

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS CULTURAIS E INTERARTES
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS E CULTURAIS

A Representação Ficcional do Poveiro em *Ala-Arriba!* de Leitão de Barros

Ana Filipa Neves Araújo

M

2025



Ana Filipa Neves Araújo

A Representação Ficcional do Poveiro em *Ala-Arriba!* de Leitão de Barros

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pelo Professor Doutor Pedro Eiras

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2025

Às minhas avós,
in memoriam.

Sumário

Declaração de honra / <i>Declaration of Honour</i>	5
Agradecimentos	6
Resumo.....	7
<i>Abstract</i>	8

I. Introdução

1. Conceito de etnoficção / docuficção.....	10
2. Leitão de Barros e a construção de uma lente docuficcional	17

II. *Ala-Arriba!*

3. Da etnografia ao cinema: Santos Graça e a representação do poveiro.....	27
4. A influência teatral de Alfredo Cortez no argumento cinematográfico	33
5. Leitão de Barros, <i>Ala-Arriba!</i>	40
5.1. Narrativa.....	40
5.2. Personagens	47
5.3. Imagem e som	57
6. Crenças poveiras	69

III. Considerações Finais

7. O poveiro idealizado em <i>Ala-Arriba!</i>	77
---	----

Referências bibliográficas	83
----------------------------------	----

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this dissertation is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (*chatbots* baseados em grandes modelos de linguagem) para realização da presente dissertação.

I further declare that I have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out this dissertation.

Porto, julho de 2025 / *Porto, July 2025*

Ana Filipa Neves Araújo

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço ao Professor Doutor Pedro Eiras, meu orientador, pela disponibilidade constante, pelas sugestões valiosas e por toda a convivência académica enriquecedora no decorrer da Licenciatura, do Mestrado e da realização desta dissertação.

À minha família, pela paciência incondicional e pelo apoio constante. À minha mãe, pelas inúmeras palavras de conforto. Ao meu pai, por alegrar os meus momentos de preocupação. Ao meu irmão, por todas as pausas repletas de risos e alegria.

À Telma e à Inês, pelo privilégio que é crescer convosco, pelo ânimo nos momentos mais exigentes da minha vida pessoal e académica, por serem o meu abrigo constante.

Ao Carlos, pelas palavras certas nos momentos de ansiedade, pelo carinho infundável, pelas gargalhas sinceras, pela paciência para escutar capítulos inteiros desta dissertação e pela verdadeira alegria e amor que traz aos meus dias.

Às amigas que fiz na faculdade, por toda a partilha de conhecimento, de experiências e de preocupações. À Beatriz, por vir sempre ter comigo ao sítio do costume e pelas conversas leves.

Por último, a Deus, pela graça de nascer poveira.

Resumo

Esta dissertação analisa a representação ficcional do poveiro, dos seus costumes e tradições na docuficção *Ala-Arriba!* (1942) de Leitão de Barros. Será analisada a relevância das contribuições de um realizador, um dramaturgo, Alfredo Cortez, e um etnógrafo, António dos Santos Graça, para o planeamento da narrativa verbal, visual e sonora. Para tal é considerada a cinematografia de Leitão de Barros, o argumento de Alfredo Cortez e os costumes presentes nos estudos de etnografia poveira de António dos Santos Graça. Realizando uma análise comparativa entre *Ala-Arriba!* e a obra etnográfica na qual se baseia – *O Poveiro* (1932) de Santos Graça –, é possível compreender a propaganda dos ideais do Estado Novo nesta representação romantizada da comunidade piscatória poveira. Conclui-se que *Ala-Arriba!* é uma obra cinematográfica simultaneamente ficcional e documental.

Palavras-chave: *Ala-Arriba!*; Docuficção; Leitão de Barros; *O Poveiro*; Propaganda

Abstract

This dissertation analyzes the fictional representation of the poveiro, their customs and traditions in the docufiction *Ala-Arriba!* (1942) by Leitão de Barros. The relevance of the contribution of a director, a playwright, Alfredo Cortez, and an ethnographer, António dos Santos Graça, to the detail in the planning of the verbal, visual and sound narrative will be analyzed. To this end, the cinematography of Leitão de Barros, the argument made by Alfredo Cortez and the traditions in António dos Santos Graça's ethnographic studies on Póvoa are considered. Carrying out a comparative analysis between *Ala-Arriba!* and the ethnographic work on which it is based – *O Poveiro* (1932) by Santos Graça –, it is possible to understand the propaganda of the ideals of the Estado Novo in this romanticized representation of the fishing community of Póvoa. It is concluded that *Ala-Arriba!* is a cinematographic work that is simultaneously fictional and documentary.

Key-words: *Ala-Arriba!*; Docufiction; Leitão de Barros; *O Poveiro*; Propaganda

I

Introdução

1. Conceito de etnoficção / docuficção

Leitão de Barros foi um cineasta nacional marcante pela sua versatilidade, bem como pelas suas inovações. Ao longo da sua carreira, é possível constatar uma “forte vertente documental” (Sá 2019: 329) nos seus vários filmes, o que “não é de estranhar, visto que, segundo José Manuel Costa, Leitão de Barros esteve em consonância com a base inspiradora da origem do documentário como género cinematográfico” (*ibidem*). Creio ser pertinente descodificar a que género cinematográfico pertence o seu filme *Ala-Arriba!* (1942), uma vez que, segundo Manuel Félix Ribeiro, há uma “aliança entre dois tipos de abordagem que, insistentemente, determinam a criatividade de um cineasta – o documentário e a ficção, num jogo de incidências recíprocas” (1982: 132).

Ala-Arriba! narra uma história de amor entre dois poveiros ao mesmo tempo que apresenta ao espetador tradições da comunidade piscatória da Póvoa de Varzim. Contudo, os costumes apresentados no início do filme como genuínos já eram parte do passado. Os próprios costumes são, portanto, uma ficção, inspirada na obra *O Poveiro* (1932) de António dos Santos Graça, uma abordagem etnográfica das antigas tradições do pescador poveiro. Desta forma, quando analisamos a presença de elementos etnográficos que dialogam com a ficcionalização dos costumes, concluímos que *Ala-Arriba!* é uma etnoficção.

Como afirma Jay Ruby na sua obra *Picturing Culture – explorations of film and anthropology*,

A visual anthropology logically proceeds from the belief that culture is manifested through visible symbols embedded in gestures, ceremonies, rituals, and artifacts situated in constructed and natural environments. Culture is conceived of as manifesting itself in scripts with plots involving actors and actresses with lines, costumes, props and settings. (2000: IX)

Uma representação fiel da cultura de um povo através de um filme, por exemplo, não pode alterar as tradições na sua génese, pois tal resultaria numa ficção. A etnografia implica que as tradições sejam reais, representadas de forma fidedigna. Já na etnoficção a realidade pode ser reinventada, mesmo se parte de práticas reais.

Como lembra ainda Jay Ruby, “*Nanook* is credited as being the first ethnographic film, and yet, until French anthropologist Jean Rouch acknowledge Flaherty’s impact on his work in the late 1950s, the anthropological community virtually ignored the film and the man” (Ruby 2000: 69). Assim, depois de Robert Flaherty, “pai do cinema documentário” (Botelho 2021: 40), realizar em 1922 o filme *Nanook of the North*, Jean Rouch produziu inúmeras etnoficções sobre variados povos e temáticas, entre eles *Les Maîtres Fous* (1955), *Moi, un Noir* (1958), *Chronique d’un Été* (1960), *La Pyramid Humaine* (1961) e *Jaguar* (1967). Ainda que a sua esposa, Jane, que com ele realizou algumas obras cinematográficas, sentisse que seria melhor realizarem simples documentários (Henley 2010: 73), “Rouch decided to shoot this film as a fiction because he felt that it would be impossible to show the full range of the migrants’ experience within the limitations of a conventional documentary” (*ibidem*). Transmitindo meramente o que a lente seria capaz de gravar, determinados aspetos como práticas na altura já não realizadas ou dependentes de circunstâncias externas, seriam de impossível registo. Para além disso,

Rouch achava que os filmes etnográficos tinham um carácter demasiado etnocêntrico e colonialista, visto o objeto estudado, aparecerem nos filmes como uns selvagens, como crianças descontroladas ou como seres estranhos e potencialmente perigosos, sendo que estes estereótipos negavam a condição histórica e humana (Gomes 2017: 38)

Assim, Rouch preferiu não apresentar um guião aos seus atores permitindo que estes representassem a sua vida como a percecionavam, longe de preconceitos criados pelo ‘outro’. Desta forma, Rouch mantinha uma relação criativa livre e mútua com estes atores amadores.

Relativamente à impossibilidade de registo de algumas imagens, tomemos como exemplo um povo que realiza determinados rituais conforme as condições meteorológicas. O realizador estaria limitado às que ocorressem no momento. Tal

ocorre, por exemplo, com *Ala-Arriba!*. Leitão de Barros pretendia demonstrar como reagia o pescador poveiro às tempestades; contudo, como recorda Roberto Nobre em *Singularidades do Cinema Português*, “Só o traiu o mar, que lhe negou, durante meses, uma oportuna tempestadezinha, substituída por alguns baldes de água, triviais e precários, atirados ali no estúdio do Lumiar, sobre os pescadores num barco em seco” (1964: 126). Assim, representando o que fariam naquela situação, seria possível registar o ritual caso fosse verdadeiramente celebrado. Em alguns casos, há um esclarecimento desta ‘ficção’, por exemplo, no filme *Jaguar* (1997): “The film opens with Rouch’s voice saying to an interlocutor by the name of Adamou, «We are going to tell you a story», and the three protagonists are introduced, one by one” (Henley 2010: 72). O espectador tem consciência, desde o primeiro segundo, de que irá assistir a uma narrativa. O mesmo ocorre em outros filmes deste género: em *Ala-Arriba!* o prior começa por esclarecer que assistiremos a uma história de amor entre dois poveiros e apresenta todos os intervenientes. Contudo, tal nem sempre ocorre nas etnoficções e, recorrentemente, somos levados a acreditar que assistimos a um trabalho etnográfico.

Outro fator que torna a etnoficção adequada para demonstrar a realidade de certos povos é a possibilidade conferida aos atores de representarem a sua rotina sem se apresentarem obrigatoriamente a si próprios: “the anonymity of the fictive character allowed the protagonists to express their own feelings” (Sjöberg 2009: 3). Ou seja, os atores podem escolher interpretar uma personagem através da qual demonstrem traços da sua cultura. Desta forma, podem inclusive adotar nomes distintos dos seus, ganhando coragem para se expressarem mais livremente.

Em suma, uma etnoficção permite uma representação mais explícita dos povos, ainda que nem sempre a mais real. Para tentar manter o máximo de veracidade possível, Jean Rouch não preparava um argumento para os seus filmes, pedia aos atores que improvisassem e agissem como no seu quotidiano. O mais próximo que existiria de um guião era, porventura, a voz de um narrador:

This narration could fulfill various different functions: it could provide essential contextualizing information, it could offer some interpretation – usually relatively lowkey – of the significance of what was happening on the screen or it could paraphrase what was being said or chanted by the protagonists. (Henley 2010: 302)

Vários são os motivos para, até Jean Rouch realçar o seu trabalho, Flaherty ter sido esquecido da história das etnoficções. Na realidade, *Nanook* é interpretado por Allakariallak, um caçador inuit, e os seus familiares no grande ecrã não são a sua verdadeira família. Estes atores amadores também não apresentavam o seu verdadeiro quotidiano, representavam o modo de vida dos seus antepassados recorrendo, por exemplo, a lanças para caçar, quando na realidade utilizavam já espingardas. Sendo uma ficção, temos consciência de que não se trata de um mero documentário, não testemunhamos exclusivamente factos. Ainda assim, é fulcral que a parte ficcional do filme seja verosímil. Contudo, visto que estas personagens de *Nanook* eram representadas por atores que não tinham já este modo de vida nem estas tradições, para muitos este filme era uma mera ficção:

that narrative means fiction alone; hence, the tradition among films scholars of using *narrative* as a synonym for *fiction*. This misconception may be one of the sources for the idea that *Nanook* was “staged” or not a “real” documentary. When critics recognized the narrative form of *Nanook*, they automatically assumed that they were watching a fiction film or a “faked” documentary. (Ruby 2000: 70)

Flaherty encenava demasiado a realidade para que os seus filmes fossem estudados como documentários; ao mesmo tempo, apresentava um quotidiano demasiado próximo do real para as suas obras serem unanimemente reconhecidas como ficção: “controversies surround the hybrid genres, with some critics observing that the combination of fact and fiction produces uncomfortable feelings and reactions. Some critics even go to the extent of describing it as ‘dangerous and misleading’” (Patrick / Rantimi / Babarinde /Badeji 2023: 4). Embora revolucionário na sua realização, ficou relativamente esquecido até aparecer Rouch que, além de compreender as suas ambições, começou a procurar um termo adequado a elas:

Rouch referred initially to these fictional works as his “ciné-fictions” or more playfully as “science fictions,” since they were based, at least in some cases, on ethnographic, statistical, or historical research. Subsequently however, Rouch’s way of working in a fictional mode has come to be referred to in the literature by the somewhat ambiguous term “ethnofiction” (Henley 2010: 75)

Na verdade, creio que “etnoficção” designa melhor os filmes de Rouch do que os de Flaherty. Apesar de serem semelhantes na sua génese, estes filmes apresentam uma diferença fulcral: Rouch procurava uma abordagem mais espontânea, baseada no improviso dos atores amadores, enquanto Flaherty redigia argumentos para os seus atores. Outra característica essencial para a distinção parte do próprio realizador. No caso das etnoficções, bem como dos filmes etnográficos, o realizador tem formação em etnografia. Já nos documentários, frequentemente o realizador é apenas um cineasta, como é o caso de Flaherty e Leitão de Barros. Os seus filmes começaram, desta forma, a ser designados como documentários romantizados. Posteriormente surgiu o vocábulo ‘docuficção’: “Docufiction is a blend of documentary with fictional elements; in some cases, filmed in real time as real events unfold and sometimes performed by amateur actors who play themselves in a fictionalized setting” (Iwuh / Patrick 2022: 383). Por conseguinte, *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty é a primeira docuficção realizada, seguida de *Moana* (1926) do mesmo realizador. *Maria do Mar* (1930) de Leitão de Barros, apesar de ser a terceira docuficção do mundo, é frequentemente denominada como a segunda por ser a primeira de outro realizador: “*Maria do Mar*, de 1930, é a segunda etnoficção da história do cinema, seguindo-se a *Moana*, de Robert Flaherty”, nas palavras de Maria do Carmo Piçarra (2013: 61). Já *Ala-Arriba!* está igualmente “no género de documentário ficcional (na imprensa coeva falou-se em «docu-ficção» ou «documentário romanceado»)” (Fadda 2017: 85). Nestas docuficções, “instauram-se então o deslocamento do realizador a uma região que não é o seu *habitat* e o trabalho com a memória coletiva, para recuperar as práticas sociais que passam por mudanças” (Botelho 2021: 41). Tal é o caso de Flaherty, mas também de Leitão de Barros, que se deslocou até à Nazaré e à Póvoa de Varzim para compreender os seus costumes e o passado da sua comunidade.

Uma docuficção de H. P. Carver, *The Silent Enemy* (1930), inicia com um monólogo de Chetoga, o líder da tribo apresentada no filme. Chetoga afirma que se irá assistir à história do seu povo, antes de a civilização ocidental a destruir por completo. Ainda assim, agradece a ‘magia do homem branco’, ou seja, o cinema, que permitirá preservar um legado desta cultura. Pede, ainda, que não se confunda a sua tribo com

atores, pois estão apenas a reproduzir a sua vida passada. Aquilo a que assistiremos é, portanto, o seu dia-a-dia. É uma introdução muito relevante quando comparada com *Nanook* e até *Ala-Arriba!*. Ambos os filmes reproduzem costumes já ultrapassados; mas em nenhum dos dois se esclarece o espetador que desconhece a antiguidade desses costumes. Em *Nanook* não temos qualquer indicação por parte de um narrador e em *Ala-Arriba!* o prior afirma apenas que iremos assistir à rotina daqueles pescadores. Esta representação do passado era essencial, pois “o cruzamento entre documentário etnográfico e ficção deseja transmitir e transmutar em imagens as tradições de um país, reforçando a ideia de que o antigo não desaparece se as memórias ficarem impressas” (Cucinotta 2020: 39). Acerca desta temática, Heloísa Paulo afirma:

o discurso ficcional trabalhado pela imagem busca traduzir visões acerca do passado ou, ainda, oferecer uma imagem do presente projectada num passado distante ou recente. [...] o filme histórico não oferece uma imagem «real» da história, mas aquela que a sociedade que o produziu possui da sua própria historicidade (2001: 92)

Como veremos, esta afirmação descreve várias docuficções e aplica-se à representação do poveiro em *Ala-Arriba!*.

