

RURALIDADE NO CINEMA PORTUGUÊS: A VISÃO DE ANTÓNIO FERRO

INTRODUÇÃO

Assumindo como princípio basilar que a conexão entre a esfera cultural e o poder político é uma constante na maior parte dos regimes, sejam eles democráticos ou autoritários, pode encarar-se esta relação em dois sentidos opostos: a arte como reflexo da ideologia de uma classe/elite dominante, que serve como obliteradora de discursos alternativos, funcionando a um tempo como instrumento de conhecimento e de construção da realidade, ou a arte como a entendia Theodor Adorno, com um “significado de resistência, de protesto, em oposição a formas [da] ideologia dominante e unidimensional” (Torres, 1975: 11).

Inscrito na esfera cultural, o cinema apresenta-se como um dos elementos de maior influência devido à impressão de realidade transmitida, de tal forma que parece reproduzir o mundo diante dos nossos olhos.

António Ferro chamou à civilização do nosso tempo a civilização das imagens. E que imagens são mais poderosas que as transmitidas pelo cinema? O diretor do Secretariado de Propaganda Nacional afirmava, convicto, que “o espectador de cinema é um ser passivo, mais desarmado que o leitor ou que o simples ouvinte”, alguém que se encontra numa “espécie de sono com os olhos abertos” dentro de uma sala de cinema (Ferro, 1950: 44), apresentando desta forma o cinema como um eficaz veículo de formação ideológica.

1. ANTÓNIO FERRO, O SPN E A “POLÍTICA DO ESPÍRITO”

Uma das personagens mais complexas, paradoxais e marcantes do Estado Novo, António Ferro viveu uma juventude artística, de pendor essencialmente literário¹. A par desta sua faceta, destacou-se como jornalista, tendo trabalhado n’*O Século* (1920), *Diário de Lisboa* (1921), *Ilustração Portuguesa* (1922) e *Diário de Notícias* (1924). Neste percurso, sobressaiu como entrevistador, tendo realizado um conjunto significativo de entrevistas a personalidades internacionalmente conhecidas².

O jovem jornalista participou na primeira geração de modernistas portugueses, sendo um apaixonado pelo cinema, fascínio que se revelou logo em 1917, no seu ensaio *As Grandes Trágicas do Silêncio*. Esta sua atracção pela Sétima Arte tê-lo-á acompanhado ao longo dos anos e do percurso político, “embora com outros cuidados retóricos”, como afirma Luís Reis Torgal (2001: 164).

Em 1933, era criado o Secretariado de Propaganda Nacional e António Ferro indigitado para seu director. Foi o momento-chave no percurso de Ferro, de conciliação da complexidade intrínseca da sua personalidade e das disparidades do seu trajeto, quando o literato e o jornalista, mesclados com um terceiro, o político, se tornaram num só.

¹ Na primeira metade da década de 1920, Ferro dividiu-se, a nível literário, entre a poesia e a conferência, a novela e o conto, o teatro e o manifesto. Desta sua carreira destacam-se as obras *Teoria da Indiferença* (1920), livro de aforismos e paradoxos sobre a arte, a vida e os homens, o romance *Leviana* (1921), que desenhava o perfil de uma mulher mundana, urbana e moderna, o manifesto modernista *Nós* (1921) e a peça *Mar Alto* (1922).

² Desta série de entrevistas, publicadas sob o título de *Viagem à volta das Ditaduras*, em 1927, destacaram-se as realizadas a Gabriel d’Annunzio, ao serviço de *O Século* e, a partir de 1924, já no *Diário de Notícias*, a políticos como Mussolini, Miguel Primo de Rivera ou Mustapha Kemal, entre muitos outros.

