

# **A Imagem Encoberta: os documentários do regime e a oposição ao salazarismo**

Heloisa Paulo

Investigadora do CEIS20/Universidade de Coimbra

## **1. O documentarismo como afirmação do real: as imagens criadas.**

“L’histoire en train de se faire voir, dit-on, à la télévision, où les informations, à l’inverse des anciennes actualités cinématographiques, sont plus immédiates grâce à la vidéo et au satellite. On dit que ces images “ne mentent pas”. Elles sont néanmoins sélectionnées, encadrées, commentées. De plus, elles n’analysent pas les faits ou les événements qui ont pu les précéder, ou les suivre une fois leur diffusion achevée. En revanche, le magazine, le reportage et l’enquête se rapprochent du travail de l’historien, sauf qu’ils ne peuvent montrer que ce qui est représentable en images; c’est dire qu’histoire écrite et histoire non écrite sont complémentaires.”<sup>1</sup>

“Em Portugal parece não se reconhecer o valor do documentário cinematográfico, negando-se a grande força de expansão que o filme tem na actualidade.

Acontecimentos funestos, como o de Timor; acontecimentos religiosos, como a ordenação de um Cardeal português; acontecimentos de valor internacional, como a chegada do ‘Constellation’ ao nosso aerodromo; [...] nada disso a celuloide registou como documento vivo da nossa época.

Não se pode exigir, de maneira nenhuma, que sejam identidades particulares a filmar estes acontecimentos”<sup>2</sup>.

Ao cinema documental, o senso comum tende a atribuir duas características específicas e, por vezes, contraditórias: o seu carácter não ficcional, de “retrato fiel” da realidade abordada, e o seu conteúdo propagandístico, graças à sua utilização pelos regimes fascistas e não fascistas, durante os anos trinta e no decorrer da Segunda Grande Guerra. E, se para o historiador, o discurso do documentarismo é uma construção ideológica a partir de imagens reais, que, por sua vez, podem oferecer uma outra leitura, paralela ao relato introduzido pelas técnicas de montagem e selecção de

---

<sup>1</sup> Ferro, Marc. “L’empire de l’image”, in: Ferro, Marc et Planchais, Jean. *Les médias et l’histoire. Le poids du passé dans le chaos de l’actualité*. Paris. CFPJ éditions. 1997. p.24

<sup>2</sup> Feio, António. “Protestamos contra a falta de jornais cinematográficos portugueses”, in : *Filmagem*, Lisboa, 7 de Março de 1946, p. 3

imagens<sup>3</sup>, para o público a noção de “realidade” sugerida pelo documentário é, em norma, aceite como “real concreto”, testemunho da veracidade histórica e quotidiana.

Assim sendo, o cinema documental relaciona realidades afins, procurando traduzir nas imagens uma mensagem que se coadune com os interesses dos seus produtores, mas também, dos seus receptores, já que, para estes é mais fácil aceitar o que conhecem e reconhecem como parte da sua realidade. Tal facto torna-se evidente no documentarismo de propaganda, cuja mensagem é direccionada e explícita, destinada a captar o público para uma posição de “defesa” dos pressupostos apresentados. Este recurso é explorado nos cine-jornais produzidos por entidades estatais, onde as imagens são apresentadas e direccionadas no sentido do discurso oficial do Estado em questão, colocando em relevo os actos considerados relevantes para chamar a atenção do público e promovê-lo ao patamar de observador participante.

Por outro lado, o que não é mostrado, ou seja, do que não se tem registo “não reza a história”. Assim sendo, a “falta de imagens” contribui para a imposição de um “discurso único”, mediante a negativa de um dado real. A não menção de um facto, a “ausência” de imagens que lhe sirva de constatação desqualifica uma visão da realidade em benefício de outra, impondo uma “concepção hegemónica” do real em detrimento de outras leituras que lhe são opostas. Desta forma, os factos apresentados pelos documentários, ainda que montagens produzidas em laboratório, são aqueles que estão passíveis de serem assimilados como realidade, enquanto os que não surgem no écran são desconhecidos e considerados “não verídicos”. O documentarismo oficial reforça através da imagem a realidade que considera a mais adequada ao seu discurso, oferecendo uma única e só versão do momento presente e objectivando o não questionamento das imagens apresentadas.

