933b). Como se escolhem em Portugal artistas de cinema. *Animatógrafo*, 1(5)

¹⁹¹ *Animatógrafo*, 1933g e *Animatógrafo* (1933h), 1(8)

¹⁹² *Animatógrafo*, 1933i, p.9

¹⁹³ Olavo.(1933d). Notas da Canção de Lisboa : Vasco Santana, José Galhardo, Carlos Botelho e algumas seleccionadas escrevem para *Animatógrafo*, *Animatógrafo*, 1(6), p. 8

¹⁹⁴ Olavo, 1933d, p. 8

¹⁹⁵ *Animatógrafo*, 1933b, p. 3

transformar em frustração. A situação atinge o ápice quando em «Produção Portuguesa», publicado a 15 de maio de 1933, Lopes Ribeiro censura abertamente as diretrizes escolhidas pela Tobis. Para o realizador, apesar da Tobis ter adquirido bom material de tomada de vistas e de sons e estar construindo um estúdio com todas as condições exigidas pelas técnicas modernas, a empresa não possuía projetos concisos no sentido de fornecer ao público português, com regularidade, filmes falados em português¹⁹⁶. Ademais, *A Canção de Lisboa* com o seu enredo e intérpretes populares, fazia demonstrar que a Tobis não possuía o interesse em conquistar o mercado estrangeiro, com a ressalva dos que possuíam emigrantes portugueses no seu território¹⁹⁷. De acordo com Lopes Ribeiro,

Ora, quer-nos parecer que, dispondo dos meios que a C.P.F.S.T.K tem ao seu alcance, não seria utópico tentar produzir alguma coisa susceptível de interessar o público dos outros países, sem prejuízo do seu interesse nacional. Com igual dispêndio de esforço e de dinheiro produzir-se-ia uma obra mais útil e valiosa. É certo que a Tobis Portuguesa, como lhe chamam, ainda está a tempo de emendar a mão.¹⁹⁸

Se nas primeiras edições, o *Animatógrafo* acompanhava com afinco o backstage de *A Canção de Lisboa*, a partir dos meados de sua publicação o silêncio sobre o tema é quase sepulcral. Após a nomeação de Beatriz Costa e Ana Maria para intérpretes no filme da Tobis, a revista para de acompanhar sua produção. A última nota sobre o andar da montagem fílmica é feita três edições depois, ao anunciar de maneira breve e pouco detalhada a apresentação oficial do filme à imprensa:

A Tobis Portuguesa convidou a Imprensa para assistir a estreia oficial, desta vez cinéfilamente oficial, dos seus aparelhos de tomadas de vista e de sons em plena atuação no seu primeiro filme sonoro. Não queremos deixar de cumprimentar a Tobis Portuguesa pelo fato notável de ter principado já o seu primeiro filme, agradecendo-lhe também a gentileza que teve em convidar-nos¹⁹⁹

Assim, o alvoroço em volta de *A Canção de Lisboa*, que garantiu a descrição detalhada da visita dos ministros e cinco longos artigos acompanhando a escolha da atriz principal do filme, se transformou em uma insignificante nota no canto inferior da página.

¹⁹⁶ Ribeiro, A. (1933d). Produção Portuguesa. *Animatógrafo*, 1(7), p.5

¹⁹⁷ A. Ribeiro, 1933d, p. 5

¹⁹⁸ A. Ribeiro, 1933d, p. 5

¹⁹⁹ *Animatógrafo* (1933l), 1(12), p. 5

Beatriz Costa apareceria ainda como figura de destaque na primeira ilustração da última edição da revista. A capa deste número, seguindo os moldes da revista em que todas as outras haviam sido compostas por atrizes internacionais, pertencia a Olly Gebauer que estava em Lisboa para realizar as filmagens do filme realizado por Lopes Ribeiro²⁰⁰.

O desencanto com a Tobis serviu, por outro lado, de motor para desencadear o surgimento de um grupo que possuía outra visão sobre o que deveria ser a indústria cinematográfica portuguesa. No lugar de *A Canção de Lisboa*, uma nova produção toma as páginas da revista. Filme este que visava ser produzido na lógica defendida pelo *Animatógrafo*: um filme português com pretensões internacionais. O diretor escolhido não poderia ser outro a não ser o próprio Lopes Ribeiro, que passaria a usar o periódico para promover o filme como veículo de propaganda nacional e também para promover-se a si mesmo como cineasta e produtor²⁰¹. É neste contexto, entre as discussões acerca de como deveriam ser os pilares da indústria cinematográfica portuguesa, que o recém formado Bloco H. da Costa se prepara para girar a primeira manivela de *Gado Bravo*.

²⁰⁰ *Animatógrafo* (1933n), 1(14), p. 1 - 2

²⁰¹ Piçarra, 2006, p.104

CAPÍTULO 3

***Gado Bravo* e a perspectiva de um cinema português internacional**

Após o advento dos filmes sonoros, quase nada se produz em Portugal²⁰². A crise financeira em conjunto com a falta de equipamentos para realizar o novo tipo de demanda fílmica fizeram com que o país passasse por um período de escassez cinematográfica. É apenas em 1933 que são retomadas as discussões sobre a tentativa de consolidar em Portugal uma indústria cinematográfica. O terceiro ano da década de 1930 marca uma virada, não apenas no contexto político do Estado como também no meio da arte cinematográfica. Por um lado, o novo governo que acabara de ser instaurado causava expectativa na camada artística portuguesa que via nele um possível aliado no desenvolvimento do cinema. Por outro, a criação da Tobis Portuguesa garantiu a possibilidade de fazer, pela primeira vez, filmes sonoros em solo português.

Entretanto, como visto no capítulo passado, a Tobis provou-se limitada aos olhos de uma parte dos intelectuais do cinema português. É a partir disto que criou-se no mesmo ano o Bloco H. da Costa que visava a produção de filmes comerciais portugueses com qualidade artística e técnica que os permitisse serem apreciados no exterior. O movimento cinematográfico português dos anos 1930 inicia-se, assim, com duas tentativas. De uma parte, a Tobis com a *Canção de Lisboa*, buscava fazer um cinema totalmente nacional voltado para o público português ao se munir de figuras conhecidas no cenário teatral do país e de narrativas populares²⁰³. Em contrapartida, o Bloco convocou técnicos e artistas internacionais para trabalhar diretamente junto aos peritos portugueses com o intuito de rodar *Gado Bravo*.

O terceiro, e último, capítulo desta dissertação possui o objetivo de compreender como o filme português *Gado Bravo*, realizado por António Lopes Ribeiro e estreado em 1934, está inserido dentro do projeto de fazer uma indústria cinematográfica portuguesa com pretensões internacionais. Para alcançar tal objetivo, o capítulo será dividido em três. O subcapítulo

²⁰² De acordo com Carla Ribeiro (2011, p.211), a falta de condições determinou a continuar-se na senda da realização de filmes mudos, em geral, com pouca originalidade e reduzida aceitação popular e crítica.

²⁰³ É necessário ressaltar, entretanto, a participação de elementos estrangeiros no setor técnico de *A Canção de Lisboa*: Hans-Christof Wolhab e Tonka Taldy, ambos vindos da Tobis alemã; o operador francês Henry Barreyere; o caracterizador russo Chakatuny vindo como indicado da Tobis francesa. Cf. F. Ribeiro, 1983, p. 315-316

intitulado «O português de Paris: Hamilcar da Costa e a criação do Bloco H. da Costa» pretende analisar como Hamilcar da Costa, diretor da proutora que viria a realizar o filme, fomentava toda sua atuação baseada no preceito de que o cinema português deveria ter dimensões internacionais.

Tais concepções serão aplicadas no filme de 1934 como será visto em «Portugal vai passar nas telas de todo o mundo: a transnacionalização de Gado Bravo». Está última sessão abordará como *Gado Bravo* se torna, nas palavras de Hagner²⁰⁴, um filme de exílios e retornos: por um lado, a vinda de judeus alemães para trabalhar no cinema português, por outro, a volta de figuras portuguesas ao país após atuar por muitos anos no estrangeiro. Por fim, procura-se fazer uma primeira tentativa de analisar as estruturas artísticas de *Gado Bravo* à luz das influências estéticas internacionais que vieram junto aos trabalhadores do filme.

3.1 O português de Paris: Hamilcar da Costa e a criação do Bloco H. da Costa

O português de Paris, como era conhecido²⁰⁵ desempenhou desde cedo um papel importante como distribuidor e produtor cinematográfico. Estabelecido em Paris desde 1926, Hamilcar da Costa fundou a Agência Cinematográfica H. da Costa, distribuidora de filmes da UFA e franceses para Portugal, possuindo contatos com diversas figuras do cenário cinematográfico internacional. Em fevereiro de 1934, uma publicação na *Movimento* atribui a si a produção do filme alemão silencioso *A menina endiabrada* (Fraulein Lausubub, 1929), tendo vindo a Portugal para filmar algumas cenas junto a Arthur Duarte e António Lopes Ribeiro²⁰⁶. Além disso, a reportagem concede a participação crucial nas produções de *A Severa*, de Leitão de Barros, não somente na ajuda financeira como também apresentando Leitão de Barros a Renè Clair, no âmbito da sonorização e das filmagens internas do filme em Paris²⁰⁷.

²⁰⁴ Hagner, 2007b, p.29

²⁰⁵ *Animatógrafo*, 1933g

²⁰⁶ Nogueira, E. (1934). Uma entrevista com H. da Costa. *Movimento*, 16-17, p. 10

²⁰⁷ *Movimento*, 1934, p.10. De acordo com Martin Barnier, Leitão de Barros escolheu a Tobis francesa para realizar a captação sonora de *A Severa*, pedindo ajuda de René Clair na pós-sincronização de seu filme e na rodagem das cenas anteriores. Demasiado ocupado, René Clair delegou apenas o seu assistente Jacques Brunius, para trabalhar com o realizador português durante várias semanas em Epinay. Cf. Barnier, M. (2007) *A Severa*. Em C. Ferreira (Ed.), *O cinema português através dos seus filmes*. Campo das letras, p. 23

A partir de 1927, a direção do escritório da Agência ficou a cargo de sua esposa. Esta viria ocupar, em 1931, o gabinete da Agência em Lisboa, ao lado de Francisco Correia de Mattos Junior, gerente da Agência, e Luís de Oliveira²⁰⁸. Figura tão ativa quanto o marido, Elisa Correia de Mattos, conhecida como Madame H. da Costa, atuou diretamente no cenário cinematográfico europeu, tendo publicado diversos artigos sobre figuras importantes do cinema internacional, como Eisenstein, Louise Brooks, Lilian Harvey e René Clair²⁰⁹. Ademais, era comum tê-la substituindo H. da Costa constantemente nas suas frequentes deslocações, atuando diretamente nas negociações da Agência²¹⁰. É interessante ressaltar que nesta época, a atividade cinematográfica era exercida na sua maioria por homens, pelo que haver uma mulher tão envolvida nos negócios da empresa, era um caso pouco comum e revela um caráter audaz e destemido por parte da sua pessoa.



Figura 3.1. Hamilcar da Costa, *Movimento* nº 16 , 17 de fevereiro 1934

²⁰⁸ Serpa, A, (1934). Conversando com M.me H. da Costa. *Movimento*, 16-17, p.12

²⁰⁹ Serpa, 1934, p.12

²¹⁰ Serpa, 1934, p. 12



Figura. 3.2 Elisa Correia de Mattos, a Madame H da Costa, *Movimento* nº 16, 17 fev 1934

Em 1933, A Agência Cinematográfica H. da Costa distribuiu em Portugal cerca de dez filmes estrangeiros, produzidos sobretudo pela UFA ou em França, de diretores extremamente renomados da época, como Fritz Lang e René Clair²¹¹. Alguns destes, apesar de já produzidos há alguns anos e serem conhecidos internacionalmente, ainda não haviam sido exibidos em território português, como *O Testamento do Dr. Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922) de Fritz Lang e a versão francesa de *A Imperatriz e Eu* (*Der Kongreß tanzt*, 1931), produzido por Erich Pommer. Outros, tais quais a versão francesa de *Don Quixote* (1933) de Pabst e *14 de Julho* (*Quatorze Juillet*, 1933), de René Clair, viriam a ser exibidos no mesmo ano de sua estreia no país de origem. Isto evidenciava que a Agência conseguia trazer para Portugal não apenas os clássicos da cinematografia francesa e alemã, mas também filmes recém lançados no cenário cinematográfico. Desta forma, a distribuidora colocava Portugal dentro dos fluxos do cinema internacional, fazendo com que se chegasse aos cinéfilos portugueses as novidades

²¹¹ Para além dos citados, A Agência H. da Costa também distribuiu *A Filha no Regimento* (*Die Tochter des Regiments*, 1933) de Karel Lamac; *Scarface* (1932) de Howard Hawks; *Raparigas de Uniforme* (*Mädchen in Uniform*, 1931) de Leontine Sagan; *I.F.I não responde* (*F.P.I Antwortet Nicht*, 1932) de Karl Harti e produzido por Erich Pommer. Cf. *Animatógrafo*, 1933e

sobre narrativa e técnica que estavam em alta no cenário mundial ao mesmo tempo em que estas fossem lançadas.