É precisamente nessa representação condicionada pela visão do povo de si próprio que a docuficção se torna relevante para regimes ditatoriais como o Estado Novo. Assim, o prior de *Ala-Arriba!* persuade o espectador de que apenas a história de amor é ficcional e que, à data da gravação do filme, aqueles eram os costumes poveiros, contrastantes com um Portugal que ia imergindo na cultura industrial americana. Elementos externos, como programas de cinema, ajudavam igualmente a considerar estes costumes fidedignos. O programa apresentado pelo cinema São João (cf. Anexo 1, no fim desta dissertação), por exemplo, descrevia algumas destas tradições nas suas páginas. Para um governo que procurava apresentar aos portugueses um modelo de cidadão ideal, dependente da natureza e não das fábricas, simples e temente a Deus, os antigos costumes das comunidades piscatórias eram a fonte ideal, bem como os romances cuja ação decorre em pequenas aldeias.

Acerca desta inspiração, António Ferro, escritor e diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), “obviamente interessado em que a cinematografia

portuguesa servisse com outra dignidade e seriedade a orientação ideológica do regime” (Geada 1977: 79), aconselhou os realizadores a procurarem os assuntos para os seus filmes nas “adaptações literária e teatrais e, sobretudo, com as películas de cariz histórico, facilmente apropriadas à representação excessiva dos ideais nacionalistas do fascismo” (*ibidem*). Foi o caso de Leitão de Barros que encontrou inspiração em figuras históricas, como Camões e Inês de Castro, em comunidades, como a da Nazaré e da Póvoa de Varzim, e até em romances, como *As Pupilas do Senhor Reitor* de Júlio Dinis ou *A Severa* de Júlio Dantas.

Consciente da importância da manutenção da credibilidade, António Ferro aconselha ainda contra o excesso do pitoresco:

E caberia, talvez, nesta passagem, uma crítica violenta contra o abuso do pitoresco, do regional. Não se deve cair evidentemente no «ora-vai-tu», no excesso da cantiguinha e do bailarico. Mas longe de considerar inútil, prejudicial esse género de filme, considero-o benéfico, útil, óptimo elemento de propaganda, desde que seja convenientemente racionado. (1950: 51)

O diretor do Secretariado da Propaganda Nacional apelava, portanto, à criação de docuficções credíveis, que não caíssem nos excessos de uma cultura pitoresca. Exagerando nos traços, tornar-se-ia perceptível a vertente ficcional dos costumes.

Em suma, *Ala-Arriba!* pertence a um género cinematográfico que cruza o documentário e a ficção. Na base deste filme está, também, um trabalho etnográfico redigido por António dos Santos Graça: *O Poveiro*. Porém, apesar de o tema central ser o mesmo – as tradições da comunidade piscatória da Póvoa de Varzim –, a representação do poveiro e dos seus costumes foi realizada de forma distinta por Leitão de Barros. Esta inovação na representação ficcional do poveiro conferiu ao realizador da terceira docuficção mundial um papel relevante no panorama cinematográfico português.

2. Leitão de Barros e a construção de uma lente docuficcional

José Júlio Leitão de Barros nasceu em Lisboa a 22 de outubro de 1896. Frequentou o Curso Complementar de Ciências, o curso de Arquitetura na Escola de Belas-Artes e ainda um curso na Escola Normal Superior de Lisboa, adquirindo o aval para lecionar.

No final da década de 1910, iniciou uma participação ativa na *Lusitânia Film*, produtora através da qual realizou quatro filmes: *Sidónio Pais – Proclamação do Presidente da República* (1918); *Malmequer* (1918); *Mal de Espanha* (1918) e *O Homem dos Olhos Tortos* (1918). É imprescindível recordar que, como escreve Luís de Pina em *A Aventura do Cinema Português*,

Os filmes de Leitão de Barros [...] inserem-se [...] na história e nos costumes, duas linhas de interesse que irão marcar futuramente a sua carreira. «Malmequer» é um frívolo episódio da Queluz do século XVIII, um capricho amoroso entre uma «sécia» e um «peralta» [...] «Mal de Espanha» foi uma sátira das «espanhuelas» que povoavam as nossas estâncias elegantes [...] «O homem dos olhos tortos» ou «O mistério da Rua Saraiva Carvalho», segundo uma novela de Reinaldo Ferreira, ainda chegou a ser começado, mas Leitão de Barros já não o pôde concluir, devido à crise que desabou sobre a Lusitânia e que iria acabar com ela. (1977: 17)

Em 1918 a *Lusitânia Film* cessou a atividade devido a “falência fraudulenta” (Pinto 2015: 182). Nesta mesma década, paralelamente ao ensino e ao cinema, Leitão de Barros colaborou em periódicos, publicando artigos acerca da arte contemporânea. Assumiu, inclusive, o cargo de diretor artístico da revista *Sphinx – Revista dos novos*. Conquanto a experiência nesta revista tenha sido de curta duração, uma vez que publicou apenas dois números, esta nova paixão pelo jornalismo acompanhou-o toda a sua vida.

Os seus artigos para a revista *De Teatro*, na qual assinava como “O homem que passa”, não eram a sua única ligação ao mundo teatral; de facto, Leitão de Barros viveu um “interregno cinematográfico”, na expressão de Wagner Pereira (2013: 97), durante o qual se dedicou ao teatro. Em 1922, foi convidado a realizar os cenários da peça *A*

Rival, que lhe trouxe vários elogios. No mesmo ano, enquanto dramaturgo, levou a palco a sua peça *30 H.P.* Trata-se da história de Leopoldina, uma mulher de classe social desfavorecida que é seduzida por um homem rico, preferindo-o ao seu humilde amado, Carlos. Aquele seu novo amado, dono de uma oficina próxima, oferece-lhe inúmeros luxos que Carlos não consegue igualar. Leva-a, por exemplo, a passear num automóvel com 30 cavalos de potência (ou seja, 30 *horsepower*, donde o título da peça). Contudo, apesar de se deixar seduzir pelo luxo momentâneo, Leopoldina decide retornar para o seu amado: no final da peça, o amor puro vence. Já em 1923, Leitão de Barros produziu os cenários da sua própria peça *O Homem que Passa*. Nesse mesmo ano, estreou *O Ramo das Violetas*, episódio em ato único, com uma temática semelhante à de *30 H.P.* Ana Campos afirma que “Em ambas as peças a figura feminina do povo surge como vítima de um sonho por uma vida melhor, aparentemente só possível através da relação com um homem de condição social superior” (2007: 125).

Leitão de Barros destacou-se, igualmente, pelo seu talento nas artes plásticas, sendo internacionalmente reconhecido pelas suas aguarelas, expondo, por exemplo, em Espanha e no Brasil. E é precisamente “da pintura que vem o primeiro dinheiro ganho por Leitão de Barros” (Barros/Mantero 2019: 53). Compreende-se, então, que “A pintura, o teatro, o cinema e o jornalismo entram quase simultaneamente na sua vida e todos lhe interessam” (*ibidem*: 55).

Em 1925 decidiu, finalmente, publicar a sua própria revista em conjunto com Jaime Martins Barata: *O Domingo Ilustrado*. Com periodicidade semanal, a revista manteve-se até 1935 sofrendo algumas alterações (o próprio título passou a ser *O Notícias Ilustrado*). Nesse ano, o jornal viu-se interrompido por motivos políticos e económicos, incluindo o corte constante de artigos por parte da censura salazarista, que Leitão de Barros lamentou numa

confidência [...] ao oposicionista Francisco Cunha Leal, então já um «notável rebelde», [...]: «Gostaria bem que me deixassem escrever – a mim que não sou escritor – que me deixassem ter opinião, que me não cortassem as unhas todos os sábados, depois do duche de capilé em que o *Diário de Notícias* me encharca. Politicamente sou infeliz. Noutro país em que houvesse, não o culto da vulgaridade mas a exaltação da personalidade, tenho a impressão de que deixaria algumas páginas de política nacional e internacional capazes de contribuir um pouco para a compreensão da nossa época. Assim, tudo quanto escrevo é píffio, como píffio é o ar que respiramos...» (*ibidem*: 29).

No decorrer dessa década, Leitão de Barros publicou, em seu nome e sob o pseudónimo «O homem que passa», trinta e duas novelas e peças. Três anos após cessar *O Notícias Ilustrado*, assumiu a direção gráfica d'*O Século Ilustrado*. Redigiu, ainda, a coluna “Os Corvos”, crónicas publicadas no *Diário de Notícias*; teve um público de leitores tão relevante que foram publicadas em livro e ganharam uma rubrica radiofónica: *Corvos ao Ouvido*.

Apenas em 1927, quase dez anos após a sua saída da *Lusitânia Film*, Leitão de Barros regressou aos cinemas como realizador do documentário *Festas da Cúria*. Em 1929 realizou *Nazaré, Praia dos Pescadores*, um documentário acerca da comunidade piscatória da Nazaré, local onde retornaria para gravar *Maria do Mar*. Posteriormente, levou ao grande ecrã *Lisboa, Crónica Anedótica* em 1930 que, para Luís de Pina, “tem o mesmo cheiro saboroso dos «Corvos» que o autor publicava no «Diário de Notícias»” (1977: 33). Apenas um mês após a estreia desta comédia, surgiu nos cinemas *Maria do Mar*, “para muitos a obra-prima do cinema mudo português” (Pereira 2013: 98). Leitão de Barros apresenta uma obra que é simultaneamente um documentário e um drama verosímil. Efetivamente, testemunha-se um marco no cinema nacional pois, como declara Maria do Carmo Piçarra, “*Maria do Mar*, de 1930, é a segunda etnoficção da história do cinema, seguindo-se a *Moana*, de Robert Flaherty” (2013: 61).

Em 1931, Leitão de Barros tornou a marcar a história do cinema português realizando o primeiro filme sonoro em Portugal, *A Severa*, filme inspirado na obra homónima de Júlio Dantas. Este filme foi realizado em dois locais completamente distintos: as paisagens exteriores são portuguesas e as cenas de interior foram gravadas no estúdio da Tobis de Paris. Cinquenta anos após filmar *A Severa*, Leitão de Barros pretendeu realizar uma nova adaptação do mesmo texto. Contudo, tal não ocorreu, possivelmente por causa do “desaire de *Vendaval Maravilhoso*” (Barros/Mantero 2019: 132).

As suas produções até ao final da década de 1930 foram: uma adaptação de *As Pupilas do Senhor Reitor* de Júlio Dinis (1935), uma biografia de *Bocage* (1936), a biografia de Francisco de Quevedo *Las Três Gracias* (1936), *Maria Papoila* (1937), dois

filmes de propaganda nacional: *Legião Portuguesa* (1937) e *Mocidade Portuguesa* (1937), *Varanda dos Rouxinóis* (1939) e *Pesca do Atum* (1939). Ainda nessa década, em 1934, foi convidado por António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, para realizar o primeiro *photobook* português, *Portugal 34*.

Já em 1942, Leitão de Barros realizou um filme onde, novamente, questionou a fronteira entre ficção e realidade, desta vez com os pescadores da Póvoa de Varzim: *Ala-Arriba!*. Entre este filme e *Maria do Mar* são numerosas as semelhanças; para Leonor Areal,

Os filmes de pescadores, filmados nas praias da costa a norte da Nazaré, invariavelmente contêm: a cena de tempestade, prolongada, emocionante, com inevitáveis vítimas e atingindo uma dimensão trágica, que é reforçada pelos gritos de desespero das mulheres; as grandes corridas da população em massa ao areal e a devoção religiosa. Em contraponto, teremos sempre o tempero das danças folclóricas – entrelaçadas numa história de amor simples – além de outros elementos de descrição etnográfica tipificada. (2011: 52)

É compreensível que *Maria do Mar* e *Ala-Arriba!* se assemelhem, visto seguirem um modelo idêntico e terem sido realizadas pelo mesmo cineasta. Contudo, não é apenas a presença do som que aparta as duas obras, o diálogo com as obras de um etnógrafo e um dramaturgo serão igualmente decisivos na qualidade do segundo. É imprescindível, ainda, recordar que o filme gravado na Póvoa de Varzim foi realizado durante o Estado Novo, num período temporal em que frequentemente eram realizados filmes que nem sempre transmitiam o verdadeiro Portugal. Para Patrícia Vieira, *Ala-Arriba!* é um documentário romanceado. Porém, contrariamente a *Maria do Mar*, a ficção não se encontra meramente associada à paixão que une os protagonistas, visto que

o ambiente documental conseguido em «*Maria do Mar*» cedia a vez a concessões de carácter folclórico e literário, mau grado o esforço de autenticidade tentado pelo argumentista e dialoguista, o grande dramaturgo Alfredo Cortez. Leitão de Barros deixa definitivamente a genuidade popular e encaminha-se decididamente pela estilização histórica ou etnográfica. (Pina 1977: 49)

Foi precisamente essa “estilização histórica ou etnográfica” que despertou opiniões controversas em relação a *Ala-Arriba!*. Alves Costa, na sua *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*, afirma que

Leitão de Barros tenta com *Ala-Arriba* acercar-se de novo da gente do mar. O filme [...] sai-lhe desarticulado, «com personagens falsas saídas de museu etnográfico» (como dirá Manuel de Azevedo na sua *Perspectiva do Cinema Português*), ilustrando um conflito que escamoteia os problemas reais, quotidianos, dramáticos, prementes, dos pescadores poveiros. (Costa 1978: 87)

Todavia, *Ala-Arriba!*, o derradeiro filme de uma trilogia marítima de Leitão de Barros, não foi recebido apenas por críticas negativas. Prova do seu valor foi, inegavelmente, o prémio que Leitão de Barros recebeu a 3 de julho de 1943, na X Mostra Cinematográfica da Bienal de Veneza: a Taça Bienal. O filme foi igualmente bem recebido na própria Póvoa de Varzim, conforme ilustrado em “Ala, arriba” poema de Jam Jam (Anexo 2). Reconhecido internacionalmente, “ele constituiu um poderoso grito de audácia para nós em relação ao seu tempo, de tal modo que a curiosidade de certos meios internacionais do cinema se fixou, por um momento, neste cantinho da Europa” (*ibidem*: 125). Sejam as suas personagens “saídas de um museu etnográfico”, seja a sua narrativa “uma série de documentos da vida real” (Ribeiro 1938: 443), *Ala-Arriba!* foi o filme que, finalmente, trouxe o devido reconhecimento internacional ao cineasta que António Ferro considerou “o primeiro realizador português com olhos do nosso tempo” (*apud* Pereira 2013: 122). O filme foi bem recebido também nos cinemas portugueses (ver Anexo 3), espanhóis, brasileiros e mexicanos.

Ainda no mesmo ano de *Ala-Arriba!*, Leitão de Barros realizou *Póvoa de Varzim*, um documentário que visa apresentar aos portugueses a Póvoa de Varzim do tempo, uma cidade urbanizada, com comércio, uma vida noturna agitada – num contraste com a figura casta do poveiro de *Ala-Arriba!*, aparecem imagens do “Casino da Póvoa com chá dançante e um número de folclore para turistas” (Pinto 2015: 297) –, e industrial. Ainda assim, o documentário não ficou imune a polémicas visto que os poveiros expuseram, n’*O Comércio da Póvoa de Varzim*, problemas reais que foram apagados em frente às câmaras:

o pó das nortadas, com as “casas de aluguer deviam ser cuidadosamente inspeccionadas”, como “as fossas, os chiqueiros, estábulos, esgotos, deviam sofrer igualmente uma fiscalização para se evitarem cheiros nauseabundos, acabando-se assim com as moscas, mosquitos, etc”. Foram esses alguns dos aspectos que os residentes e responsáveis reclamaram, preocupados com a imagem e condições da localidade que deveria ser melhoradas não apenas cinematograficamente. (*ibidem*: 298; os segmentos entre aspas altas são citações de Graça 1942: 1)

Nessa mesma edição de *O Comércio da Póvoa de Varzim*, Santos Graça acrescenta que “Se as autoridades da nossa Terra ajudadas por todos os poveiros se devotarem a esta obra [...] os nossos visitantes do próximo ano verificariam que à beleza da imagem cinematográfica tinha correspondido a realidade de uma praia bonita, asseada e progressiva” (1942: 1). Assim, o documentário continuava romantizado, embelezado pela lente de Leitão de Barros. Todavia, essa frustração não parece ter sido sentida face a *Ala-Arriba!* visto que nesse mesmo ano a Câmara Municipal convidou Leitão de Barros, Alfredo Cortez e outros elementos da produção a visitarem a Póvoa de Varzim. O comunicado da Câmara Municipal ao povo da Póvoa (Anexo 4) mostra claramente a preocupação existente em promover uma calorosa recepção a estes convidados.