## **2. O documentarismo português e a sua trajectória: da ditadura ao salazarismo.**

---

<sup>3</sup> Sobre o tema ver, entre outros, Aasman, Susan e Lugtenborg, Klaas Gert. “History, memory and commemoration: amateur film-makers look back at the resistance”, in : *Rencontres autour des inédits. Jubilee Book. Essays on amateur film*. Charleroi, Association Europeenne Inédits, 1997, pp.81-89 ; Baecque, Antoine e Delage, Christian (org.). *De l'histoire au cinéma*. Bruxelles, Éditions Complexe, 1998 ; Ferro, Marc et Planchais, Jean. *Les médias et l'histoire. Le poids du passé dans le chaos de l'actualité*. Paris. CFPJ éditions. 1997 ; Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris, Gallimard, 1993; Lera, J.M. Caparrós. “Análisis crítico del cine argumental”, in : *Historia, Antropología y Fuentes Orales. Voz e Imagen*. nº 18, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1997, pp.89-102 e Paulo, Heloisa. “Documentarismo e Propaganda. As imagens e os sons do regime”, in : Torgal, Luís (coord). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa, Círculo dos Leitores, 2000.

“Politicamente, só existe o que o público sabe que existe”<sup>4</sup>.

“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 poentes de bilhete postal. Fazem-se com ‘realidades cinematográficas’; com estilo e com inteligência. Doutra maneira, vira-se o feitiço contra o feiticeiro. E as coisas caem pelo ridículo antes de caírem por si”<sup>5</sup>.

Em Portugal, o advento da Ditadura Militar é assinalado pela rodagem de um documentário intitulado *Principais Acontecimentos da Revolução de Maio*, rodado entre o 28 de Maio e Junho do mesmo ano. Com o início da década de trinta e o advento do Estado Novo o curso do documentarismo em Portugal parece tomar um novo rumo, acompanhando o exemplo dado pela política do regime fascista em relação ao cinema. Contudo, as curtas-metragens portuguesas ainda são marcadas pela persistência das imagens locais, que registam em película as actividades do desporto ou as manifestações populares, como uma curta-metragem produzida pelos Serviços Cinematográficos do Exército intitulada *Manifestação de Estudantes ao Presidente da República*, datada de 1931, sendo apresentadas sob o genérico de “actualidades”. Para além deste género, temos um outro tipo de “noticiário” relativo a eventos religiosos, como são as cenas de outro documentário *Congresso Mariano de Barcelos*, produzido pela Lisboa Filmes, ou com títulos “sugestivos” iniciados por “Aspectos de” ou “Monumentos de”. Neste último caso, a Lisboa Filme produz uma série de curtas-metragens, em 1931, intitulados “Aspectos da Costa Portuguesa”; “Aspectos de Viseu”, “Aspectos do Rio Vouga”. A designação genérica de “Actualidades” persiste até 1938, ano de aparecimento do “Jornal Português”, sendo retomada somente em 1951 pelos Serviços Cinematográficos do Exército, com as suas “Actualidades Militares”.

Neste período, crescem os documentários que cobrem de forma jornalística os acontecimentos oficiais. A Parada do 28 de Maio, em 1933, filmada pela Tobis, as visitas de Carmona ao Norte ou ao Algarve, da Filme Castelo Lopes, são amostras destas produções. Nos anos seguintes, o reconhecimento crescente da importância do cinema regista um investimento cada vez mais significativo no documentário de propaganda do Estado, que, desta forma, parece querer pôr cobro às críticas dos

---

<sup>4</sup> Nogueira, Franco. *Salazar*. Coimbra. Atlântida Editora. 1977, vol.II, p. 242.

<sup>5</sup> Ribeiro, António Lopes. “Plano Geral. Filmes de propaganda”, in : *Animatógrafo*. Lisboa, 24 de Abril de 1933, p.4

especialistas. A atenção especial que o regime confere à propaganda política vem beneficiar a produção do documentarismo no país, como veículo do discurso oficial, e o cinema passa a ser uma das suas grandes "armas". Uma lista de renomados realizadores de cinema, como António Lopes Ribeiro, vai compor o quadro do SPN, continuando, posteriormente, o seu trabalho no Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, o SNI, criado em 1944, para suceder ao SPN.

Os dois órgãos de propaganda do regime, o SPN e o SNI, vão produzir diversos documentários individualizados, tendo como base eventos promovidos pelo Estado, e duas séries que marcaram a sua presença nos cinemas portugueses a partir de 1938: o *Jornal Português* e *Imagens de Portugal*. Uma grande parte dos documentários, realizados para estas duas séries é da responsabilidade de um dos mais renomados cineastas do regime, António Lopes Ribeiro, o nome que mais criticara a produção anterior de documentários, tornando-se um dos realizadores mais activos do regime. Os temas abordados são os mais diversos e estão relacionados com acontecimentos, comemorações e a imagem idealizada do país que o regime busca divulgar em Portugal e no Estrangeiro. Na verdade, estes documentários vêm ocupar o lugar das "Actualidades" dos períodos anteriores, sendo enviados para outros Países, como o Brasil, onde visam, como público alvo, os grandes núcleos de emigração portuguesa.