O organismo, pensado “no clima da nossa época”³, como o preâmbulo de criação do documento referia, tinha como principal objectivo organizar, centralizar e superintender a propaganda interna e externa do regime. Para a consecução deste grande objetivo, a “Política do Espírito” – uma política em favor de uma cultura e de uma arte nacionalistas – foi a ferramenta de que se serviu Ferro, adoptando entusiasticamente a visão de Mussolini quanto ao poder e à função da arte no Estado, ao explorar as suas potencialidades políticas e propagandísticas: “As artes e as letras sempre foram consideradas como instrumentos indispensáveis à elevação de um povo e ao esplendor de uma época. É que a arte, a literatura [...] constituem a grande fachada de uma nacionalidade” (Ferro, 1933, 8).

Deste modo, para a efectiva concretização da “Política do Espírito” e dos objectivos do Secretariado, tornou-se necessário mobilizar todo o leque das actividades culturais – arte, imprensa, teatro, literatura, radiodifusão e, claro, o cinema. Para António Ferro, a “Política do Espírito” conduziria ao aprimoramento dos padrões estéticos da sociedade, proporcionando aos artistas “uma atmosfera em que lhes seja fácil criar” (Ferro, 1935: 6), seguindo o exemplo de países como a França, a Itália, a Rússia, a Alemanha, a Inglaterra, onde “o Estado compreende a Política do Espírito e realiza-a, com largueza, protegendo, moral e materialmente, todas as iniciativas literárias e todas as iniciativas de Arte” (Ferro, 1933: 226).

Neste contexto, o director do Secretariado reconhecia a importância do cinema sonoro emergente no panorama nacional como meio de educação e de cultura, como instrumento de informação e propaganda, interna e externa. Para tal, Ferro defendia a tese de que competiria aos governos orientar a cinematografia dos seus países, dado o papel que ela representaria na vida nacional, afirmando a necessidade de se constituir um cinema português distinto de todos os outros, com temas próprios, num estilo autónomo e numa relação única com os espectadores do seu país de origem. Estas ideias justificam o facto de o organismo dirigido por Ferro ter sido, entre 1933 e 1949 (os anos de Ferro à frente do SPN/SNI), um dos principais impulsionadores do investimento estatal na actividade cinematográfica nacional, criando o *Jornal Português de Actualidades* e os cinemas ambulantes, instituindo prémios, facilitando o empréstimo de fundos para as produções cinematográficas, directa ou indirectamente, através de subsídios do Fundo do Desemprego, por exemplo, e formando a sua própria Secção de Cinema.

2. A RURALIDADE NO IMAGINÁRIO IDEOLÓGICO PORTUGUÊS

Em Portugal e no resto do Ocidente europeu, desde o século XIX, fazia-se da arte um veículo de repercussão da identidade nacional e do povo rural o representante mais acabado dessa mesma identidade.

Entre nós, Almeida Garrett foi o precursor deste movimento, quando fez um levantamento do património literário popular português. Garrett deu igualmente destaque às paisagens nacionais, em especial ao espaço rural, bem visível na obra *Viagens na Minha Terra*, de 1846. Na mesma matriz romântica se enquadrava Alexandre Herculano, com uma similar valorização do mundo rural, da terra, da paisagem e dos costumes.

Portanto, a matriz simbólica oitocentista colocava a tónica no Povo, que se apresentava, nas palavras de Augusto Santos Silva, como a “coluna vertebral da Nação, trave-mestra da [...] identidade colectiva” (1997: 39). Assim, na óptica romântica e liberal do século XIX, o mundo rural era tido como o fundo original da Nação, porque a aldeia era o *habitat* do povo. Este povo lendário, do romance de costumes e da etnografia romântica, ganhou protagonismo como aquele

³ “O que será o Secretariado da Propaganda Nacional”. *Diário de Notícias*. Lisboa, 12.10.1933, p. 1.

que, escudado da contaminação com o estrangeiro, soube conservar as raízes da Nação, os valores imemoriais e atemporais que vivem na tradição, depositário dos ideais nacionais, apresentando-os na sua forma mais pura.