Além disso, a Agência também era encarregada de produzir documentários de atualidades. A *Revista Mundial H. da Costa* possuía o intuito de apresentar situações ocorridas pela Europa. Os três números analisados por Domingos Mascarenhas em *Animatógrafo*, mostram que assuntos eram extremamente variados. A primeira atualidade abordada pelo crítico focou uma série de filmagens sobre Estocolmo, a viagem do novo avião expresso Zurich - Paris e a catástrofe de Neunkirchen, filmados sem pretensões e que se mostraria uma atualidade falhada²¹². A Volta à França em Bicicleta foi o assunto do vigésimo quarto número da revista. Para Mascarenhas, apesar do pouco interesse mundial sobre o campeonato, podia dar uma atualidade razoável caso tivesse sido cinematográficos com maestria e entusiasmo. Isto não aconteceu com a edição 24 da revista, que pareceu para si uma coisa confusa, incapaz de prender a atenção²¹³.

O último número a ser analisado, a *Revista Mundial n°27*²¹⁴, todavia, se mostrou um pouco diferente dos demais. O documentário girou, sobretudo, em torno das eleições de 5 de março em Berlim. Para o crítico de cinema, as filmagens dos «intermináveis» desfiles das formações nazistas eram de grande valor documental. Para além disso, a peça fílmica ainda abordaria outros assuntos, como a inauguração da emissora do Vaticano pelo Papa e a Feira da Primavera em Leipzig, na Alemanha. Tal arranjo, segundo Mascarenhas, mostrava ser um bom equilíbrio para um programa de atualidades.

Complementando a distribuição dos filmes estrangeiro, Hamilcar da Costa realizou a primeira apresentação corporativa de filmes em Portugal. A escolha do nome *Corporativas* foi feita, de acordo com Lopes Ribeiro, porque as sessões se destinavam aos membros da corporação cinematográfica portuguesa²¹⁵. Disponível para os assinantes do *Animatógrafo*, os filmes da Agência H. da Costa seriam apresentados previamente à sua estreia oficial. O objetivo de tais seções era equiparar Portugal às demais cidades europeias que já possuíam uma exibição especial para a imprensa da especialidade. Para o *Animatógrafo*, iniciando esse regime, a Agência daria, um impulso considerável ao espetáculo cinematográfico em Portugal uma vez que os filmes passariam a ser julgados pela crítica antes do público passar pela

²¹² Mascarenha, D. (1933a). Crítica. *Animatógrafo*, 1 (1), p.15

²¹³ Mascarenha, D. (1933b). Crítica. *Animatógrafo*, 1 (2), p.15

²¹⁴ Mascarenha, D. (1933c). Crítica. *Animatógrafo*, 1 (4), p.15

²¹⁵ Ribeiro, A. (1933c) Apresentações Corporativas. *Animatógrafo*, 1(6)

bilheteria²¹⁶. Ademais, ao reunir os críticos dentro de uma mesma sala de cinema, tais sessões seriam um passo definitivo para a aproximação e estreitamento das relações entre os membros da corporação cinematográfica portuguesa²¹⁷.

Visando tal objetivo, H. da Costa se movia na direção contrária dos demais distribuidores portugueses que se posicionavam como contrários às exhibições particulares²¹⁸. Estes temiam que o público espectador da primeira exibição pudesse fazer críticas negativas ao filme, prejudicando o seu resultado comercial. Para Lopes Ribeiro, o receio de revelar os segredos de seus preciosos rolos antes de abrir a bilheteria, se não fosse por avareza, seria pela falta de confiança na assistência da crítica especializada²¹⁹. A iniciativa da Agência viria para acalmar os ânimos contra a imprensa e especialidade e demonstrar que uma sessão prévia não interferiria monetariamente no acúmulo do capital dos exibidores portugueses. Neste sentido, realizou-se no *Central*²²⁰, em 20 de abril de 1933, a primeira apresentação corporativa da Agência H. da Costa. O filme escolhido foi o filme austriaco-alemão *A Filha no Regimento* (*Die Tochter des Regiments*, 1933) do diretor checo Karel Lamac. O projeto, entretanto, parece não ter vingado. Depois da estréia da obra de Lamac, as seções corporativas não foram mais mencionadas pela revista *Animatógrafo*.

²¹⁶ *Animatógrafo*, 1933c, p. 7

²¹⁷ *Animatógrafo*, 1933c, p. 7

²¹⁸ Elissen. (1933b). A primeira apresentação corporativa da Agência H. da Costa realizou-se no Central e decorreu com grande brilho. *Animatógrafo*, 1 (4), p. 13

²¹⁹ *Animatógrafo*, 1933f, p. 5

²²⁰ O cinema se localizava nos Restauradores, na antiga Capela do Palácio da Foz. In: Baptista, T. (2007). Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932). *Ler História* (57), p. 29-56. Disponível em <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2516>. Última consulta em 5 de novembro de 2021.

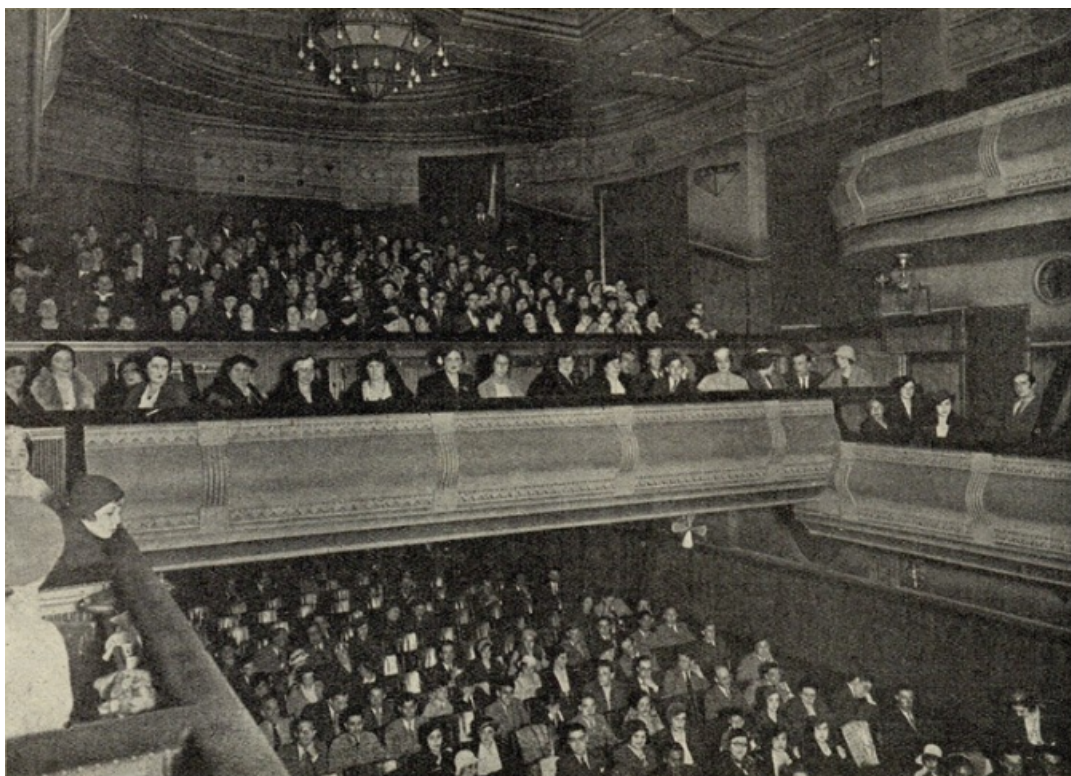


Figura 3.3. I Sessão Corporativa da Agência H. da Costa. *Animatógrafo*, nº 4, 24 de abril de 1933

Ainda em parceria com a revista, e se valendo dos seus contatos com produtoras estrangeiras, Hamilcar da Costa foi responsável por promover a possibilidade de um assinante do *Animatógrafo* visitar os estúdios da UFA em Neubabelsberg. O concurso possuía como prêmio principal uma viagem a Berlim, com direito a uma estadia de seis dias, que incluía visitas aos principais cinemas da capital alemã e aos estúdios de Neubabelsberg, a *Hollywood européia*²²¹. Para concorrer bastava que os interessados assinassem a revista pelo período de três meses, seis meses ou por um ano²²².

O sorteio, previsto para 13 de junho daquele ano e com viagem a ser realizada em julho, foi adiado na semana anterior ao que era suposto ocorrer. O motivo era logo evidenciado na carta do chefe dos serviços de informação da UFA para a imprensa

²²¹ Os demais prêmios principais constituíam-se em um receptor radiofônico *Stewart Warner* oferecido pelos Estabelecimentos Valentim de Carvalho para o segundo colocado e uma câmera de filmar *Ensign* para filme de dezesseis milímetros, oferecido pela casa Amador Fotográfico. Para além disso, seriam sorteados ainda mais duzentos prêmios de consolação, tais como máquinas fotográficas, produtos de beleza, e bilhetes de cinema. *Animatógrafo*, 1933a

²²² Os preços da assinatura para Continente e Ilhas eram os seguintes: três meses 16\$00; 6 meses 31\$00; um ano 62\$00. Cf. *Animatógrafo*, 1933a

estrangeira, A. Sander à Lopes Ribeiro, publicada junto com a notícia²²³. Num primeiro momento, Sander ratifica que por parte da UFA, e correspondendo ao pedido do «nosso querido amigo» Sr. H. da Costa - o que evidencia a influência que o distribuidor português tinha em Berlim - estavam em inteira disposição para guiar a visita. Todavia o mês escolhido para viajar, julho, coincidência com a paralisação das filmagens nos estúdios alemães que iniciavam a preparação para a temporada toda 1933-1934. Os trabalhos de filmagem só voltariam em setembro, sendo esta época mais interessante para realizar a viagem. Desta forma, com o intuito de promover ao vencedor uma verdadeira imersão no mundo da produção cinematográfica, a revista acaba por decidir adiar o concurso para o mês sugerido por Sander.

A distribuição de filmes estrangeiros em Portugal e a produção da revista de atualidades parece ter se provado insatisfatória para os anseios de H. da Costa. Em maio de 1933, Hamilcar da Costa fundou o Bloco H. da Costa, tendo como subdiretora a sua esposa, Madame H. da Costa. O intuito da empresa era de desenvolver uma indústria cinematográfica portuguesa de expansão internacional. Por outras palavras, o Bloco H visava produzir filmes portugueses que levassem o país ao estrangeiro. De acordo com H. da Costa, o Bloco era, desde a firma portuguesíssima «Costa», a organização, os capitais e a finalidade, uma firma estruturalmente nacional. Entretanto, o cinema nacional não podia ser limitado ao cinema bairrista e nem mesmo regionalista. Era necessário compreendê-lo com uma obra de cultura internacional, uma vez que a obra transpõe fronteiras, atrai público e crítica, faz discutir costumes e paisagens, percorre os ecrãs do mundo levando costumes e folclores de um determinado país²²⁴. Para o diretor do Bloco, a alcunha de nacional é dada exatamente pelo estrangeiro ao se deparar com tais características culturais:

Porque não seremos nós quem dirá que um determinado filme é nacional mas sim o estrangeiro, que há-de distingui-lo de toda a produção mundial, achando o que ele tiver de característico, de inconfundível, pondo em evidência o conjunto de defeitos e qualidades que o identificam como filme português.²²⁵

Desta forma, afirma H. da Costa, em termos comerciais e industriais, para estabelecer de vez a indústria cinematográfica portuguesa era necessário dar-lhe características mundiais,

²²³ *Animatógrafo*, 1933j, p, 12

²²⁴ Costa, H. (1933). H. da Costa disse. *Movimento*, 6, p.3-6

²²⁵ H.Costa, 1933, p. 3-6

sem as quais, decididamente, ela não poderia manter-se. Naquele momento o espectador mundial, segundo o diretor, *blasé* de todos os assuntos já vistos pela terra afora, buscava por algo ainda não visto. Portugal, com suas paisagens, costumes, folclore e ambiente pitoresco, «do branco Algarve ao verde Minho»²²⁶, conservava as precisas imagens inéditas para esses curiosos olhos que ansiavam por algo novo.