A primeira desta série aparece em Fevereiro de 1938, três anos após a introdução das exhibições do Cinema Ambulante. Durante mais de dez anos, o "Jornal Português" leva ao público a imagem oficial dos factos, quer seja a dos "falangistas espanhóis em Lisboa" (*Jornal Português* n.º 1, Fevereiro de 1938), ou a de "uma festa infantil em Almada" (*Jornal Português* n.º 4, Agosto de 1938). A presença de autoridades em inaugurações ou viagens, as manifestações públicas organizadas para a aclamação do regime e as instituições, são presença constante nos números do "Jornal Português", que reúnem películas diversas de curta duração.

No decorrer da sua existência, porém, o *Jornal Português* não consegue uma periodicidade constante e a sua composição passa por diversas modificações. Títulos fixos, como "Figuras do Mês", onde vemos imagens de nomes nacionais ou figuras do cenário político internacional, desaparecem após pouco mais de um ano de exibição. Os acontecimentos oficiais ganham um espaço cada vez maior, ao lado de cenas bucólicas de festas folclóricas ou religiosas, com uma permanente menção aos campeonatos de futebol.

Desta forma, os documentários procuram acompanhar os acontecimentos nacionais e internacionais, fornecendo a perspectiva do regime acerca dos mesmos. Em 1938 e 1939, assim como em todo o decorrer da Segunda Grande Guerra, quando o clima de tensão se alastra na Europa, temos toda uma série de imagens dedicada às Forças Armadas e à “segurança” militar do Estado Novo português. Em 1940, afirmando a “neutralidade” do regime e a tranquilidade do país, as cenas das Comemorações do Duplo Centenário traduzem a ideia de um “mundo aparte” numa Europa em Guerra. Todas as suas solenidades, registadas em pequenas curtas-metragens, chegam ao interior de Portugal através do Cinema Ambulante, e ao Estrangeiro, em especial ao Brasil, pelas actividades de promoção do acontecimento levadas a cabo pelo regime. As solenidades e as atracções da Exposição entram em cena, sendo expostas na montra mais eficaz e que sabe captar todo o sentido da ocasião e divulgá-lo, atraindo adeptos, participantes e turistas para a capital do Império.

Na segunda metade da década de quarenta, porém, este tipo de documentarismo já não corresponde às expectativas do público, nem da crítica. A falta de contemporaneidade dos temas tratados e a repetição de imagens e de temas voltados para a actuação do regime estão na base das críticas nas revistas especializadas, que reclamam uma actualização e uma revisão na produção de documentários nacionais<sup>6</sup>. No entanto, o *Jornal Português* resiste até ao número 95, sendo substituído, em 1953, por outro do mesmo género, chamado *Imagens de Portugal*. A nova série, apresentada ao público em 11 de Março do mesmo ano, segue um estilo bem semelhante ao anterior, apesar das críticas formuladas. Os seus números estão divididos em duas secções, uma designada como cultural, exibindo imagens de cunho folclórico ou turístico, e uma outra voltada para a divulgação informativa, o “noticiário”. A periodicidade da sua exibição é constante e bem maior do que a anterior, apresentando em média dois números por mês. As temáticas apresentadas seguem a mesma linha de exploração de imagens relacionadas com eventos marcantes do Estado Novo: as suas realizações e principais acontecimentos. É de destacar a existência de alguns números especiais dedicados ao Presidente do Conselho, que enfatizam a importância crescente do culto da imagem de Salazar. No entanto, a produção oficial parece não retomar o fôlego inicial, e, no final da década de cinquenta, cai novamente no alvo da crítica especializada. Tal como

---

<sup>66</sup> Sobre o tema ver Paulo, Heloisa. “Documentarismo e Propaganda. As imagens e os sons do regime”, in : Torgal, Luís (coord). *Op. Cit.*

ocorre em relação à postura política do regime, a tutela estatal para o cinema não possui mais o apoio de uma grande parcela dos críticos cinematográficos. Na verdade, fora a divisão temática e a maior frequência de realização, a série *Imagens de Portugal* não vai inovar muito em relação à sua predecessora. A repetição de imagens já vistas, a incidência de um discurso formal sobre a vida rural do país, a filmagem de repetidas cenas de solenidades cíclicas e a persistência da locução enaltecida da acção do regime desgastam o conteúdo das imagens e suscitam os ataques da crítica.

