

Libro de Actas. XIII Congreso Internacional Ibercom / Margarita Ledo Andión, Maria Inmacolata Vassallo de Lopes. Santiago de Compostela: IBERCOM, AssIBERCOM, AGACOM, 2013.

ISBN: 978-84-695-7564-2

1.XIII Congreso Internacional Ibercom- 2. Comunicación- 3. Cultura- 4. Esferas de poder.

Editoras:

Margarita Ledo Andión e Maria Inmacolata Vassallo de Lopes

Editores técnicos:

Xosé Pereira Fariña, Carlos Toural Bran

Edita:

AssIBERCOM / AGACOM

ISBN:

978-84-695-7564-2

Colaboran:



## **Desvelando a memória: desafios da investigação sobre os jornais cinematográficos em Portugal**

Martins, Filipa C.  
Novoa Fernández, Olivia  
(CIAC-Universidade do Algarve)  
fcerolm@ualg.pt  
onfernandez@ualg.pt

Olhando ao período dos regimes ditatoriais espanhol e português, e em jeito de ponto de partida para a análise da produção de jornais cinematográficos no contexto ibérico, podemos apontar uma diferença estrutural: no caso espanhol, a ditadura desenhou todo um aparato mediático, o *NO-DO*, com controlo absoluto na produção e distribuição das atualidades cinematográficas. Em Portugal, por outro lado, o regime não deteve a exclusividade dessa produção e distribuição, razão pela qual conviveram no país diferentes jornais cinematográficos, resultando numa produção dispersa, tanto no período da ditadura como depois, com a chegada da democracia. A partir das recolhas do historiador português Matos-Cruz (1989) podemos ter uma ideia de como foi dispersa e prolongada a exibição de jornais cinematográficos em Portugal: o *Jornal Português (JP)* (1938-1951), o *Visor* (1961-1975), alguns jornais das colónias como o *Actualidades de Angola* (1957-1975) ou o *Visor Moçambicano* (1961-1973) e ainda alguns títulos tardios, como o *Magazine Rivus Telecine* (1979-1983) e o *Cineforma-Magazine* (1978-1988), dão conta dessa variedade. De entre os produzidos com a chegada da democracia, o *Jornal Cinematográfico Nacional (JCN)* partilha com o *JP* a estreita relação com o contexto político e social. No caso do *JCN*, concretamente, o modelo de organização da produção e até criação e estética do jornal está, como veremos, vinculado às mudanças sociais acontecidas com a revolução de 25 de Abril de 1974. Esta primeira diferença na forma de encarar os modos de produção dos jornais cinematográficos reflete-se nas semelhanças e especificidades que se possam observar ao comparar *NO-DO* (1943-1981) com os jornais produzidos nas mesmas condições em Portugal, isto é, pelo Estado, ou sob sua alçada, como foram os casos do *Jornal Português* (1938-1951) e do *Jornal Cinematográfico Nacional* (1975-1977).

### **1. Uma irmandade de imagens**

Em primeiro lugar, há que referir que, comparado com o *NO-DO*, do qual se registam 4016 edições, numa produção de até 156 edições por ano, o *Jornal Português* produziu apenas 95 edições, ou seja, cerca de 7 números por ano. Por outro lado, há que notar que o próprio *JP* mudou de formato e foi substituído pela revista *Imagens de Portugal* (1953-1971).

Não obstante as diferenças de que partimos, da convivência de diferentes jornais em Portugal e de uma produção mais espaçada e menor do noticiário estatal, podemos referir algumas semelhanças, e até confluências e colaborações, entre o noticiário do *NO-DO* no período da ditadura e o *JP*.