Neste sentido, com o intuito dos filmes portugueses obterem êxito internacionalmente, é estabelecida a meta de fazer cinema de uma qualidade superior²²⁷. Dada a carência de técnicos cinematográficos nacionais que satisfaçam tal requisito, o Bloco foi procurar no estrangeiro técnicos de largo conhecimento e experiência cinematográfica:

Foi o que fez H. da Costa. Constituiu um «bloco» que tem o seu nome e que é composto por cinegrafistas que já prestaram as provas mais brilhantes. São eles — Max Nosseck, realizador da nova escola alemã, de que ainda há poucos dias vimos um filme extraordinário: *Aldrabão á força*, primeira e felicíssima tentativa europeia de cinema ;cómico à maneira americana e ; Heinrich Oärtner, primeiro operador de Richard Eichberg, que tem fotografado quase todos os filmes de Hans Albers ; Mischa Spoliansky, famoso compositor e adaptador musical, que compôs, entre outras, • Partitura para o filme de Lilian Harvey *Cruzeiro de Amor*; Herbert Lipschitz, um dos melhores decoradores da U. F. A., especialista em construções para tomadas de vistas especiais (travellings aéreos, etc.) Erich Phillippi, cientista, que está executando atualmente para o realizador Turjanski a planificação de *La Bataille* de Claude Farrere²²⁸.

Parte-se, a partir daí, à busca por juntar essas figuras internacionais com os técnicos portugueses para que trabalhassem lado a lado. Assim, os especialistas estrangeiros vieram formar os trabalhadores nacionais tecnicamente e cinematograficamente, para poder dar a Portugal um cinema próprio, rário e representativo²²⁹. De acordo com Madame H. da Costa, o Bloco pretendia que os técnicos estrangeiros estivessem presentes em todas as suas produções até que os operários portugueses estivessem à altura para competir com eles, aproveitando as lições que o convívio traria²³⁰.

²²⁶ H.Costa,1933, p. 3-6

²²⁷ H.Costa,1933, p. 3-6

²²⁸ *Animatógrafo*, 1933g

²²⁹ Piqueras, J. (1934). Nacionalismo e internacionalismo em cinema. *Movimento*, 15, p.7-9

²³⁰ Serpa, 1934, p.12

A ideia de uma produção para mercados internacionais não era novidade em Portugal. Anos antes, em 1917, fundava-se no Porto a Invicta Filme. Com o intuito de competir com os filmes hollywoodianos e atrair o mercado internacional, as produções da Invicta buscam evocar o exótico, pautado pela regionalidade portuguesa²³¹. É neste âmbito que a companhia vendeu produções suas ao estrangeiro, como *Os fidalgos da Casa Mourisca* (1920), que foi distribuído no Brasil, onde obteve enorme sucesso²³². Ademais, entre 1918 e 1925, seus filmes foram dominados por estrangeiros, como o francês George Pallu, realizador de conhecidos filmes do cinema mudo português como o já citado acima e *Primo Basílio*(1923)²³³. Todavia, as dificuldades financeiras da empresa faz com esta acabasse por encerrar sua atividade em 1930.

A experiência da Invicta influencia diretamente as concepções de H. da Costa sobre como devia se fundar a indústria cinematográfica portuguesa. Em entrevista à *Movimento*, H. da Costa não hesita em exaltar o Porto e a Invicta que foi, e sempre seria, aberta a idéias modernas, às iniciativas rasgadas, aos empreendimentos que necessitam das qualidades principais da nossa «raça»: trabalho, coragem e iniciativa²³⁴. O Bloco surgiria a partir desta ambição de procurar uma via definitiva para o cinema português, através da promoção de filmes nacionais de dimensão internacional, mas sem cair nos erros do passado²³⁵, que culminaram no fim da Invicta filme.

Assim, ao ter os técnicos estrangeiros como base de sua organização, o Bloco visava a produção contínua de filmes ao buscar, com a regularidade mecânica das coisas bem organizadas, produzir pelo menos três longas metragens até 1934²³⁶. Para isso, o Bloco contava com o intuito de construir um estúdio em Lisboa que viabilizasse a produção contínua de seus filmes. Um estúdio, nas palavras de H. da Costa, que não tinha a pretensão de ser o melhor da Europa, nem mesmo da península, mas de onde o bloco tinha o objetivo de ver sair as melhores fitas nacionais²³⁷.

²³¹ Baptista, 2009, p.4

²³² C. Ribeiro, 2014, p.157

²³³ Matos-Cruz, J. (1978). *Fitas que só vistas: origens do cinema português*. Lisboa: Instituto Português de Cinema

²³⁴ H. Costa (1933), p.3

²³⁵ H. Costa (1933), p.3

²³⁶ *Animatógrafo*, 1933g, p.9

²³⁷H. Costa (1933), p.3

Paralelamente, definiram-se os meios de distribuição internacional de seus filmes. Segundo H. da Costa, em França, Espanha e Portugal, os filmes do Bloco se beneficiaram da rede de distribuição já estabelecida pela Agência H. da Costa. Quanto aos demais países, bastavam as relações internacionais que a sede da Agência em Paris possuía anteriormente para assegurar a passagem dos filmes portugueses nos écrans mundiais²³⁸. Já no Brasil, visando o extenso e importante mercado de língua portuguesa, H. da Costa possuía o interesse de montar sua própria casa de distribuição. Além disso, via no Brasil um ambiente propício para realizar produções luso-brasileiras. A tentativa é feita em 1935, quando o diretor do Bloco lança as bases para um convênio cinematográfico junto a Cármen Santos, presidente da Brasil - Vita Filmes²³⁹. O mesmo sucederia um ano antes, em 1934, em Espanha, quando o Bloco formou um consórcio junto à Ibérica Filmes. Segundo Carla Ribeiro, a iniciativa parecia se enquadrar na defesa que então se fazia, no meio cinematográfico nacional, da permuta de filmes portugueses e espanhóis²⁴⁰. Nesta altura, H. da Costa já tinha aberto em Madrid uma filial de sua Agência Cinematográfica, ligando-a diretamente com Paris e Lisboa²⁴¹.

O Bloco possuía uma visão para todas as instâncias da produção cinematográfica. Com o intuito de escolher o enredo de uma de suas próximas produções, o Bloco instaurou, junto ao *Animatógrafo*, um concurso para escolher *a mais bonita lenda portuguesa*²⁴². O júri era composto por elementos conhecidos do bloco: o próprio H da Costa e sua esposa, Lopes Ribeiro, Max Nosseck e Francisco Alves de Azevedo. Estes buscavam lendas verdadeiramente portuguesas, localizadas em Portugal, com personagens genuinamente portuguesas mas que fossem relativamente pouco conhecidas no cenário nacional²⁴³. Não valia-se, desta forma, narrativas ensinadas desde a época escolar como D. Sebastião desaparecido em Alcácer Quibir ou a Rainha Santa Isabel que transformou o pão em rosas. Era necessário ser pouco falada, rigorosamente portuguesa, com suficientes pretextos para a utilização de motivos portugueses: danças, paisagens, canções, entre outros. Neste sentido, o

²³⁸H. Costa (1933), p.3 p.5-6

²³⁹ C. Ribeiro, 2014, p.161-162

²⁴⁰ C. Ribeiro, 2014, p.166

²⁴¹ Até pelo menos o ano de 1935 a Agência Cinematográfica H. da Costa possuía uma das sedes em Madrid. Isto pode ser visto na troca de correspondência entre a Agência e o SPN acerca da encomenda do documentário *O General Carmona, presidente da república* para a exibição no Rio de Janeiro junto de *Gado Bravo*. ATT. cx.1705

²⁴² *Animatógrafo*, 1933m, p.14

²⁴³ *Animatógrafo*, 1933m, p.14

bloco buscava dar vida às suas pretensões do que devia ser o cinema português: narrativas singulares, de certa forma pitorescas, filmadas com primazia técnica, que atraíram não apenas o público português como também o público mundial.

Não obstante, em junho de 1933, o Bloco funda o Departamento de Seleção de Intérpretes (DSI). A organização ficou a cargo do *Animatógrafo* e possuía o intuito de organizar a seleção de intérpretes para os filmes do Bloco à imagem dos *castings-bureaux* estadunidenses²⁴⁴. O DSI viria para substituir o concurso «intercinéfilos» que era posto em prática por outras revistas cinematográficas e que para o Bloco era considerado descredibilizado:

Já sabe o que acontece: os leitores mandam um retrato que lhes custa os olhos da cara (...) e pelo qual não se pode fazer ideia nenhuma das suas possibilidades como material de realização, e ficam eternamente à espera de entrar num hipotético filme que não chega a realizar-se.²⁴⁵

Estabeleceram-se, a partir disto, dois serviços de seleção: um fixo, na sede do *Animatógrafo*, coordenado por Félix Ribeiro, e outro itinerante, dirigido por Olavo de Eça Leal. O DSI funcionava da seguinte forma: após pagar a taxa de inscrição, no valor de cinco escudos, o candidato seria inscrito, fotografado, medido e pesado, ficando com uma prova em bilhete postal da fotografia e a assinatura de um mês da revista²⁴⁶. As informações sobre os candidatos seriam passadas para os diretores dos filmes do Bloco que selecionariam um número para compor suas obras. Com o objetivo de popularizar o DSI, o *Animatógrafo* anunciou que os candidatos seriam selecionados para atuar já no primeiro filme realizado pelo Bloco, ainda em 1933. Isto acaba por ser realizado quando anunciam, algumas edições depois, a escolha de três homens e uma mulher para exercer papéis secundários na produção de *Gado Bravo*²⁴⁷.

Desta forma, o Bloco delineava sua atuação. Através da criação do DSI, da contratação de elementos do cinema estrangeiro e dos contatos com redes de distribuição

²⁴⁴ *Animatógrafo*, 1933k

²⁴⁵ *Animatógrafo*, 1933k

²⁴⁶ *Animatógrafo*, 1933j, p.7

²⁴⁷ Na edição 13 da revista, anunciam a escolha de Eduardo de Lacerda e Melo, como o primeiro concorrente da DSI escolhido para atuar em *Gado Bravo*. Já no número 14, é a vez de António Fontoura, Anna Marie Woetschl e Joaquim Abelho serem anunciados. Cf. *Animatógrafo*, 1933n, p.8

internacionais, o Bloco consolidou os pilares de uma indústria de filmes portugueses no mercado internacional. Pronta a parte teórica, estava na hora de filmar sua primeira produção.

3.2 Portugal vai passar nas telas de todo o mundo: a transnacionalização de *Gado Bravo*

3.2.1 Os técnicos estrangeiros chegaram a Lisboa

Em 29 de maio de 1933 foi anunciado no *Animatógrafo* o início das filmagens do primeiro filme do Bloco H. da Costa. *Gado Bravo*, título escolhido, visava ser um hino visual em louvor da terra portuguesa, personificada por uma de suas paisagens: o Ribatejo, com seus extensos campos de criação de touros. Para José de Matos Cruz, o filme ocupa uma invulgar posição no panorama geral do cinema português ao misturar diversos tipos de espetáculo (tourada, cinema, music-hall) com distintos gêneros filmicos (*love-story*, comédia, documentário)²⁴⁸.

Gado Bravo narra a história de Manoel Garrido, dono de uma abastada criação de touros e cavaleiro tauromáquico, que se vê dividido entre duas mulheres: Branca, sua noiva portuguesa, e Nina, uma *vedete* vienense de passagem por Lisboa. Garrido passa a ser seduzido pela estrangeira após esta ter sofrido um acidente de carro próximo da sua fazenda, no Ribatejo. Apesar dos protestos de toda a comunidade, que vê a *vedete* como uma ameaça para a ordem do lugar, o toureiro permite que Nina more em sua casa e, assim, iniciam um relacionamento amoroso. Inconformados com a escolha, os aldeãos se unem em uma manifestação e cobram a expulsão da *loira* da propriedade, o que causa a ira de Garrido, que fica cada vez mais isolado dos demais. A situação acaba também por não agradar a Nina que decide deixar o toureiro e voltar a Lisboa, após afirmar que não o amava. Desolado, Garrido inicia sua apresentação no Campo Pequeno de maneira desastrosa. Entretanto, ao perceber o apoio de Branca que está na platéia junto com outras figuras familiares de sua vivência, Garrido acaba por derrotar o touro e se consagrando como o melhor toureiro de Lisboa. Por outro lado, Nina é assassinada por um antigo amante, uma óbvia expressão de justiça divina

²⁴⁸ Matos-Cruz, 1983, p. 178

com traços misóginos para uma mulher que escolheu o modo de vida que possuía²⁴⁹. O filme termina com o casamento entre Branca e Garrido cercado pelos membros de sua aldeia, restabelecendo assim o laço entre ele e a comunidade em que vivia.

