

O cinema que Ferro desejava (III) – o folclore na base do cinema ficcional

Na sua qualidade de diretor do Secretariado, Ferro propôs a si próprio concretizar uma obra hercúlea: transformar a imagem de Portugal. Estabelecer uma determinada visão do país, orientada política e ideologicamente. No fundo, (re)criar Portugal. Para materializar o entendimento cultural da nova ordem política surgida com o Estado Novo, Ferro recorre um *ethos* tradicionalista, popular, rural, inspirando-se nos referenciais simbólicos desenvolvidos nas grandes exposições internacionais da década de 1920, onde tinha estado como enviado especial do *Diário de Notícias*.

E, embora o interesse pelas práticas e tradições da denominada cultura popular se tivesse estendido a vários Estados europeus, foi em regimes como o português que o seu uso foi levado mais longe: os elementos da cultura demótica, apropriados e reinterpretados de acordo com as orientações político-ideológicas, foram empregues para efeitos de propaganda e doutrinação política.

Como disse já: Ferro tinha uma missão. Que Ema Pires descreve como uma “odisseia etnográfica de reinvenção do país” (2003: 29). O objectivo era caro a Ferro desde há muito: a revelação de Portugal aos portugueses. Mas entendida politicamente, e na qual o povo surgia como representação do verdadeiro ser da nação, guardador de formas culturais, anonimamente criadas em tempos longínquos, a ruralidade como fonte das virtudes colectivas e de tradição nacional, a autenticidade certificada pela antiguidade.

Estas foram as ‘revelações’ que Ferro procurou apresentar ao país, por meios diversos, entre os quais podemos salientar o concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal, a criação dos bailados Verde Gaio e do Museu de Arte Popular, em Belém e, claro, o cinema.

Voltemos ao nosso já conhecido discurso *O Estado e o Cinema*, de Ferro. Aí, o director do organismo de propaganda do regime fala dos filmes regionais, que considera óptimos elementos de propaganda de Portugal. Este género possuía uma série de traços fundamentais em comum e que interessavam ao regime, como difusores de ideais nacionalistas: a apologia da simplicidade da vida aldeã, por oposição à vida citadina, que conduzia à corrupção moral e à dissolução dos laços entre os membros da comunidade; a noção que o campo constituía o repositório das verdadeiras tradições e valores do povo português, inalteradas e intocadas pelos costumes estrangeiros, e os ideais corporativos de cooperação e estabilidade social. Mas tudo isto apresentado dentro de limites

aceitáveis esteticamente, com o folclore “convenientemente racionado”, usando o bom gosto, evitando “o lamechas e o bonitinho”, de forma a que “não pareça afectado” (1950b: 51).

Contudo, neste tipo de cinema encaixam-se, formalmente, poucas obras.

Começo por dois filmes que cumpriram, sobretudo, a sua função política, de propaganda de um Portugal ‘moldado à imagem’ do Estado Novo: *Aqui, Portugal* (1947), de Armando de Miranda, e *Rapsódia Portuguesa* (1958), de João Mendes.

O primeiro pode ser entendido como um ‘desfile’ pela tela de costumes, tradições, monumentos e melodias populares das várias províncias, de Trás-os-Montes ao Algarve. Todavia, mais do que o levantamento etnográfico do país, que era o que se pretendia, a obra redundou, nas palavras certeiras de Félix Ribeiro, num folclore “destituído de autenticidade [...], reduzido à sua expressão mais rasteira” (1983: 573), a fazer lembrar o teatro revisteiro, a que não faltaram, sequer, cenários desenhados pelo experiente Manuel Lima, em vez de filmagens *in loco*, mantendo em cena conhecidos actores e actrizes, entre os quais se destacam as irmãs Meireles ou Paiva Raposo e, mesmo, grupos de coristas provenientes dos teatros do Parque Mayer. Mas, pese embora a sua falta de mérito artístico, o relevante foi ser um filme do regime.

Rapsódia Portuguesa também o foi: o argumento era de Fernanda de Castro, a partir de uma ideia original do próprio Ferro, tendo sido produzido pelo SNI; nas suas memórias, a mulher de Ferro revela que este tinha pensado no “nosso querido e admirado António Lopes Ribeiro” (1988: 114) para a realização, mas o projecto foi suspenso com a morte de António Ferro, sendo retomado dois anos depois por Felipe de Solms. Considerado um dos homens mais activos da história do cinema nacional, Solms foi, muito provavelmente, dos produtores que mais filmes rodou nas colónias do império português, beneficiando significativamente do apoio do Estado Novo, sendo ainda de destacar a sua participação como produtor na série cinematográfica *Zé Analfabeto*, para a Campanha Nacional de Educação de Adultos.