A instauração da República não mudou esta “essencialidade portuguesa” (Rosas, 2011: 1034), com os republicanos interessados em enraizar a identidade nacional na longuíssima duração da tradição, numa cultura popular de matriz rural, pela certeza de que era nos campos que sobrevivia a Nação incorrupta, longe de influências estrangeiras dissolventes. Neste contexto, Teófilo Braga desempenhou o papel de grande teorizador da propaganda republicana nacionalista, absolutamente decisivo na produção de elementos do nacionalismo português. Movido pela necessidade de estimular o sentimento de nacionalidade, na procura de uma construção cultural da Nação, Teófilo Braga dedicou-se à investigação dos usos e costumes populares, sistematizados na obra *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, de 1885, estabelecendo aquilo que designava como bases positivas da nacionalidade, isto é, os fundamentos que serviriam para unir e dar um carácter próprio aos portugueses, fazendo da cultura popular o testemunho científico da sua remota antiguidade e da sua originalidade, pela demonstração das relações de continuidade entre os antepassados da Nação e a Nação actual.

No quadro daquilo que Fernando Rosas designa de “mito palingenético” (2001: 1074), isto é, o mito do recomeço, e perante a necessidade de regeneração da vida moral do país, o regime do Estado Novo encarava-se como refundador da Nação, propondo “uma nova valorização espiritual das heranças do passado” e o “respeito pelas mais puras tradições nacionais” (Agência-Geral das Colónias, 1937: XXIV). Em termos identitários, aproveitando e reciclando os discursos pré-existentes, provindos do período romântico e da I República, o novo regime, numa campanha de revalorização espiritual da pátria, apresentou a essência da Nação baseada no popular, reduzido, evidentemente, ao rural. Tal relevava da concepção do espaço rural como o lugar por excelência da pátria eterna e do seu povo, um povo de tradições antigas e quase atemporais, vivendo em irmandade com a natureza, desligado dos conflitos e clivagens socioeconómicos; em simultâneo, apelava-se à imagem de uma Nação onde estas tradições imemoriais eram vividas ainda no presente, de forma entusiasta.

3. O RURAL NO CINEMA PORTUGUÊS: BREVE RETROSPECTIVA

Também o cinema nacional encontrou no conceito de ruralidade um dos eixos da sua produção, que atravessou o tempo e as ideologias, percorrendo matrizes culturais, vetores políticos e sociais. Com efeito, desde 1896, altura em que foi transmitido o primeiro filme em Portugal, até ao presente, a temática do rural tem sido presença assídua nas obras fílmicas.

No período do cinema mudo dos anos vinte, o tempo do “cinema português feito por estrangeiros” (em particular os realizadores Georges Pallu, Maurice Mariaud, Roger Lion e Rino Lupo), os filmes então realizados integravam-se num período que Rui Ramos classifica como correspondendo “à constituição das cinematografias europeias, em que se verifica o predomínio do documentarismo folclórico e as adaptações de obras literárias de sucesso” (2003: 108). Se, inicialmente, os filmes que abordavam as questões do rural, as suas sociabilidades, tradições e costumes, consistiam em adaptações de romances oitocentistas, sendo as filmagens em estúdio, onde era recriado o meio rural (exemplos destas produções são *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, de 1920, e *Amor de Perdição*, de 1921), passou-se entretanto à rodagem de filmes em paisagens rurais verídicas, numa continuação da representação do rural, das suas paisagens, monumentos e costumes populares, enfatizando-se elementos como trajes e instrumentos agrícolas, num

processo de construção da imagem nacional, buscando-se a revelação de uma “psicologia específica portuguesa” pelo cinema (Baptista, 2003: 47). Os filmes *Mulheres da Beira*, de 1921, uma adaptação de um conto de Abel Botelho, gravado na serra de Arouca, com figurantes locais, e *Os Lobos*, de 1923, também filmado em ambiente serrano, que revela a rudeza e o caráter dos camponeses, o peso das superstições no quotidiano daquelas comunidades, são dois dos exemplos desta segunda tendência.