A realização ficou a cargo de António Lopes Ribeiro. Segundo H da Costa, Eisenstein o teria dito em uma noite de Montparnasse que nunca tinha encontrado, como o encontrara em Lopes Ribeiro, um tão apurado talento como cineasta, no que isso significava de gosto, de cultura, de espírito crítico e, sobretudo, de poder criador²⁵⁰. Entretanto, Lopes Ribeiro não estava ainda no nível de produzir um filme de acordo com os padrões que o Bloco impunha. Como já visto no capítulo anterior, com o intuito de realizar um filme que possuísse o mesmo nível de qualidade técnica do que as renomadas obras internacionais, H. da Costa empregou não somente técnicos, como também atores internacionais para auxiliar os portugueses

É neste contexto que o alemão Max Nosseck desembarca em Lisboa para ser supervisor de Lopes Ribeiro e o auxiliar na direção do filme. Em Berlim, Nosseck havia dirigido filmes como *Der Schlemihl* (1931), que passou em Portugal com o título de *O Rei dos Aldrabões*. De acordo com publicação feita na *Movimento*, o filme entusiasmou os cinéfilos portugueses pela sua montagem e pelos seus *gags* grandiosos, que fizeram deste filme o único europeu que podia equiparar-se aos grandes filmes cômicos estadunidenses²⁵¹. Possuindo no seu currículo experiência como ator e realizador nos estúdios alemães, com isso proporcionaria a cultura prática que era necessária:

Já é sabido que em Portugal não há técnicos especializados na arte difícil de fazer cinema. Os portugueses não devem chocar-se com a presença de estrangeiros que vem proporcionar -lhes a cultura prática que lhes é indispensável. Max Nosseck apesar de muito novo tem já atrás de si um passado de alguns anos atrás de si um passado de alguns anos de trabalho intenso como ator e realizador nos grandes estúdios alemães. O seu auxílio deve ser precioso ao bom êxito do primeiro filme do Bloco²⁵².

²⁴⁹ Vieira, 2011, p.127

²⁵⁰ H. Costa, 1933, p. 3-6

²⁵¹ *Movimento*, 1934, 16-17, p.16

²⁵² Olavo. (1933e). Já está em Lisboa Max Nosseck que vai supervisionar o primeiro filme do Bloco H. da Costa. *Animatógrafo*, 1(8), p. 4



Figura 3.4. Max Nosseck e António Lopes Ribeiro, *Animatógrafo*, ano I, nº8, 22 de maio de 1933

Além de Nosseck, H. da Costa trouxe Herbert Lippschitz, que possuía um ar jovem, sorridente e bem vestido da rapaziada que se vê habitualmente circular nos estúdios estrangeiros²⁵³, para ter a seu cargo a direção cenográfica. Já Hans May foi o escolhido para dividir o título de diretor musical com Luís Freitas Branco, produzindo uma das peças musicais do filme, *Marcha dos Toureiros*²⁵⁴. A direção de fotografia ficou a cargo de Heinrich Gärtner, tendo como auxiliares os operadores de câmara portugueses Luiz Vieira, José Nuno das Neves e Júlio Vicente Ribeiro. Por fim, Erich Philippi, assinou o argumento do filme. São estes estrangeiros que, de acordo com H. da Costa, dariam dimensões internacionais a um filme português:

Max Nosseck, o supervisor, que é hoje considerado a melhor esperança da vanguarda alemã; Heinrich Gärtner, o Rei dos Exteriores, como lhe chamam em Berlim, chefe de fila dos modernos operadores alemães; Herbert Lippschitz, o arquitecto mais novo da UFA, o que não impede que seja o mais talentoso. E Hans May o músico que tem 30 grandes êxitos no seu activo de compositor fito cinematográfico e que é o director da sonorização

²⁵³ *Animatógrafo*, 1933j

²⁵⁴ Felgueiras, T. (1933). Novas do Gado Bravo. *Movimento*, 3, p. 24-25

de «Gado Bravo» e o autor de três músicas que vão andar na boca do povo e nos ouvidos de toda a gente.

São estes os estrangeiros, os MESTRES estrangeiros, que deram coordenação técnica aos realizadores portugueses que enumeramos, dando ALTURA internacional a um filme que é português de lei nas outras dimensões²⁵⁵.

A intervenção de alguns atores estrangeiros no filme também foi julgada de uma grande utilidade. Uma vez que os filmes do Bloco destinavam-se não só a Portugal mas também ao estrangeiro, a existência de nomes conhecidos no cartaz podia atrair o público²⁵⁶. É assim que *Gado Bravo* tem a participação de duas figuras do cenário cinematográfico alemão: a austríaca Olly Gebauer e Siegfried Arno. Casada com Nosseck, Olly Gebauer, artista das versões alemãs dos filmes da UFA²⁵⁷, acaba por dar vida exatamente a figura feminina estrangeira do filme: Nina. Para contracenar com a Gebauer e servir como alívio cômico do filme, H. da Costa escala Siegfried Arno, conhecido cômico alemão, que antes de deixar a Alemanha havia atuado em cerca de 90 filmes, dentre os quais *Die Büchse der Pandora* (1929) de Pabst. Em entrevista ao *Animatógrafo*, Arno explicitou que o diretor do Bloco era um dos seus melhores amigos em Paris, tendo-se encontrado várias vezes na UFA onde haviam almoçado diversas vezes juntos, nos intervalos das filmagens de uma de suas criações com Anny Ondra²⁵⁸.

²⁵⁵ H. Costa, 1933

²⁵⁶ Olavo, 1933e

²⁵⁷ H. Costa, 1933, p. 3-6

²⁵⁸ Olavo.(1933f). Siegfried Arno, o melhor cômico europeu já está em Portugal, onde vem interpretar o Jackson de «Gado Bravo». *Animatógrafo*, 1(12)



Figura 3. 5. Chegada de Siegfried Arno para as filmagens de Gado Bravo, *Animatógrafo*, ano I, nº12, 19 de junho de 1933

A vinda de inúmeros estrangeiros a Portugal para trabalhar no cinema não pode ser compreendida sem a contextualizar no período que *Gado Bravo* foi produzido. Arthur Duarte, que na altura estava a trabalhar na Alemanha, resolve deixar o país quando os nazistas sobem ao poder²⁵⁹. Na primavera de 1933, encontra-se novamente com Hamilcar da Costa, em Paris, onde o convence a realizar um filme junto ao seu amigo de longa data de Berlim, Max Nosseck²⁶⁰. De origem judaica, Nosseck fazia parte do trânsito internacional de realizadores, técnicos e artistas face à consolidação do nazismo na Alemanha. Sua esposa, Olly Gebauer o acompanharia no exílio em Paris. Seguindo os mesmo passos, também migraram para França os demais componentes internacionais do filme: Hans May, Herbert Lippschitz, Philippi, Hans Gärtner e Siegfried Arno. Desta forma, H. da Costa se aproveita de tais migrações forçadas e os convence a vir fazer o filme em Portugal. Segundo Hagner, a presença desses migrantes alemães desenvolveu um papel chave em indústrias marginais, como Portugal, uma vez que possuíam uma experiência ampla na realização de filmes sonoros:

²⁵⁹ Pina, L. (1986). *História do Cinema Português*. Publicações Europa-América. p. 76

²⁶⁰ F. Ribeiro, 1983, p. 330

Considerando a situação geral da indústria de cinema nesta altura, tornava-se evidente que os criadores alemães possuíam vantagens cruciais nos primeiros anos do seu exílio europeu: a indústria de cinema na Alemanha funcionava como motor da transição do mudo para o sonoro na Europa de modo que já não existia uma experiência bastante ampla na realização de filmes sonoros no início de 1933, enquanto outros países estavam apenas a começar a produzir números reduzidos. Logo, não surpreende que entre 1933 e 36/38 emigrantes alemães tenham desempenhado papéis-chaves em países pequenos com indústrias marginais como [...] em Portugal.²⁶¹



Figura 3. 6. Nita Brandão e Raul de Carvalho sendo filmados por Heinrich Gärtner.
Animatógrafo, ano I, nº14, 10 de julho de 1933

Terminadas as filmagens externas, a equipe de *Gado Bravo* rumou a Paris com o intuito de gravar as cenas internas e a sonorização do filme. Nosseck, entretanto, não ficaria até o fim da produção. Rumou à Barcelona, junto a outros membros da equipe, como Hans May, Phillippi e Lippschitz, onde participaram de produções da *Ibérica Films*²⁶². Coube então à Lopes Ribeiro e Luís de Freitas Branco terminarem a montagem e a sonorização musical do filme nos laboratórios de Éclair Epinay-sur-Seine²⁶³. Portugal também não foi o último destino dos demais componentes estrangeiros do Bloco. Tanto Nosseck quanto Siegfried Arno seguiram, em anos diferentes, para os Estados Unidos onde atuariam na indústria cinematográfica do país. Hans May se exilou na Inglaterra. Já Gärtner ainda assinou a

²⁶¹Hagener, 2007b, p.30-31

²⁶² García, F & Camporesi, V. (2011). Un “progreso en el arte nacional”? Ibérica films en España, 1934-1936. *BSAA arte LXXXVII*,p.274

²⁶³ A. Ribeiro,1983, p. 32

fotografia de *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935), antes de se estabelecer definitivamente em Espanha²⁶⁴. Portugal tornou-se um ponto de passagem e de paragem dos fluxos transnacionais de artistas na década de 1930²⁶⁵. Entre idas e vindas, esses técnicos e artistas atuaram em diversos níveis em obras portuguesas. Tal circulação de indivíduos com suas técnicas, narrativas, modos de produção, influenciaram os filmes realizados no país durante este período.

A parte portuguesa do filme constituiu-se por elementos conhecidos do cenário nacional: Raúl de Carvalho, ator de teatro português no papel masculino principal; Mariana Alves e Álvaro Pereira, que já haviam trabalhado juntos em *A Severa*, de Leitão de Barros; António Botto, poeta português que escreveu as letras de algumas músicas do filme. E mais nomes ainda, nos quadros técnicos e artísticos: Júlio Vicente Ribeiro, José Nunes das Neves, Luís Nunes e António Vilar. Entretanto, é interessante pontuar que algumas dessas figuras portuguesas escaladas por H. da Costa fizeram sua carreira no estrangeiro. Enquanto a Tobis Portuguesa realizava um concurso entre jovens portuguesas para escolher a protagonista de *A Canção de Lisboa*, H. da Costa trás Nita Brandão de Paris para protagonizar *Gado Bravo*. Nascida no Porto, Nita Brandão viveu muitos anos no Brasil antes de se mudar para a capital francesa. Aí, a jovem portuguesa atuou em pequenos papéis em filmes da Paramount Francesa e da Pathé Nathan²⁶⁶. Junta-se Artur Duarte, que havia saído do Conservatório de Lisboa para trabalhar, entre 1927 e 1932, nos estúdios da UFA, em Berlim, sob a direção de realizadores de renome como Pabst²⁶⁷. Duarte assumiu a assistência geral, servindo muitas vezes como mediador entre Lopes Ribeiro e Nosseck²⁶⁸. Além disso, atuou em *Gado Bravo*, no papel de irmão de Branca e melhor amigo de Garrido.

²⁶⁴ García & Camporesi, 2011, p.274

²⁶⁵ J. Costa, 1991, p. 58

²⁶⁶ Olavo.(1933c). Chegou a Lisboa Nita Brandão, protagonista do filme *Gado Bravo*. *Animatógrafo*, 1(5)

²⁶⁷ *Movimento*, 1934,16-17, p. 33

²⁶⁸ Olavo, 1933e



Figura 3.7. Chegada de Nita Brandão à Lisboa, *Animatógrafo*, ano I, nº10, 5 de junho de 1933

O facto de uma grande parte do contingente da produção não ser de origem portuguesa foi alvo de críticas por algumas figuras do cenário cinematográfico de Portugal. Em artigo para a *Imagem*, Chianca de Garcia, conhecido realizador português que possuía um papel central na produção de *A Canção de Lisboa*, defendeu que o cinema português devia ser cem por cento nacional. Isto é, um filme falado em português sobre Portugal, com atores e técnicos de origem portuguesa²⁶⁹. Neste sentido, para este realizador, *Gado Bravo*, com todos os técnicos e artistas estrangeiros não poderia ser considerado um produto nacional.