Em 1949, como uma espécie de projecção do desgaste anunciado do salazarismo e do seu cinema, a União Nacional, fazendo par com as imagens projectadas pelo cine-jornal oficial, produz um documentário acerca da campanha eleitoral, promovendo a exaltação de um General Carmona visivelmente debilitado pela idade e que mal consegue subir ao palanque sem a ajuda dos demais. Nos anos seguintes, com o advento dos conflitos coloniais e dos protestos internacionais contra o regime, os documentários ainda vão insistir na imagem do Império, deixando apenas uma pequena faixa para demonstrar a barbaridade dos massacres produzidos pelos independentistas. Quanto aos protestos internacionais, serão imagens interditas, válidas apenas como símbolo de uma oposição que, no exílio, procura chamar a atenção internacional para a persistência dos regimes de força na Península Ibérica.

### **3. A imagem do perigo: a Guerra Civil em Espanha, as campanhas eleitorais e as revoltas anticoloniais.**

“Desde Salamanca até à frente de Madrid, o filme revela-nos, entre outros aspectos, os formidáveis entrincheiramentos da coluna de Mangada conquistados pelas tropas do general Mola; as vedações de subterrâneos, dissimulados em Navalperal; a monumental comporta de Alberche que os governamentais abriram com o propósito de, inundando as estradas, sustar o avanço dos insurrectos; aldeias abandonadas e saqueadas; o campo de aviação de Escalona; o Castelo de Maqueda, onde a luta foi feroz, os aviões abatidos pelo fogo violento dos “caças”; uma camioneta destruída pela metralha; a frente de Guadarrama; restos de um trimotor francês; o primeiro “tank” nacionalista que entrou em Madrid, tripulado por um voluntário português; os agasalhos oferecidos pelas mulheres portuguesas às tropas nacionalistas; a fuzilaria das forças que combatem em Casa de Campo; as linhas de fogo em Cerro de Los Ángeles, centro da Península Ibérica;

o ataque final a Madrid, etc. “A caminho de Madrid” constitui um espectáculo sensacional de flagrante interesse”<sup>7</sup>.

“[...] o receio de exhibir determinados aspectos de atraso económico e cultural leva a efectuar certos cortes nos filmes.”<sup>8</sup>

No documentarismo produzido por órgãos oficiais de propaganda do Estado Novo português, o SPN e o SNI, como nos demais documentários de propaganda, todas as cenas são cuidadosamente trabalhadas para a transmissão de uma mensagem específica. Os “actores”, sejam eles personagens de cenas folclóricas, membros do governo ou integrantes das “multidões”, desempenham uma função exemplificadora do discurso construído ou são utilizados como verdadeiras ilustrações do diálogo subjacente. Este é o caso, por exemplo, dos documentários que se destinam a mostrar ao público as “tradições populares” do país, dando corpo ao ideal de portuguesismo do regime, base para a conduta passiva da cidadania. Os documentários do género do “Aldeia mais portuguesa de Portugal”, apresentam cenas orquestradas de aldeias limpas, calmas e camponeses festivos, com trajes típicos, executando danças próprias da tradição de suas regiões. Diversos outros filmes do género apresentam a população do campo sempre vestida de forma tradicional, sorridente e com um ar despreocupado, mesmo ao executar tarefas diárias, como a vindima ou a ceifa do trigo. O esforço físico não é visível, nem vestígios de sujidade, comuns neste tipo de trabalho. Os rostos focados são sempre saudáveis, na sua maioria, de jovens, uma expressão da energia e da actualidade do regime.

Um outro exemplo é fornecido pelas filmagens de comícios de rua, de manifestações de apoio popular feitas em grandes planos que mostram multidões entusiasmadas e, em “closes” especiais, rostos sorridentes ou determinados de alguns dos participantes. Os variados cortes ajudam a manter a ideia de movimento, sendo por vezes necessários para a composição da mensagem e “limpeza” de eventuais cenas dissonantes. Aliás, o “expurgo” de imagens é um dos recursos mais usado, quando os produtores do discurso oficial desejam confirmar a não existência de contradições no que respeita à imagem do regime. O apelo ao texto, legendado ou falado, juntamente com a presença de uma banda sonora adequada completam o discurso pretendido.

---

<sup>7</sup>Comentário do jornal *República*, 8 de Dezembro de 1936, citado por <http://www.alamedadigital.com.pt/n6/spn.php>, consultado em 16 de Maio de 2010.

<sup>8</sup> “Inquéritos de Filme: o documentário. Conclusão”, in: *Filme*, Agosto de 1959, p. 11.

