

O cinema que Ferro desejava (I) – a literatura na base do cinema ficcional

Perdidas as ilusões sobre o potencial do cinema explicitamente de propaganda, tornava-se necessário trilhar novos caminhos. Para Ferro, as coisas estavam claras: defendia um cinema nacional “com o seu carácter inconfundível, com as suas qualidades e defeitos, mas sempre com certa elevação, fugindo do reles, do corriqueiro, do vulgar” (1950b: 63). A sua visão era de uma cinematografia onde a “falta de gosto” não tinha lugar, isto é, minuciosa “no guarda-roupa [...], no arranjo dos interiores [...], na própria linguagem dos personagens”, constituída por um “grupo de artistas de cinema, seguros e experimentados” (1950b: 49-50). Em suma, um cinema que contasse histórias e que soubesse contá-las bem e com simplicidade.

Tendo em atenção que um dos defeitos apontados pelo director do Secretariado ao cinema nacional era a escassez de bons argumentos, a literatura deveria assumir-se, no seu entendimento, como a grande fonte de inspiração para os realizadores portugueses. Esta sua convicção, que se pode considerar também (ou sobretudo) estética, encontra eco no meio cinematográfico; efectivamente, também Horácio Pedro, na portuense *Movimento*, questionava: “Agora que, pelo vistos, já temos meios de fazer cinema em Portugal, porque não aproveitaremos os nossos escritores e os nossos romancistas para das suas obras tirarmos possíveis argumentos?”¹⁴¹.

De entre as produções cinematográficas que ‘beberam’ na literatura o seu enredo, gostaria de destacar apenas duas, realizadas pelos ‘homens de mão’ de Ferro: *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Leitão de Barros, e *Amor de Perdição*, de Lopes Ribeiro.

Quanto à primeira, estreou-se a 1 de Abril de 1935. Com ela, Leitão de Barros retornava à casa que tinha ajudado a fundar, a Tobis, então ‘em apuros financeiros’, e parada, em termos de produção, desde *A Canção de Lisboa*.

Foi nos seus estúdios que *As Pupilas* foram produzidas, entre Julho e Outubro de 1934, tendo os exteriores sido filmados no Minho, no Douro e em Coimbra. Embora Leitão de Barros tivesse outros interesses cinematográficos – o projecto que tinha então em mente era o de uma comédia satírica, *A Balada de Coimbra* – na Tobis decidem pela adaptação deste clássico da literatura portuguesa, o romance homónimo de Júlio Dinis. É o próprio Leitão de Barros que o explica, em entrevista a Armando

141 Cinema português, argumentos portugueses. *Movimento*, nº 16/17, 2.1934, s/p.

Vieira Pinto para a *Movimento*, em Julho de 1934. Em parte porque, face à inevitabilidade de um vultoso investimento com o novo filme, se necessitava de um assunto que fosse da maior segurança, em termos da recepção do público. Por outras palavras, precisava-se de um filme comercial, que garantisse a sobrevivência dos estúdios.

Com dez partes e 2 800 metros, o filme custou 890 contos (Ribeiro, 1983). Com produção a cargo da Tobis, tendo Chianca de Garcia como o responsável directo, Leitão de Barros contou com Jorge Brum do Canto como assistente de realização e argumentista, e com Augusto Fraga, redactor da *Cinéfilo*, como segundo assistente. A direcção de fotografia ficou a cargo do Heinrich Gärtner e de Salazar Diniz, enquanto a fotografia de cena foi da responsabilidade de João Martins, colaborador fotográfico d' *O Notícias Ilustrado*, dirigido por Leitão de Barros desde 1928. A montagem, feita nos estúdios da Lisboa Filme, esteve a cargo de Madame Nelissen.

Embora não fosse o filme que Leitão de Barros desejava fazer na altura, deu-lhe, ainda assim, a possibilidade de retornar à temática etnográfica, muito do seu agrado, como se pode constatar, por exemplo, em *Nazaré*, *Praia de Pescadores* e *Maria do Mar*, obras da sua autoria, de 1929 e 1930, respectivamente. Esta sua tendência será resultado da influência nele exercida pelas concepções literárias do escritor Ramalho Ortigão, em particular o seu nacionalismo e regionalismo, chamando a atenção para a urgência da salvaguarda e recuperação do património, da conservação e restauro dos monumentos e do aprofundamento das nossas raízes históricas e culturais. Influência que lhe terá chegado por via do sogro, o aguarelista Alfredo Roque Gameiro, e que se manifestará não apenas na sua obra cinematográfica, mas também na actividade que desenvolveu noutras áreas, em particular no teatro e na organização de cortejos históricos.