Replicando Garcia, Lopes Ribeiro publicou *Filmes Internacionais*, onde reafirma sua posição, alinhada aos preceitos do Bloco, de que o cinema português precisa - e deve - ter ambições internacionais com a missão de cumprir seu dever cinematográfico.

Podem, contudo, fazer-se filmes que só tenham um sentido estritamente nacional, diremos mesmo local. Podem ser excelentes [...]. Mas não estão

²⁶⁹ Ribeiro, A. (1933f). Filmes Internacionais. *Animatógrafo*, 1(12)

dentro das leis universais que regem o cinema [...] não cumprem seu dever cinematográfico. [...] O cinema não se conforma com fronteiras. Um filme precisa ser, por definição, internacional. As vantagens políticas e comerciais dessa política não são óbvias e aceitas, não pela rotina, mas pela experiência. Digo aqui filme internacional na acepção de filme susceptível de exhibir com agrado perante o público de nações diferentes, e, portanto, de diversa sensibilidade e educação. Só assim [...] se pode compreender e executar a propaganda nacional pelo cinema. [...] Não é difícil demonstrar que podem fazer-se filmes internacionais sem sacrifício do patrimônio lusitano.²⁷⁰

Na mesma publicação, Lopes Ribeiro saiu em defesa da colaboração de artistas e técnicos estrangeiros na produção de *Gado Bravo*: «sempre me pareceu mais indicado ir buscar mestres habilitados à Neubabelsberg que andar à procura de cineastas inatos no Parque Mayer, em Lisboa»²⁷¹. A partir dos ensinamentos de tais técnicos, os portugueses, que não possuíam conhecimentos suficientes para realizar um bom filme, estariam aptos para realizar filmes com primazia técnica. Deste modo, a colaboração com os elementos estrangeiros resultaria na qualidade técnica do espetáculo português, devendo continuar sendo contatados sempre que o produtor julgasse no mínimo indispensável²⁷². Em outras palavras, a contratação dos técnicos estrangeiros para a produção nacional:

É o método mais seguro de criar um grupo de profissionais, a que possa confiar-se na obra de vulto e avultadas somas sem perigo de fiasco ou de ruína. Preferível mil vezes ao de mandar estudar lá fora, com mais despesa e menos resultados, os portugueses de boa vontade. E isso porque uma coisa é aprender em terra de recursos, onde há todo um equipamento aperfeiçoado que facilita o trabalho, e outra o aprender a realizar chez soi, com a prata da casa, o que é indispensável que se aprenda.²⁷³

Assim, através da participação de estrangeiros e portugueses na produção do filme, *Gado Bravo* servia aos moldes do Bloco. De um lado, a exaltação da ruralidade portuguesa, do Ribatejo ao Campo Pequeno, como um fator inédito e exótico que atrairia não somente o público português como o internacional. Por outro lado, a qualidade técnica que permitiria o filme ser bem recebido em países que estavam acostumados com os filmes hollywoodianos.

²⁷⁰ A. Ribeiro, 1933f

²⁷¹ A. Ribeiro, 1933f

²⁷² Ribeiro, A. (1934). Notas à margem de "Gado bravo", filme português : A quadratura do círculo. *Movimento*, 18

²⁷³ Ribeiro, A. (1933g). Panorâmica: Técnicos. *Animatógrafo*, 1 (12)

Desta forma, salienta H. da Costa, o Bloco apresentaria ao público um filme português um filme sentidamente seu, mas igual, pela técnica, pela construção, pela ausência de defeitos de forma que no período são menos toleráveis do que nunca, aos melhores que se faziam lá fora

274

3.2.2 *Gado Bravo* e sua reprodutibilidade narrativa e técnica

Apesar de Lisboa se encontrar à margem das grandes indústrias cinematográficas da Europa, *Gado Bravo* é o espelho da produção da época. Por um lado, o filme evocava a missão de realizar um filme nacional, ao escolher a tauromaquia e a ruralidade portuguesa, representada pelo Ribatejo, como temática principal do filme. Por outro, a escalação de figuras internacionais de alto nível técnico consolidou suas ambições internacionais. Hagner aponta este modelo - a produção de filmes com temáticas nacionais e de demandas internacionais - já podia ser visto nos anos de 1920 na Alemanha, em filmes como *Metropolis* (1927) de Fritz Lang²⁷⁵.

As intervenções dos técnicos, designadamente alemães, puderam ser vistas na composição do filme. Para Luís de Pina, a partitura de Freitas Branco e Hans May pode talvez ser considerada a primeira música de fundo verdadeiramente cinematográfica do cinema sonoro português²⁷⁶. O próprio Freitas Branco evidência, em entrevista para a *Movimento*, a ajuda que o austríaco o dera em seu primeiro trabalho na composição musical cinematográfica:

Restava a necessidade de um conselho avisado, de uma experiência certa, para quem, como eu, fazia pela primeira vez um filme e debutava com uma obra cuja matéria, na opinião de técnicos sabedores, era difícil de dominar. Esse conselho e essa experiência não me faltaram no meu eminente colega Hans May, autor da música de dezenas de filmes e figura de destaque na produção mundial. Creio mostrar ter aproveitado com a colaboração e com a camaradagem de Hans Mat, se disser que a composição musical cinematográfica não é musica de camara, nao é musica sinfonica, não é opera sobretudo, mas contém de todos os géneros musicais um pouco,e muitos mais que apenas se começam a explorar e nos abrem um campo ilimitado de possibilidades²⁷⁷.

²⁷⁴ H. Costa, 1933

²⁷⁵ Hagner, 2007b, p. 31-32

²⁷⁶ Pina, 1986, p.78

²⁷⁷ Branco, L.(1934). A música portuguesa no filme *Gado Bravo*. *Movimento*, 16-17, p. 28

A influência germânica, entretanto, seria mais evidente no campo fotográfico de *Gado Bravo*. Segundo Pina, os técnicos alemães vinham de um período pós-expressionista e trouxeram um estilo fotográfico que está na oposição entre o claro-escuro: uma imagem clara, luminosa, bem composta, com abundância de exterior e interiores pouco recortados²⁷⁸. É nesta composição que delinea-se *Gado Bravo*: um filme na sua vasta maioria composto por cenas externas, filmadas à luz do dia. Assim, a partir da promoção de tomadas abertas e passeios de câmara sob Lisboa e o Ribatejo, o filme atuará tanto como mercado de propaganda turística, quanto como reforço da identidade nacional.

É possível observar algumas cenas em que objetos se contrapõem às figuras principais, criando a sensação de profundidade. No minuto, pode-se observar que a conversa entre Manoel Garrido (Raul de Carvalho) e Arthur Fernandes (Arthur Duarte), por baixo do corpo de um cavalo. Ambos os homens se encontram no centro da imagem, iluminados, em contraste com o pelo escuro do animal. De acordo com García e Camporesi, tal técnica era uma característica comum nas fotografias de Gärtner. Frames secundários apareciam dentro do principal, assim como objetos que se interpõem entre a câmara e a ação, alguns deles luminosos²⁷⁹.



Figura 3.8. Garrido e Fernandes conversam, min 17:30, *Gado Bravo*

²⁷⁸ Pina, 1986, p. 77

²⁷⁹ O mesmo poderia ser visto em *Morena Clara* (1936) e *Donã Francisquita* (1934), filmes produzidos pela Ibérica Filme cuja direção fotográfica foi assinada por Gärtner. Garcia & Camposeri, 2011, p.275

Gado Bravo conta, também, com uma cena de comboio, quando Garrido ruma à Lisboa atrás de Nina. O movimento que se coloca na viagem entre o Ribatejo e Lisboa convoca uma certa modernidade associada à ideia de metrópole²⁸⁰. Isso pode ser visto na sobreposição de três imagens simultâneas com o intuito de simbolizar o percurso da locomotiva. As casas do campo e as plantações dão espaço para as cidades. O Tejo também se encontra presente, com o intuito de gerar a verossimilhança entre o filme e a realidade do trajeto Ribatejo-Lisboa. Por fim, a montagem dá lugar a uma fotografia aberta do Aqueduto das Águas Livres, no Vale do Campolide, simbolizando a chegada na capital portuguesa. De acordo com João Rosmaninho, esta sequência faz com que *Gado Bravo* seja o primeiro filme português a fazer o uso do movimento ferroviário²⁸¹.



²⁸⁰ Rosmaninho, J.(2017). *Montagem e cidade: Lisboa no Cinema*. [Tese de doutoramento], Universidade do Minho, p.222

²⁸¹ Rosmaninho, 2017, p. 320



Figura 3.9 Percurso ferroviário Ribatejo- Lisboa, mín 1:24:50 à 11:25:23, *Gado Bravo* (1934)

Se por um lado, as tomadas sobre Lisboa podem ser vistas como forma de apresentar turisticamente a cidade, por outro serve para diferenciá-la do Portugal rural. É na cidade que Garrido se depara com o deslocamento de estrangeiros existentes e conhece Nina, em uma casa de espetáculo, cujo modo de vida não condizia com o conservadorismo português. São estes costumes estrangeiros, essa moralidade dúbia, evidenciados na Lisboa cosmopolita, que causam a corrupção de Garrido²⁸².

Em coluna para a *Movimento*, Augusto de Mansilha resume bem a relação entre Garrido e ambas as mulheres, simbolizando paralelamente a relação entre o estrangeiro e o país²⁸³. Nina leva Garrido a experienciar um amor transbordante que deslumbra mais queima, que exalta mais perturbação, que dissolve e termina por desvanecer-se. Já Branca, verdadeiramente portuguesa, por toda sua fragilidade feminina, vem trazer o equilíbrio aos nervos destrozados de Garrido, dissolvendo o excesso de volúpia. Com ela, o toureiro instaura a felicidade que, nas palavras de Mansilha, é duradoura e não mente nunca porque é natural e simples funda, mais do que no amor, por sua natureza embusteiro e equívoco, na amizade recíproca e sem termo daqueles que para si tomaram o desígnio dum destino comum. Neste sentido, é Portugal, encarnado na figura de Branca, que permitirá a Garrido possuir a felicidade eterna.

²⁸² Vieira (2011, p. 80) aponta que o conflito entre os valores de Portugal rural e o modo de vida citadino, permeável ao influxo de costumes estrangeiros desestabilizadores da ordem natural seriam presentes em várias outras obras da época como *Maria Papoila* (Leitão de Barros, 1937) e *Aldeia de Roupas Brancas* (Chianca de Garcia, 1939).

²⁸³ Mansilha, A.(1934). O conflito sentimental em *Gado Bravo*. *Movimento*, 16-17, p.38

Segundo Hagener aponta esta situação se assemelhava a alguns clássicos do cinema estrangeiro, produzidos entre 1927 e 1933:

Tal como *Sunrise* (FW. Murnau 1926), o homem é atraído a cidade pela sedutora urbana, porém regressa no final purificado para a sua mulher bem comportada. De igual forma, em *Der Blaue Engel* (1930) e outros filmes de Sternberg/Dietrich, o canto e as apresentações em palco seduzem o homem; e Gebauer é conscientemente encenada como Marlene Dietrich nestas cenas. O primeiro encontro entre Nina e Manuel lembra fortemente a cena *Morocco* (1930) na qual Dietrich encontra pela primeira vez Gary Cooper e lhe oferece uma rosa.²⁸⁴

Neste contexto, os elementos internacionais do filme estão encarnados na figura de Nina e Jackson, justamente protagonizados pelos também estrangeiros Olly Gebauer e Siegfried Arno. O erotismo de Nina, cantora austríaca de passagem à Lisboa, é o estímulo que desvirtua Garrido e o afasta de sua comunidade. Devido à sua falta de conservadorismo perante o sexo, Nina intencionalmente seduz Garrido, separando-o de sua noiva Branca, representação da jovem portuguesa, cujo os princípios de integridade, fidelidade, honestidade e trabalho árduo caracterizavam o Portugal tradicional²⁸⁵.

²⁸⁴ Hagener, 2007b, p. 34

²⁸⁵ Vieira, 2011, p.119



Figura 3.10 Nina (Olly Gebauer) e Manuel Garrido (Raul de Carvalho), *Movimento*, nº16-17, fevereiro de 1934

Desta forma, devido a toda imoralidade que a personagem carrega, é impossível pensar na possibilidade de Nina ficar com Garrido. Isto é evocado primeiramente através de um sonho tido por Nina sobre a aldeia de Garrido. Em uma sequência comandada pelo trajeto realizado pelo carro que a trouxe anteriormente, acompanhado pelo que parece ser Garrido em seu cavalo, nos deparamos com mais uma série de tomadas paisagísticas. A sobreposição da imagem de Jackson, aqui apresentado como algo muito semelhante a um anjo que guia pelo sonho, à paisagem realista do Ribatejo, evoca o senso de fantasia.