Ambos noticiários, o *JP* em 1938, e o *NO-DO* em 1943, surgem da intenção de um maior controlo dos meios de informação por parte dos serviços de propaganda do Estado, com o objetivo de educar o povo de acordo com valores e ideologia partilhados pelos dois regimes fascistas. Também há que reconhecer que, no contexto português, essa diversidade de noticiários não significa uma maior pluralidade, dado que o controlo aplicava-se sobretudo através da censura. Segundo relata a investigadora portuguesa Maria do Carmo Piçarra (2006), a criação de um jornal sonoro de atualidades consta no programa de ação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933, e dirigido por António Ferro, e transformado em 1944 em Secretariado Nacional de Informação (SNI). Piçarra aponta o *JP* como sendo a primeira revista portuguesa de atualidades produzida com continuidade e, no seu primeiro número, exibido a 5 de Março de 1938, observa que “O seu alinhamento é ilustrativo do ambiente de tensão que se vivia em Europa mas sobretudo do posicionamento de Portugal face à conjuntura política internacional e ibérica da época” (2006, p. 119). No caso do *NO-DO*, Tranche e Sánchez-Biosca (2006) explicam com detalhe a criação do noticiário estatal e a relação entre os fins propagandísticos e o seu carácter exclusivo: “Con este planteamiento era lógico dotarse del beneficio de la exclusividad (siguiendo el modelo de Alemania e Italia), justo en un momento en el que el Régimen precisaba expresarse con «una sola voz»: tanto en el interior (una vez «neutralizado» el sector más extremista o, si se quiere, «puro» del falangismo y también los monárquicos y los carlistas) como en el exterior (aclarando su actitud ante la 2.ª Guerra Mundial)” (2006, p.45).

Em termos de conteúdo, podemos afirmar que, de uma forma geral, os noticiários português e espanhol não se diferenciam substancialmente. Ambos registam atualidades de carácter nacional, desfiles militares, inaugurações, cerimónias religiosas, bem como notícias de conteúdo leve e *fait divers*, sem ligação ao contexto histórico. Nota-se, sobretudo, que no seu alinhamento evitam aspetos problemáticos da nação ou qualquer conflito da atualidade.

No que se refere à estética, é possível notar algumas diferenças entre os noticiários congéneres. O *JP* foi dirigido pelo cineasta do regime, António Lopes Ribeiro, defensor dos filmes de propaganda em Portugal, sob controlo do “poeta da ação”, António Ferro, intelectual, admirador do fascismo e de Mussolini, e impulsor da chamada *Política de Espírito* (Piçarra, 2006). Ambos eram convictos de uma conceção da estética, ou poética, que deveria acompanhar a propaganda com objetivo de difundir a ideologia nacionalista. António Lopes Ribeiro, numa perspetiva mais fílmica, defendia a importância da criação de uma indústria cinematográfica nacional, seguindo o modelo soviético no seu sucesso ao combinar doutrinação com um cinema de qualidade estética. António Ferro baseava a sua *Política do Espírito* na ideia de que o desenvolvimento do *espírito*, matéria da alma do povo, influiria no progresso da vida social, económica e política. A arte e a estética colocam-se ao serviço da propaganda e, na tentativa de adaptar o Futurismo ao contexto de criação de um Portugal

moderno, Ferro propõe elevar a universalidade da beleza rural do povo (Piçarra, 2006). Por outro lado, há que apontar a atitude António Oliveira Salazar perante o cinema. Como Franco, Salazar constitui a corporização e modelo dos valores da nação, mas pode-se dizer que o ditador português teve uma forma de a encarar menos evidente. Como se tem estudado, Franco foi a figura protagonista do *NO-DO*, que serviu para projetar a imagem carismática de “Caudillo victorioso” (Rodríguez, 2008) e assume esse papel dentro do jornal cinematográfico. Já Salazar, pouco amigo de grandes manifestações, desconfiava do poder do cinema (e também da televisão), que considerava um meio demasiado caro e pouco eficaz. É possível que esta consideração e atitude do chefe do conselho explique o facto de no contexto português o Estado não ter desenvolvido um aparato propagandístico audiovisual tão consolidado e, por isso, o género não ficou tão identificado com o ditador como aconteceu com *NO-DO*.

No olhar sobre a produção cinematográfica de atualidades no contexto ibérico, cabe ainda referir a colaboração das estruturas de produção, recuperada por Tranche e Sánchez-Biosca (2006), que contam que, a partir de 1949, uma equipa do *NO-DO* foi enviada a Portugal para produzir, em colaboração com a *Doperfilme*, um jornal de atualidades portuguesas, espanholas e internacionais da *Universal News*, o *NO-DO-Universal para Portugal* (1949-1977), ainda que, nos últimos anos, tenha sido suspensa a rodagem em Portugal. Também Piçarra (2011) dá conta desse intercâmbio entre o *NO-DO* e o *JP*. As reportagens referentes a Portugal que constam da edição nacional do *NO-DO* reafirmam o apoio mútuo das ditaduras, com títulos como: “Portugal y España”; “Hermandad ibérica”; “Fraternidad peninsular” o “Hermandad hispano-lusitana.” No caso do *JP*, observa-se que simplesmente foi um noticiário, um produto, e não chegou a existir em Portugal um organismo estatal como *NO-DO*, com uma trama logística e organizacional tão fechada.