Em suma, o reavivar estético e ideológico do imaginário romântico português oitocentista pelo cinema, enfatizando a noção de um idílio rural, inseria-se no quadro da definição de uma cultura nacional especificamente portuguesa, continuando o movimento de nacionalização das massas empreendido pela República: com efeito, como afirma Tiago Baptista, “todas aquelas aldeias minhotas, serras e conventos pareciam querer tornar materialmente visíveis os laços culturais que se pretendia unirem os portugueses uns aos outros enquanto membros da mesma nação” (2009: 4).

4. CINEMA DOS ANOS TRINTA E QUARENTA: A TEMÁTICA RURAL E A VISÃO DE ANTÓNIO FERRO

Pode sustentar-se que, no geral, as décadas de trinta e quarenta do século XX foram dominadas por um cinema que procurará desempenhar as funções de veículo de cultura popular como a entendem os responsáveis: divertir, formar politicamente, formar historicamente. Como Alves Costa tão claramente afirmava na sua *História do Cinema Português*, “as inquietações e as ideias renovadoras que agitam as Artes Plásticas e as Letras não têm reflexo no cinema português. Alguns poetas escrevem mesmo sobre cinema [...] mas os intelectuais não têm força suficiente para imprimirem novos rumos ao cinema nacional, que não se consolida nem como forma de expressão artística nem como indústria, e vai seguindo conformado e conformista, quietinho e bem comportado” (1978: 76).

Temos, portanto, um período de cerca de década e meia em que predominam na produção portuguesa dois géneros cinematográficos. De um lado, as comédias populares importadas do teatro de revista e da música ligeira. António Lopes Ribeiro foi o principal responsável por este tipo de filmes, de que *O Pátio das Cantigas*, de 1941, é um dos principais exemplos. Do outro lado, os filmes histórico-literários de pendor melodramático, encorajados, por vezes financiados e activamente promovidos pelo regime, em que Leitão de Barros se especializou e de que *Camões*, de 1946, é o exemplo mais conhecido.

Relativamente ao que nos interessa, a ruralidade, neste período o cinema continuaria e actualizaria uma construção cinematográfica baseada nas ideias fortes da ruralidade e da tradição enquanto traços constitutivos da nacionalidade (Baptista, 2009). Com efeito, os filmes regionais revelavam-se em consonância com o modelo de ruralidade preconizado pelo Estado Novo, ao sublinhar o papel da natureza-mãe provedora do sustento da comunidade, delineando assim um paralelo com a missão do Estado (Cardoso, 2013).

Todavia, este tipo de filmes produzidos neste período não formavam um todo homogéneo, seja pela variedade de regiões representadas – do Minho ao Algarve, de vilas de pescadores a zonas de montanha –, seja pelas diferentes opções estilísticas dos realizadores, ou pelas próprias características narrativas das obras, com algumas a penderem para um tom mais documental enquanto outras apresentavam uma trama ficcional.

Apesar disto, este tipo de filmes, também conhecido mais pejorativamente como “filmes de saloios”, possuíam uma série de traços fundamentais em comum. Assim, em primeiro lugar, estas produções ofereciam uma 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. Depois, a noção de que o campo constituía o repositório das verdadeiras tradições e valores do povo português, inalteradas e intocadas pelos costumes estrangeiros. Por fim, os ideais corporativos de cooperação e estabilidade social.