Com esta sequência de filmes realizados em terras poveiras, ficam terminadas as obras de Leitão de Barros relacionadas com o mar. De seguida, realizou ainda dois filmes inspirados em duas personalidades portuguesas: *Inês de Castro* (1944) e *Camões* (1946). No mesmo ano em que realizou *Inês de Castro*, recebeu uma encomenda do Ministério das Obras Públicas e realizou um documentário intitulado *Lisboa e os Problemas do seu Acesso*. Passados três anos, realizou a sua derradeira longa-metragem, uma produção luso-brasileira marcada por “desentendimentos, frustrações, quezílias e até algumas dificuldades de ordem financeira” (Ribeiro 1983: 650): *Vendaval Maravilhoso* (1949) retrata a história do poeta brasileiro Castro Alves, o “poeta dos escravos”. Apesar das críticas positivas, “*Vendaval Maravilhoso* deixa um rasto de contas por saldar e os produtores em grave situação financeira” (Barros/Mantero 2019: 233).

Após este “desaire”, Leitão de Barros apresentou inúmeras propostas relacionadas com a expansão quatrocentista, contudo, todos os pedidos de financiamento foram recusados. À data, o Diretor do SPN já não era António Ferro, facto que para Paulo Cunha explicava as tentativas falhadas de Leitão de Barros: “A falência do projecto cultural de António Ferro implicou também o desmoronar de um núcleo de realizadores que monopolizara a produção fílmica de longa-metragem ficcional” (Cunha 2014: 74). Leitão de Barros dedicou-se a outros projetos como o jornalismo, a tentativa de construção da Nau de São Vicente e uma última participação no teatro. Em 1956 levou à cena a peça *Avó Lisboa* que “contou com texto, cenário e encenação assinados

por um só autor, Leitão de Barros” (Campos 2021: 125). Todavia, talvez devido às críticas negativas, posteriormente “Leitão de Barros afirma ser apenas responsável pelo texto do espetáculo” (*ibidem*: 132).

Leitão de Barros revelou, ainda, outro talento que frequentemente se encontrava ofuscado pelo cinema e pelo teatro:

Um dos aspectos mais desconhecidos da atividade artística de Leitão de Barros é, porventura, o de decorador. *Designer* de espaços interiores ou exteriores, públicos ou privados, ele foi muitas vezes convidado a criar autênticos cenários cinematográficos com o seu bom gosto requintado (Barros/Mantero 2019: 200)

Não foram excessivos os elogios realizados ao bom gosto de Leitão de Barros face ao cenário das suas peças e filmes. Em 1957 demonstrou que esse seu talento não se encontrava presente só nos cenários que criava, mas também na decoração de interiores em eventos de maior escala. Nesse ano a rainha Isabel II de Inglaterra visitou Portugal e foi Leitão de Barros quem decorou o cenário que esperava a monarca.

Realizava, agora, apenas curtas-metragens encomendadas pelo Estado. Destas seis, duas terão desaparecido – *A Última Rainha Portuguesa* (1951) e *Relíquias Portuguesas no Brasil* (1959) –, enquanto as últimas quatro foram as derradeiras marcas de Leitão de Barros no cinema português: *Comemorações Henriquinas* (1960), *A Ponte da Arrábida sobre o Rio Douro* (1961), *Escolas de Portugal* (1962) e *A Ponte Salazar sobre o Rio Tejo* (1966). Dez anos após realizar esta última curta-metragem, Leitão de Barros faleceu, em Lisboa.

Leitão de Barros foi um pintor tradicional, um ávido jornalista, um dramaturgo astuto e, principalmente, um cineasta engenhoso que aproveitou o seu talento nas diversas áreas para realizar uma obra pessoal. Assim, reduzi-lo ao papel de “realizador” é esquecer as muitas funções que desempenhava. Marca a história do cinema português precisamente pela sua ânsia de desempenhar, simultaneamente, quase todas as funções necessárias aos filmes. Cada uma das longas- e curtas-metragens que realizou têm, em toda a sua extensão, o toque inconfundível de um cineasta que, posteriormente, seria digno do documentário de Fernando Matos Silva, *Leitão de Barros – O Senhor Impaciente*. Tal adjetivo já lhe havia sido atribuído por António Ferro:

Leitão de Barros, inteligência multiforme de superior transformista, imaginação criadora para o qual o sonho só interessa na medida em que pode ser acção, é, na verdade, um homem pouco vulgar, uma personalidade para livro e não para discurso. Figuras como a dele (e temos poucas...) são absolutamente indispensáveis ao progresso, à *civilização* do meio em que vivem e lhes fica a dever muito, sem dar por isso. [...] Nervoso através do seu próprio dinamismo, da sua própria acção, impaciente por fazer sempre mais e depressa, Leitão de Barros torna-se, às vezes, rude, brusco, quase intratável para os seus colaboradores que o estimam e que ele estima [...] Mas tudo se lhe perdoa (se há que perdoar) de tal modo a sua *marcha altamente civilizadora* tem contribuído para a formação da imagem, na consciência nacional e internacional, dum Portugal maior (Ferro 1950: 75-76)

Compreendemos que Leitão de Barros era reconhecido pela sua ambição, pela busca incessante de um cinema português que celebre as suas tradições e o seu povo. Além disso, procurava uma estética influenciada pelas tendências europeias que admirava e que, com Lopes Ribeiro, havia conhecido de perto (Pina 1977: 32).

É precisamente nesta simultaneidade que reside o seu traço único. Realizador de inúmeros documentários e filmes propagandísticos do Estado Novo, por outro lado era-lhe impossível calar a mágoa que sentia face à censura que, tantas vezes, interferiu com a sua arte. De facto,

Vista de perto, a relação de Leitão de Barros com o poder é tensa, acumulando episódios de mau estar e embaraço, a que alude o *Diário de Notícias*, em Outubro de 1996: «Desde o início apoiou Salazar e o salazarismo. Mereceu inteira confiança do Estado Novo [...] Mas entre ele e o regime estava latente um conflito recíproco. Por conveniência de ambas as partes, não o exteriorizavam, pois, cada qual à sua maneira, precisava um do outro». (Barros/Mantero 2019: 23)

Este realizador era também “o homem que passa” e, nas suas crónicas, não continha as críticas quer à actual situação do país quer à censura que o prendia. Por outro lado, Leitão de Barros viu os seus projetos serem constantemente financiados pelo Estado Novo e, em troca, o Estado Novo viu em Leitão de Barros o realizador perfeito para ensinar ao país o modelo do bom português.

Para compreender a facilidade de adaptação de Leitão de Barros às encomendas de propaganda nacional basta comparar a figura do pescador no filme *Maria do Mar*, realizado antes do Estado Novo, com a de *Ala-Arriba!*, financiado pelo SPN. No primeiro, a religiosidade é praticamente esquecida, há personagens com vícios, como o álcool, e é representado um dos mais graves pecados: o suicídio. Há, ainda, um “erotismo latente – associando a representação dos corpos a natureza ora doce ora violenta – também não será superado no cinema português que, desde então e até finais dos anos 60, se

revelará sempre mais puritano” (Areal 2011: 54). *Maria do Mar* opõe-se, frequentemente, aos valores castos do Estado Novo. Pelo contrário, refletindo acerca da escolha do poveiro como protagonista do filme de Leitão de Barros, Paulo Cunha afirma que é o estereótipo do que seria o português idealizado pelo Estado Novo: um firme crente, trabalhador – num emprego que depende da natureza, não das fábricas ou das cidades –, que respeita as hierarquias – como é perceptível no filme quando são chamados os Homens de Respeito – e a autoridade, que realiza procissões – o autor refere a procissão da Assunção, representada no filme – e que preza, ainda, a importância da unidade familiar.

Comprendemos que Leitão de Barros adaptou a sua visão à do Estado Novo. Em suma,

Entender quem foi Leitão de Barros, passa por entender este percurso sinuoso que se atravessou na sua vida: por um lado, as encomendas do Estado Novo transformadas em propaganda nacionalista, por outro, o olhar denunciador de um Portugal ao abandono, escondido e miserável. (Barros/Mantero 2019: 304)

Não era apenas Leitão de Barros que procurava esse Portugal encerrado sobre si próprio. Pelo contrário, ainda que na Póvoa de Varzim contemporânea os costumes que o realizador procurava não fossem já predominantes, havia um seletivo grupo que procurava manter viva a imagem do pescador poveiro, bem como as tradições que preservaram durante séculos. Dentro desse exíguo núcleo destacava-se António dos Santos Graça, aficionado etnógrafo que enviou a Leitão de Barros uma cópia do seu livro *O Poveiro*, onde reunia costumes, tradições, orações, provérbios, etc. Em suma, Santos Graça oferecia, naquela obra, a cultura da comunidade piscatória poveira. Após a sua leitura, Leitão de Barros decidiu que “os poveiros eram uma «formidável Raça de Pescadores», a «verdadeira sùmula de todas as virtudes maiores dos Portugueses» e o livro, no qual ele e Alfredo Cortez se iriam basear para conceber *Ala Arriba!*, uma «brilhantíssima lição de nacionalismo»” (Pinto 2015: 286).

II

Ala-Arriba!

3. Da Etnografia ao Cinema: Santos Graça e a representação do poveiro

António dos Santos Graça nasceu a 16 de janeiro de 1882 na Póvoa de Varzim. Com uma infância marcada pelas aventuras de um típico jovem poveiro, cresceu circundado pelas ondas do mar e pelos costumes da comunidade piscatória.

Santos Graça esteve rodeado de importantes nomes da cultura portuguesa no decorrer da sua vida, nomeadamente Rocha Peixoto, que incentivou a sua carreira. Motivado pelas conferências daquele etnógrafo português, Santos Graça começou a sua colaboração com o periódico local *O Povoense* em 1901. É rápida a evolução da sua paixão pelo jornalismo: dois anos depois, a 3 de dezembro de 1903, torna-se editor d'*O Comércio da Póvoa de Varzim*, que então se estreava. Flávio Gonçalves, etnógrafo poveiro, recorda que Santos Graça “Na imprensa da Póvoa de Varzim (a que deu tanto impulso), incessante e abnegadamente agiu em prol dos pescadores locais” (1984: 60). Paralelamente ao jornalismo, o autor promoveu a cultura da cidade poveira. Em 1904, fundou o Clube Naval Povoense, do qual se tornou presidente no ano seguinte. Iniciado o seu mandato, o clube tornou-se imediatamente impulsionador de variados eventos, sempre com a promoção da cultura poveira como prioridade. Entre eles destacou-se, em agosto desse ano, a organização de grandes festas marítimas. António dos Santos Graça afirma, numa edição especial de comemoração das bodas de ouro do Club n'*O Comércio da Póvoa de Varzim*, que “foram alguma coisa de marcante no norte do país pelo desembarque, recepção e desfile dos nossos marinheiros pelas ruas da vila, que um mar de flores cobriu sem interrupção” (Graça 1954: 1). O autor assina esta notícia como “Santos Graça Sócio nº 1”.

Também em 1905, Santos Graça iniciou outra vertente da sua carreira, a política, integrando um grupo de republicanos poveiros. Apenas seis anos após esta estreia, foi nomeado Administrador do Concelho e eleito membro substituto da Comissão

Municipal. Paralelamente, manteve o seu amor pela escrita e pela etnografia poveira. Em 1913 publicou n'A *Águia* "Notas sobre o Poveiro – o casamento". Em 1917, foi nomeado definitivamente como Chefe de Secretaria da Câmara Municipal. Já em 1919 foi eleito deputado e, no ano seguinte, nomeado provedor da Santa Casa da Misericórdia da Póvoa de Varzim. Ativo nos mais variados órgãos sociais e políticos da Póvoa, a dedicação de Santos Graça foi notória, sendo eleito, em 1925, senador pelo distrito do Porto e delegado do Congresso do Partido Democrático em Lisboa. Embora ocupado com a sua vida política, Santos Graça regressou ao meio jornalístico em 1926, tornando-se correspondente regional d'*O Primeiro de Janeiro*.

Cada vez mais interessado pela cultura poveira, em 1932 organizou uma conferência na Sociedade de Antropologia e Etnografia acerca dos usos, costumes e tradições do pescador. No mesmo ano, transformou a conferência numa obra que viria a ser o seu *magnum opus*, *O Poveiro*. Um dos motivos pelos quais publicou esta obra foi, segundo o próprio, descredibilizar informações que considera "monstruosas" publicadas no livro *Folk-lore Varzino* (1915) de Cândido Landolt, jornalista e escritor que dedicou grande parte da sua investigação à Póvoa de Varzim. Santos Graça condena, principalmente, o capítulo que Landolt intitulou "Inocência dos Poveiros". *O Poveiro* é inicialmente publicado pelo próprio autor; mais tarde, revelaria a José Rosa de Araújo que "toda a edição se lhe esbagoara, a maior parte por ofertas, e não se atrevia a reimprimi-lo, pois a despesa fôra de vulto e quase toda em pura perda" (*apud* Araújo 1984: 88). Conquanto o seu sucesso imediato tenha sido escasso, posteriormente reforçava-se que

ainda os etnógrafos e folcloristas portugueses se limitavam à descrição e estudo da cultura – *ergologia* – ou à recolha da literatura oral, e já Santos Graça, apresentava, de forma clara, minuciosa e atraente, no seu livro, a fisionomia cultural da comunidade poveira, redescoberta nos seus aspectos mais importantes e originais (Lopes 1984: 67)

No ano seguinte, publicou em edição própria o livro *A Crença do Poveiro nas Almas Penadas*. Santos Graça manteve o seu interesse na cultura viva, inaugurando, em 1936, o Grupo Folclórico Poveiro. Tomou, em 1937, duas decisões cruciais para o seu futuro, e o da própria cidade: fundou o Museu Municipal de Etnografia e História da

Póvoa de Varzim e aposentou-se do seu cargo de Chefe de Secretaria da Câmara Municipal.

Em 1941, tendo Santos Graça já enviado o seu livro a Leitão de Barros, o realizador

é sacudido e se lembra das possibilidades da feitura de um filme baseado na obra de Santos Graça, aproveitando a maré alta do entusiasmo pela Póvoa e pelos seus pescadores. Entrando em contacto com o ilustre poveiro, este leva Leitão de Barros até junto dos pescadores mais típicos, fá-los contar a sua vida aventureira do mar, confirmar as lendas e usos, os trabalhos domésticos. Para que o filme não ficasse muito dispendioso, é aventada a hipótese de uma interpretação por amadores poveiros, hipótese que é aceite e traduzida com a certeza. O filme teria como nome «Ala... Arriba», o célebre grito dos poveiros ao puxarem os pesados barcos para o areal da praia. (Marques 2010: 147)

Santos Graça, aceitou, então, a função de conselheiro regional do filme *Ala-Arriba!*, documentário inspirado nas tradições presentes em *O Poveiro*. Nesse mesmo ano de início de gravações, Santos Graça publicou *Pescadores do Alto – Os Valboeiros*.

Estreia-se, em 1942, *Ala-Arriba!*. É importante ressaltar que o papel político de Santos Graça não o impediu de realizar a sua função no filme de Leitão de Barros: “conquanto homem da república, nunca recusou projetos do Estado Novo” (Gonçalves 1984: 60 e 61). Aliás, o próprio Leitão de Barros reforçou a sua importância para a realização de *Ala-Arriba!*: “Os costumes da Póvoa vêm primorosamente descritos na obra de Santos Graça – *O Poveiro*. Aí nos fomos inspirar, e neste grande amigo da Póvoa encontrámos o verdadeiro animador do filme. Sem êle, êste filme de pescadores não seria localizado na Póvoa. A sua dedicação por esta obra, que lhe pertence em grande parte, não teve limites” (Barros 1942b: 41).

Desta forma, Santos Graça esteve ligado à conservação dos costumes poveiros representados em *Ala-Arriba!*. O livro *O Poveiro* serviu de base aos costumes presentes no filme. José dos Santos Marques relatou que Santos Graça ficara tão entusiasmado com a ideia do filme que depressa comunicou a novidade a Alberto Gomes, notório músico poveiro. Este, igualmente alegre, aceitou o convite de Santos Graça para compor a banda sonora do filme. Começou então a investigar a fundo a vida poveira, seguindo os homens no mar e no momento que daria nome ao filme, ou seja, o ala-arriba. A sua partitura é marcada pela cultura da Póvoa de Varzim demonstrando, lírica e

musicalmente, a relação entre o poveiro e o mar imprevisível de que depende. Contudo, apesar de tão notório trabalho e dos esforços de Santos Graça, Leitão de Barros optou por um músico da capital. Ainda que o seu trabalho não tenha sido aceite por Leitão de Barros, Alberto Gomes decide aproveitar a pesquisa que havia realizado e, a 24 de julho de 1953, estreia o seu poema sinfónico *Ala! Ala-Arriba* (Marques 2010: 148).

Compreendemos, por conseguinte, que a função de Santos Graça no filme estava exclusivamente ligada à informação sobre os costumes culturais da comunidade piscatória, não sendo responsável por nenhuma outra decisão. O cargo de ‘conselheiro regional’ que lhe foi atribuído por Leitão de Barros limitava o seu envolvimento no filme.