## **2. A ordem da transição face à dinâmica da revolução**

Se transferirmos o olhar para o período de transição e consolidação da democracia, enquanto no caso espanhol podemos considerar as atualidades cinematográficas como um *medium* essencialmente de regime, já que o meio de comunicação audiovisual da democracia foi sobretudo a RTVE, como notam Matud Juristo e Manuel Palacio, obrigando a uma adaptação do modelo já moribundo do *NO-DO* a uma produção documental por encomenda, em Portugal houve produção de noticiários cinematográficos, embora com periodicidades e características um pouco diferentes, até ao final dos anos 80. Em ambos os países as atualidades vão perdendo terreno lentamente, mas há uma espécie de *canto do cisne* do género em Portugal que é interessante recuperar.

Matud Juristo recorda que “La televisión se popularizó en muchos países durante los años cincuenta. A medida que los telediarios protagonizaban la programación, condenaban a los noticiarios cinematográficos al baúl de los recuerdos” (2009). Note-se que tanto em Portugal como em Espanha a televisão começou a ganhar terreno no final dos anos 50, com ambos os

canais públicos a iniciar emissões em 1956<sup>1</sup>.

No contexto espanhol, Palacio começa por esclarecer que “Parece necesario centrar ahora el período 1976-1982 analizándolo cronológicamente desde los cambios acaecidos en el interior de la propia RTVE” (2002, p. 2). Explica o investigador que, desde logo, “En lo que aquí nos interesa: todos los géneros televisivos y toda la parrilla se concibió al servicio de, según las propias palabras del nuevo director, ‘traer la democracia’ y consolidar la figura del Rey y la monarquía”, numa televisão que se alicerçava, de certa forma, mais nos valores de “paz”, “ordem” e “estabilidade”, que preponderavam na opinião pública, do que propriamente nos de “liberdade” e “democracia” (2002, pp. 1-2). Foi esta noção de ordem, consensual, que imperou, tanto na produção televisiva como na cessante produção cinematográfica, mais ou menos pedagógica, dos documentários *NO-DO*.

Já no contexto português, Mário Mesquita descreve bem a torrente informativa, mas também propagandística, que o exercício da liberdade e as dinâmicas sociais e políticas trouxeram: “Confrontada com novas opções em plena instabilidade política, a população portuguesa com possibilidade de acesso aos órgãos de informação procurou neles pontos de referência e rumos de orientação. Em contrapartida, recebeu um banho lustral de ideologia e propaganda política” (Mesquita, 1996, pp. 362), no qual “a propaganda predominava sobre a informação, o comentário ou a análise” (Mesquita, 1996, pp. 361).

No plano audiovisual, também em Portugal a televisão foi central, funcionando como “motor da história”, como refere José Filipe Costa: “Afim, para os efeitos requeridos - a revolução cultural portuguesa- a televisão é um meio de resposta mais pronta” (2001, p.7). Ainda assim, no âmbito do cinema, e no quadro da diversificação da produção audiovisual, muitos jornais cinematográficos sobreviveram, de facto, à queda do regime ditatorial. Inicialmente, mantiveram a regularidade, e até ganharam o fôlego que a dinâmica revolucionária e a liberdade de expressão vieram permitir. Depois, com o passar dos anos, acabaram por ir desaparecendo, muito por conta do domínio da televisão e dos outros *media*. Foi o caso do *Imagens de Portugal* e de *O Visor*, exemplos importantes da produção de noticiários cinematográficos em Portugal.

Mas paradigmático é, consideramo-lo, o caso do *Jornal Cinematográfico Nacional*, particularmente interessante do ponto de vista das estéticas e políticas *para* o cinema e, enfim, *no* cinema. Importa circunscrever também o seu contexto de criação.