De igual forma, nos documentários produzidos pelo Exército português durante a Guerra Colonial, a produção das cenas é facilmente detectada pelo observador mais cuidadoso. Nas cenas de conflito, os soldados em “pleno combate”, estão de pé, devidamente fardados e demonstrando a bravura adequada à situação. As imagens de grupos de reconhecimento andando de cabeça levantada em plena savana, ou ainda, de cenas onde podemos ver a movimentação dos combatentes de ambos os lados, apesar da passividade do inimigo, são sinais evidentes da montagem do filme ou mesmo o “ensaio” dos envolvidos, já que alguns sinais podem revelar a não existência de um perigo imediato<sup>9</sup>.

Em alguns casos, como nos documentários destinados a tratar das eleições presidenciais, nos raros momentos em que houve a participação directa da oposição, é a “ausência” de imagens o principal sustentáculo do discurso oficial. A não menção dos candidatos opositoristas está a par com a desqualificação dos mesmos, enquanto adversários e “cidadãos”, pois, quando aparecem são a “síntese” da “imagem dos inimigos”, ou sejam, comunistas, bombistas ou maçons<sup>10</sup>.

No entanto, há três momentos nos quais o documentarismo assume um papel determinante na defesa política e ideológica do regime; nos anos trinta, com a Guerra Civil Espanhola; nas realizações das eleições presidenciais, especialmente em 1949 e 1958; e aquando da eclosão da Guerra Colonial. As imagens tratadas nestes três períodos revelam o cuidado no traço que identifica o inimigo, sobretudo através de imagens que o identificam a destruição dos ideais veiculados pela propaganda oficial.

Em 1936, a identificação do “inimigo” em potencial ocorre aquando da Guerra Civil em Espanha. Neste quadro, dois documentários são paradigmáticos e ambos traduzem o discurso anti-comunista do regime: um acerca dos “Comícios Anti-Comunistas”, promovidos pelo regime em todo o país, mas com a filmagem concentrada em Coimbra, e o outro, o documentário de Aníbal Contreiras, “A caminho de Madrid”<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Considerando o perigo envolvido e a não colaboração entre os inimigos para troca de tomadas, é de duvidar da autenticidade de diversos documentários.

<sup>10</sup> Sobre o tema ver, Paulo, Heloisa. *Op. Cit.*

<sup>11</sup> Sobre o tema ver, entre outros, Rodrigues, Alberto Pena. Pena Rodriguez, A., *El gran aliado de Franco. Portugal y la Guerra Civil española: prensa, radio, cine y propaganda*, A Coruña, Edicions do Castro, 1998.



No primeiro documentário, não há imagens de “comunistas” mas há a mobilização em torno da ideia da necessidade de “combater o comunismo”. Ao contrário dos documentários nazis, por exemplo, onde a figura do “comunista” e do “judeu” é facilmente identificada por um rosto ou uma expressão, neste caso a imagem da “mobilização” sobrepõe a do “inimigo” propriamente dito. O povo na rua, os cartazes nas montras e a grande concentração junto ao rio Mondego, congregando trabalhadores portugueses, Legião e Mocidade Portuguesa, oficiais nazis e fascistas e as bandeiras da Alemanha, Itália, Portugal e da Espanha Franquista compõem um quadro de união contra um “inimigo” do qual se ouve falar, mas não se tem a imagem, talvez porque a noção de universalidade do próprio discurso comunista seja apresentada como a potencialidade da existência de um inimigo sem rosto, mais definido pelos gestos e palavras do que pela aparência<sup>12</sup>.

No segundo caso, a imagem é sempre a da actuação do inimigo e do poder daqueles que o combatem. Todo o filme de Contreiras, baseado em imagens do avanço das tropas franquistas, reafirma a força dos nacionalistas e o apoio português dado aos combatentes franquistas. E, se os jornais do período mencionam a existência de ajuda de exilados portugueses ao governo republicano, nas imagens apresentadas a presença lusa só é mostrada unilateralmente do lado dos revoltosos, sempre referenciados como detentores de convicções justas e cuja actuação em combate não merece reparos, ao contrário do bando oposto, que inunda estradas e massacra civis.