Após o sucesso de *Ala-Arriba!*, Santos Graça publicou, nesse mesmo ano, o livro *Inscrições Tumulares por Siglas*; em 1945, *A Mãe Poveira*; e em 1952 *Epopéia dos Humildes (Para a história trágico-marítima dos poveiros)*, uma obra que exalta os vários heróis poveiros – entre eles Cego do Maio e Jeque –, narrando as suas jornadas e o que considera serem exemplos de abnegação. Iniciada a última década da sua vida, o poveiro retomou a sua colaboração semanal no jornal que fundara, *O Comércio da Póvoa de Varzim*. Em 1956, ano do seu falecimento, Santos Graça publicou a sua derradeira obra, *A Criança Poveira: superstições, cautelas e remédios*. Tornou-se inegável constatar que

os seus livros, [sic] são o repositório das tradições dos usos e costumes, das crenças e superstições, do pescador poveiro. Eles descrevem a vida material e espiritual do pescador da Póvoa, na segunda metade do séc. XIX, ou seja, durante o período áureo da sua atividade piscatória (Fangueiro 1984: 99)

Todavia, não foi apenas a sua preocupação etnológica que se destacou, mas também a estética com que redigia as suas obras: “Servido pela sua prosa aparentemente singela, dum realismo instintivo, Santos Graça a todo o instante pinta quadros duma profunda humanidade (Gonçalves 1964: 197).

A 7 de setembro deste mesmo ano Santos Graça faleceu na Póvoa de Varzim, onde ainda hoje é recordado:

Também não há nenhum poveiro que não conheça um dos mais distintos valores da sua grei. [...] Quanto a nós; que bem o conhecemos, quatro factos chegaram para definir o Homem; muito para além da sua figura como político e como patriota que sempre foi – a feitura do seu primeiro e importante livro, o já referido «O Poveiro» de projeção internacional no meio etnográfico; a realização da 1ª Exposição Regional de Pesca Marítima, levada a efeito no Casino da Póvoa, há

precisamente cinquenta anos; a criação do Museu Etnográfico Municipal, um dos primeiros no género, com o aproveitamento de muito material da referida exposição; e ainda o outro Museu vivo que é o Rancho Folclórico Poveiro, onde guardou muitas peças do cancioneiro da gente do mar da nossa terra, a par dos seus trajos de festa. (Marques 2010: 189).

O trabalho de Santos Graça foi de extrema importância para a divulgação da cultura poveira. Escrevendo acerca de uma Póvoa encerrada sobre si própria, com tradições e práticas específicas, Santos Graça apresentou ao país – que, à data, observava atentamente a Nazaré, também devido aos filmes de Leitão de Barros – uma comunidade piscatória que se destacava das outras. Transmitindo informações, recolhendo testemunhos ou transcrevendo cancioneiros orais, Santos Graça deixou registada uma cultura que, segundo o próprio, se começava a desvanecer.

Para Ernesto Veiga de Oliveira, etnólogo português, o trabalho de Santos Graça é um exemplo a enaltecer, “os seus livros sobre folclore poveiro, que foi a grande paixão da sua vida, reflectem sem dúvida essa atitude sentimental” (1957: 38); contudo, acrescenta: “na verdade, a etnografia, como capítulo fundamental da ciência da cultura de um povo, tem que se manter em pura objetividade, limpa de lirismos e afectos pessoais que muitas vezes adulteram a exacta visão dos factos, e os transforma em meros pretextos literários” (*ibidem*). Ainda que admita, na obra de Santos Graça, a possibilidade desse “defeito”, rapidamente explica que

é compreensível, inofensivo, e amplamente, compensado e superado [...] ele conseguiu realizar, com probidade e rigor, uma preciosa recolha, fixar a riqueza de um mundo surpreendente de formas originais, antes que elas se confundissem no nivelamento da época presente, e se perdessem definitivamente. (*ibidem*).

O seu trabalho foi, ainda, importante pela marca que deixou no mundo artístico. Além do seu papel ativo no cinema, Santos Graça publicou cancioneiros – como o cancioneiro num dos capítulos de *O Poveiro* –, importante fonte de inspiração para outros autores que narraram aventuras piscatórias localizadas na Póvoa de Varzim ou noutras praias portuguesas. Exemplo disso é o dramaturgo Alfredo Cortez que, antes de trabalhar diretamente com Santos Graça no filme *Ala-Arriba!*, havia já demonstrado uma leitura de *O Poveiro* em 1936. Na sua peça *Tá-Mar*, que tem lugar numa comunidade piscatória na Nazaré, há um momento em que Lianor – personagem semelhante à cigana de *Ala-*

Arriba! – canta cantigas que se encontravam arquivadas no livro de Santos Graça. Proferindo através de uma das suas personagens um cântico de origem poveira, torna-se lícito afirmar que Alfredo Cortez já conhecia *O Poveiro* e já tinha sido diretamente influenciado por ele.

4. A influência do teatro de Alfredo Cortez no argumento cinematográfico

Alfredo Cortez nasceu em Estremoz a 29 de julho de 1880. Licenciou-se em Direito pela Universidade de Coimbra, em 1905. Apenas cinco anos depois, inaugurou um escritório de advocacia com o seu primo, Agro Ferreira. Em 1929, foi nomeado juiz de investigação criminal e emigrou com a família para Angola. Contudo, no ano seguinte, regressou a Portugal, sendo escrivão e, posteriormente, chefe de secretaria do Tribunal da Boa-Hora.

Paralelamente à sua carreira jurídica, Alfredo Cortez descobriu uma paixão pelo mundo do teatro. Sob o pseudónimo de Virgílio Pinheiro, estreou-se como escritor, em 1918, no espetáculo de revista *Terra e Mar*, peça “com referências e enquadramento da intervenção de Portugal na 1ª Grande Guerra” (Cruz 2016: s/p). Conquanto não tenhamos os textos completos, no espólio da família estão presentes segmentos desta peça. Segundo Duarte Ivo Cruz, “as breves cenas atribuídas ao «Terra e Mar» assumem uma irónica pícara sobre grandes figuras da política da época, e sobre situações então de atualidade, evocadas em personagens e quadros alegóricos revisteiros” (2014: s/p). Várias foram as peças redigidas e levadas a cena por Alfredo Cortez. Para Sebastiana Fadda (2017: 21-22), podem ser agrupadas segundo vários temas ou estilos: naturalismo austero – *Zilda* (1921), *O Lodo* (1922), *Bâton* (1938) e *Lá-Lás* (1940) –, tradicionalismo apologético – *À La Fé!* (1924), *O Oiro* (1926), *Lourdes* (1927) e *Domus* (1931) –, rutura expressionista – *Gladiadores* (1934) e *Babel* (s/d) –, costumes populares regionais – *Tá-Mar* (1936) e *Saias* (1938) – e em tom menor – *Ralhos do Avô* (1922), *Moema* (1940). Conquanto Fadda agrupe as peças de Cortez pelos seus temas, creio que será interessante acompanhar também as suas publicações cronologicamente pois várias destas temáticas intercalam-se entre si.

Em 1921 levou à cena, pela primeira vez, uma peça assinada pelo seu próprio nome. Sobre *Zilda*, Bastos e Vasconcelos afirmam:

Na imprensa debateu-se largamente a peça. O rigor da observação social e psicológica, a violência do conflito causaram um certo escândalo... mas o espetáculo foi fazendo carreira, tendo alcançado cinquenta e sete representações. A personagem de Zilda ergue-se, segundo críticos actuais, como a primeira personagem “moderna” do teatro português, situação que Joaquim Madureira atesta, ao afirmar com ênfase que esse texto “é teatro”, e “é Arte, porque é miserrimamente humano. Desgarradoramente belo, porque é tristerrimamente vivido (2004: 107)

Esta primeira peça de Alfredo Cortez marcou a história do teatro português pela sua ambiguidade: para muitos, a peça era imoral, para outros, era moralizante precisamente pelas ações erradas da personagem principal. Zilda é uma jovem abandonada pelo seu pai que fica ao encargo de uma pobre engomadeira. Apesar do amor que Carlos, o filho da engomadeira, tem por Zilda, para ela a relação serve meramente como treino para as suas capacidades de sedução. Assim, satisfeita com o seu próprio poder, Zilda procura um homem rico a quem consiga seduzir. Embarcando em novas relações, a protagonista torna-se o centro da ruína destes homens, inclusive daquele que havia escolhido. Uma vez esgotado o seu dinheiro, Zilda abandona-o e ele suicida-se. A peça poderia tornar-se um unânime sucesso, contudo, visto que Zilda nunca tem de enfrentar qualquer consequência pelas suas ações, foi considerada imoral por muitos. O próprio Alfredo Cortez, anos mais tarde, tendo-se convertido ao cristianismo, renega a peça: “Cortez esclarece que o repúdio de *Zilda* é motivado pela necessidade de coerência pessoal, já que continuar a incluir a peça na sua produção «seria não ser eu», [...] sendo «um dever elementar de lealdade para comigo próprio e para com o público inutilizar quanto possível a ação de uma peça de que não po[de], moralmente, orgulhar-[s]e»” (Fadda 2017: 37). Apesar de repudiada por Cortez, *Zilda* foi, para muitos, o seu *magnum opus*:

E sendo toda a peça, em absoluto, original, não tendo um dito, uma scena, um personagem, uma situação que de longe nos evoque qualquer das milhentas peças que, cá dentro e lá fora, tem focado na ribalta estas estranhas e capitosas flôres da carne [...] obra de estreia do sr. dr. Alfredo Cortez, sendo, como literatura e como teatro, uma bela obra de Arte em qualquer literatura ou qualquer teatro do mundo, é como Arte, quasi perfeita (Madureira 1924: s/p)

Já em 1922, Cortez redige duas peças completamente distintas: *Ralhos de Avô* e *O Lodo*. A primeira é uma curta cena doméstica, um diálogo entre Maria e o seu avô enquanto acompanhamos o crescimento emocional da protagonista: de simples menina a jovem mulher. Curiosamente, Maria encontra-se no polo oposto ao de Zilda e das personagens de *O Lodo*. É a típica mulher-anjo, tão bem conhecida do público português. Inocente e doce, Maria contrasta com Domingas, protagonista de *O Lodo*. Esta segunda peça, redigida em 1922, conta a história de Domingas, dona do prostíbulo e mãe de duas filhas; para José Blanc de Portugal, é “a única obra-prima do nosso teatro realista” (Portugal 1959: 425). Apesar de terem a mesma mãe, a vida das duas filhas é distinta: Júlia vive entre as prostitutas de Domingas tendo, inclusive, um caso amoroso com o companheiro da mãe; já Maria da Luz foi acolhida pela sua madrinha e reside longe deste ambiente. Volvidos anos, Maria da Luz regressa à casa da mãe assustada com as tentativas de abuso sexual por parte do seu padrinho. Conseguindo convencer a mãe a vender a casa que servia de abrigo à prática que exercia, Maria da Luz prepara uma nova vida com Domingas, mas Júlia descobre o seu plano e assassina a irmã durante o sono. A mãe, desesperada pela perda de uma das filhas, ajuda Júlia a encobrir o homicídio. Juntas, penduram Maria da Luz para levar a crer num suicídio, porém, ao ver o corpo pendurado, Domingas morre de desgosto.

Novamente, a crítica ficou dividida. Para uns, esta peça é genial, para outros torna a ser imoral, tanto que, em 1958, a peça é censurada:

O Lodo é, acima de tudo e antes de tudo, uma peça honesta, uma peça moral, ia a dizer, uma peça educadora, se não fôra o trocadilho fácil da tragédia se desenrolar num colégio de meninas e do teatro estar hoje e ter estado sempre, como Arte, muito mais alto e muito acima duma escola laica de boas-maneiras ou duma aula cristã de bons-costumes... (*ibidem*)

Aliás, a estreia da peça foi organizada pelo próprio dramaturgo “depois de sucessivas recusas das companhias profissionais da época, que sistematicamente consideraram a peça no mínimo chocante” (Cruz 2015: s/p).

Alfredo Cortez redige, de forma seguida, as quatro peças de “tradicionalismo apologético”, na expressão de Sebastiana Fadda. A primeira, de 1924, é *À La Fé!*, um drama histórico em verso que tem como subtítulo “Lenda da Lealdade”. Nesta peça,

através de personagens fortemente ambivalentes, várias definições de lealdade e traição são questionadas. Entre esta peça e *Lourdes*, redigida em 1927, um evento altera a visão de Alfredo Cortez do mundo que o rodeia: uma das suas filhas cura-se milagrosamente de uma doença. Como já foi mencionado, Alfredo Cortez converte-se ao catolicismo, e *Lourdes* é exatamente a representação desse acontecimento. Num hospital em Lourdes, duas freiras portuguesas, Maria da Nazaré e Maria dos Anjos, preparam um quarto para receber uma doente, Ana Valpassos. Ana recebe uma cura milagrosa, graças à intervenção da santa de quem Maria da Nazaré é devota. Ainda na mesma temática, Cortez escreve *O Oiro* em 1926, segundo um manuscrito encontrado no seu espólio. Contudo, existe uma nova versão datada de 1928 e é essa que chega aos teatros. Esta peça apresenta uma mãe com saúde frágil, um pai insano e uma criança inocente, e traz à luz a problemática do aborto na perspetiva do agora católico Cortez. Por fim, dentro desta temática, redige *Domus* em 1931. Novamente, e como o próprio título indica, estamos numa casa, no seio de uma família. Aqui, Cortez utiliza as suas personagens para recriar uma situação com a qual vários portugueses se identificariam, ou seja, as dificuldades da vida conjugal. Acabam por vencer, claro, os valores do catolicismo.

Encerrado este ciclo, Alfredo Cortez redigirá em 1934 uma peça que trouxe controvérsia, *Gladiadores*. Descrevendo uma guerra entre os géneros, temos dez homens contra dez mulheres. A protagonista acusa o seu novo marido de a tentar matar; ele é preso, mas rapidamente solto, pois apenas tentou matar uma mulher (apenas é um crime punível a tentativa de homicídio de um homem). No final, todos se perdoam mutuamente. Apesar do final feliz, a crítica presente em toda a peça não é esquecida:

e a pedrada no charco que foi, em Janeiro de 1934, a estreia da «caricatura» de Alfredo Cortez *Gladiadores*, sátira sócio-política que utilizava habilmente as técnicas do expressionismo e constitui, na obra do seu autor e no panorama do teatro português do seu tempo, um caso ímpar (Rebello 1979: 84)

Em 1936, Alfredo Cortez redige uma peça que em muito se assemelha ao filme para o qual, em 1942, escreverá o guião. *Tá-Mar* decorre na praia da Nazaré, local onde havia já passado a lente do diretor de *Ala-Arriba!*, Leitão de Barros, com *Nazaré, Praia dos Pescadores* (1929) e *Maria do Mar* (1930). Aliás, para Sebastiana Fadda (2017: 66-

67) é inegável a inspiração que *O Poveiro* de António dos Santos Graça e *Maria do Mar* de Leitão de Barros tiveram na concretização desta peça. Embora ofuscados pelo enredo principal, os costumes da Nazaré são também apresentados. Acompanhando os amores e desamores de Lavagante, o espetador vai conhecendo discretamente tradições nazarenas. Manuel Lavagante é um pescador que, apesar das numerosas pretendentes que tinha quando solteiro, escolhe contrair matrimónio com Maria Bem. Contudo, tal escolha desperta uma cólera incontrolável em Lianor, que não aceita ter sido trocada por outra mulher. Também a relação entre marido e mulher é instável, pois Lavagante, preocupado com a sua vida marítima, esquece a matrimonial, sem consumir o casamento, para desgosto da esposa. Num dia de forte tempestade, Lavagante decide levar a embarcação para o mar. Apesar da forte vontade de o auxiliarem, os pescadores em terra nada conseguem fazer pois a chave do barracão onde se encontram os outros barcos está desaparecida. Em casa de Maria Bem, Lianor revela que roubou a chave pois prefere ver o amado sucumbir nas águas a sabê-lo casado com outra mulher. Ainda que a chave nunca chegue a aparecer, Lavagante consegue domar o mar e, finalmente, é capaz de assumir a sua condição matrimonial.

Em 1938, Alfredo Cortez redige uma peça semelhante a esta. *Saias* tem como plano de fundo Miranda e, apesar do forte enredo, destaca as tradições mirandesas. No mesmo ano, produz uma peça que é censurada: *Bâton*. Alfredo Cortez redige uma carta a Oliveira Salazar, indignado com a censura aplicada. Retratando o dia a dia da alta sociedade portuguesa, tornamos a ser convidados a assistir a uma disputa entre mãe e filha pelo mesmo homem.

1940 é o último ano em que Alfredo Cortez redige peças. *La-Lás* só subiu a palco em 1944 e é sobre uma mãe e uma filha que disputam o mesmo homem. Já *Moema* é inspirada na estadia do autor em Angola. É redigida aquando da Exposição do Mundo Português e tem como temática central o papel do português nos países africanos. Aqui, o colonizador surge, também, como um apaziguador.