“Quando se dá a revolução do 25 de Abril, o novo poder político chegou a preferir chamar, em 1975, além de alguns militantes comunistas os cineastas do velho cinema dos anos quarenta e cinquenta, acusando os que pouco antes tinham sido consagrados no poder de «intelectuais pseudo-revolucionários, desligados dos verdadeiros interesses

---

<sup>1</sup>No caso português, em 1956 tiveram início as emissões experimentais. As emissões regulares da RTP iniciaram-se um ano depois, em 1957.

do povo». Contradição gritante? Sim e não. A questão é que, se o cinema muito auto-reflexivo e abstracto que os novos cineastas vinham fazendo, com boa repercussão internacional mas grande alheamento do público nacional, podia servir ao marcelismo, não se enquadrava na dinâmica de dinamização cultural popular que o novo regime queria lançar. Depois do 25 de Novembro, os cineastas do novo cinema recuperaram os lugares de poder que tinham conquistado antes do 25 de Abril, e aí ficam, embora muito divididos, até aos governos da «Aliança Democrática» (In Torgal (org.), 2001, p. 337).

O *Jornal Cinematográfico Nacional* é produzido em Portugal entre 1975 e 1977, no seio do Instituto Português de Cinema, organismo público criado no decurso da aprovação da Lei do Cinema de 1971 com o objetivo de fomentar a produção cinematográfica portuguesa que, curiosamente, mesmo antes da revolução, subsidiava os cineastas do *cinema novo português*, como nota Bénard da Costa, recuperado na obra organizada por Torgal: “Um mês antes do 25 de Abril, «os primeiros subsídios concedidos [pelo IPC] não só não contemplam nenhum cineasta antigo – com excepção de Manoel de Oliveira (...) – como aceitam cineastas nitidamente de esquerda, defensores de um novo cinema, quase todos sócios do CPC»” (2001, p. 329). Talvez por isso também tenha sido opção *revolucionária* fazer um cinema mais militante.

À altura do arranque da sua produção, a estrutura do *Jornal Cinematográfico Nacional* contava com 22 profissionais que, conforme se escrevia num artigo de imprensa que o apresentava, assegurariam a produção de trabalhos de reportagem a exhibir quinzenalmente nas “salas dos circuitos comerciais, popular e privado” e mensalmente “junto das colónias de emigrantes portugueses no estrangeiro e nos países de língua portuguesa”. Também de exibição mensal, previa-se, no plano de produção do IPC, uma outra edição especial que consagraria “os problemas de trabalho e organização sindical para ser exibida nas estruturas sindicais” (*A Capital*, 1975).

Num debate que se havia instalado no seio do cinema português, entre uma vertente de cineastas e profissionais, associada ao *cinema novo português*, que defendia uma produção mais autónoma, em termos políticos e criativos, e uma vertente mais comprometida politicamente, o *Jornal Cinematográfico Nacional* foi desenvolvido na linha descrita por Vítor Reia-Baptista como defendendo “um maior centralismo do Estado agora supostamente revolucionário, colocando a produção sob o controlo directo dos cineastas e dos trabalhadores de cinema, advogando utopicamente a colectivização de todo o cinema português a partir das Unidades de Produção e a criação de uma distribuidora pública capaz de fazer face ao monopólio das grandes empresas de distribuição e exibição” (2011, p. 48). E foi precisamente sob o mote da coletivização e do controlo operário que foi produzido pela Unidade de Produção N.º 1 do Instituto Português de Cinema.

Certamente, a posição política assumida para o *Jornal Cinematográfico Nacional* foi marcando a sua agenda e a sua estética. O JCN assumiu-se como um jornal ativo na transição portuguesa, produzido a par e passo com os acontecimentos que testemunhava, de tal forma que, por vezes, se colocava mesmo ao lado dos seus protagonistas (outras vezes do público a

quem se dirigia), ou, pelo menos, dava-lhes viva voz. Do ponto de vista das temáticas abordadas, podemos observar que o *JCN* acompanhou todo o processo pós-revolucionário e de configuração do regime democrático português. Deu conta dos vários atos políticos que o consolidaram, como a promulgação da Constituição Portuguesa e as primeiras eleições legislativas, abordou os aspetos contraditórios da Reforma Agrária e do processo de descolonização, apresentou, como exemplos a seguir, a organização dos trabalhadores, os seus sindicatos e as instituições culturais e, ao fazê-lo, mostrou-se sempre defensor dos ideais da revolução, mesmo sob a capa de um certo distanciamento e imparcialidade jornalísticos, colocando na agenda o discurso da construção de um país novo, livre e pleno de justiça social. Esteticamente, fiel à sua linha de ação, também optou por uma abordagem mais direta, sobretudo interpeladora na forma, que não deixa de conciliar características do cinema militante com aspetos da televisão ou da rádio.