O sonho parece ser uma premonição do futuro da personagem²⁸⁶. Em um determinado momento, Nina segue com o carro para fora da cidade. O cavalo que antes se encontrava

²⁸⁶ O sonho como recurso narrativo para indicar presságio também seria usado por Lopes Ribeiro em *O Feitiço do Império* (1940).

sempre atrás do veículo, é agora passado por este. Ao invés de acompanhá-la, o cavalo para. Não há mais ninguém montado em seu dorso. O carro segue o resto do trajeto sozinho, Nina acompanhada de um homem que pode ser, ou não, Garrido. Se levarmos a teoria de que assim o era, é mais compreensível pensar que a figura do cavalo sozinho, uma vez que este simboliza o instrumento do seu trabalho como criador de touros, representa o obrigatório abandono de Garrido de seu modo de vida caso queira seguir a *vedete*. Neste sentido, o sonho serve o propósito de demonstrar que, mesmo antes das hostilidades contra a *vedete* terem começado, fica claro que o Ribatejo nunca poderia ser o seu lar.

Ao mesmo tempo, Garrido deveria decidir entre aceitar o estrangeirismo, assimilado à figura da cantora, e a sua comunidade. Não havia uma terceira via. Se decidisse continuar com a *vedete*, deveria partir e desligar-se de vez da sua aldeia. Para consolidar esta narrativa, a trilha sonora que acompanha a sequência é marcada por trechos da melodia da música que apareceria alguns minutos depois, cuja letra demonstra o descontentamento dos trabalhadores de Garrido com a existência de Nina na cidade. O Ribatejo, com suas campinas, aldeias e costumes, se torna, desta forma, uma fantasia de uma vida bucólica e calma, ao mesmo tempo em que se mostra inalcançável para as figuras externas que quisessem romper com o modo de vida da região.



fig. 3.11 Jackson (Siegfried Arno) no sonho de Nina, min 39:35, Gado Bravo (1934)

Jackson, o outro estrangeiro do filme, segue os passos de Nina. Mas ao contrário do personagem de Gebauer, que existe para consolidar a unidade entre os portugueses, Jackson serve como alívio cômico do filme. Esta função está diretamente condicionada à sua inadaptação frente à sociedade rural portuguesa. Tendo vivido em diferentes centros urbanos

européus, Jackson demonstra dificuldades em se adaptar ao país. Isto resulta em uma sequência em que Arno passa por uma série de desventuras - a perda das malas, o ser atirado para fora do veículo e a correr atrás deste, etc - até errar o caminho, entrando na propriedade de Garrido, e, por fim, causar o acidente que inicia a hospedagem de Nina no Ribatejo. Momentos mais à frente, o empresário, que diz não beber, prova o vinho português. Apaixonado pela especiaria, fica bêbado e dorme dentro do carro, sendo alvo de traquinagem das crianças da aldeia.

O maior destaque de Arno é, contudo, no momento em que se engraça com Mariana (Mariana Alves), uma das lavadeiras da aldeia. Em um despudor não visto nas demais figuras masculinas do filme, Jackson fica apenas de roupas íntimas e pede para que ajeite seu fato que havia sido danificado. A situação é flagrada por Joaquim (Armando Machado), marido ciumento de Mariana. O homem parte então para cima do estrangeiro que, vestindo apenas ceroulas na parte de baixo, foge. As cenas a seguir culminam na perseguição, onde Jackson precisou fugir pela cidade não apenas de Joaquim como também do touro que havia soltado. A ação é acompanhada pelos moradores, que tentam parar o animal. Para conseguir escapar, Jackson se veste de mulher. O disfarce ao invés de fazê-lo passar despercebido, desperta o interesse amoroso de Joaquim. Por fim, o empresário consegue fugir em um cavalo. Chegando à casa de Garrido, Jackson confronta Nina e a pergunta quando eles iriam embora do lugar, evidenciando o desconforto com a aldeia.

Em primeiro momento, apaixonada, a cantora decide por ficar. Entretanto, à medida que a hostilidade cresce, fica iminente a necessidade de voltar a Lisboa. Nina é uma cantora, que seduz Garrido a ponto de beijá-la mesmo estando noivo de Branca e provoca os demais trabalhadores da fazenda. Seu enfoque em sua própria individualidade se mostra como uma ameaça para a coletividade. Segundo Hagener, para conseguir restaurar o ambiente que antes existia, seria necessário um esforço por parte dos portugueses²⁸⁷. O mesmo esforço que havia sido feito pela comunidade para parar o touro solto por Jackson, restabelecendo desta forma o equilíbrio pelo coletivo.

É neste sentido que os trabalhadores de Garrido se reúnem com o intuito de expulsar a *vedete* da aldeia. A cena é realizada a partir de uma série de sobreposições de imagens dos homens em marcha com o intuito de fazer o contingente de pessoas parecer maior do que de facto era e assim demonstrar o elevado grau de união em torno de uma só causa. Ao mesmo

²⁸⁷ Hagener, 2007b, p. 34

tempo, Branca se encontra com Nina e a pede para partir, evocando novamente a força, agora, da mulher portuguesa, ao anunciar:

Nós, as portuguesas, sabemos amar com segurança, desinteressadamente. Mas também sabemos odiar com tanta força. Tanta. Tome cuidado, nós também sabemos ser mulheres²⁸⁸.

Frente aos protestos feitos, e vendo que, no fim, nunca conseguiria se adaptar à realidade campesina, decide partir. Em conversa com Jackson, fica subentendido que essas partidas são uma constante em sua vida. Isto se dá pelo facto de, uma vez escolhido o caminho de atuar no mundo artístico, a personagem acaba por negar qualquer possibilidade de possuir uma família aos moldes portugueses, ficando condicionada a ter relacionamentos fadados. Assim, ao subverter os valores da família tradicional, através de sua liberdade sexual, de sua independência por ser artista, e de sua interferência consciente no relacionamento entre Garrido e Branca, Nina acaba por transgredir o *status quo* português²⁸⁹. As consequências deste modo de vida são pagas quando, ao voltar à Lisboa, Nina é assassinada.

A última chave do contraponto entre o estrangeiro e o português no filme é feita através das investigações para descobrir o verdadeiro assassino da *vedete*. A suspeita da polícia e de Jackson sobre Garrido recai, inconscientemente, em sua *performance* desastrosa no Campo Pequeno. Apesar de chegarem ao local para prendê-lo, a Polícia é solicitada para aguardar o fim da apresentação. Enquanto não é sabido se este fora de facto o assassino, Garrido recebe previamente uma espécie de justiça divina, não conseguindo acertar o touro, sob as vaias dos presentes. Entretanto, ao ser descoberto que o assassino utilizara sua mão esquerda para dar uma punhalada em Nina, Jackson sabe que não foi Garrido quem cometeu o crime.

O assassino acaba por ser Tomy, bailarino estrangeiro também de passagem por Lisboa, e antigo amante de Nina. Este já havia aparecido no início do filme em uma calorosa discussão em alemão contra a *vedete*, demonstrando desde cedo o caráter agressivo e perturbador trazido por ambos os forasteiros. A briga é traduzida em português para o telespectador através de duas jovens portuguesas que escutam através da porta. Tomy a ameaça, em uma imagem prévia do que aconteceria no fim com a jovem: se ela não voltasse

²⁸⁸ *Gado Bravo* (1934), mín 1:14:51 a 1:15:20

²⁸⁹ Vieira, 2011, p. 126

com ele, tudo terminaria em desgraça. Jackson tenta intervir, mas o bailarino o soca com a mão esquerda. A mesma mão que, no fim, é utilizada para matar Nina. Assim, a imoralidade estrangeira é vista pela última vez, ao ser Tomy, ao invés de Garrido, o criminoso. A polícia, enfim, o persegue e após uma troca de tiros o bailarino é morto. Paralelamente, no mesmo momento em que a inocência do português é restaurada, o toureiro enfim consegue realizar com sucesso sua apresentação, caindo nas graças de Branca e de todo o povo português.

Desta forma, a presença de estrangeiros foi sentida, pelo menos, de duas formas em *Gado Bravo*. Por um lado, os técnicos advindos do exílio intra-europeu utilizaram suas técnicas com o intuito garantir a qualidade artística do filme. Por outro, a existência do estrangeiro é atrelada à corrupção e a libertinagem, visando servir de fator para a elevação e a manutenção da vida rural do país, pautada pela honestidade e a comunhão entre todos os portugueses.

CONCLUSÃO

As Heranças do Bloco H. da Costa

Apesar de não possuir uma seção própria - motivada sobretudo pela falta de tempo para ir mais além do que se pode - é necessário traçar algumas considerações acerca da distribuição de *Gado Bravo* e do futuro do Bloco H. da Costa. Se por um lado, o filme foi pensado para elevar o campo artístico e técnico do cinema português, por outro é imprescindível não deixar de lado o valor comercial que *Gado Bravo* possui. Como todo o filme comercial de molde capitalista, *Gado Bravo* precisava não apenas custear a sua própria produção, como também gerar renda para o Bloco. Para isso, era preciso garantir que o filme tivesse um bom número de espectadores pagantes. Em entrevista dada à *Movimento*, o diretor do Bloco afirmou que o público português não era suficiente, sequer, para compensar as despesas de um filme nacional²⁹⁰. O mesmo se aplicava para o Brasil, país onde geralmente os filmes portugueses eram distribuídos. Segundo H. da Costa, a soma dos dois mercados não bastariam à produção nacional:

Quanto ao Brasil, não nos devemos iludir com os resultados dos primeiros filmes portugueses lá exibidos. O sucesso destes filmes deve-se especialmente à nossa colônia, que acarinha tudo quanto vai de cá, e a um natural interesse dos brasileiros pelas nossas primeiras produções.

Mas quando os écrans brasileiros começaram a ser visitados com uma certa frequência pelos nossos fonofilmes, o carinho dos primeiros e a curiosidade dos segundos baixaram com certeza²⁹¹.

Desta forma, frente a escassez do mercado português e brasileiro, era necessário buscar em outros países o contingente necessário que garantisse a rentabilidade que o Bloco almejava. Com o intuito de gerar renda e com ela, garantir a estabilidade da produção nacional, H. da Costa delineia a distribuição do filme. Em Espanha e em França o filme iria ser distribuído pela própria Agência. No país vizinho, *Gado Bravo* estava programado para ser apresentado em Madrid, no *Cine de La Ópera*, durante março de 1934. Já em França, a Agência se organizava para exibir a película em uma sala, nas palavras de H. da Costa, de primeira categoria especializada em filmes de ambientes exóticos, onde passaria com

²⁹⁰ Nogueira, 1934, p. 10

²⁹¹ Nogueira, 1934, p.10

legendas sobre-impresas em francês, que era o sistema preferido pelo público de uma certa categoria²⁹². O filme ainda estava previsto para ser exibido em outros países da Europa e também da América, sendo distribuído por empresas como a Universal e a UFA. H. da Costa visava ainda os Estados Unidos e outros países do continente americano, levando em conta, sobretudo, a existências de colônias portuguesas em tais países que eram um dos públicos alvos do Bloco:

Na Áustria, na Hungria, na Checo-Eslováquia, na Lituânia, na Estónia e na Finlândia será *Gado Bravo* distribuído pela *Universal*. Uma antiga e conhecida firma sueca, a *Shveska*, encarrega-se da sua apresentação na Yugo-Eslávia, Romênia, Suíça e Holanda. Na Argentina, será apresentado pelo agente da *Ufa* naquele país sul-americano. Acabo de lhe dizer o que está definitivamente resolvido.

Mas em breve teremos concluídos contratos para a apresentação do *Gado Bravo* na América do Norte, especialmente nas cidades onde existem numerosíssimas colônias portuguesas, assim como na América Central, mercado que não se pode nem se deve desprezar.

Temos ainda outros países, como a Inglaterra, para os quais trataremos depois da sua apresentação²⁹³.