Alfredo Cortez produziu, ainda, três peças que Fadda classifica como “em tom menor”, não datadas. *Uma Cena Realista* tem lugar numa casa na província, local onde uma lisboeta tenta fugir de um jovem por ela enamorado, acabando por casar com ele.

Da peça *S. Paio* restam-nos apenas manuscritos datados de 1922. Tratar-se-ia igualmente de uma “dramatização musicável”, na expressão de Duarte Ivo Cruz, com uma temática semelhante a *Tá-Mar* e *Ala-Arriba!*, pois seria um musical ambientado na zona da Murtosa, representando um diálogo entre homens e mulheres. Por fim, *Babel* é um conjunto de reflexões filosóficas e religiosas sobre variados temas.

Sucesso de bilheteira em todo o país, *Ala-Arriba!* estreia em 1942, sendo o filme escolhido para representar Portugal no Festival de Veneza. Em 1944, devido ao agravamento de problemas de saúde, Alfredo Cortez regressa a Oliveira de Azeméis, cidade natal da esposa, onde vem a falecer, em 1946.

Assim, Alfredo Cortez redigiu numerosas peças completamente distintas que Duarte Ivo Cruz considera “uma dramaturgia de certo modo vasta mas sobretudo variada em estilo” (2001: 240). É, a meu ver, esta sua versatilidade que o fará tão importante para o panorama teatral português. Que o mesmo autor seja capaz de produzir *Zilda* e *Lourdes* é excepcional; contudo, que o faça deslocando-se entre as variadas temáticas que redige, revela-se admirável. Apesar de várias das suas peças serem aclamadas pela crítica, apenas dois trabalhos lhe trouxeram reconhecimento: em 1936 recebe o prémio Gil Vicente entregue pelo SPN por *Tá-Mar* e, em 1942, o prémio Bienal com o filme *Ala-Arriba!* do qual foi argumentista. Curiosamente, apesar de representarem duas artes distintas – teatro e cinema –, como veremos, *Tá-Mar* e *Ala-Arriba!* têm uma temática muito semelhante.

Marcante no teatro português, o talento de Alfredo Cortez foi reconhecido por Leitão de Barros, que convidou o dramaturgo a escrever o guião de *Ala-Arriba!*. Leitão de Barros conhecia bem o trabalho de Alfredo Cortez, tendo inclusive redigido algumas críticas às suas obras. A semelhança na temática e nos diálogos entre *Tá-Mar* e o guião de *Ala-Arriba!* sugere que a peça possa ter influenciado a decisão de Leitão de Barros de convidar Alfredo Cortez para planificar no papel o que havia sonhado realizar em filme. Várias são as semelhanças entre a peça e o guião, de personagens a momentos específicos. Luiz Francisco Rebello descreve a peça como um “drama da gente do mar, entendido com um lírico realismo que o projecta na sua dimensão mítica” (1968: 125); mas facilmente poderíamos aplicar esta definição a *Ala-Arriba!* que, à luz da distribuição

por temáticas segundo Sebastiana Fadda, ficaria certamente junto de *Tá-Mar* e *Saias*. Contudo, não é apenas à primeira peça que *Ala-Arriba!* se assemelha. Na introdução à sua peça *Saias* (1938), Alfredo Cortez recorda a importância de manter em cena a linguagem própria do local representado. O seu discurso é muito semelhante ao discurso proferido pelo prior no início de *Ala-Arriba!*. Tal como Leitão de Barros tinha a lente correta para retratar os pescadores poveiros, e Santos Graça detinha o conhecimento essencial dos costumes poveiros, Alfredo Cortez detinha em si a capacidade de retratar, num guião, a pureza de uma narrativa tão singela e carismática.

5. Leitão de Barros, *Ala-Arriba!*

5.1. Narrativa

Com argumento e diálogos de Alfredo Cortez, *Ala-Arriba!* comprova que “na filmografia de José Leitão de Barros, as fronteiras entre a ficção e a não-ficção aparecerem por vezes esbatidas” (Sá 2019: 329). Este filme, que narra a epopeia diária dos pescadores poveiros quer no mar quer em terra, tem como cerne os amores e desamores de João Moço e Julha. A narrativa é transmitida pelas palavras do prior, figura autoritária, de credibilidade imaculada. A mesma boca que transmitiria ao poveiro a Palavra de Deus – tão importante para este povo crente – narra também esta história.



Fig. 1 – Leitão de Barros, *Ala-Arriba!* (1942: 0h01m56s)

Assim inicia o filme: o espetador encontra-se num local onde priva com o prior da paróquia. Este senta-se na sua secretária enquanto lê um livro. À medida que a câmara se aproxima, o prior compreende que já não se encontra só e abandona a leitura.

O posicionamento da câmara – de frente para a secretária – e o cenário que rodeia o prior transmitem ao espetador a ideia de que conversará com o sacerdote.

O prior vai transmitir informações fulcrais para a compreensão do filme a que iremos assistir. Começa por lembrar que “os poveiros são honestos”, mas nem todos. Apresentará a comunidade piscatória mais antiga de Portugal, que se distingue pela sua simplicidade e pelo respeito pela hierarquia delineada há séculos. Existe uma divisão entre chefes de barco e os seus pescadores. Entre os chefes existe, ainda, uma clara distinção entre os lanchões – que o prior descreve como “heróis da pesca do alto, possuidores das grandes lanchas poveiras” – e os sardinheiros – descritos como “pescadores humildes de bateis pequenos, a arraia miúda que não vai para o mar largo e se contenta com o peixe”. A divisão entre os grupos é clara e, para haver união entre famílias de diferentes estatutos, o sardinheiro deve elevar-se por mérito próprio ou recebendo dádivas de um lanchão. A hierarquia é de tal modo respeitada que o próprio prior apresenta as personagens nessa mesma ordem: primeiro os lanchões – Augusto, Camila e Julha –, de seguida os sardinheiros – João Saramago, Engrácia e João Moço –, a Tia Janeiras que, sendo já viúva, pertence ainda à classe, os pescadores dos diferentes barcos – Chibanta e Chinha – e as duas personagens de menor importância por se afastarem da cultura poveira – a Tia Rata e a Cigana. Finda a apresentação das personagens, lembra que os atores não são profissionais, mas trabalhadores nortenhos modestos. O sacerdote termina o monólogo identificando esta comunidade como um Portugal desconhecido e transferindo a atenção do espetador para o que qualifica como “o mais violento dos dramas eternos da terra portuguesa”, o mar.

É precisamente no mar que se inicia a narrativa do filme. Nele navegam duas embarcações, a de Augusto Bô e a de João Saramago. Quando se cruzam, inicia-se uma disputa para decidir quem passará primeiro. Esta não é resolvida de forma pacífica e, rapidamente, começam a ser atiradas pedras de um barco para o outro. Quando Augusto se impõe exigindo o devido respeito por ser lanchão, João Moço afirma que Chibanta, pescador a bordo da embarcação de Augusto, atirou a primeira pedra. Ainda assim, com o seu carácter apaziguador, João Moço cede, ordenando aos seus companheiros que recuem.

Já na praia, as mulheres preparam o regresso dos pescadores quando a Cigana lhes pergunta se querem que lhes leia a sina. Todas negam, exceto Engrácia, que fica surpreendida quando a Cigana, sem a conhecer, revela que ela tem apenas um filho. Revela ainda que João Moço sofre de várias invejas – crença muito popular na cultura poveira –, despertando receio na mãe do jovem. Preocupada, pergunta à Cigana o que pode fazer para afastar este mal, descobrindo que deve enterrar ouro em areia molhada. Esta caricata cena é cortada pelo chegar da embarcação de João Saramago. Compreendemos que João Moço e Julha conhecem-se já e têm um interesse mútuo. Tal cumplicidade é interrompida por Camila, mãe de Julha, que a chama e lhe recorda que é filha de mestre lanchão, portanto, não pode casar com um sardinheiro como João Moço. Do outro lado da praia, a Cigana reza sobre as argolas que Engrácia sacrificara; contudo, enterra um saco vazio e esconde as argolas nas suas vestes. Neste simples momento decide-se a história de João Moço e Julha: serão estas as argolas que levarão ao encontro entre João Moço e a Cigana. João Moço cruza olhares com a Cigana e com Julha, mas decide dirigir-se até à amada. Descontente com esta decisão, a Cigana levante-se e segue João Moço, perguntando-lhe se não quer que ela lhe leia a sina e rogando-lhe um peixe. O jovem nega a leitura, mas oferece-lhe um peixe.

Camila chega a casa transtornada e explica ao marido que Julha está enamorada de um sardinheiro. Augusto Bô fica alegre com a perspectiva do matrimónio entre a filha e João Moço, pois este, apesar da sua classe social, é bom pescador. Vemos uma clara distinção entre Augusto e Camila que parecem representar dois pontos de vista opostos. Enquanto Camila representa o preservar das tradições acima do amor da filha, resistindo à transgressão social de João Moço, Augusto sustenta uma visão pragmática do casamento, acolhendo o jovem trabalhador na sua lancha. Decidido, Augusto conversa com João Saramago sobre o matrimónio dos filhos:

A minha cachopa deixou-se enfeitiçar pelo teu rapaz e diz que com ele ou nenhum. Ora, antes que ela me caia para aí em quaisquer trabalhos, vamos arranjar as coisas a parecer bem. [...] Eu dou-lhe três carteis, tu dás-lhe um quarto de ganho até fazer outros três e o rapaz vai já na primeira ceifa para o mar na minha lancha. [...] Deixa lá as famílias, homem. O teu filho é bom rapaz e tudo se arranja em bem.

Este discurso proferido por Ti Augusto não é original de Alfredo Cortez; pelo contrário, é uma réplica quase exata das palavras transcritas n' *O Poveiro* acerca deste assunto:

A rapariga diz que ou aquele ou nenhum. Antes que caia em algum «trabalho» vamos a remediar isto: tu emprestas três «carteis», eu outros três e o rapaz vai já na primeira ceifa para o mar na nossa lancha. Deixa lá a família: êle é bom rapaz e assim tudo se arranja em bem. (Graça 1932: 63)

Apesar da insegurança de João Saramago, este aceita o convite do outro para se juntarem à sua família na fogueira noturna dessa mesma noite.

É nesse ambiente folclórico que conhecemos mais um pouco da cultura poveira. Numa praça da comunidade, uma senhora canta ao som de concertinas enquanto os mais jovens dançam numa roda. João Moço e Julha dançam lado a lado, de mãos dadas. Os mais velhos estão ao seu redor e observam atentamente o ambiente. À vista de toda a comunidade, Julha oferece uma estatueta de Santo António a João Moço, ritual simbólico de uma relação. À volta, todos comentam. No meio desta agitação, João Moço leva Julha para um local mais recôndito onde possam conversar a sós, contudo, Chibanta segue-os. João Moço afirma que fará uma promessa a São Bento da porta aberta, mas Julha avisa-o de que o santo pune severamente quem não cumpre as promessas. A jovem compreende que Chibanta os observa e regressam para o centro da festa. De volta ao ambiente de festa e em frente a toda a comunidade, Julha oferece o seu lenço a João Moço, afirmando que estão noivos. O baile decorre alegre para todos, exceto para Chibanta, que se dirige até Augusto Bô para lamentar a sua decisão de aceitar João Moço na sua família e na sua companhia.

No dia seguinte, Chibanta tenta enraivecer João Moço na partida do batel, contudo, não tem sucesso. Na lancha de Augusto está um lenço içado, símbolo de que um dos seus pescadores se casará, neste caso, João Moço com Julha. Chegados à praia, dá-se o momento de *Ala-Arriba!* em que as mulheres correm até às lanchas e, junto com os pescadores, as puxam para terra. Tudo isto enquanto gritam “ala-arriba”.

Volvidos do mar, os pescadores dirigem-se, com as suas famílias, para a eucaristia. O sacerdote é o prior que narra a história desde o início. Terminada a cerimónia anuncia, perante a comunidade, que João Moço e Julha se casarão. É

interessante notar que o prior finda o anúncio do matrimónio pedindo que, caso alguém conheça um motivo pelo qual o casamento não deva ocorrer, o declare; de seguida, novamente no seu escritório e enquanto narrador, explica que os jovens poveiros mantinham a castidade até ao momento do casamento, que poderia ser cancelado caso um dos dois já tivesse perdido a virgindade. Deste modo, a própria narrativa antecipa o motivo pelo qual o casamento será cancelado: a inocência de João Moço será questionada num encontro com a Cigana.

Tal encontro ocorre pois João Moço tenta reaver as argolas que a Cigana roubou a Engrácia. Confrontada por João nas «casas grandes», a Cigana pede-lhe um encontro à meia-noite para lhe devolver o que roubou. Chibanta escuta toda a conversa e, embora escondido, também comparece ao encontro. A Cigana pede a João Moço que a ajude a retirar a argola de uma orelha. Do ponto de vista de Chibanta parece que ambos se beijam:



Fig. 2 – Leitão de Barros, *Ala-Arriba!* (1942: 0h40m21s)

Chibanta corre até à taberna mais próxima para chamar testemunhas e o boato percorre a comunidade até chegar a Julha, cancelando-se o noivado. São chamados os Homens de Respeito e João Moço é exilado.

No dia seguinte, a Ti Janeiras, persuadida por Chibanta, vai à casa de Julha e aconselha Camila a levar a jovem até à bruxa para que esqueça o amor que sente por

João Moço. Conquanto não acredite em bruxaria, Julha concorda em visitar Tia Rata para ninguém dizer que ela não se esforçou para superar o noivado. A bruxa sugere-lhe um ritual, contudo, avisa-a que pode resultar em sangue. Julha aceita fazê-lo.

De volta a casa, Julha é visitada pelo prior. Este anima-a recorrendo a uma metáfora entre a vida e o momento de ala-arriba: “Ala-arriba e a vida vai por diante! O que é o ala-arriba se não o milagre da vontade de um pelo esforço de todos? Às vezes o barco prende, parece que vai parar, mas houve esforço e ala-arriba. Ala-arriba, Julha!”. Despede-se o prior com a promessa de que passará por lá todos os dias; motivada pela preocupação, Julha revela ao prior que foi à bruxa. Tal confissão demonstra que, mesmo quando parece que Julha perdeu a fé, permanece temente a Deus. Ainda que se encontre num conflito interno entre o amor por João e o dever para com a sua fé, Julha encontra um equilíbrio entre ambos. É quando se despede do prior após a sua confissão que Julha encontra Chinha, que lhe revela onde pode encontrar João todas as noites.

Nessa noite, ao bater das doze badaladas, todos se preparam para o que acontecerá: João Moço dirige-se ao mar com a sua cana de pesca, Chibanta vagueia pela vila até o local onde estaria Julha, e esta sai de casa dos pais discretamente. Ao contrário do combinado com a Tia Rata, Julha vai até à praia onde se encontra com João. Chibanta, que se dirigia ao local onde supostamente estaria Julha, encontra-os. Colérico, agride João Moço e os dois envolvem-se numa disputa violenta de que João sai vencedor.

No dia seguinte, os bateis encontram-se no mar quando são surpreendidos por uma tempestade que afeta toda a vila. Na zona da barra, os barcos começam a virar. Apesar dos berros e da tristeza de todos, apenas João Moço toma uma atitude, corre para o mar para tentar salvar o pai da amada. Compreendendo que o jovem não seria demovido, outros pescadores juntam-se-lhe e entram no revoltado mar, conseguindo salvar alguns pescadores do batel de Augusto. Com este feito de valentia e solidariedade poveira, João Moço é aceite novamente. Tal como Julha apenas consegue reencontrar João quando supera o conflito interior relacionado com a sua fé, pilar essencial da sua identidade, também João retorna a sua relação quando é novamente aceite na comunidade. Reintegrados no que são os alicerces da sua personalidade, Julha e João moço podem finalmente casar.

Na introdução à obra completa de Alfredo Cortez, Duarte Ivo Cruz afirma que “O texto de *Ala-Arriba* não é uma peça em muitos quadros: é um verdadeiro guião cinematográfico, poderosamente plasticizante na sua descrição, vigoroso no travejamento, épico e lírico na admirável linha literária” (1992: 65). A narrativa que acompanhamos é harmoniosa e realista. Todos os detalhes estão perfeitamente enquadrados para sugerir que observamos um simples documentário. A narrativa é verosímil, assemelhando-se à rotina destes pescadores. O perigo que defrontam não é imaginário, é o mar que enfrentam diariamente fora das câmaras. Tal representação do real é comum pois “no tempo do Estado Novo, o ensejo de retratar o real ou a intenção de corresponder a esse ou outro público estavam industriados por uma concepção do cinema como meio de educação popular” (Areal 2011: 28). O espetador vê João Moço, um humilde trabalhador com quem se identifica, ser recompensado pelo seu trabalho árduo e encontra nele um exemplo de cidadão a seguir. Por isso, não apenas a narrativa é delineada de forma credível mas é também de igual importância construir personagens que criem ora empatia ora indignação.