### **3. Desvelando as imagens**

De uma perspetiva diacrónica, o contacto com as imagens cinematográficas de Portugal e Espanha permite-nos identificar alguns padrões, que definimos como objetos de estudo específicos e que, para o efeito, permitem ilustrar as observações aqui partilhadas.

Dois atos políticos, a visita de Franco em 1949 a Portugal, vista através do *NO-DO* e do *Jornal Português*, e a visita de Adolfo Suárez a Portugal em 1976, reportada pelo *Jornal Cinematográfico Nacional*, dão-nos conta das diferentes abordagens no cruzamento entre opções estéticas e políticas. Um conjunto de reportagens em que a mulher é protagonista, sobre uma exposição canina, sobre a celebração do Dia Mundial da Mulher ou sobre uma cooperativa de mulheres, trazem à luz conceções sobre a mulher como ator social, um estatuto híbrido que ganha, naturalmente, terreno no contexto pós-revolucionário. E uma reportagem sobre a Reforma Agrária desvela o programa militante do *Jornal Cinematográfico Nacional* na sua particularidade.

Em 1949, o *JP* dedicou três edições completas (n.ºs 86, 87, 88) à visita de Franco a Portugal. Nestas três edições acompanha-se exaustivamente a visita do ditador, que é honrado com uma série de atos oficiais, cerimónias e visitas: a chegada de barco, a receção no Terreiro do Paço, o desfile militar, a posterior receção no Palácio de Belém, a pomposa ida a uma corrida de toiros à portuguesa, a assinatura do livro de ouro da cidade de Lisboa, a visita ao Convento de Mafra e a Sintra, a cerimónia de atribuição do grau de Doutor Honoris Causa na Universidade de Coimbra, a visita a Fátima e ao mosteiro de Alcobaça e a despedida no aeroporto, tudo é alvo de reportagem. Também o *NO-DO* fez a cobertura do acontecimento, incluindo quatro pequenas reportagens nas edições 356A, 356B, 357A e 357B. Nas imagens da receção, o *JP* (n.º 86) foca sobretudo a cerimónia e a pompa com que Portugal acolhe a comitiva espanhola e a câmara não se centra tanto no registo das personalidades. Alguns dos planos denotam uma vontade mais estética e poética que jornalística e de cobertura do acontecimento em si mesmo. No entanto, sente-se na cobertura do *JP* a falta de uma imagem que reforce a ideia de “vibrantes aclamações”, que o *NO-DO* (n.º 356A), sim, regista, por exemplo com um plano do povo presente acenando com bandeiras espanholas. Nestas imagens, de olhar português e espanhol, podemos observar que a atenção se centra no registo visual e no acompanhamento sonoro de toda uma simbologia que se compõe de bandeiras e hinos, personalidades políticas, militares e religiosas e todo o aparato do dispositivo militar, inclusive à partida, no aeroporto.

Em 1976, Adolfo Suárez visita oficialmente Portugal e o *JCN* (nº17) faz cobertura do acontecimento. Também se registam imagens da chegada ao aeroporto e de um desfile militar e, embora o acontecimento não tenha, de todo, a solenidade da visita de Franco, repete-se a simbologia presente neste tipo de notícia, ainda que haja lugar também a imagens que mostram tratar-se de uma visita de trabalho. Interessantes são igualmente o facto de os próprios jornalistas estarem presentes nas imagens, sendo mesmo mencionados no texto por duas vezes, e o facto de se realçar, também no texto, a intenção de Portugal de travar relações com todos os países, e não apenas na fraternidade peninsular, signo das diferentes circunstâncias políticas ibéricas.