Para dar corpo ao filme, Leitão de Barros dedicou-se a uma intensa pesquisa etnográfica, contando com o apoio do sogro e de Egas Moniz, que estudara aprofundadamente o universo de Júlio Dinis para o seu ensaio de 1924 (Barros e Mantero, 2019). Contará ainda com a colaboração do arquitecto Cristino da Silva, responsável pela decoração, com base nas aguarelas de Roque Gameiro¹⁴², tendo o mobiliário sido concebido pelos Móveis Olaio, e com a ajuda da mulher, a pintora Helena Roque Gameiro, que tratou dos figurinos e adereços, tendo procedido a uma estilização dos trajes do Minho e Douro, que foram depois confeccionados pela Alfaiataria Paiva, do Porto. A banda sonora foi feita a partir de recolhas do próprio realizador, sendo a parte musical da autoria de Frederico de Freitas, titular da Orquestra de Câmara da Emissora Nacional, compositor e posteriormente maestro

142 Uma vez que Leitão de Barros se decidiu por adaptar uma edição específica da obra de Júlio Dinis, a ilustrada com aguarelas de Roque Gameiro.

de diversas produções da Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio, iniciativa de Ferro e uma das suas 'meninas dos olhos'. Freitas havia colaborado com Leitão de Barros em *A Severa*, tendo sido coadjuvado pelo compositor Afonso Correia Leite, que participará em vários dos filmes produzidos nas décadas de 30 e 40, por Cruz e Sousa e pelo folclorista e etnomusicólogo Armando Leça. A letra das canções ficou sob responsabilidade da escritora Fernanda de Castro, mulher de António Ferro. Uma obra 'em família', como se vê...

A estreia, em Abril de 1935, resultado, como descreveu o seu realizador, do “esforço de cinquenta pessoas durante cinco meses de trabalho”¹⁴³, foi no Tivoli, “num ambiente doirado de gala”, numa “sala incendiada de beleza, constelada de fardas”, e alvo de “sucessivas e calorosas ovações”¹⁴⁴.

A ela assistiu Ferro, como convinha. Até porque o filme recebeu o aval e o elogio da Inspeção Geral dos Espectáculos, como se confirmava na nota apresentada na abertura do filme: “A Inspeção-Geral dos Espectáculos [...] louva a firma Tobis Portuguesa e todos aqueles que intervieram na realização desta obra que levará aos Portugueses dispersos pelo mundo uma bela expressão de arte nacionalista que firmemente os ligará à Pátria comum”. Também António de Menezes, da Secção Cinematográfica do Secretariado (e ele próprio cineasta amador), elogiava o filme pelo seu nacionalismo de contornos populares, considerando-o um exemplo dos “filmes que interessam à propaganda, ao nacionalismo”, filmes que na sua óptica – leia-se, na óptica de Ferro e do organismo de propaganda do regime – deveriam contribuir “para uma valorização integral do povo português”, pela forma como mostrava a “moldura admirável das nossas paisagens” ou “a índole amorosa e sentimental da raça”¹⁴⁵.

A película estreou no Brasil pouco tempo, a 22 de Abril desse ano, com êxito e pompa semelhantes, esgotando o Cine Alhambra, no Rio de Janeiro, durante seis semanas consecutivas. Depois da sua exibição em Outubro, na Quinzena Portuguesa em Genebra, por ocasião da presidência portuguesa da Assembleia da Sociedade das Nações¹⁴⁶, seguiu para França, Tânger, Luanda, Lourenço Marques, Cabo Verde e Índia (Pinto, 2015).

143 Leitão de Barros diz-nos como conseguiu interpretar dentro do sentimento português *As Pupilas do Senhor Reitor*. *Diário de Lisboa*, 1.4.1935, p. 5.

144 Rápidas impressões da estreia do filme *As Pupilas do Senhor Reitor*. *Diário de Lisboa*, 24.4.1935, p. 4.

145 *Diário de Lisboa*, 24.4.1935 p. 6 (suplemento da página de cinema).