5.2. Personagens

Compreendendo a importância de uma narrativa pautada pelo detalhe, torna-se perceptível a necessidade de personagens que a consigam sustentar. *Ala-Arriba!* procura manter o maior realismo possível, portanto, estas personagens são delineadas com o intuito de trazer familiaridade ao espectador:

No cinema português há pouco drama psicológico, há muito mais diagnóstico social e sobretudo moralismo. Há uma prevalência de personagens tipológicas, representantes de grupos ou classes, com muito pouco de individual. Aspecto curioso, já que com essa estratégia os filmes se assumem muito mais como descritores de organização social normativa. (Areal 2011: 46)

Por esta razão, as personagens de *Ala-Arriba!* representam tipos. Porém, contrariamente ao afirmado por Manuel de Azevedo, em nada me parece que sejam “saídas de um museu etnográfico” (*apud* Costa 1978: 87). Ao invés, parece-me que, escolhendo atores nativos da região, Leitão de Barros conseguiu que estes deixassem transparecer a maior credibilidade possível. Não representavam apenas o poveiro de outrora, como veremos, mas também o que eles próprios haviam já vivido (tanto mais que, apesar de muitos costumes serem já antigos, alguns eram ainda atuais). Como afirma Manuel Félix Ribeiro, “O problema da interpretação, pelo escrúpulo de Leitão de Barros em servir-se de atores profissionais, ficou também satisfatoriamente resolvido, deixando-se aos nativos a caracterização verista dos seus dramas e vivências, através duma tipificada textura narrativa” (1982: 132).

Desta forma, tão importante quanto a construção das personagens foi a escolha dos atores que as representariam. O filme apenas conta com dois atores profissionais: Luís Pinto, o prior, e Maria Olguim, Engrácia, mãe de João Moço. Inicialmente, não seriam os únicos:

Manuel Pina lembrou que a atriz principal convidada para fazer o filme (rodando até alguns metros iniciais) foi a conhecida Bárbara Virgínia. Só que, João Moço, sentia-se acanhado a interpretar com ela «cenas amorosas». Daí que fosse convidada a bonita Elsa Bela-Flor esposa do João Moço, para fazer o papel. (Azevedo 1982: 4)

Daqui advém muita da naturalidade entre os protagonistas, que haviam já vivido a sua narrativa amorosa. Em bom rigor, reproduziam perante a câmara o que tinham experienciado perante os seus familiares. Contudo, estamos perante uma docuficção, isto é, estes atores não representavam apenas o seu dia-a-dia. Roberto Nobre relembra:

Os actuautes, quanto menos ali representem, quanto menos actores e mais pescadores forem, melhor. Vertoff, dos maiores doutrinadores que teve a nova arte, defendia o cinema assim, arrancado à verdade com o mínimo de ficção possível, desejando até que aqueles que estavam a ser filmados nem sonhassem que o eram. (1942: 205)

Logicamente, conseguimos compreender a importância de manter o máximo de naturalidade numa etnografia. Aliás, várias etno- e docuficções seguem precisamente esta metodologia, como vimos com o exemplo de Rouch. Todavia, é fulcral recordar o papel de Alfredo Cortez neste filme. Todos os diálogos foram por ele pensados ao detalhe: as conversas são reproduzidas conforme um guião cautelosamente redigido. Em bom rigor, alguns dos diálogos neste filme assemelham-se aos de peças do dramaturgo, por exemplo:

Ti Gertrudes – Deus t’ôça, cachopa! (*Pausa. Depois, como a si mesma.*) Se aqui nã andar bruxedo... (*Maria Bem olha-a surpreendida.*) Bruxedo da Lianor, essa aluada! Um estipor que nã perde sentido do home, nem depois de o ver casado! Foi praga! Foi praga que te rogo -, a ti e a ele -, qu’isto nunca assucedeu na classe dos pescadores.

Maria Bem (*Taciturna.*) – Também tenho essa suspêta, nha mãe. O mesmo que vossemecê tá a apresentar, já se m’apresentô muita vez... Mas cais pragas! Cais pragas!... (*Pausa. Num rompante destemperado.*) O Diabo...

Ti Gertrudes (*Assustada.*) – Credo em cruz, Santo Nome de Jesus!... (*Benze-se três vezes.*) (Cortez 1936: 494)

Este diálogo ocorre em *Tá-Mar* (1936) que, como já vimos, em muito parece ter servido de base ao guião de *Ala-Arriba!*. Sabemos que, após o noivado de Julha e João Moço ser anulado, a família da jovem é visitada por Tia Janeiras que recomenda uma ida à bruxa. O diálogo entre Tia Janeiras e Camila é semelhante a este. Tia Janeiras, após reforçar a superioridade de Chibanta, aproxima-se de Camila e sussurra: “Olha, leve-a à bruxa, à Ti Rata, a da Vila”, ao que Camila responde: “Credo em cruz, Santo Nome de Jesus”, benzendo-se e continuando: “Eu quero lá a cachopa metida em bruxedo. *Abrenúncio.*

Você nem parece uma pessoa temente a Deus. Isso até é pecado, mulher”. É compreensível que algumas personagens sejam semelhantes a outras desta peça.

Alfredo Cortez é conhecido pela dualidade que apresenta. Por um lado, temos a “mulher fatal”, de clara referência romântica e decadentista («*la belle dame sans merci*»), na qual se cruzam a beleza, o erotismo, o feitiço e um certo prazer sádico na vitimização” (Serôdio 1996: 3). Esta afirmação, que rapidamente se associa a personagens como Lionor de *Tá-mar*, pode também ser associado à Cigana de *Ala-Arriba!*. Esta mostra o seu lado de *femme fatale* quando é a causa do término do noivado entre João e Julha. Por outro lado, temos precisamente a protagonista que representa “as mulheres angelicais” (*ibidem*: 7).



Fig. 3 – Leitão de Barros, *Ala-Arriba!* (1942: 0h08m39s)

A própria estética da Cigana é diferente das restantes figuras femininas do filme. Enquanto as outras mulheres envergam trajes típicos poveiros – simples saias compridas e largas, blusas brancas, xailes e lenços na cabeça –, a cigana tem a cabeça descoberta, ostentando ganchos no cabelo; por cima da blusa branca usa um xaile decorado e vários colares; já a saia, embora também longa, é justa na cintura e vai alargando até aos pés, composta por várias camadas de folhos. Assim, contrastando com a singela beleza das poveiras – principalmente de Julha – a cigana transmite luxo e sensualidade. Estas

características acabam por sobressair também das falas da personagem. Contrariamente a outras figuras femininas como Camila e Engrácia, a cigana expressa-se num tom de voz mais baixo, mais calmo. O seu discurso parece premeditado para transmitir confiança a quem a escuta.

Tanto Engrácia quanto João Moço, no encontro com a cigana, são enganados por essa falsa sensação de segurança. Um bom exemplo é o que diz a Engrácia, quando esta desespera ao saber que o filho sofre de inveja dos outros: “O seu filho anda ameaçado, mas a gente pode livrá-lo!”. Quando utiliza o vocábulo “a gente”, a cigana coloca-se no mesmo plano que Engrácia, trabalha com ela para a ajudar a salvar o filho. Esta mãe desesperada não vê na cigana uma ameaça, mas uma poderosa aliada que a pode ajudar a salvar João. Também o tom de voz da cigana se vai alterando conforme a cena decorre: inicialmente, fala de forma calma e num tom baixo ajustando-se de forma precisa às reações de Engrácia. Mantendo-se sempre dentro do estado de espírito da cliente, o tom e o ritmo da fala vão-se adaptando às da outra. Quando Engrácia fica desesperada e questiona o que deve fazer para resolver a questão, a cigana aumenta drasticamente o tom e começa a repetir que têm de reagir. A urgência na sua voz é fulcral para Engrácia aceitar realizar o ritual que ela propõe.

De igual forma, nos dois encontros com João Moço, a cigana mantém a imagem de uma mulher calma e consciente das suas falhas. Torna-se perceptível que não é apenas o seu discurso que parece premeditado, também a sua linguagem corporal é cuidadosamente pensada. Quando João Moço a confronta nas “casas grandes” ela responde-lhe de forma meiga. De seguida, descobrindo o motivo da visita, assume uma postura envergonhada, baixando a cabeça. Já quando promete ao jovem que lhe devolverá as argolas, ergue a cabeça novamente, olhando-o nos olhos. A Cigana compreende exatamente qual sentimento deve demonstrar e como o fazer. Já no encontro noturno apela à forte empatia de João Moço, pedindo, de forma assustada, que se afastem do acampamento. Assume, de seguida, uma postura sedutora aproximando-se do jovem e inclinando a cabeça na sua direção. Em suma, tanto as suas palavras como as suas ações demonstram uma personalidade astuta capaz de se adaptar ao interlocutor.

Do lado completamente oposto está Julha, protagonista do filme. Clara representação da mulher-anjo, Julha seria o modelo que todas as jovens portuguesas devem seguir. Temente a Deus, tem uma presença assídua na eucaristia e no confessionário, tanto que, quando se afasta de João, o prior a visita inquieto com a sua ausência. Julha nunca deixou de frequentar a Igreja, mas estava afastada do confessionário. Compreendemos que mantém a sua fé pois, após ir à bruxa, sente necessidade de o confessar ao prior. Promete-lhe ainda que não tornará a procurar esses serviços. Além da sua fé, também a amabilidade da personagem é característica. Todos os seus diálogos com os pais deixam transparecer ternura, mesmo quando a sua mãe eleva o tom de voz condenando a escolha do seu marido. Contrariamente a outros personagens como a cigana ou Ti Augusto que tendem a responder no mesmo tom, Julha mantém o respeito pelos que considera superiores a si, como os seus pais.

Sempre fiel ao seu amado, Julha nunca deixa de acreditar no amor de ambos, afirmando que, caso a sua comunidade não torne a aceitar João, permanecerá solteira o resto da vida. Contrastando com a *femme fatale*, Julha tem a fidelidade ao amado como um traço de personalidade. O compromisso com o amado reforça a moral imaculada da jovem, bem como o carácter espiritual do seu amor. Demonstra também ser genuinamente preocupada, ao contrário da cigana que manifesta uma falsa preocupação para esconder os seus verdadeiros objetivos. Mesmo após ter sido alegadamente traída por João, Julha reza por ele na Igreja e, vendo os seus pais, pede que todos juntos rezem por ele.

Julha relembra, por conseguinte, o estereótipo da mulher-anjo do Romantismo. Além da doçura do seu carácter, testemunhamos uma jovem decidida que tudo faz pelo seu amor. Embora não seja exilada socialmente nem coloque em risco a própria vida, afasta-se da sua fé, que tanto valoriza, para tentar encontrar na Ti Rata uma solução que a aproxime do amado. Alfredo Cortez e Leitão de Barros retomam, por conseguinte, o modelo de uma jovem mulher simples, amável e dedicada.

Da mesma forma, João Moço é o modelo do português honesto, trabalhador e altruísta. Consciente das hierarquias, João é obediente. Quando, no início do filme, o seu barco se cruza com o de Ti Augusto, ordena que recuem pois o outro batel é lanchão

e eles são apenas sardinheiros. Da mesma forma, quando os Homens de Respeito aparecem na sua casa, João não se dirige a eles, nem contraria a decisão de os exilarem da comunidade. Pelo contrário, aceita-a e sai da casa de seu pai. Sendo proibido pelos Homens de Respeito de ir ao mar, João nem tenta ser aceite noutra embarcação que não a de seu pai. Aceita o castigo dado e, para sobreviver, pesca da areia durante a noite. É também um jovem trabalhador e dedicado. Mesmo quando o mar se torna mais atribulado, não recua e cumpre as suas funções com zelo e empenho, seja em batel lanchão ou sardinheiro.

É no mar que demonstra a sua principal característica, o altruísmo, que em bom rigor é também fonte da sua ruína. Sempre preocupado com o bem-estar do outro, João nunca é rude. Ainda na praia, quando primeiro chega a sua embarcação, oferece um peixe à cigana que demonstra interesse na compra, mas pouco dinheiro. O maior ato de altruísmo deste jovem testemunha-se no mesmo local que viu já, na obra *Epopéia dos Humildes* de Santos Graça, outros exemplos de poveiros bondosos: o mar. Quando os batéis de Ti Augusto estão em perigo de naufragar, João reúne uma embarcação e consegue salvar alguns pescadores, entre eles Chibanta (que tentara prejudicar a sua relação com Julha e com quem, na noite anterior, se envolvera num conflito físico). Temente a Deus e às hierarquias, honesto, simples, trabalhador e altruísta, João Moço é o modelo do português delineado pelo Estado Novo.

No polo oposto ao de João Moço está Chibanta. É apresentado pelo prior no início do filme como alguém que “entra no caso com a fraqueza das suas maldades”. Desta forma, desde o primeiro contacto com a personagem, o espetador sente-se condicionado, pois será influenciado, no decorrer do filme, pelo preconceito inicial avançado pelo prior. Além do preconceito de Chibanta face aos sardinheiros, conhecemos de imediato a agressividade adjacente ao carácter desta personagem. Enquanto todos trocam entre si palavras intensas, Chibanta é o primeiro a pegar em pedras e atirar contra o barco rival. Da mesma forma, já no final do filme, é Chibanta quem primeiro ataca João, derrubando-o sobre a areia. Além de ter um carácter violento, também demonstra pouco respeito pela hierarquia. Durante a festa popular, Chibanta responde de forma rude a Ti Augusto. Quando o lanchão afirma que a partir

do dia seguinte João Moço integrará a sua embarcação, Chibanta questiona a sua escolha. Perante tal indignação, o lanchão troca a sua postura brincalhona por uma mais séria e afirma: “Entra porque eu quero, sou mestre e mandei-o chamar”. Pela sua resposta e seriedade de tom de voz, compreendemos que Ti Augusto sentiu a sua autoridade questionada.

É imprescindível realçar a perspicácia de Chibanta ainda que esta seja utilizada de forma pouco ética. Quando se dá o fatídico encontro à meia-noite, Chibanta aguarda até João e a cigana estarem isolados; só então encontra a taverna mais próxima e faz-se acompanhar de testemunhas. Decide depois ludibriar Ti Janeiras para que o ajude, oferecendo-lhe peças de roupa novas da sua falecida esposa. Todas as ações de Chibanta ocorrem no momento mais oportuno, o que demonstra essa perspicácia. Chibanta revela, ainda, ser um trabalhador pouco esforçado: no naufrágio já mencionado, declara que não consegue remar mais e desiste de tentar salvar a embarcação. Por fim, este pescador representa um dos mais graves pecados para o poveiro: a inveja. Chibanta sente uma forte inveja de tudo o que João vai conquistando, chegando a afirmar “Tem sorte em tudo, malvado”. Para a comunidade poveira, sofrer de inveja dos outros é muito perigoso, tanto que, quando a Cigana afirma que João Moço sofrerá de inveja, Engrácia desespera. Logo, associar uma personagem a este pecado afirma a sua maldade.

Narrando tudo o que vai acontecer aos seus paroquianos, o prior é a personagem mais complexa da narrativa, precisamente pelo seu ambíguo papel. A meu ver, a escolha do narrador reflete a sensação de confiança que se pretende transmitir ao espetador. Recordando que *Ala-Arriba!* se enquadra no contexto ideológico do Estado Novo, é importante realçar que o catolicismo era um pilar fundamental promovido pelo regime. Da mesma forma, a religião católica era uma base estrutural da comunidade piscatória poveira. Assim, questionar a veracidade das palavras de um sacerdote desafiava os princípios morais estabelecidos pelo Estado Novo e pela Igreja. Principalmente quando o próprio prior atesta, no monólogo inicial, a realidade presente nesta simples história de amor. O próprio prior é um artifício que reforça a veracidade dos factos narrados e

ajuda o espetador a encontrar uma moralidade na narrativa. Se um sacerdote a narra, é mais fácil acreditar que há nela uma virtude implícita.

No decorrer do filme, é possível distinguir duas funções distintas do prior: narrador e personagem. Enquanto personagem, cumpre as funções de um sacerdote: celebra a eucaristia, reza com as mulheres dos pescadores num dia de forte tempestade e procura Julha quando esta se encontra triste e afastada do confessionário. Como Leonor Areal afirma, “o padre dos filmes quase só se relaciona com mulheres, desempenhando um papel de guia moral e seu defensor em relação aos outros homens” (2011: 264). É exatamente esse o seu papel aqui, convencer Julha a refletir acerca das suas escolhas e compreender se esta já tem um novo pretendente. Já enquanto narrador, surge sempre no seu escritório e “antes de dar prosseguimento à narrativa fílmica, adverte para a autenticidade e o amorismo dos actores reais e nos explica os costumes e estrutura social dos pescadores poveiros” (*ibidem*: 54). Os próprios costumes que apresenta como realidades inegáveis são também, em certo modo, ficção. Assim,

Este narrador, que é simultaneamente personagem no mundo ficcional, é capaz de produzir uma narrativa que está inserida numa narrativa primária, e constituindo uma narrativa dentro de outra narrativa, origina o que Genette designa como narrativa metadieética (que Aguiar e Silva prefere designar por hipodieética) (Cardoso 2016: 121).