Em 1949, após a derrota das forças de Mussolini e Hitler, tão decantadas na sua acção em Espanha, a convocação de eleições, acompanhando a tentativa de alteração da visão do salazarismo como regime fascista, recoloca o problema da imagem do “inimigo” nos documentários do regime. Desta feita, é a União Nacional que, por sua vez, produz um documentário acerca da campanha eleitoral, no qual a figura de Norton de Matos é o ponto de partida para “desacreditar” a oposição. Partindo da própria biografia do candidato oposicionista, Grão Mestre do Grande Oriente Lusitano, a UN promove uma contra-propaganda através de cartazes que reproduzem Norton de Matos com o traje maçónico. Estas imagens são transpostas para a película, sendo apresentadas como uma espécie de ameaça do avanço dos oposicionistas, retomando aqui os antigos

---

<sup>12</sup> O mesmo não ocorre na propaganda escrita, onde a descrição do inimigo é feita em detalhes, como ocorre nos “Cadernos Anti-Comunistas”, distribuídos pelo SPN no mesmo período. Sobre o tema ver, Paulo, Heloisa. *Estado Novo e Propaganda : o SPN/SNI e o D.I.P.* Coimbra, Minerva Editora, 1994 .

postulados da maçonaria e do comunismo como os inimigos natos do regime e da sociedade portuguesa. Na verdade, estas são as únicas imagens do candidato da oposição, já que nenhuma das manifestações públicas levadas a cabo pela oposição aparecem no écran dos documentários ou cine-jornais do regime, apesar da grandiosidade de algumas delas.<sup>13</sup>

Na década de sessenta vários episódios assinalam a decadência do regime, mas as imagens dos acontecimentos são apresentadas ao público com outras cores. Os movimentos armados da oposição são retratados e mencionados apenas quando podem oferecer uma certa visão de “triunfo” para o salazarismo, apesar da óbvia imagem negativa do mesmo que transparece no exterior. Assim sendo, do assalto ao paquete Santa Maria, em Janeiro-Fevereiro de 1961, pelo Directório Revolucionário Ibérico de Libertação, o DRIL, qualificado de “criminosos assaltantes”, fica para “consumo interno” as imagens do retorno a Portugal dos tripulantes e passageiros do Santa Maria reembarcados no paquete “Vera Cruz” e sendo festivamente recebidos pelo “povo” e pelo próprio Salazar que atravessa uma “multidão” para entrar em triunfo no navio “recuperado para Portugal”<sup>14</sup>. Do acto revolucionário, denominado “pirataria” pelo regime, somente aparecem imagens feitas ao longe do navio capturado por espanhóis e portugueses, estes últimos comandados por um antigo homem de confiança do regime, Henrique Galvão.

No entanto, o maior cuidado da produção documental oficial vai ser centrada nas imagens da Guerra Colonial. Aqui, apesar de todo o esforço em produzir novas séries documentais voltadas para a realidade das colónias<sup>15</sup>, o próprio regime não vai além da continuidade das temáticas coloniais anteriormente tratadas, como as actividades económicas e as visitas presidenciais.

Paralelamente, um novo veículo de imagens está ao serviço do regime: a televisão. Os primeiros noticiários televisivos seguem a linha de conduta estabelecida para os demais meios de comunicação, apresentando a visão oficial do salazarismo acerca das suas decisões políticas. À programação televisiva é interdita, de igual forma, a

---

<sup>13</sup> Sobre o tema ver, entre outros, Janeiro, Helena Pinto e Paulo, Heloisa (coord). *Norton de Matos e as eleições presidenciais 60 anos depois*. Lisboa, Edições Colibri, 2010.

<sup>14</sup> “Regresso a Lisboa dos passageiros do Sta Maria reembarcados no Vera Cruz”, P. LAF, 1961.

<sup>15</sup> Surgem diversas séries do género “Actualidades de Moçambique”, a partir de 1955, ou ainda, “Actualidades de Angola”, a partir de 1957. Ver: Matos Cruz, José de . *Prontuário do Cinema Português, 1896-1989*. Lisboa, Edição da Cinemateca Portuguesa, 1989.

divulgação de programas que possam ser "perniciosos à educação do povo". Em 1964, com a criação do Gabinete de Exame e Classificação de Programas, o "novo" meio de comunicação é definitivamente subordinado aos parâmetros oficiais de controlo e censura<sup>16</sup>.

Neste novo quadro, a guerra é um tema quase "tabu", só evidenciada nas primeiras imagens tomadas aquando do ataque aos colonos portugueses por parte da União das Populações de Angola, a UPA, em 15 de Março de 1961, no norte de Angola. As cenas apresentadas ao público, nomeadamente através dos noticiários televisivos, mas também via documentários do regime, mostram corpos desventrados e depoimentos pungentes, onde a autoria do "massacre" não é atribuída aos "nativos normais" mas sim a "bandidos que vinham para matar"<sup>17</sup>. No mais, as imagens são concentradas em operações militares ditas vitoriosas, na condecoração dos "heróis de guerra", mortos ou vivos<sup>18</sup>, ou ainda, nas mensagens dos soldados para Portugal que terminavam sempre com o famoso "Até ao meu regresso", copiando um esquema já usado na Grã-Bretanha durante a Segunda Grande Guerra<sup>19</sup>. Completando este circuito, temos a declaração dos membros do Governo, em especial, as do então Ministro de Ultramar, Adriano Moreira.