Gado Bravo estreia-se, assim, em Lisboa, mais de um ano após seu anúncio, em 8 de agosto de 1934. Devido ao seu enredo nacionalista, as filmagens sobre o Ribatejo e sua propensão internacional, o filme teve a potencialidade de servir como propaganda nacional reconhecida. A partir de tal certificado, Augusto de Mansilha, em artigo para a *Movimento*, defendeu a necessidade do Estado Novo conceder ao Bloco H. da Costa a mesma proteção dada para a Tobis Portuguesa, com o intuito de desenvolver a produção fílmica²⁹⁴.

Entretanto, à contramão do esperado, após *Gado Bravo* o Bloco não produziu outra longa-metragem. O Estúdio não saiu do papel e produção contínua de filmes portugueses de âmbito internacional não passou de um sonho. É muito provável que este cenário tenha se configurado devido à impossibilidade do Bloco sustentar os altos custos das produções fílmicas que possuíssem qualidades técnicas e artísticas suficiente para concorrer com os filmes internacionais. A escassez do mercado nacional e a preferência dos estrangeiros pelas superproduções hollywoodianas pode ter feito com que enxergassem a impossibilidade de

²⁹² Nogueira, 1934, p.10

²⁹³ Nogueira, 1934, p.10

²⁹⁴ Mansilha, 1934, p.38

obter rendimento que pagasse tais filmes. Ademais, a ressalvo da Tobis, o Estado não daria benefício fiscal a nenhuma outra empresa cinematográfica. Somente mais de 10 anos depois do lançamento do filme, em 1948, o governo lançaria o Fundo do Cinema Nacional com o intuito de apoiar a produção cinematográfica de filmes que estivessem politicamente alinhados com a cosmovisão estadonovista²⁹⁵.

Assim, a ambição do Bloco parece ter se provado alta demais para o cenário português. A teoria acerca da falta de verba do Bloco pode ser ainda mais consolidada quando, em março de 1935, o Bloco buscou auxílio ao Estado Novo, através de um pedido de patrocínio feito ao SPN, para produzir quatro filmes de cunho nacional. Intitulado *Plano dum Programa Nacional*²⁹⁶, o documento propõe a produção de um documentário de 2.100 metros sobre o caminho de ferro de Benguela que reuniria a África Ocidental portuguesa à Oriental. A obra seria realizada pelo francês René Ginet, com comentários em português feitos pelo Capitão Henrique Galvão. Em complemento ao documentário seriam também produzidos três complementos, todos sonoros, de diferentes tamanhos, entre 500 e 300 metros. *O Colégio Militar* buscava mostrar, à maneira do filme estadunidense *Os Cadetes de West-Point*, diversos aspectos deste estabelecimento de ensino militar.²⁹⁷ Já *A Nova Esquadra*, que poderia vir a ser chamar *Heróis do Mar*, possuía o objetivo de mostrar as novas unidades da esquadra marítima portuguesa, segundo o plano do Estado Novo²⁹⁸. Por último, a vedeta Mirita Casimiro seria a estrela de *Trovas Portuguesas*, cantando uma ou duas canções - um fado, com evocações dos aspectos mais pitorescos de Lisboa²⁹⁹.

Para que esses filmes fossem realizados pelo Bloco, a Agência propunha que o SPN contribuísse com a soma de oitenta mil escudos (80.000\$00), que seria reembolsada no prazo e nas condições a combinar. Obrigava-se ainda o SPN a adquirir pelo menos uma cópia de cada um dos documentários produzidos ao preço de quinze escudos (15\$00) por metro a primeira cópia e de três escudos (3\$00) por metro as restantes. Por fim, o Secretariado ainda ficaria à cargo de gerir um espetáculo oficial a que assistissem figuras renomadas do governo,

²⁹⁵ Baptista, 2009, p.6; Vieira, 2011, p.15

²⁹⁶ *Plano dum programa Nacionalista*.(1935). ANTT cx.1705

²⁹⁷ *Plano dum programa Nacionalista*. (1935).ANTT cx.1705

²⁹⁸ *Plano dum programa Nacionalista*.(1935). ANTT cx.1705

²⁹⁹ *Plano dum programa Nacionalista*.(1935). ANTT cx.1705

como Salazar e os Ministros das Colónias³⁰⁰. Entretanto, a ressalvo da existência deste documento, não há evidência de que a proposta foi aceita pelo SPN.

Embora o Bloco tenha demonstrado uma experiência efêmera no cenário cinematográfico português, sua percepção seria inspiração para a posterioridade. Após o falecimento de H. da Costa, a Agência Cinematográfica serviria de fundação para Lopes Ribeiro criar a Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (SPAC)³⁰¹. Entre os sócios encontravam-se os antigos membros da Agência: Francisco Correia de Mattos e sua irmã Elisa, viúva de H. da Costa e com quem Lopes Ribeiro viria a se casar. Ademais, mesmo com o fim do Bloco, os estrangeiros ainda continuaram vindo trabalhar em Portugal, participando das produções filmicas do período. Como já visto, após *Gado Bravo*, Gärtner ainda assinaria a fotografia de *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935) e a produção hispano-portuguesa *Inês de Castro* (1942).

Neste âmbito, é possível concluir que, apesar de não estar no centro do cinema mundial, Portugal possuía um lugar no meio dos fluxos cinematográficos da década de 1930. Momento este que foi marcado pelo surgimento do som que alterou os níveis de produção filmica e mostrou a necessidade de criar uma cinematografia à níveis industriais. Neste âmbito, os Estados Unidos se lançara primeiro, conquistando a hegemonia mundial na distribuição de filmes. Preocupados com a expansão massiva de Hollywood, as elites culturais e políticas europeias buscaram fomentar suas indústrias cinematográficas. Na Alemanha, por exemplo, a UFA e a Tobis Klangfilm, viram a produção de filmes para o mercado internacional como um viés para garantir espaço e competir com os avanços estadunidense. O sucesso de ambas as empresas fez com que, como parte da política de perpetuação do regime, Goebbels gerasse sua estatização. Sob o comendo nazista, as empresas continuariam a produzir e distribuir filmes para além da Alemanha com o intuito de, por um lado, fomentar o mercado e, por outro, utilizar deste como propaganda em nível internacional.

Já em Portugal, criou-se em 1932, tendo a abertura oficial em 1935, a subsidiária da Tobis Klangfilm, a Tobis Portuguesa, com a missão de realizar filmes sonoros em Portugal. Reconhecendo o cinema como um aliado político para propagar a ideologia do regime às massas, o Estado Novo concedeu uma série de incentivos fiscais à nova companhia. Com a chegada dos caminhões de aparelhos filmicos e sonoros, comprados à homônima alemã,

³⁰⁰ *Plano dum programa Nacionalista*.(1935). ANTT cx.1705

³⁰¹ A. Ribeiro, 1983, p. 37

começava, em 1933, a produção do primeiro filme sonorizado em total no país, *A Canção de Lisboa*.

Ao mesmo tempo, a industrialização só poderia ser possível junto à parceria com os intelectuais do cinema de cada Estado. Este contingente era formado em grande parte por uma série de indivíduos que, desde a década anterior, utilizavam-se dos canais oficiais e não oficiais para circular por toda Europa - e além - com suas noções e técnicas cinematográficas. Surgiram por todos os países europeus, em níveis diferentes, cineclubes, festivais, revistas de especialidades, com o intuito de discutir as múltiplas técnicas artísticas. Com o advento do som e o encarecimento da produção fílmica, estes indivíduos viram no Estado um possível aliado para salvaguardar o cinema. Estes, também em certa medida, promoveram ou encorajaram viagens de seus cineastas com o intuito de promover o cinema nacional.

É neste contexto que António Lopes Ribeiro realizou um circuito pelos principais estúdios do período, tendo conhecido elementos em destaque no cinema internacional como Fritz Lang e Eisenstein. Sua concepção acerca de como deveria ser formado a indústria cinematográfica portuguesa ganha contornos não apenas vindos da experiência destas viagens como também do consumo de publicações realizadas em países como Alemanha, França e Estados Unidos. Visando a necessidade de também ter em Portugal este tipo de publicações, Lopes Ribeiro funda o *Animatógrafo*. Insatisfeito com o rumo que a Tobis Portuguesa, durante os três meses de sua publicação, não exitou em defender que o cinema português, à semelhança de outras indústrias, também deveria ter ambições internacionais. Posição esta que se alinhava com a de Hamilcar da Costa, com quem dialogou até pelo menos metade da década de 1930.

O cinema português deveria, desta forma, ser formado através da conciliação entre arte e comércio. Era preciso que ele servisse à sua evolução enquanto sétima arte sem ignorar a necessidade da bilheteria. A junção entre os dois objetivos seria feita através da técnica: um filme bem realizado tecnicamente promoveria as ambições do Bloco. A partir disso, busca-se promover a demanda de filmes que permitissem afirmar um Portugal exótico com o intuito de promover o interesse e a curiosidade do telespectador internacional, ao mesmo tempo em que serve para o nacionalismo interno. Entretanto, para o Bloco, uma vez que a indústria cinematográfica portuguesa era ainda muito irrisória, seria preciso buscar técnicos estrangeiros que pudessem aplicar as técnicas aprovadas internacionalmente. O Bloco se aproveitou, então, dos novos contornos que os fluxos migratórios surgidos após a chegada de

Hitler ao poder, empregando um grande número de exilados, em maioria alemães, de origem judaica.

Assim, Portugal foi o lar temporário de um contingente de trabalhadores do cinema estrangeiro, que deixaram neste período de locomoção suas impressões. Por outro lado, mesmo à margem, os realizadores e artistas portugueses também fizeram parte destas migrações, ao consumirem publicações produzidas internacionalmente no período, se dirigirem pessoalmente às metrópoles cinematográficas e ao manterem relacionamentos transnacionais com demais membros do cinema. Tudo isso influenciou, não apenas a produção de *Gado Bravo*, como também dos demais filmes realizados ao longo dos anos no país.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Fontes

Filmes

Gado Bravo. António Lopes Ribeiro, 1934. 115 min

A Canção de Lisboa. Cottinelli Telmo, 1933. 98 min

Arquivo

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). *Plano Geral dum Programa Nacionalista*. 6 de março de 1935. PT/TT/SNI-RCP/B/10/30 cx.1705

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Correspondências entre o SPN e a Agência H. da Costa sobre a aquisição do filme *General Carmona, Presidente da República*. 5 de fevereiro a 26 de agosto de 1935. PT/TT/SNI-RCP/B/10/30 cx. 1705

Revistas

Animatógrafo

Animatógrafo (1933a), 1(1)

Animatógrafo (1933b), 1(2)

Animatógrafo (1933c), 1(3)

Animatógrafo (1933d), 1(4)

Animatógrafo (1933e), 1(5)

Animatógrafo (1933f), 1(6)

Animatógrafo (1933g), 1(7)

Animatógrafo (1933h), 1(8)

Animatógrafo (1933i), 1(9)

Animatógrafo (1933j), 1(10)

Animatógrafo (1933k), 1(11)

Animatógrafo (1933l), 1(12)

Animatógrafo (1933m), 1(13)

Animatógrafo (1933n), 1(14)

Elissen.(1933a). O que se passou na inauguração oficial dos Estúdios da Sociedade Portuguesa de Filmes Sonoros. *Animatógrafo*, 1(3), p.8

Elissen. (1933b). A primeira apresentação corporativa da Agência H. da Costa realizou-se no Central e decorreu com grande brilho. *Animatógrafo*,1 (4), p. 13

Mascarenha, D. (1933a). Crítica. *Animatógrafo*,1 (1), p.15

Mascarenha, D. (1933b). Crítica. *Animatógrafo*,1 (2), p.15

Mascarenha, D. (1933c). Crítica. *Animatógrafo*,1 (4), p.15

Olavo.(1933a). Página do Olavo. *Animatógrafo*, 1(4)

Olavo. (1933b). Como se escolhem em Portugal artistas de cinema. *Animatógrafo*, 1(5)

Olavo.(1933c). Chegou a Lisboa Nita Brandão, protagonista do filme *Gado Bravo*. *Animatógrafo*, 1(5)

Olavo.(1933d). Notas da Canção de Lisboa : Vasco Santana, José Galhardo, Carlos Botelho e algumas seleccionadas escrevem para *Animatógrafo*, *Animatógrafo*, 1(6), p. 8

Olavo. (1933e). Já está em Lisboa Max Nosseck que vai supervisionar o primeiro filme do Bloco H. da Costa. *Animatógrafo*, 1(8), p. 4

Olavo.(1933f). Siegfried Arno, o melhor cómico europeu já está em Portugal, onde vem interpretar o Jackson de «Gado Bravo». *Animatógrafo*, 1(12)

Ribeiro, A. (1933a). Filmes de propaganda. *Animatógrafo*, 1(4)

Ribeiro, A. (1933b). Arte e Comércio. *Animatógrafo*, 1(5)

Ribeiro, A. (1933c). Apresentações Corporativas. *Animatógrafo*, 1(6)

Ribeiro, A. (1933d). Produção Portuguesa. *Animatógrafo*, 1(7)

Ribeiro, A. (1933e). Nacionalismo. *Animatógrafo*, 1 (10)

Ribeiro, A. (1933f). Filmes Internacionais. *Animatógrafo*, 1 (12)

Ribeiro, A. (1933g). Panorâmica: Técnicos. *Animatógrafo*, 1 (12)

Movimento

Movimento (1934), 16-17

- Branco, L.(1934). A música portuguesa no filme Gado Bravo. *Movimento*,16-17
- Costa, H. (1933). H. da Costa disse. *Movimento*, 6
- Felgueiras, T (1933). Novas do Gado Bravo. *Movimento*, 3
- Nogueira, E. (1934).Uma entrevista com H. da Costa. *Movimento*,16-17
- Mansilha, A.(1934). O conflito sentimental em Gado Bravo. *Movimento*, 16-17
- Piqueras, J. (1934). Nacionalismo e internacionalismo em cinema. *Movimento*, 15
- Ribeiro, A. (1934). Notas à margem de "Gado bravo", filme português : A quadratura do círculo. *Movimento*,18
- Serpa, A, (1934). Conversando com M.me H. da Costa. *Movimento*, 16-17

Bibliografia

Aurich, R.(2014). The German Reich Film Archive in an International Context. Em M. Hagener (Ed.), *The Emerge of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*. Berghahn

Baptista, T.(2007). Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932). *Ler História* (57). p. 29-56. Disponível em <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2516>. Última consulta em 5 de novembro de 2021.