[SELECÇÃO DE] FILMES REGIONAIS/FILMES QUE ABORDAM A RURALIDADE				
TÍTULO	ANO	REALIZADOR	CLASSIFICAÇÃO	QUE MUNDO RURAL?
<i>Gado Bravo</i>	1934	António Lopes Ribeiro	Romance	O Ribatejo e os campinos
<i>As Pupilas do Senhor Reitor</i>	1935	Leitão de Barros	Romance	O Minho e tipos rurais
<i>Maria Papoila</i>	1937	Leitão de Barros	Comédia	Aldeia versus Cidade
<i>A Canção da Terra</i>	1938	Jorge Brum do Canto	Drama	A Ilha de Porto Santo e a dureza da vida rural
<i>Aldeia da Roupa Branca</i>	1938	Chianca de Garcia	Comédia	Aldeia versus Cidade
<i>Lobos da Serra</i>	1942	Jorge Brum do Canto	Drama	O Minho e a vida de contrabando
<i>Ala-Arriba!</i>	1942	Leitão de Barros	Documentário dramatizado	O mar (Póvoa de Varzim) e os pescadores
<i>Ave de Arribação</i>	1943	Armando de Miranda	Drama	O mar (Póvoa de Varzim) e os pescadores
<i>Um Homem do Ribatejo</i>	1946	Henrique Campos	Drama	Ribatejo e os campinos
<i>Ribatejo</i>	1949	Henrique de Campos	Drama	Ribatejo e os campinos

Alguns destes filmes chegaram a alcançar resultados de bilheteira pioneiros, destacando-se o famoso *Aldeia da Roupa Branca* (1938), de Chianca de Garcia, um dos primeiros filmes portugueses a transpor os cem mil espectadores.

A película fazia um retrato polarizado dos universos rural e urbano. Em *A Aldeia da Roupa Branca*, o mundo rural é retratado como um paraíso, cujos habitantes não suportam a ideia de mudar para a capital. A utopia campestre é simbolizada pela presença de animais, particularmente dos cavalos, que puxam as carroças e accionam o moinho, em forte contraste com os transportes motorizados e barulhentos de Lisboa. O apogeu desta oposição cidade-campo é a cena em que uma montagem de imagens de Lisboa (os carros na rua a buzinar, uma fadista a cantar e os aplausos do público, os modernos eléctricos a passar) é sobreposta a uma cena de harmonia bucólica (a beleza natural das vinhas e o movimento lento e tranquilo de um cavalo a accionar um moinho). Numa história sobre a “oposição entre o velho e o novo” (Pina, 1986: 173), o velho acaba por prevalecer quando Chico, no final do filme, volta à sua aldeia depois de um período em Lisboa a trabalhar como motorista. Em última análise, o filme valoriza o mundo rural, mas insinua que certos avanços tecnológicos, por exemplo o camião motorizado, podem melhorar essa vida simples e harmoniosa (Shaw, 2007).

Um outro filme de temática rural que aqui se quer destacar é *Gado Bravo* (1934), de António Lopes Ribeiro. A rodagem foi feita em Valado do Ribatejo, em ambiente rural, remetendo para as figuras centrais populares do campino, embora em formato estereotipado. O filme possui um sub-enredo, constituído por diversas cenas sobre a vida dos pastores de bois, mostrando-os no

seu trabalho, na sua luta, a comer ou em festa. Estas cenas apresentam os trajes e costumes tradicionais e demonstram a beleza e variedade da paisagem portuguesa.

Também as comédias portuguesas dos anos trinta e quarenta se podem enquadrar nesta temática ruralista. Centradas, na sua maioria, na capital, a omnipresença do espaço urbano nestes filmes não nos pode iludir: esta cidade organizava-se como um conjunto de bairros que, na verdade, funcionavam como aldeias, de tal forma que a grande cidade anónima onde desconhecidos podiam interagir permanecia ausente destas comédias. Desta forma, os cidadãos das “comédias de Lisboa viviam, trabalhavam e amavam como os camponeses dos filmes mudos da *Invicta* (Baptista, 2010). Pode pois afirmar-se que a população rural representava todo o povo português, fazendo com que, mesmo quando estava em causa a cultura popular citadina, esta fosse representada tendo como referência o campo. Assim se compreende que os bairros lisboetas onde se desenrolavam as comédias urbanas se assemelhassem a pequenas aldeias.

Mas, como via Ferro este cinema?