Por fim, temos um conjunto de personagens que representam a comunidade piscatória poveira. Não sendo personagens que se destacam individualmente, representam estratos da comunidade. Ti Augusto é um mestre lanchão que demonstra generosidade e compaixão quando aceita o casamento da filha sem sequer ponderar a posição social de João Moço. Além disso, é um capitão decidido e um pescador temente a Deus. Igualmente crente é Ti João Saramago, pescador sardinheiro. Este é mais firme com o filho, principalmente pelo forte respeito à hierarquia. Quando os Homens de Respeito condenam o protagonista ao exílio da comunidade, João Saramago renega o filho imediatamente e recusa as redes que seriam suas por direito, deixando-as com humildade para Ti Augusto. É apenas quando os Homens de Respeito decidem que João Moço pode voltar à casa do pai que este o aceita de volta.

Já Camila e Engrácia representam a mãe poveira, cada qual do seu estatuto. Camila, por exemplo, quando testemunha o primeiro encontro entre João Moço e Julha, repreende a filha: “o tronco busca o tronco [...] pois se ateimas digo ao teu pai”. Estes simples conselhos de mãe foram inspirados pel’*O Poveiro*:

Se um rapaz sardineiro [...] se sorria para a filha de um lanchão, a mãi desta vinha logo falar-lhe [...] E repreendia, a seguir, a filha, dizendo-lhe se não sabia que a família do rapaz se não podia aparentar com a sua. E acrescentava logo: “Vê lá o que fazes! Se teimas, digo-o a teu pai! Tens muita família de «tronco» para escolheres.” (Graça 1932: 62)

Já Engrácia é mãe de sardineiro: não tendo uma preocupação social com o matrimónio do filho, é extremamente preocupada com a saúde e o bem-estar deste. Conquanto tenha, também, respeito pelas hierarquias, o seu amor de mãe é mais forte ao ponto de, apesar de os Homens de Respeito terem já dado a sua sentença, ela pedir ao marido que reconsidere afastar o filho de sua casa. Os Homens de Respeito também não são personagens ficcionais, n’ *O Poveiro* Santos Graça descreve-os:

Assim, na Comunidade poveira havia [...] os *Homens de Respeito*, que são aqueles vèlhos pescadores que um passado austero de probidade profissional, tornou venerandos na classe [...] Eram três destes homens que julgavam as questões, dando a sua sentença, sem memória de um desacato. (*ibidem*: 68)

Estas personagens ajudam na “manutenção da tradição verifica-se na aparição de crianças vestidas com roupas de pescadores e igualmente no respeito pelos mais velhos nos conselhos de anciãos” (Sá 2019: 329).

Por fim, conhecemos a Ti Rata, bruxa da Vila que fornece a Julha a solução para os seus problemas. Ti Rata representa a vertente das superstições poveiras. O facto de ela ser da Vila (isto é, de Vila do Conde) é extremamente relevante.

É imprescindível definir o termo “bruxa” pois para o poveiro tem um significado distinto do habitual. Ora, “A *bruxa* é uma entidade muito diversa” (Pedroso 1988: 99): a esta figura mitológica são associadas várias lendas e funções espirituais. Ainda assim, geralmente afirmamos que “o seu carácter é essencialmente maléfico” (*ibidem*). Em *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e outros Escritos Etnográficos*, Consiglieri Pedroso reforça a diferença entre as feiticeiras e as bruxas. As primeiras

teriam um pacto com o Diabo, mas “não deixam de ser mulheres” (*ibidem*: 100), isto é, os seus ‘poderes’ vêm exclusivamente das ervas e feitiços que utilizam. Já as bruxas seriam feiticeiras que, tendo comunicação ativa com o Diabo, são por ele convidadas a passarem para bruxas fazendo promessas mútuas entre si. Após uma cerimónia solene em que renunciam Deus, o Diabo marca-as: começam a encontrar-se com ele às quartas e sextas-feiras.

Ora, para o poveiro, a bruxa não era uma figura malvada. Contrariamente ao esperado, “não deitam cartas, não fazem nem desfazem feitiçarias, bruxedos ou defumadoiros” (Graça 1932: 72). Estas bruxas eram simples mulheres que, por acaso da sua sina, estavam fadadas a fazer “o mal que o Diabo lhes impuser” (*ibidem*). Ou seja, não tinham qualquer controlo sobre o que realizavam quando estavam ‘possuídas’ pelo Diabo. Explica-se assim por que razão Julha procurou auxílio numa bruxa da Vila e não poveira: “Contra estes males é que o Poveiro procura remédio nas bruxas dos outros lugares, que, mais práticas, com as suas anzonices, o exploram largamente” (*ibidem*). Analisando as características mais marcantes de todas as personagens, é compreensível o exímio detalhe presente no guião de Alfredo Cortez. Contudo, também a lente de Leitão de Barros foi fulcral para que *Ala-Arriba!* transmitisse ao espetador uma mensagem implícita na linguagem visual. Como veremos, através do contraste entre a luz e a sombra, planos mais abertos ou mais fechados e até a posição das personagens no plano, Leitão de Barros criou uma narrativa visual subjacente à história que o prior narra.

5.3. Imagem e Som

Ala-Arriba! comprova que os filmes de Leitão de Barros se distinguem “das obras meramente propagandísticas pelo rigor técnico, pelo acerto dos enquadramentos e pela beleza da fotografia, que levou a que fossem bastante bem recebidas pela crítica cinéfila da época” (Vieira 2011: 69). Conquanto a preocupação estética seja constante na sua carreira, os seus filmes são visualmente diferentes entre si. Existem, por exemplo, episódios semelhantes entre *Ala-Arriba!* e *Maria do Mar* que são expostos de forma distinta. Uma inegável diferença entre esses filmes é a representação do corpo. Para Leandro Mendonça, “não resta dúvida de que o resultado estético de um filme é a função de suas condições de produção” (2013: 144). É imprescindível, então, recordar que *Maria do Mar* estreia em 1930, ou seja, antes da Constituição de 1933 que aprova o Estado Novo, enquanto *Ala-Arriba!* é um filme financiado pelo SPN. Como já mencionado, em *Maria do Mar* há um “erotismo na representação do corpo humano [...] algo que diferencia Leitão de Barros de outros realizadores seus contemporâneos” (Sá 2019: 331). As imagens dos encontros entre os respectivos protagonistas, por exemplo, constituem polos opostos. Enquanto o encontro de *Maria do Mar* e Manuel na praia ocorre de dia, com duas senhoras como testemunhas, Julha e João Moço encontram-se de noite, completamente sós. Apesar disso, o segundo casal partilha um momento muito mais casto do que o primeiro. A sós, Julha e João Moço trocam juras de amor puro e sincero, bem como um único beijo.



Fig. 4 – Leitão de Barros, *Ala-Arriba!* (1942: 1h10m21s)

Já Maria do Mar e Manuel trocam vários beijos apaixonados e carícias íntimas sem haver qualquer preocupação com os que testemunham o seu comportamento.



Fig. 5 – Leitão de Barros, *Maria do Mar* (1930: 1h05m36s)

Além destes encontros entre os protagonistas, há um outro evento comum a ambos os filmes: um naufrágio. As cenas de naufrágio em *Maria do Mar* e em *Ala-Arriba!* são simultaneamente díspares e semelhantes. Aliás, esta representação do mar agitado comprova, a meu ver, o que Roberto Nobre destaca como diferença entre ambos os

filmes: “No primeiro há preocupação plástica, no segundo a de ser natural” (Nobre 1942: 205).



Fig. 6 – Leitão de Barros, *Maria do Mar* (1930: 0h17m06s)



Fig. 7 – Leitão de Barros, *Ala-Arriba!* (1942: 1h16m09s)

Enquanto em *Maria do Mar* as cenas ocorrem apenas na praia, em *Ala-Arriba!* vários locais sofrem com a tempestade. Assim, não apenas os pescadores no mar sofrem com o forte vento, mas toda a comunidade é vítima das condições meteorológicas – vemos, por exemplo, janelas de uma casa a partir ou o altar de uma capela a ser desfeito.

Da mesma forma, o plano do barco que luta contra o mar demonstra que, em *Ala-Arriba!*, não há apenas preocupação estética, mas também realista. Os pescadores do barco *Maria do Mar*, apesar de se encontrarem à deriva, são o foco da cena: as personagens são o elemento mais destacado no plano. À sua volta o mar está atribulado; contudo, nem uma gota de água surge em primeiro plano, tapando os atores. Já no filme realizado na Póvoa, o mar é colocado em destaque face aos atores: em vários momentos a água do mar aparece em cena, tapando-os. Deste modo, apesar de o naufrágio de *Maria do Mar* parecer mais imaculado, uma vez que não há um caos marítimo que se destaque face aos atores, em *Ala-Arriba!* sentimos uma maior aproximação da realidade.

Contudo, apesar da inegável preocupação de Leitão de Barros face à naturalidade de *Ala-Arriba!*, de forma nenhuma é lícito afirmar que não houve uma preocupação estética com o filme.

Vejamos um exemplo:



Fig. 8 – Leitão de Barros, *Ala-Arriba!* (1942: 0h30m10s)

Neste fotograma, é possível observar o barco, sustento do pescador, em primeiro plano. Ao fundo, a igreja, o lar do poveiro. Numa só imagem está a essência do pescador poveiro: à sua frente vê apenas o mar, seu eterno aliado e rival, e atrás, na sua

retaguarda e defesa, a fé inabalável e marcante. É na subtileza destes planos que está presente o toque artístico de Leitão de Barros.

Ainda assim, não é apenas nestas imagens de ligação que é possível testemunhar uma preocupação estética. Alternando o ponto de vista visual, Leitão de Barros transmite subtis detalhes ao espetador. Como já evidenciado, quando os pescadores regressam do mar pela primeira vez, João Moço troca olhares com a Cigana e com Julha. Esta cena transmite um forte impacto visual pois é possível compreender a posição de João (e, conseqüentemente, da sociedade) em relação a ambas:



Fig. 9 – Leitão de Barros, *Ala-Arriba!* (1942: 0h12m15s)



Fig. 10 – Leitão de Barros, *Ala-Arriba!* (1942: 0h12m21s)

Quando João olha para a Cigana, há um enquadramento a partir de um ângulo picado, sugerindo a sua inferioridade face à comunidade. Já Julha, membro integrado da sociedade, é percecionada no ângulo normal do filme, como se estivessem ao mesmo nível. De igual forma, a Cigana está rodeada exclusivamente por areia, está só, opondo-se a Julha que tem várias mulheres da comunidade à volta. Da mesma forma que o ângulo demonstra uma vulnerabilidade da Cigana, para os Homens de Respeito existe um plano próprio: “Cada um deles expõe as suas razões em três planos americanos separados, reforçando o destaque e a importância que tinham na comunidade: o plano americano confere-lhe autonomia e proeminência” (Sá 2019: 330). Quando surgem no ecrã, os Homens de Respeito são apresentados precisamente com um ângulo contrapicado, representando a forte autoridade que têm na comunidade.



Fig. 11 – Leitão de Barros, *Ala-Arriba!* (1942: 0h42m41s)

Todavia, não é apenas através do posicionamento da câmara que Leitão de Barros influencia a percepção do espectador. A utilização de *zoom in* encontra-se igualmente destinada a momentos específicos, ou seja, situações mais sérias. Augusto Bô é exemplo dessa utilização de *zoom in* para demonstrar o agravamento de situações. Este pescador lanchão demonstra uma personalidade divertida e leve; contudo, por vezes apresenta a seriedade digna de um mestre. Nesses raros instantes de sisudez, o *zoom in* até atingir o *close-up* reforça a perturbação emocional de Augusto Bô, intensificando a sua frustração. Quando Camila tenta persuadir Augusto a interferir no casamento da filha, ele responde de forma sisuda. O mesmo ocorre quando Chibanta o confronta acerca da presença de João na sua embarcação. Em ambos os casos Augusto inicia a cena alegre, assumindo depois um semblante sério, momento no qual há um *zoom in* na expressão do pescador:



Fig. 12 – Leitão de Barros, *Ala-Arriba!* (1942: 0h21m12s)



Fig. 13 – Leitão de Barros, *Ala-Arriba!* (1942: 0h21m16s)

Através deste *zoom in*, torna-se perceptível a seriedade dos momentos. Tal ocorre, por exemplo, quando os pescadores rezam a oração da barra, pedindo pelas almas dos poveiros que ali faleceram. Enquanto rezam um pai-nosso, há um constante *zoom* sobre os rostos cabisbaixos dos pescadores.

A tonalidade visual é igualmente relevante na construção da atmosfera e no desenvolvimento narrativo do filme. Através da manipulação entre a luz e as sombras, Leitão de Barros altera a atmosfera das cenas. Um exemplo desse contraste é os encontros noturnos. Antes de anunciarem o noivado à comunidade, João Moço e Julha

afastam-se de todos. Apesar de isolados, não se encontram demasiado afastados do centro da festa, não se tornando imoral aos olhos da sociedade o seu encontro. Tal pode ser demonstrado pelas sombras que frequentemente atravessam o rosto de ambos, prova que estão ainda próximos da fogueira, fonte de luz.



Fig. 14 – Leitão de Barros, *Ala-Arriba!* (1942: 0h19m07s)

A iluminação deste encontro, testemunha da proximidade do casal em relação à comunidade, contrasta com a escuridão que envolve o encontro de João com a Cigana, como podemos testemunhar na Figura 2 (ver capítulo 5.1.). A quase ausência de luz corrobora a sensação de que este encontro é errado, ocorrendo longe da comunidade. A forte escuridão dificulta, ainda, a perceção do que verdadeiramente ocorre, deixando uma dúvida acerca da proximidade entre as personagens. Torna-se praticamente impossível para o espectador descrever em pormenor o que ocorreu.

Creio que a escuridão no encontro entre João e a Cigana tem ainda outro motivo. É imprescindível recordar que, devido a este encontro, o matrimónio entre João e Julha é anulado, resultando na expulsão do jovem da comunidade. Este momento constitui a queda do pilar essencial da sua personalidade: a comunidade na qual João se insere. Assim, creio que o tom sombrio associado a esta cena representa igualmente o tom que a vida de João começará a ter. O mesmo ocorre com Julha, cujo momento mais negativo é a visita à bruxa, contrastando com os seus princípios católicos. Também este momento

é marcado pelo tom lúgubre, apesar de a cena decorrer num interior que é, geralmente, bem iluminado.



Fig. 15 – Leitão de Barros, *Ala-Ariba!* (1942: 0h56m58s)

Estes momentos de crise das trajetórias de ambas as personagens são representados pelo ambiente mais enevado. Contudo, o filme não finda num tom obscuro. Consciente da sua falha enquanto cristã, Julha mantém-se afastada da igreja, sendo visitada pelo prior que acaba por reconfortá-la, dando-lhe coragem para confessar a sua visita à bruxa. É com a absolvição do pecado que Julha retorna aos tons mais claros. Já a recuperação de João é mais complexa: além de ter de ser aceite pela comunidade, também deve ser perdoado por Julha. Tal ocorre quando ambos se encontram à noite e, após beijar Julha e obter o seu perdão, João caminha iluminado.



Fig. 16 – Leitão de Barros, *Ala-Arriba!* (1942: 1h10m25s)

Todavia, ainda falta João reaver o pilar fundamental da sua personalidade. Quando confrontado por Chibanta, membro da comunidade, torna a estar rodeado pela penumbra da noite. É no dia seguinte que João Moço salva as embarcações do naufrágio, sendo aceite pelos Homens de Respeito e pelo seu pai em sua casa.

Após considerar os elementos visuais de *Ala-Arriba!* torna-se imprescindível analisar os detalhes sonoros. Através destes é possível delinear uma oposição entre João Moço e Chibanta. Quando ambos estão na embarcação de Augusto Bô há um zoom inicial sobre Chibanta e, de seguida, como objeto do seu olhar, João. Enquanto o foco está em Chibanta, a música, até aquele momento suave e harmónica, cai para um tom grave e menos consonante. Tal recorda que, enquanto todos trabalham em harmonia e se alegram com a presença de João, Chibanta está ‘fora de tom’, descontente e invejoso. No momento seguinte, a câmara mostra João e torna a uma melodia harmoniosa e quase idílica. Também os raros momentos de completo silêncio são estrategicamente selecionados, ainda que por diferentes motivos. Esses momentos são apenas dois. O primeiro ocorre após o monólogo inicial do prior, no momento em que se inicia a história narrada. O segundo acontece quando, após João salvar vários pescadores do batel de Augusto, o corpo de Chinha surge vindo do mar. Desde que alguém descobre o corpo até que João o levante da areia, a atmosfera é carregada por um sentimento de luto e

tristeza, enquanto os poveiros se afastam e benzem em homenagem ao pescador perdido.