146 Esta quinzena cultural, organizada por Ferro, e que o Secretariado repetiu em Londres, em 1939, contou com um ciclo de conferências e palestras sobre Portugal e o regime do Estado Novo, levadas a cabo por portugueses e organizadas por Gonzague de Reynold, reitor da Universidade de Friburgo, vários eventos culturais de cariz erudito, de que se destacou o concerto sinfónico dirigido pelos maestros Pedro Freitas Branco e Ruy Coelho, no Grand Theatre, e o *tour de force*, uma exposição de arte popular portuguesa, orientada por Francisco Lage (responsável pela concepção das exposições de carácter etnográfico e folclorista do Secretariado entre 1935 e 1944), e patente na galeria Moos (Ribeiro, 2014b).

A razão para este sucesso? Parece-me que reside, não tanto na história criada por Júlio Dinis e nos conflitos que nela se divisavam – a oposição entre o antigo e o moderno, i.e., João Semana e Daniel, entre a moral do campo e a moral da cidade, i.e., Pedro e Daniel –, mas no país se que mostrava: paisagens plenas de calma e tranquilidade, costumes e hábitos que transbordavam de ‘portugalidade’: a festa das vindimas, a desfolhada, a faina agrícola no seu quotidiano, romarias... Enfim, o trabalho da terra e o ritual religioso, o elogio das virtudes do trabalho, a conciliação de classes, uma moral impoluta. Tudo enquadrado por uma aldeia estilizada, “limpa de qualquer indício de adversidades, sem qualquer sinal de desconforto com as condições naturais e austeridade em que se vivia nessas localidades, sem decomposições e influências estranhas” (Pinto, 2015: 255). Que satisfazia o gosto bucólico e nostálgico dos portugueses citadinos que viram o filme, com raízes rurais grande parte deles, mas esquecidas, e que agora se rememoravam, ou melhor, se idealizavam. E isso agradava muito à ética salazarista. E também a Ferro, que porventura se inspirará em todo este ambiente da película para o seu famoso concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal.

Amor de Perdição (1943), por sua vez, realizado por Lopes Ribeiro, foi a segunda passagem ao cinema do romance homónimo de Camilo Castelo Branco: a primeira tinha sido ainda no tempo do cinema mudo, pela Invicta Film, numa fita dirigida por Georges Pallu. E tornou-se na primeira das adaptações dos clássicos da literatura portuguesa que António Lopes Ribeiro realizou, adaptações que partilhavam a fidelidade aos textos originais.

Contou com a prestação de António Vilar no papel de Simão Botelho – depois de, no ano anterior, ter brilhado ao lado de Laura Alves n’ *O Pátio das Cantigas* –, da estreante no cinema Carmen Dolores, então com 19 anos, como Teresa de Albuquerque, e António Silva como João da Cruz, além de outros nomes costumeiros do cinema nacional, como Alfredo Ruas, Barreto Poeira, Igrejas Caeiro, e duas das célebres irmãs Meireles, Milita e Cidália, um trio que ficou conhecido como os “rouxinóis d’além mar”.

Como habitualmente, Lopes Ribeiro acumulou várias funções: além da adaptação e da realização, foi responsável pela produção, pelos diálogos e pela planificação e sequência do filme. Como assistente de realização, contou com Manuel Guimarães – tendo começado no cinema desta forma, como assistente de vários realizadores (Manoel de Oliveira, Jorge Brum do Canto, Arthur Duarte ou Armando de Miranda), foi um dos responsáveis pela introdução do neo-realismo no cinema nacional, nomeadamente com as obras *Nazaré* (1952) e *Vidas sem Rumo* (1956), severamente amputadas pela censura. Na direcção de fotografia, destacou-se Octávio Bobone, um dos mais

prolíficos directores de fotografia das produções cinematográficas portuguesas. Os figurinos ficaram a cargo do pintor Manuel Lapa, destacado colaborador do Secretariado entre 1940 e 1970¹⁴⁷.

A ideia de adaptar ao cinema esta obra de Camilo Castelo Branco tinha surgido em começos de 1938, na empresa Espectáculos de Arte – constituída por iniciativa de Chianca de Garcia, para a produção do seu filme *A Aldeia da Roupa Branca* – a que pertencia igualmente Leitão de Barros, planeando-se um filme dirigido por este e por Chianca. Não saiu, todavia, da fase de projecto. E, em 1943, Lopes Ribeiro retomava a ideia.