### **3. As imagens que só os outros vêem: a oposição no estrangeiro.**

"La camera ne peut pas explorer le temps, ou alors par le biais des témoins, qui eux-mêmes reconstituent, mais du moins témoignent de ce qu'ils sont. Elle est vulnérable, parce que visible, dans les conflits, comme dans les cultures hostiles à l'image »<sup>20</sup>

O não visionamento de imagens de opositoristas pelo documentarismo, cinejornais ou telejornais do regime não implica a não existência de registo. Alguns deles, como a filmagem das cerimónias fúnebres de Bento de Jesus Caraça, realizada

---

<sup>16</sup> Cádima, Francisco Rui. *Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

<sup>17</sup> Depoimento prestado a RTP, reproduzido no documentário de Joaquim Furtado "A Guerra", 1º Episódio, "O Massacre da UPA".

<sup>18</sup> Ver, entre outros, as imagens do Alferes Fernando Robles recebido e condecorado por Salazar, em 27 de Agosto de 1963. Documentário de Joaquim Furtado "A Guerra", 3.º Episódio, "Violência do lado Português".

<sup>19</sup> Ver "Militares que combatiam na Guerra do Ultramar, enviam pela televisão, mensagens a familiares a amigos (Dez. 1973)", <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=todosvideos> (site do Centro de Documentação 25 de Abril, Universidade de Coimbra). Sobre a propaganda britânica ver, entre outros, Balfour, Michael. *Propaganda in War 1939-1945, Organisations, Policies and Publics in Britain and Germany*. London, Routledge and Kegan Paul, 1979.

<sup>20</sup> Gauthier, Guy. *Le Documentaire, un autre cinéma*. Paris, Éditions Nathan, 1995, p.134.

por João Silva, em 1948, ainda que apareçam em publicações acerca da produção cinematográfica em Portugal, foram destruídos ou se encontram desaparecidos<sup>21</sup>.

A grande maioria das imagens da oposição vai aparecer em cinematecas estrangeiras ou na posse de particulares nos chamados “filmes amadores”. Neste último caso, temos as cenas das manifestações de Humberto Delgado na cidade do Porto, aquando das eleições de 1958, realizadas por particulares e reunidas em documentários na década de 90 e nos primeiros anos do nosso século<sup>22</sup>.

Nos anos sessenta e setenta, as imagens tomadas por jornalistas estrangeiros vão delinear o rosto da oposição e do regime. Em 1961, o assalto ao Santa Maria e as declarações de Galvão aos jornalistas de imagem do Brasil, país onde o navio aporta, e também aos operadores de imagem estrangeiros que, a todo custo, tentam chegar a bordo<sup>23</sup>, oferecem uma nova visão dos contestadores do regime salazarista para o mundo: uma oposição organizada e actuante, longe da ideia de assassinos e piratas pleiteada por Lisboa.

Mas, neste período, são as imagens não autorizadas da Guerra Colonial que mais contribuem para enegrecer a imagem do salazarismo. Dentre as cenas captadas por jornalistas estrangeiros, “Angola Journey to a war”, de Robert Young, realizada para a série *White Paper*, da NBC, em 1961, são denunciam o clima de exploração e atrocidades cometidas por Portugal em África. Infiltrados no cenário da guerra, e apesar da proibição de acesso aos jornalistas estrangeiros, Robert Young e Charles Dorkins apresentam um verdadeiro “relatório de imagens” do conflito no Norte de Angola, onde conseguem entrar pela fronteira do Congo<sup>24</sup>.

Entre as produções realizadas por portugueses, o documentário “Catembe”, de Manuel Faria de Almeida, que relata durante uma semana o quotidiano de uma vila em

---

<sup>21</sup> Matos Cruz, José de. *Op. Cit.* p. 100.

<sup>22</sup> Ver, entre outros, o documentário de Bruno de Almeida, “Cinquentenário da chegada de Humberto Delgado a Santa Apolónia”, Câmara Municipal de Lisboa, 2008.

<sup>23</sup> Um pára-quedista francês Gil Delamare, a serviço das agências francesas tentam alcançar o Santa Maria, mas acaba descendo na água, sendo recolhido pela tripulação. Ver cenas no documentário “Santa Liberdade”, de , 2003, e relato dos acontecimentos a bordo feitos por Galvão, Henrique. *O assalto ao Santa Maria*. Lisboa, Delfos, 1973, p. 244 e seguintes.