A ideia central do projecto era muito semelhante à de *Aqui Portugal*, procurando retratar os costumes e as práticas religiosas do Norte ao Sul do país, numa linha que se pretendia etnográfica e antropológica. Porém, o filme ficou-se por um desfile de imagens reais e espontâneas combinadas com apontamentos montados para a câmara. Foi, naturalmente, um filme premiado pelo SNI, tendo obtido nesse ano de estreia o Grande Prémio para melhor filme. Mas também recebeu um galardão – a medalha de prata – no I Festival del Cine Iberoamericano y Filipino de Bilbao. Eventualmente por influência destes dois prémios, foi seleccionado para ir a competição no Festival de Cannes de 1959. E não foi só... Foi acompanhado por uma expressiva operação de *marketing* que incluía oferta de

brindes – barretes de campinos, vinho do Porto, continuando na linha daquilo que Ferro tinha instituído como prática no Secretariado, na forma e no conteúdo –, figuração folclórica, publicidade nos jornais locais e a preparação de uma importante delegação com a presença de Amália Rodrigues e António Vilar¹⁵⁷. Pompa e circunstância dispendiosa que não surtiu efeito. O filme foi ‘olimpicamente’ ignorado.

Mas é com filme *Ala-Arriba* (1942), de Leitão de Barros, que encerrarei esta secção. Por diversos motivos, foi um filme marcante. Porque ganhou um galardão no Festival de Veneza de 1942. Porque foi financiado pelo Estado: pelo Secretariado de Ferro e pelo Comissariado do Desemprego. Porque foi mais um dos filmes de Leitão de Barros, parte de uma trilogia sobre o mar (de que fazem parte os já mencionados *Nazaré*, *Praia de Pescadores* e *Maria do Mar*). Porque foi a primeira docuficção portuguesa e a segunda no plano internacional, seguindo-se a *Moana* (1926), de Robert Flannery.

Nesta obra confluíram duas vontades, materializadas em Leitão de Barros e António Ferro. Para o segundo, o filme era uma nova oportunidade, depois dos insucessos que as obras de manifesta propaganda política *A Revolução de Maio* e *O Feitiço do Império* tiveram junto do público. A aposta no campo folclórico era óbvia, dada a actividade desenvolvida neste âmbito pelo Secretariado. E Leitão de Barros, amigo de longa data e também ele um entusiasta da etnografia, foi uma ajuda preciosa. Ferro nunca lhe poupou elogios:

Faço justiça a todos os heróis da primeira idade do cinema, a todos esses ‘bandeirantes’ que têm procurado abrir caminho, sem amparo nem estímulo, no matagal da rotina. Mas entre esses há que destacar, com o acordo de todos, estou certo, um nome que os simboliza, que sintetiza esse esforço e que é, por enquanto, o grande valor positivo do cinema português: Leitão de Barros. Todos os cinéfilos têm o dever de estar gratos a este rapaz que foi o primeiro realizador português com olhos do nosso tempo, o primeiro que não fez *crochet* com as nossas paisagens e com os nossos tipos (1931: 124).

O filme começou a ser pensado em 1940 por Leitão de Barros e pelo dramaturgo Alfredo Cortez, autor da bem sucedida peça *Tá Mar*, ambientada na Nazaré, e que lhe tinha valido em 1936 o Prémio Gil Vicente do Secretariado. Em carta dirigida, em Maio desse ano, a Ferro, e partindo do pressuposto de que “o cinema, grande meio de expressão e de cultura, pode e deve ser um instrumento manejado pelo S.P.N. dentro do seu programa de cultura etnográfica”, os dois homens apresentavam uma proposta para uma longa-metragem “tendo, por base, a vida da gente do mar, dentro do seu admirável panorama moral e cristão”, centrada no folclore marítimo por ser esse o “mais rico e

157 Para mais informações, ver entrada de Paulo Cunha “Um produtor misteriosamente perdido em África?”, no blog *À Pala de Walsh*: <https://www.apaladewalsh.com/2018/03/um-produtor-misteriosamente-perdido-em-africa/>.

mais puro de tradições, e melhor dotado para interessar as plateias nacionais e estrangeiras” (apud Pinto, 2015: 283).