Baptista, T.(2008). A Canção de Lisboa. Em T. Baptista. *A invenção do cinema português*. Edições tinta-da-china

Baptista, T.(2009). Nacionalmente correto: a invenção do cinema português. *Revista Estudos do século XX*, 9

Barnier, M. (2007), A Severa. Em C. Ferreira (Ed.), *O cinema português através dos seus filmes*. Campo das letras

Benjamin, W. (2012), A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. Em W. Benjamin. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasilienses

Bergfelder, T.(2008). Introduction: German-speaking emigrés and british cinema, 1925-50: cultural exchange, exile and the boundaries of national cinema. Em C. Cargnelli (Ed.), *Destination London: German-speaking emigrés and British cinema, 1925-1950*. Berghahn Books

Bimbenet, J.(2007). *Film et Histoire*. Armand Colin

Brizuela, N.(2009). Film. Em A. Iriye & P.Y. Saunier (Eds.), *The Palgrave Dictionary of Transnational History*. Macmillan Publishers

Bowles, B.(2011). The attempted nazification of French Cinema, 1934-44. Em R. Winkel, & D. Welch (Eds.), *Cinema and the Swastika: The international Expansion of Third Reich Cinema*. Palgrave Macmillan

Calvet, L.(2011). *Ficções do real no cinema português: um país imaginado*. Edições 70

Christie, I.(2014). Eastern Avatars: Russian Influence on European Avant-Gardes. Em M. Hagener (Eds.). *The emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*. New York, Berghahn

Clark, K. (2011). *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, cosmopolitanism and the evolution of soviet culture, 1931-1941*. Harvard University Press

Conrad, S.(2016). *O que é a história global?*. Edições 70

Costa, J.(1991). *Histórias do Cinema*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda

Costa, J.(1996). *O cinema português nunca existiu*. CTT

- Crofts, S. (2006). Reconceptualising National Cinemas. Em V. Vitali & P. Willemsen (Eds.), *Theorising National Cinema*. British Film Institute
- De Grazia, V. (1989). Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960. *The Journal of Modern History*, 61 (1)
- Dias, R. (2020). Perseguidos pela Nação, exaltados pelo Cinema: o comunismo em A Revolução de Maio. *Em Tempo de Histórias*, 1(37)
- Duarte, J. (2018). *Se não podem ver filmes, leia-se revista: Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960)*. [Dissertação de Mestrado], Universidade do Porto
- Elsaesser, T. (2000). *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. Routledge
- Erza, E. & Rowden, T. (2006). *Transnational cinema: the film reader*. Routledge
- Forbes, J & Street, S. (2000). *European Cinema: an introduction*. Palgrave
- Furhammar, L. & Isaksson, F. (1976). *Cinema e Política*. Paz e Terra
- Ercole, P. (2013). The Greatest Film of the Fascist Era: The Distribution of *Camicia nera* in Britain. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 6
- García, F & Camporesi, V. (2011). Un “progreso en el arte nacional”? Ibérica films en España, 1934-1936. *BSAA arte LXXXVII*
- Gunning, T. (2016). Early cinema as global cinema: the encyclopedic ambition. Em R. Abel *et al* (Eds.) . *Early Cinema and the “National”*. John Libbey Publishing Ltd
- Hagener, Malte (2007a). Reframing the historical avant-garde - media, historiography and method. Em M. Hagener (Ed.), *Moving forward, looking back: The European avant-garde and the invention of film culture, 1919-1939*. Amsterdam University Press, p. 32
- Hagener, Malte (2007b). Gado Bravo. Em C. Ferreira (Ed.), *O cinema português através dos seus filmes*. Campo das letras
- Hagener, M. (2014). Institutions of Film Culture: Festivals and Archives as Network Nodes. Em M. Hagener (Ed.), *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, institution building and the fate of Avant-Garde in Europe, 1919-1945*. Berghahn.
- Hayward, S. (2000). Framing national cinemas. Em M. Hjort e S. MacKenzie. *Cinema and Nation*. Routledge
- Higbee, W. e Lim, S. (2014). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, 1
- Higson, A. (2000). The limiting imagination of national cinema. Em M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.), *Cinema and Nation*. Routledge
- Higson, A. (2010). Transnational developments in European cinema in the 1920s. *Transnational Cinemas*, 1 (1)

- Hjort, M. (2010). On the plurality of cinematic transnationalism. Em N. Durovicova & K. Newman (Eds.), *World cinemas, transnational perspectives*. Routledge
- Hobsbawm, E. (1983). Producing traditions: Europe, 1860 -1914. Em E. Hobsbawm & T. Ranger (Eds.), *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press
- Hobsbawm, E. (1996). *Era dos Extremos*. Editorial Presença
- Hobsbawm, E.(1998). *A questão do Nacionalismo: Nações e Nacionalismos desde 1780*. Terramar
- Jarvinen, L. & Paredo- Castro, F. (2011). German Attempts to Penetrate the Spanish-speaking Film Markets, 1936-1942. Em R. Winkel & D. Welch (Eds.), *Cinema and the Swastika: The international Expansion of Third Reich Cinema*. Palgrave Macmillan
- Kallis, A.(2011). A war within the War: Italy, Film, Propaganda and the Quest for Cultural Hegemony in Europe (1933-43). Em R.Winkel & D. Welch (Eds.), *Cinema and the Swastika: The international Expansion of Third Reich Cinema*. Palgrave Macmillan
- Lim, S. (2019). Concepts of transnational cinema revisited. *Transnational Screens*, 10
- Martin, B.(2011). European cinema for Europe! The International Film Chamber, 1935-42. Em R. Winkel & D. Welch (Eds.), *Cinema and the Swastika: The international Expansion of Third Reich Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Matos-Cruz, J.(1978). *Fitas que só vistas: origens do cinema português*. Instituto Português de Cinema
- Morin, E. (2005). *The cinema, or The imaginary men*. University of Minnesota Press.
- Ó, J.(1995). *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a “Política do Espírito (1933-1949)*. Editorial Estampa
- Paulo, H. (1994). *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN-SNI e o DIP*. Minerva
- Paz, M. & Montero, J. (2011). German Films on the Spanish Market Before, during and after the Civil War, 1933-1945. Em R. Winkel & D. Welch (Eds.), *Cinema and the Swastika: The international Expansion of Third Reich Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Pereira, W. (2003). Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. *História: Questões & Debates*, 38
- Pereira, Wagner. (2008). *O império das Imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazi-fascista na Europa e na América Latina (1933-1955)*. [Tese de Doutoramento], Universidade de São Paulo
- Piçarra, M.(2006). *Salazar vai ao Cinema: O Jornal português de actualidades filmadas*. Coleção e Comunicação
- Pina, L. & Matos-Cruz, J.(1981). *Arthur Duarte:1895-1982*. Cinemateca Portuguesa

- Pina, L. & Matos- Cruz, J.(1986). *Panorama do cinema espanhol 1896-1986*.Cinemateca Portuguesa
- Pitassio, F. & Venturini, S. (2014). Building the Institution: Luigi Chiarini and Italian Film Culture in the 1930s. Em M. Hagener (Ed.), *The emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*. Berghahn.
- Ramos, J. (2021). *Dicionário do Cinema Português:1895-1961*. Caminho
- Rawle, S.(2018).World or Transnational Cinema?. Em S. Rawle (Ed.), *Transnational Cinema: An Introduction*.Palgrave
- Rezende, M.(2021). *Os Cortejos Históricos (1940 e 1947): O Estado Novo português e seu projeto de identidade*. [Dissertação de Mestrado], Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Ribeiro, A.(1983). Autobiografia. Em J. Matos-Cruz (Ed.),*António Lopes Ribeiro*.Cinemateca Portuguesa.
- Ribeiro, C.(2011). O heróico cinema português: 1930-1950. *Revista da FLUP*, 4(1)
- Ribeiro, C.(2014), António Ferro e a projeção atlântica de Portugal através do cinema. *Aniki*, 1(2)
- Ribeiro, F.(1983). *Filmes, figuras e factos da história do cinema portugues 1896-1939*. Cinemateca Portuguesa
- Rosas, F.(2001). O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, 35(107)
- Rosenstone, R. (2015). *A história nos filmes. Os filmes na história*. Paz e Terra
- Rosmaninho, J. (2017). *Montagem e cidade: Lisboa no Cinema*. [Tese de Doutoramento], Universidade do Minho
- Royer, M.(2010). National Cinemas and Transcultural Mappings: The case of France. *Literature & Aesthetics*, 20(1)
- Sá, S.(2013) *Triunfos e contradições da vontade: para uma releitura de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros no contexto do cinema de propaganda*. [Tese de Doutoramento], Universidade de Lisboa
- Salazakina, M. (2014). Soviet-Italian Cinematic Exchanges: Transnational Film Education in the 1930s. Em M. Hagener (Ed.), *The emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*. Berghahn
- Schlesinger, P.(2000). The sociological scope of ‘national cinema’. Em M. Hjort, Mette & Mackenzie, Scott (Eds.), *Cinema and Nation*. Routledge
- Seabra, J. (2017). *O cinema no discurso de poder: dicionário da legislação portuguesa, 1896-1974*. Imprensa da Universidade de Coimbra
- Shaw, D. & Garza, A. (2010). Introducing transnational cinemas. *Transnational Cinema*, 1(1)

- Smith, A. (2000). Images of the Nation Cinema, art and national identity. Em M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.), *Cinema and Nation*. Routledge
- Stam, R. (2018). *Introdução à teoria do cinema*. Papirus
- Stone, M.(1999). Challenging cultural categories: the transformation of the Venice Biennale under Facism. *Journal of Modern Italian Studies*, 4(2)
- Torgal, L. (2000). *O cinema sob o olhar de Salazar*.Círculo de Leitores
- Torgal, L.(2009). *Estados Novos, Estado Novo: ensaios da história política e cultural*. Imprensa da Universidade
- Valck, M.(2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press
- Vezzani, R.(2018). Fascist Indirect Propaganda in 1930s America: The Distribution and Exhibition of Italian Fiction Films. *The Italianist*, 38(2,)
- Vieira, P.(2011). *Cinema no Estado Novo: a encenação do regime*. Editora Colibri.
- Wahl, C.(2008). Inside the robots castle: Ufa english-language versions in the early 1930s. Em T. Bergfelder & C. Cargnelli (Eds.), *Destination London: german- speaking emigrés and British Cinema , 1925-1950*. Berghahn Books
- Welch, D.(2001). *Propaganda and the German Cinema 1933- 1945*. I.B.Tauris & Co Ltd
- Willemen, P.(2006). The National Revised. Em V. Vitali & P. Willemen(Eds.),*Theorising National Cinema*. British Film Institute
- Zimmermann, Y.(2014). The Avant-Garde, Education and Marketing: the making of non-theatrical film culture in interwar Switzerland. Em M. Hagener (Ed.), *The emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*. Berghahn.