<sup>24</sup> Ver, entre outros, Mascaró, Tom. “NBC Reports. U.S Documentary”, in : Newcomb, Horace (ed.). *Encyclopedia of Television*. Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2004, v. 1, p. 1620 e seguintes; e Ellis, Jack C., McLane, Betsy A. *A New of History Documentary Film*. New York, The Continuum International Publishing Grup, 2005.

Moçambique em 1965, sofre 103 cortes da censura do regime<sup>25</sup>. A sua duração passou de 1h20 para 47 minutos, entrando para o Guinness Book of Records como o filme com mais cortes por parte de um organismo de censura na história do cinema. Segundo o censor, as razões dos cortes estariam na “visão errónea” que o seu autor, um moçambicano, teria da sua própria realidade colonial, já que:

[...] a) está dado, com demasiada nitidez, o contraste entre o 'domingo' (o filme é repartido pelos sete dias da semana) - em que se demonstram o descanso e prazeres de 'brancos' e a 'segunda-feira' que começa por mostrar o trabalho quase só de 'pretos'. [...] b) Cenas finais, passadas, em 'cabarets' embora mostrando 'brancos' e 'pretos' parecem igualmente inconvenientes, pois não se afigura que reflectam o melhor tipo de relações que podem estabelecer-se. c) O contraste entre a 'opulência' da cidade e a "pobreza" de Catembe também deveria ser atenuada pelo texto - e não é".<sup>26</sup>

Na década de setenta, outras imagens internas causaram impacto. Liberado pelas autoridades para atenuar a imagem do regime, o 3.º Congresso da Oposição Democrática, ocorrido em Aveiro, entre 4 e 8 de Abril de 1973, acaba por servir de palco para a demonstração do clima coersitivo existente no país aos correspondentes estrangeiros, muito deles agredidos<sup>27</sup>. As imagens da repressão nas ruas de Aveiro ofereceram para os canais de televisão no exterior, as amostras necessárias para desmentirem a máscara de democracia.

Neste mesmo ano, Marcelo Caetano visita Londres e é recebido com fortes manifestações de protesto pela oposição ali radicada, sendo questionado pelos jornalistas sobre o massacre de Wiriamu, em Moçambique, ocorrido em 16 de Dezembro de 1972, ordenado pelo General Kaúlza de Arriaga, e onde morreram centenas de pessoas. O impacto causado pelas denúncias feitas por um religioso, Reverendo Adrian Hastings, do College of Ascension, Birmingham, em 10 de Julho de 1973 no jornal “Times”, seguido de uma conferência de imprensa na qual participa Mário Soares, causa um forte impacto na opinião pública britânica e graves embaraços

---

<sup>25</sup> Piçarra, Maria do Carmo. *Catembe ou queixa da jovem alma censurada. Entrevista a Faria de Almeida*. Doc On-line, n.06, Agosto 2009, www.doc.ubi.pt, pp. 240-249.

<sup>26</sup> Piçarra, Maria do Carmo. *Op. Cit.* p.241.

<sup>27</sup> Em manifesto datado de 8 de Abril de 1973, os jornalistas estrangeiros denunciam a repressão e a violência da polícia com os participantes do congresso, correspondentes estrangeiros e os seus colegas de imprensa portugueses, ver, entre outros, Lemos, Matos. Mário. *Candidatos da Oposição à Assembleia Nacional do Estado Novo (1945-1973)*. Um Dicionário. Lisboa, Texto, 2009.

diplomáticos<sup>28</sup>. Marcelo Caetano é recebido aos gritos de “assassino” por uma multidão de manifestantes, invertendo para sempre o discurso que o regime tinha a respeito dos seus opositores<sup>29</sup>.

Nas últimas duas décadas, a televisão tem sido responsável pela recuperação destas imagens e a sua releitura, através de documentários como “A Guerra”, de Joaquim Furtado, ou “Crónica do Século”, com direcção científica de historiadores como Fernando Rosas, ambos produzidos pela Rádio e Televisão Portuguesa. As imagens que o regime exaltou ou censurou passam a ser uma fonte para o estudo de um período marcante da história de Portugal.

---

<sup>28</sup> Sobre o tema, ver, entre outros, Oliveira, Pedro Aires – *Os Despojos da Aliança. A Grã-Bretanha e a Questão Colonial Portuguesa, 1945-1975*. Lisboa: Tinta da China, 2007.

<sup>29</sup> Ver “Manifestação contra o colonialismo português e os massacres de Wiryamu, durante a visita de Marcelo Caetano a Londres (16 Jul. 1973)”, <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=todosvideos> (site do Centro de Documentação 25 de Abril, Universidade de Coimbra)