A produção seria novamente da Tobis. Mas os problemas financeiros persistiam e escasseavam investidores. Leitão de Barros e Alfredo Cortez estavam bem conscientes deste panorama:

Não ignora V. Exa. que o mercado brasileiro [...] está em absoluto fechado a quaisquer transacções comerciais feitas com o cinema português. A falta desse mercado, as exigências dos produtores, as dificuldades de toda a ordem, não permitem o aparecimento de qualquer obra séria, devotada, sincera e feita com uma nobre expressão de arte ou sequer com uma preocupação de espírito livre de pressão imediata da bilheteira (apud Pinto, 2015: 284).

E também o estava a própria Tobis, que considerava “arriscadíssima, sob o aspecto financeiro, a produção desse filme” (apud Pinto, 2015: 284). A conclusão era inevitável: para ser produzido, “para deixar de ter as correntes características puramente comerciais, e as intransigências a que elas dão lugar”, o filme necessitava do patrocínio do Estado, de um “apoio de ordem material e de um proteccionismo de ordem cultural sem os quais não há viabilidade” (apud Pinto, 2015: 284). Apoio que foi solicitado em 1941 por Leitão de Barros (e Cortez) a Ferro e ao organismo que ele dirigia, confiante na sua capacidade e na comunhão de interesses que sabia existir:

O abaixo assinados têm-se dirigido a V. Exa. no sentido de obter do S.P.N. a alta protecção para uma obra que inicia, no cinema, o programa de reintegração portuguesa e de política do espírito, em muitos sectores nitidamente e notavelmente iniciada já por essa secretaria de Estado (apud Pinto, 2015: 284).

O que pediam era um subsídio, reembolsável na sua totalidade, de 350 000\$00 – que corresponderia a cerca de 30% do custo da obra – tendo como garantia a exploração do filme em todos os países da Europa que, entendiam, era certa, dado o momento internacional que então se vivia, de guerra, e de uma séria interrupção da produção cinematográfica mundial. Leitão de Barros tinha igualmente confiança nas condições para a internacionalização que via no seu filme, não sem razão... O Secretariado forneceria, recorrendo aos elementos de que dispunha, a informação folclórica, musical e etnográfica necessária ao filme, ficando com os direitos materiais da expansão e divulgação da obra em todos os países europeus de língua francesa e inglesa (apud Pinto, 2015).

A proposta foi, contudo, apenas parcialmente aceite, sendo o filme financiado pelo Secretariado de Ferro em cerca de metade do valor – 180 000\$00. Mas esses 180 contos bastaram para que Ferro colaborasse, de forma directa, na apreciação da planificação e da montagem. Porém, o corte no

subsídio obrigou o realizador e a produtora a procurarem parcerias com a Câmara Municipal da Póvoa do Varzim e com o Comissariado de Desemprego, no sentido de suportar a produção.

O filme começou a ser rodado no início de 1941 na Póvoa do Varzim, com a acção circunscrita à praia e arredores, a algumas habitações, ao cemitério e à igreja local. Entenda-se: a parte moderna da cidade, em especial tudo o que remetesse para a industrialização e fugisse ao que se queria mostrar – a vida ancestral dos pescadores poveiros, praticamente um regresso ao passado – foi deliberadamente omitida do filme. Em Lisboa, nos estúdios da Tobis, foram rodadas as cenas de interiores, tendo Raul Faria da Fonseca reconstruído um bairro poveiro, edificando os interiores das casas dos pescadores e a igreja matriz.

A *Leitão de Barros*, na realização, juntou-se Alfredo Cortez, autor do argumento e dos diálogos, e o jornalista poveiro António Santos Graça, como conselheiro regional, ele que era também um consagrado estudioso das tradições populares, usos e costumes da comunidade marítima, tendo sido fundador do Grupo Folclórico Poveiro e do Museu Municipal de Etnografia e História, que dirigiu até à sua morte, em 1956.

Para contar a vida dos pescadores da Póvoa de Varzim, e uma singela história de amor proibido, *Leitão de Barros* optou por ter um elenco constituído por poveiros, sendo que apenas duas personagens são representadas por actores profissionais. Esta opção foi central para o tom realista que o realizador procurava, tendo permitido estabelecer de forma quase imediata uma relação empática com o espectador. A restante equipa foi constituída por Óscar Acúrcio como assistente de realização e Arthur Duarte como director de cena. A fotografia foi, novamente, assinada por Octávio Bobone e Salazar Diniz, com Cândido Silva e Arthur Bourdain de Macedo como assistentes. Às canções populares dos poveiros – embora tenham sido utilizadas – faltava-lhe o toque artístico que o filme exigia. Dessa forma, a música foi assinada pelo maestro Ruy Coelho, e gravada nos estúdios da Tobis, tendo sido depois emitida através de altifalantes nas cenas do arraial numa aparelhagem levada de Lisboa especialmente para o efeito. As letras das canções foram da autoria do poeta Augusto de Santa-Rita, irmão de Guilherme, o Santa-Rita pintor.