No seu famoso discurso *O Estado e o Cinema*, de 1947, o director do Secretariado dividia a produção cinematográfica nacional em filmes históricos, filmes policiais, filmes extraídos de romances ou de peças de teatro, filmes cómicos, documentários, filmes de natureza poética, filmes do quotidiano e filmes regionais ou folclóricos.

Da sua leitura, torna-se claro o interesse de Ferro pelo documentário, género fílmico que enaltece, constituindo, na sua visão, uma “tendência *saudável* do cinema português, ainda não suficientemente desenvolvida [...], que demonstra a vocação decidida dos nossos homens de cinema para este género tão agradavelmente expressivo e educativo” (Ferro, 1950: 65), defesa que é partilhada por Manuel de Azevedo, embora se situe nos antípodas de Ferro em termos políticos, quando afirmava, em obra de 1951, que “o cinema português parecia ter encontrado no documentário um sólido ponto de partida para maiores voos” (1951: 57).

Mas, acima de tudo, Ferro centrava-se nos filmes históricos, considerados “um dos caminhos seguros, sólidos do cinema português”, o género “em que os nossos realizadores e artistas melhor se têm movido” (Ferro, 1950: 64). Todavia, entre 1931 e 1955, de acordo com Luís Reis Torgal, foram produzidos em Portugal apenas seis filmes da tendência historicista delineada por Ferro, o que torna expressiva a discrepância entre a importância ideológica conferida por António Ferro ao cinema histórico e a sua modéstia em termos numéricos. Por outro lado, estes filmes, bem como os filmes “políticos” patrocinados pelo Estado (*A Revolução de Maio* e *O Feitiço do Império*), embora arrecadem elogios da crítica conservadora, passam ao lado dos favores do público português.

Deste modo, Ferro levou o regime a enveredar por uma via mais subtil, através do financiamento de filmes ficcionais de tónica claramente nacionalista.

Tal justificou o seu apoio, em 1942, ao filme *Ala-Arriba*, de Leitão de Barros. De acordo com uma missiva da Tobis Portuguesa ao SNI, datada de 17 de Setembro desse ano, Ferro “acarinhou, desde o primeiro dia [...] a ideia de se produzir esse filme”, prestando uma “colaboração pessoal [...] na apreciação da planificação e da montagem”, além do patrocínio e do apoio material à produção por parte do SPN (no montante de cerca de 180 000\$00), já que a Tobis, inicialmente, considerou “arriscadíssima, sob o aspecto financeiro, a produção desse filme”⁴.

Tratava-se de um filme “regional ou folclórico”, como identificado por Ferro no discurso já indicado, que recuperava a temática piscatória, já representada anteriormente em *Nazaré* (1929) e *Maria do Mar* (1930), mas distinguindo-se destes por abandonar o tom documentalista e apresentar uma perspectiva mais ficcional, misturando documentário e ficção, o que é conseguido

⁴ ANTT – *Pasta Ala Arriba*, cx. 724.

através da contratação de habitantes poveiros para desempenharem os papéis do filme, que procurava retratar os problemas e tradições dos pescadores da Póvoa de Varzim.

Ferro parecia, pois, ter-se virado para este género de filmes, face ao pouco sucesso comercial do tipo de obras que preferia. Impõe-se, portanto, analisar como era visto este tipo fílmico pelo director do Secretariado.

No discurso *O Estado e o Cinema*, Ferro considerava-os óptimos elementos de propaganda de Portugal, através do folclore nacional, desde que “convenientemente racionado”, isto é, usando o bom gosto, para evitar “o lamechas e o bonitinho” e para que “não pareça afectado” (Ferro, 1950: 51). Com efeito, o director do Secretariado considerava que, apesar de “alguns [poderem] considerar-se boas ou razoáveis produções, na maioria [...] os bailaricos, as cantigas [...] são nitidamente metidos a martelo” (Ferro, 1950: 63). Desta forma, Ferro afirmava claramente não desdenhar este género de filmes, “mas só quando o regionalismo ou o folclore não se tornem forçados [...], artificiais” (Ferro, 1950: 63). Percebe-se, pois, a sua preocupação com a (sua versão de) autenticidade, ao condenar a adição de elementos artificiais nestes filmes, preocupação que abrangia toda a sua “Política do Espírito” no que ao demótico dizia respeito, desde os filmes aos ranchos folclóricos.