Na reportagem sobre a exposição canina registada no *JP* (nº 85), a mulher é um animal formoso e a câmara permite ao *voyeur* contemplá-la e admirar a sua beleza. Podemos observá-la como nos primórdios do cinema, no cinetoscópio, como que através da fechadura, quase às escondidas. O olhar contemplativo do espetador é dirigido pelo relato da voz *off*: “Se nós pertencêssemos ao júri é possível que a nossa atenção não estivesse só interessada com o manifesto progresso da canicultura nacional, mas sim com outros motivos de rara beleza que tivemos oportunidade de admirar. Mas apesar de tudo o cão também é bonitinho.” Oposição de contraste bem nítido, no *JCN* (nº24), a mulher operária, dona do seu destino, e do seu posto de trabalho, que sem se levantar e interromper a sua tarefa olha e fala diretamente para a câmara (e para o espetador), é alvo de um tratamento sintomático das transformações da sociedade e do acompanhamento que o *JCN* se propõe fazer dessas transformações. Há uma vontade do povo de agir, não só de aclamar ou admirar. Da mesma forma, o espetador implícito não é um homem sentado, júri de beleza que contempla, e a câmara não procura a imagem bonita. Espera-se que o espetador queira agir e que o cinema possa ser uma forma de educar a fazê-lo. Há uma intenção de registo das mudanças, dos acontecimentos, mas não mediante uma estética meramente contemplativa. Na maior parte das vezes, o narrador do *JCN* também nos guia com os seus comentários, fá-lo quando diz que “Exemplos como o destas 80 trabalhadoras, onde apesar dos sacrifícios as relações de trabalho e a confiança no futuro são evidentes, ajudarão o país a ultrapassar a crise que atravessa e a garantir um futuro mais justo e mais próspero para a nação”. Mas é quando os atores sociais dialogam diretamente com a câmara que a capacidade mediadora (educadora, propagandística) deste meio, aparentemente eliminada, mais ganha força. Evoluem a sociedade, os conteúdos, a técnica e, com ela, a linguagem audiovisual e diegética: a câmara coloca-se à altura do povo, ou mesmo encara-o em contrapicado, destacando a sua expressividade e realçando a sua força. O narrador desce do céu, cedendo a voz aos protagonistas das histórias. A vontade é a de ceder a voz o povo. E de, através dele, passar a palavra pretendida.

Anos depois de findo este interessante género cinematográfico, que em Espanha tem sido bastante tratado, ainda há muito por desvelar em Portugal. Às recolhas e análises históricas de Matos-Cruz, por exemplo, e ao trabalho de investigadores como Maria do Carmo Piçarra e José Filipe Costa, tem-se juntado o trabalho que o CIAC tem vindo a desenvolver, sob orientação de Vítor Reia-Baptista, sempre com o contributo do Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM), sobretudo na recuperação dos jornais cinematográficos do pós-25 de Abril. No sentido de desvelar estes riquíssimos registos da memória audiovisual portuguesa e, enfim, ibérica.

### Referências bibliográficas

- Costa, J. F. (2001). *A revolução de 74 pela imagem: entre o cinema e a televisão. Princípios para a compreensão do cruzamento dos dispositivos televisivo e cinematográfico entre 1974 e 1976*. Recuperado a 30 de abril de 2013 de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-jose-filipe-revolucao-74-pela-imagem.pdf>.
- Matos-Cruz, J. (1989). *Prontuário do cinema português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Matud Juristo, A. (2009). *La Transición en la cinematografía oficial franquista: el NO-DO entre la nostalgia y la democracia*. *Communication and Society/Comunicación y Sociedad*, XXII (n.1), 33-58. Recuperado a 30 de abril de 2013 de <http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/index.php>.
- Mesquita, M. (1996). *Os meios de comunicação social. O universo dos media entre 1974 e 1986*. Em A. Reis, (Org.) *Portugal 20 anos de Democracia* (pp. 360-405). Lisboa: Temas e debates.
- Palacio Arranz, M. (2002). *Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la transición democrática*. *Área Abierta*, 3, 1-6. Recuperado a 30 de abril de 2013 de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB>.
- Piçarra, M. C. (2006). *Salazar Vai ao Cinema. O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: Minerva.
- Piçarra, M.C. (2011). *Salazar vai ao cinema II. A Política do Espírito* no *Jornal Português*. Lisboa: DrelhaDesign.
- Rodríguez, A. (2008). *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en le noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: RIALP.
- Reia-Baptista, V. e Martins, F. C. (2011). “O Cinema Português e o PREC – Recuperando a Memória”. Em *AVANCA Cinema 2011, Livro de Atas*.
- Torgal, Luís Reis (Coord.) (2001). *O Cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates.
- Tranche, R. e Sánchez-Biosca, V. (2006). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.
- S/A (1975). “Instituto Português de Cinema revela programa de actividade”. Em *A Capital* de 22 de setembro.