Como disse, o filme é uma docuficção, isto é, uma obra híbrida, que se situa entre o documentário, procurando captar a realidade tal como ela é (ao estilo do cinema-verdade), e a ficção, que introduz na narrativa elementos não documentais com o intuito de reforçar a representação do real. Ora, em *Ala-Arriba* a realidade da vida piscatória da comunidade poveira aparece nas sequências do regresso da pesca, o “ala arriba” propriamente dito e o consequente descarregar do peixe, o trabalho em torno das redes, o casamento, a romaria e o baile, e o artesanato poveiro, que foi servindo como adereço e

composição de cenários. Mas o filme não obedece sempre ao rigor etnográfico. Em muitas secções, predomina a reconstituição e a estilização, ou não fosse este um filme de Leitão de Barros... Foi o caso da recriação da procissão da Nossa Senhora do Desterro na Praia da Ribeira, com um “enorme cordão humano, pescadores e pescadeiras com seus fatos de garridas cores”¹⁵⁸, ou o guarda-roupa dos pescadores, que no filme se vestiram como era uso antes do célebre e trágico naufrágio de 27 de Fevereiro de 1892, com barretes vermelhos. Ou ainda, a recuperação de um tradicional arraial poveiro, que contou com o grupo de bailado *Verde Gaio*, substituindo o que seria expectável, a prestação do Rancho Poveiro.

Em suma, tratava-se de uma etnografia “não encarada sob o frio ponto de vista científico mas animado pelo sopro da dramaturgia, e fixado pela magia do Cinema”¹⁵⁹.

Ala-Arriba estreou em Lisboa a 15 de Setembro de 1942, no Cine-Teatro São Luíz, depois de as rodagens terem sido seguidas, a par e passo, pela *Animatógrafo* de Lopes Ribeiro. No fim, a missão ficou cumprida. O filme fixou, para sempre, na mente dos portugueses uma imagem mítica: a dos poveiros/pescadores. Uma narrativa visual poderosa, que metamorfoseou a pobreza e o sofrimento dos pescadores em sinónimos de virtude, integridade, pureza e honra, longe de “ideias perturbadoras e dissolventes”¹⁶⁰... Uma imagem do português e de Portugal como convinha ao Estado Novo.

O filme teve três versões: a que estreou em Lisboa, outra feita especialmente para ser exibida na Póvoa de Varzim, onde se “cortaram ou corrigiram certas deficiências, quer na fita quer no documentário” (apud Pinto, 2015: 297) – ou seja, onde se eliminaram certos passos do filme que poderiam atentar à moral e bons costumes poveiros, como as cenas de beijos... – e uma terceira versão que tinha em vista o mercado internacional. Foi esta a exibida na Bienal de Veneza, na X Mostra Cinematográfica, juntamente com outras duas obras nacionais: *A Vida do Linho* de Adolfo Coelho e *A Exposição do Mundo Português* de António Lopes Ribeiro, naquela que foi a primeira representação portuguesa no evento, que seria entretanto suspenso, devido ao desenrolar da guerra. O filme de Leitão de Barros foi premiado, como referi anteriormente, tendo obtido o 5º lugar entre 13 países concorrentes e o 9º entre os 30 filmes admitidos a concurso. A taça foi entregue a 3 de Julho de 1943, numa cerimónia que decorreu no Círculo Eça de Queiroz, com a presença do ministro plenipotenciário de Itália Renato Prunas e de António Ferro. A recepção internacional ao filme foi boa,

158 Mendes, João – Animatógrafo assistiu as filmagens da Procissão do Desterro. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 27, 12.5.1941, p. 10.

159 Vão começar esta semana na Póvoa do Varzim as filmagens exteriores do filme *Ala Arriba*. *Animatógrafo*, 2ª Série, nº 24, 21.4.1941, p.1.

160 *Diário do Governo*, I Série, nº 218, Decreto-Lei nº 23 054, de 25 de Setembro de 1933.

em especial em Espanha, no Brasil e no México, contribuindo para que Leitão de Barros recebesse propostas de trabalho, particularmente em Itália, pela firma Scalera, para dirigir dois filmes em Roma (Barros e Mantero, 2019). Tal nunca chegou a acontecer, contudo: a 3 de Setembro de 1943, a Itália era invadida pelos Aliados.