Assim, nos critérios de Ferro, em termos cinematográficos, entrelaçavam-se considerações estéticas e ideológicas, procurando um cinema, nas palavras de Patrícia Vieira, “tanto artisticamente bem conseguido como politicamente alinhado com a cosmovisão estadonovista” (2011: 14-15).

Apesar das reticências reveladas por Ferro quanto ao género este foi, a par das comédias, o que mais adesão colheu junto do grande público, ideia confirmada por Roberto Nobre que, em 1964, na sua obra *Singularidades do cinema português*, escrevia, descrevendo dessa forma o “estilo negativo” de cinema nacional, centrado no “pitoresco forçado e [no] folclore fabricado”: “Com mais ou menos campinhos, com mais ou menos minhotos de fancaria [...], o nosso cinema, para lisonjear o falso popular, com folclorismo (de cidade ou província, falsificado e dirigido) adquiriu ‘personalidade’, uma maneira sua, um triste gosto que é lamentável” (1964: 104).

A razão pode residir no tipo de público que assistia ao cinema, levando em linha de conta que as salas de cinema se concentravam nas maiores cidades do país e que a população destas cidades era constituída, em número apreciável, por migrantes oriundos de zonas rurais; desta forma, a representação do povo rural proporcionava a estes novos cidadãos uma oportunidade de testar a sua (em muitos casos) recém-adquirida urbanidade, por um lado e, por outro, de matar saudades das paisagens natais, muito embora estas, tal como os costumes e tradições, fossem apresentadas de forma idílica e estereotipada.

Deste tipo de cinema é exemplo o filme *Aqui, Portugal* (1947), de Armando de Miranda, um desfile folclórico das várias províncias de Portugal, através de evocações de danças, cantares, trajes e atividades regionais, em arranjos e interpretações de artistas profissionais, recebendo cada quadro uma apresentação alusiva. A obra foi então considerada pela crítica, de forma praticamente unânime, uma desilusão, dada a forma como foi concebida, encenado ao estilo do teatro revisteiro, através de um conjunto de “quadros folclóricos” estilizados, apontamentos cenográficos da autoria de Manuel Lima que, dada embora a sua qualidade, não conseguiam substituir a ausência de imagens reais; por outro lado, as músicas regionais eram interpretadas por cançonetistas conhecidas do público, como as irmãs Meireles, utilizando-se inclusive grupos de coristas provenientes dos teatros do Parque Mayer e actores, como Paiva Raposo, à maneira de “chefe de quadro”. Nele, o povo, que era a sua razão de ser, encontrava-se quase que totalmente ausente, à excepção da presença dos Pauliteiros de Miranda, na sequência relativa a Trás-os-Montes

Seria o filme de João Mendes, *Rapsódia Portuguesa* (1958), a concretizar um sonho de Ferro, conforme a mulher, Fernanda de Castro, declarava posteriormente nas suas memórias, respeitante a “um filme sobre Portugal [que] mergulhasse nas raízes [...] do folclore, do artesanato, das tradições, do trabalho do homem e da mulher no mar, no campo, na serra [...], que nada tivesse a ver com a política” (Castro, 1988: 150). Com argumento da própria Fernanda de Castro e narração de Pedro Moutinho, o filme, produzido pelo Secretariado Nacional de Informação, esteve em competição no Festival de Cannes em 1959 e venceu nesse ano a medalha de prata no Festival Internacional de Cinema Documental e Curtas Metragens de Bilbao, tendo ainda sido premiado pelo SNI. Tratava-se de um filme que retratava costumes e práticas religiosas do povo português, de Norte a Sul do país. O documentário combinava imagens reais e espontâneas com pequenos apontamentos montados para a câmara. O resultado era um retrato poético de figuras populares, como o sargaceiro, o pescador da Nazaré, o campino, as festas sazonais, os cânticos do trabalho e os do lazer, etc. A obra, contudo, foi acusada de projectar uma imagem que acompanhava o discurso oficial do regime e a ideologia dominante, omitindo a verdadeira face da ruralidade e o impacto sobre o “país real” do acelerado desenvolvimento industrial no Portugal do pós-guerra, sobretudo a partir dos anos 50, com as consequentes migrações massivas para os centros urbanos e para o exterior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurou-se nesta comunicação analisar o contexto histórico de um cinema de vocação etnográfica na sua ligação com a representação da identidade nacional, tendencialmente ligada à cultura popular de matriz rural. Com efeito, percebe-se que, desde o arranque da produção cinematográfica em Portugal, a representação do povo adoptou um modelo rural.