O filme foi rodado em apenas dois meses (Fevereiro e Março de 1943) e estreou-se primeiro no Porto, no Coliseu, a 8 de Outubro, e quatro dias depois no Trindade, em Lisboa. Os exteriores foram rodados no Porto, em Coimbra, Viseu e arredores e em Lisboa, enquanto os interiores foram, como habitualmente, filmados nos estúdios da Tobis. Aí construíram-se propositadamente 39 cenários, tendo sido utilizados mais de duas centenas de móveis, alguns bastante valiosos, postos à disposição de Lopes Ribeiro por coleccionadores privados. A obra custou 1 800 contos, segundo nos indica Manuel Félix Ribeiro, no seu monumental *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*.

A fidelidade ao texto original não impediu que Lopes Ribeiro revelasse uma leitura ideológica da nação, cara ao Estado Novo, de um ideal de Portugal e dos portugueses, como país de brandos costumes, em paz (por oposição à situação de guerra que ia atingindo a restante Europa). O filme foi um sucesso. Quer entre o escol político, quer entre o público: esteve durante longas 15 semanas em cartaz, entre 12 de Outubro de 1943 e 6 de Janeiro de 1944 no Trindade, e de 7 a 23 de Janeiro no Coliseu (Sá, 2013).

Leitão de Barros nunca mais voltou às adaptações literárias. Mas Lopes Ribeiro retornaria ao género, em 1950, com *Frei Luís de Sousa*. Película que abordarei noutro capítulo deste livro. Neste intervalo de sete anos, o realizador dedicou-se àquela que era, apesar de tudo, a sua actividade cinematográfica principal: o documentário ao serviço da propaganda do Estado Novo, tendo rodado

147 Manuel Lapa esteve ligado à *Panorama, Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, editada por aquele organismo entre 1941 e 1974 e foi director artístico da *Atlântico, Revista Luso Brasileira*, que resultou do Acordo Cultural Luso-Brasileiro assinado em 1941. Integrou a equipa de artistas-decoradores do Secretariado, tendo participado nessa qualidade em diversas exposições do organismo, desde a monumental Exposição do Mundo Português, em 1940, até às mostras de 1948: com Thomás de Mello foi responsável pelo projecto de decoração da exposição do Secretariado 14 Anos de Política do Espírito, tendo participado igualmente na exposição 15 anos de Obras Públicas. Ainda em 1948, fez parte da equipa de artistas-decoradores do Museu de Arte Popular, tendo participado na execução dos murais do vestíbulo e das salas de Entre-Douro-e-Minho. Destaco ainda a sua colaboração na obra do SNI *Portugal: Breviário da Pátria para os Portugueses Ausentes* (1946), que se queria quase como que uma 'biblia' da pátria, um catálogo etnográfico e cultural de Portugal, percorrendo as regiões e destacando monumentos, sítios, artesanato, etc., dirigido sobretudo aos portugueses emigrados e aos portugueses do Império.

cerca de duas dezenas de filmes¹⁴⁸. Em 1959, nova e última longa-metragem de ficção, novamente uma adaptação da literatura, desta feita Eça de Queirós – *O Primo Basílio*. Parecia inevitável o que aconteceu: depois do sucesso de *Amor de Perdição*, e apesar dos prémios ganhos, *Frei Luís de Sousa* já não conseguiu igualar o anterior êxito de bilheteira, e *O Primo Basílio*, apesar da cuidadosa planificação do realizador, passou despercebido ao grande público, tendo estado igualmente afastado dos favores da crítica, que o considerou absolutamente falhado. António Lopes Ribeiro nunca mais voltou a fazer cinema de ficção.

148 *Angola, uma Nova Lusitânia* (1944), *Gentes Que Nós Civilizámos* (1944), *A Morte e a Vida do Eng. Duarte Pacheco* (1944), *Inauguração do Estádio Nacional* (1944), *Viagem de Sua Iminência o Cardeal Patriarca de Lisboa* (1944), *As Ilhas Crioulas de Cabo Verde* (1945), *Manifestação a Carmona e Salazar pela Paz Portuguesa* (1945), *Guiné Portuguesa* (1946), *O Cortejo Histórico de Lisboa* (1947), *Anjos e Demónios* (1947), *Lisboa de Hoje e de Amanhã* (1948), *14 Anos de Política do Espírito – Apontamentos Para uma Exposição* (1948), *15 Anos de Obras Públicas* (1948), *Uma Revolução de Paz* (1949), *Estampas Antigas de Portugal* (1949), *Viagem ao Porto do Senhor Marechal Carmona* (1949), *A Nossa Fortuna* (1949), *Só Tem Variola Quem Quer* (1949), *Campanha Eleitoral de 1949*, *Campanha para a Reeleição do Presidente Carmona* (1949).