Esta construção pastoral do país assentou numa concepção patrimonial da cultura e do povo. Com efeito, todas aquelas aldeias, tradições e costumes, monumentos históricos e paisagens naturais foram filmadas como manifestações visuais da cultura popular.

Este modo de representação dependia, necessariamente, de um processo de objectificação da cultura popular. Este processo consiste na transformação da cultura numa coisa que pode ser registada, isto é, abstraída do seu contexto social original e apresentada repetidamente noutros contextos, então já como símbolo da especificidade cultural de uma dada comunidade. O critério fundamental para a selecção das manifestações culturais que podem ou não ser reificadas deste modo é o seu potencial valor de exibição, o seu potencial como espectáculo.

Neste sentido, o da exibição/utilização, o cinema português estabeleceu com o mundo rural, desde a sua aurora, uma relação de forte sedução, motivada por condicionalismos de época, designadamente políticos e ideológicos, evidenciada não só nas décadas do cinema mudo, mas igualmente na visão cinematográfica do Estado Novo, altura em que o Povo português, apesar de ter sido uma das mais importantes instâncias retóricas da Nação salazarista – em nome de quem e para quem se fez cinema – foi sistematicamente sub-representado, em especial nos filmes de carácter regional ou folclórico, onde não passava de uma ideia, de um cenário, moldura de um outro Povo, estereotipado, previsível, uno.

Quanto aos filmes folclóricos, continuavam sendo defendidos por homens comprometidos com o regime, como Fernando Garcia, um dos realizadores pertencentes à chamada “geração dos assistentes”, que ajudaram a divulgar e promover o cinema português alinhado com o sistema ideológico do Estado Novo, como se torna visível num seu artigo na revista *Atlântico*, um dos poucos frutos do Acordo Cultural assinado entre Portugal e o Brasil em 1941, onde se referia “à

terra e ao mar, à gente da terra e do mar” como um dos caminhos mais promissores da cinematografia nacional (Garcia, 1943: 196).

Quanto a Ferro, parece ser primordialmente em figuras situadas nos antípodas do seu pensamento político que se encontram as afinidades relativamente às suas ideias para o cinema português, em especial em Roberto Nobre, defendendo ambos o caminho de “um cinema simples e humanizado [...], com lirismo e emoção”, usando para tal “elementos plásticos caracterizadamente nacionais, [...], elementos directos do nosso povo e dos nossos costumes típicos (Nobre, 1964: 119-120, 123). Para o director do SPN/SNI, o caminho situava-se no género apelidado por Ferro como sendo “aqueles filmes aos quais chamaremos filmes do quotidiano”, aproveitando “os nadas de todos os dias”, usando métodos de adaptação e realização simples e “sem espectacularidade” (Ferro, 1950: 66), aquilo que Roberto Nobre identificava como sendo o “caminho intuitivo”, ocupando-se os realizadores “do que conhecemos directamente, dos problemas e ambientes com os quais convivemos, dos sentimentos que observamos e que partilhámos” (Nobre, 1964: 127).