Por norma, o filme é acompanhado por uma trilha sonora, que apenas cessa quando há diálogos entre as personagens ou quando o prior surge como narrador. Contudo, durante o conflito final entre João e Chibanta a música finda quando o diálogo termina e ambos avançam um sobre o outro. Nesse momento, é possível escutar os ruídos corporais de ambos: a respiração ofegante, os golpes que desferem e o impacto que ambos recebem. Assim, a ausência da música destaca a gravidade do momento, a violência presente. Ao contrário destes momentos de silêncio, uma cena destaca-se pela polifonia: o discurso motivacional do prior a Julha. Enquanto cria uma comparação entre o momento do ala-arriba e a vida, é possível escutar as vozes da comunidade realizando esse mesmo rito. A presença desta voz coletiva do poveiro reforça o impacto do discurso do prior, tornando-o mais emocionante para Julha e para o espectador. No tocante à trilha sonora, creio ser fulcral recordar que existem inúmeros cânticos poveiros documentados n'*O Poveiro* de António dos Santos Graça, inspiração etnográfica do filme. Contudo, nenhum dos cantados durante o filme está presente nessa coletânea. Assim como estes cânticos, várias foram as tradições e crenças poveiras presentes n'*O Poveiro* que, por diversos motivos, não integraram o filme.

6. Crenças Poveiras

No decorrer de *Ala-Arriba!* destaca-se a importância da religião católica para o poveiro. É inegável que esta comunidade piscatória tem na fé um pilar fundamental. Todavia, além de forte crente na religião, o poveiro é um povo supersticioso. Entre lendas e mitos, rituais e ‘mezinhas’, “Os pescadores póveiros são, na sua infantil ignorância, os homens mais inocentes deste mundo. Quando estão em terra, a noite é para eles um ciclo de superstições” (Landolt 1915: 103). Contudo, à exceção da visita de Julha à bruxa, toda a religiosidade popular poveira foi omitida de *Ala-Arriba!*. *O Poveiro* de António dos Santos Graça tem, inclusive, um capítulo dedicado às “Superstições, credices e lendas” que Leitão de Barros decide ignorar por completo.

Entre as numerosas tradições apresentadas no filme de Leitão de Barros, há uma que havia já caído em desuso: a romaria dos noivos ao cemitério. Após verem o seu matrimónio anunciado na igreja, Julha e João visitam a campa do avô da jovem. Em *A Religião Popular Portuguesa*, Moisés Espírito Santo menciona a tradição de o casal poveiro ir ao cemitério após o casamento. Apesar de este rito aparecer no filme, o autor apresenta uma explicação muito distinta. O prior do filme afirma que “iam de passeio até ao cemitério e diante da campa dos seus mortos juravam de joelhos na terra um amor eterno.” Já Moisés Espírito Santo afirma que este rito era simbólico, pois a ida ao cemitério remeteria para o tema da morte. Segundo o autor, com o casamento, os noivos viviam a primeira morte, a da vida de solteiro (Santo 1981: 180). Santos Graça recorda que esta visita às campas “chegou a ser, noutros tempos, uma verdadeira romaria dominical, obrigatória para os noivos” (Graça 1932: 182). Ainda que esta tradição já não fosse obrigatória, demonstra um costume poveiro que permaneceu: o culto aos mortos. Todavia, apesar da incontornável importância que a morte tinha para o poveiro, não foi representada no filme.

Numa nota introdutória bem humorada, Santos Graça explica que “O Poveiro é muito supersticioso e crendeiro. Narra-nos as cousas mais inverosímeis com a convicção dum crente e chega a lamentar a nossa incredulidade [...] Findou a Nota. Benza-se o leitor três vezes como eu faço, e acompanhe-me” (*ibidem*: 72). De facto, para o etnógrafo poveiro José de Azevedo,

O imaginário poveiro reduz-se a histórias muito simples, próprias de gente simples, ligadas à crença religiosa e à sua costela genética supersticiosa. [...] Relata histórias de bruxas, curandeiros, lobisomens, almas do outro mundo e o diabo em forma de animais, acreditando piamente na sua autenticidade (2007: 289)

Como é perceptível, de todos os elementos místicos deste imaginário poveiro, apenas a figura da bruxa aparece em *Ala-Arriba!*. O ignorar destas tradições torna-se mais evidente quando, no decorrer do filme, existem encontros à meia-noite. Esta altura da noite, que tem uma forte simbologia em várias mitologias, ganha ainda mais relevo para o poveiro pois “antes do bater das doze badaladas da meia-noite todos recolhiam aos seus tugúrios, porque a noite fora feita para as almas ruins, mortas ou vivas, dizia-se” (Marques 2010: 26). Esta hora afastava o poveiro das ruas, pois representava o começo do fado que as bruxas deviam correr. Além disso, era a hora em que apareciam pelas ruas as almas penadas, elemento tão importante da cultura poveira. Assim, no fatídico encontro entre João e a Cigana, não seria impossível inserir elementos supersticiosos presentes nos inúmeros relatos d’*O Poveiro* (por exemplo, para a comunidade poveira, o diabo aparecia em formas de animais como porcos e gatos; assim, seria de fácil adaptação a presença de um destes animais no caminho de João).

António dos Santos Graça publica em 1933 *A Crença do Poveiro nas Almas Penadas*. Manuel Cadafaz de Matos recorda: “é crença geral na região poveira [...] o culto profundo pelas *almas do purgatório* com o *mês das almas* (Novembro), as novenas, os terços familiares e os *padre-nossos* à refeição, tudo rezado por intenção das almas penadas” (Matos 1986: 132). É importante esclarecer, portanto, que

Admite o Poveiro três espécies de *almas*: as dos *justos*, que, mal se *despegam* do corpo, vão gozar a Bem-aventurança; as *boas*, mas que certas faltas em vida obrigam a penar até à remissão; e as *más*, que não têm lugar nem no céu nem no inferno, andando errantes entre «*ares e nuvens*» para todo o sempre. São as duas últimas espécies – as «*Almas penadas*» (Graça 1933: 360)

Nesta mesma publicação, Santos Graça relata testemunhos de poveiros que tiveram encontros com as almas penadas. Contudo, nunca foram encontros violentos; pelo contrário, ou as almas ignoravam os vivos ou os ajudavam. Ora, nenhum destes encontros foi adaptado no filme de Leitão de Barros. Dentro das crenças poveiras existia ainda o crer nos “*corpos-abertos*”, isto é, alguns vivos tinham a capacidade de deixar o seu corpo ser possuído pelas almas que procuravam “contar as suas faltas e suplicar, aos seus parentes, que as remedeie para alcançar o «*eterno descanso*»” (*ibidem*: 361). Também esta crença foi apagada da cultura poveira demonstrada no filme. Na verdade, apagar estas crenças era eliminar algo essencial do próprio poveiro, a sua capacidade de encontrar a sua fé até no oposto do canónico. Esta crença apresentava para o poveiro uma verdadeira lição de moral: os que cometiam o pecado em terra estavam condenados a serem almas más no pós-vida, “porque em vida essas almas foram prejudiciais à comunidade: não foram escoreitadas nas suas acções, praticaram actos que não podem ser perdoados por Deus: desonestaram, apoderaram-se de bens que não eram seus, assassinaram, juraram falso: não podem ter descanso” (*ibidem*: 363).

Não era apenas o culto dos mortos que preocupava o poveiro, pelo contrário, a própria morte era cuidadosamente pensada. Arriscando diariamente a sua vida no mar,

A morte repentina, desejada por tantos, é encarada por ele com verdadeiro horror, porque lhe não dá tempo para regularizar a sua vida espiritual. E quando isto se dá, a família do morto redobra as missas e sufrágios, que possam suprir a falta de ele não ter regularizado as suas contas com Deus. (Graça 1932: 181)

A morte era, por conseguinte, preparada com zelo pelo poveiro doente ou com a suspeita de que iria partir brevemente. À mínima certeza da proximidade desse momento, “é o primeiro a pedir para se confessar e comungar, ficando, assim, mais tranquilo e encarando o fim da vida com resignação, sem nenhuma espécie de sobressaltos” (*ibidem*).

O mar tinha também uma forte presença nas crenças religiosas populares. Primeiramente, era um repertório de lendas: “O mar, com os seus segredos, lendas e mistérios, faz parte do nosso imaginário. Desde pequenos que ouvimos falar de sereias,

piratas, ilhas perdidas, caravelas e descobrimentos” (Azevedo 2007: 279). Além disso, para a comunidade piscatória o mar não era apenas o meio de subsistência:

As potencialidades da água do mar, como remédio para todos os males, desde há muito que fazem parte do ‘manual dos primeiros socorros da comunidade piscatória local’. ‘*Para combater o mau-olhado, deita-se sobre as redes molhadas no mar um par de calças (ou ceroulas) de homem, na posição de atravessadas*’ (ibidem: 280)

O mar era, para os poveiros, o centro da comunidade. Simultaneamente fonte do seu sustento, remédio dos seus males e causa dos grandes perigos que enfrentava.

Igualmente importante para o poveiro era o culto aos santos, tão indispensável como louvar Deus na eucaristia dominical. Em *Ala-Arriba!* este culto encontra-se representado, mas de forma superficial em comparação com a realidade. Num diálogo entre Julha e João, o casal discute acerca das promessas aos santos. Segundo Julha, São Bento é severo para quem não cumpre as promessas que lhe faz, enquanto São Torcato é reconhecido pela sua compaixão. Esta discrepância entre santos encontra-se registada n’*O Poveiro*. Vários são os santos descritos no livro, bem como as suas relações com os poveiros.

Os santos presentes no filme são aqueles que Santos Graça descreve como “os santos sérios, carrancudos, com quem se não pode brincar, embora alguns sejam benevolentes” (Graça 1932: 107). Acrescenta, de seguida: “Mas há também os santos bonacheirões, que deixam o Poveiro brincar com alegria, beber uma pinga em sua honra, atirar ao ar duas cantigas brejeiras, – e mandar ao diabo as paixões. Estes são os três santos populares dos portugueses: *Santo António, S. João e São Pedro*” (ibidem). Apesar de o filme incluir uma festa noturna em muito semelhante às que ocorriam nessas noites, *Ala-Arriba!* omite a sua ligação a qualquer santo.

Outra noite de grande festa para o poveiro era a noite de S. Martinho que

era mais para os homens, sobretudo para os solteirões, que se juntavam em grupos ou confrarias nas habituais tabernas da boa pinga e, por brincadeira, elegerem o juiz da mesa. Mas a eleição só se dava depois de libações abundantes enxugadas com rosca, castanhas assadas, umas iscas de bacalhau ou rojões. (Marques 2010: 270)

Estas festas populares representavam para o poveiro muito para além do seu carácter religioso. Em bom rigor, várias destas festividades perdiam o seu carácter cristão logo

após a cerimónia religiosa. Em *Ala-Arriba!* é representada a procissão da Senhora da Assunção, tão importante para o poveiro. À sua padroeira reservavam o fruto de uma das redes do barco. No dia 15 de Agosto nenhum barco poveiro ia ao mar. Todos tinham o dever de assistir às cerimónias: “Espetáculo empolgante que comovia e deixava em êxtase os milhares de pessoas que se acotovelavam na praia para a ele assistir” (Marques 2010: 236). Contudo, a festividade não era menos celebrada do que as outras:

Mas, claro, como sempre acontece em todas as romarias, depois da promessa cumprida o romeiro entrava na festa e nas canecas, pois nunca faltavam nos arraiais as barracas com bojudas pipas de vinho para todos os paladares e, para fazer «lastro», umas postas de bacalhau frito e uns perfumados rojões, que antecipadamente haviam sido afogados em vinha-de-alho (*ibidem*: 240)

O próprio percurso da romaria nem sempre tinha em mente os motivos mais puros: “Para os mais crescidos, moços e moças namoradeiras, a longa caminhada dava tempo para iniciar um novo namoro se o antigo namorado se azedava com a liberdade tomada pela sua «cachopa» ao dançar com outro rapaz” (*ibidem*). Numerosas festividades representavam para o jovem poveiro uma oportunidade de viver novos amores ou aprofundar as suas relações. Por exemplo, “Para o poveiro, o Dia dos Namorados é a segunda-feira de Páscoa. Não havia dia mais romântico que o Dia do Anjo. Não havia casal ou par de namorados que se não deslocasse nesse dia às bouças de Argivai para um lauto e animado piquenique sob o arvoredado” (Azevedo 2007: 86), em suma, “A segunda-feira do Anjo era também um dia de acasalamento” (*ibidem*: 87).

Além destas procissões canónicas, o poveiro realizava algumas devoções a santos com um fundo mais popular. Um bom exemplo é o tão importante culto a Santo André, pescador das almas. Irmão de São Pedro, ambos eram conhecidos pelo epíteto que lhes é atribuído por Jesus Cristo nos evangelhos: “pescadores de homens”. Compreende-se, por conseguinte, a empatia gerada entre estes homens do mar e este santo com quem partilhavam a profissão.

Santo André tem, ainda, uma acrescida autoridade para o poveiro, devido a uma antiga crença de que, enquanto andava por Aver-o-Mar – freguesia da Póvoa de Varzim –, teria deixado uma pegada vincada no areal. Nesse mesmo local foi erguida uma capela em sua honra, destino final da peregrinação outrora realizada por poveiros na

madrugada do dia 30 de novembro. Esta data é duplamente simbólica: representa o final do mês dedicado a Santo André, mas também o findar de novembro, mês de homenagem às almas dos defuntos. Assim, na madrugada desse dia, os pescadores poveiros caminhavam pelo areal com as suas famílias, junto ao mar, até chegarem a esta capela. Levavam lampiões e terços e, pelo caminho, pediam a Santo André o bom sucesso na pesca da sardinha que se avizinhava. Chegados à capela, não permaneciam exclusivamente no seu interior, mas davam voltas ao exterior, pedindo pelas almas. Santo André é também conhecido como Pescador das Almas, pelo que pediam pelas almas dos pescadores poveiros que faleceram no mar. Rogavam pela salvação dos que não puderam retornar às suas famílias e cumprir todos os ritos necessários para uma morte 'santa'. Por isso, toda esta peregrinação era realizada com o típico traje de luto poveiro. Também este ritual foi completamente omitido da narrativa fílmica, bem como a importância do mês de novembro.

Em *Ala-Arriba!* não há crianças, contudo, também a primeira infância do poveiro era marcada por cuidados espirituais. Várias eram as crenças e superstições ligadas à gravidez e ao parto, incluindo não cheirar flores para que a criança não nascesse com flores ou baço (nevos de cor escura) no rosto. Durante o parto, as mulheres poveiras colocavam as calças do marido à sua volta como auxílio. Já com os recém-nascidos os cuidados eram redobrados, uma vez que ainda não estavam batizados. O momento do banho era de extrema importância. A água na qual a criança se banhava pela primeira vez não devia ser descartada, mas usada pela mãe para lavar a própria cara. Por fim, “esta água é despejada debaixo da masseira da casca para que não dê mau ar e prejudique a criança” (Graça 1932: 93). Também era aconselhado que a criança bebesse a água do próprio banho enquanto quem a lavava dizia rimas, como “Quem quiser que o seu menino cresça, lave dos pés p’ra cabeça” (*ibidem*) ou “As boas águas te lavem, e as boas fadas te fadem” (*ibidem*). Já o umbigo da criança devia ser queimado, para não ser comido por nenhum animal, o que lhe garantiria um mau futuro. Havia, ainda, um ritual poveiro de extrema importância, realizado quando as crianças tardavam em andar. Segundo a crença generalizada, tal ocorria pois a criança sofria de medo, ‘doença’ com rápida cura: “Amarra-se os pés da criança a um *entralho* e à hora do meio dia leva-

se a um carpinteiro de estaleiro. Ao dar das badaladas, corta-se o *entralho* com o machado, dizendo quem a leva: *Senhor mestre carpinteiro / Você sabe trabalhar? / Corte o mêdo a esta criança / Para ela poder andar!*" (*ibidem*: 94).

Em suma, são numerosas as crenças apresentadas por Santos Graça n' *O Poveiro*. Desta forma, não é lícito cogitar que Leitão de Barros e Alfredo Cortez não tinham conhecimento desta faceta religiosa poveira.

Creio ser fulcral recordar, novamente, que *Ala-Arriba!* é um filme financiado pelo SPN. O Estado Novo promovia uma identidade nacional una com um fundamento católico conservador. Desvalorizava, por conseguinte, as crenças populares perçecionadas como supersticiosas. Assim, esta obra cinematográfica, procurando no poveiro o modelo do cidadão português perfeito, não podia demonstrar este lado arcaico da comunidade. Aliás, é relevante lembrar que apenas duas personagens praticam estes rituais: a bruxa da Vila e a Cigana que lê a sina. As personagens associadas à religiosidade popular são, por conseguinte, as duas pessoas que não pertencem à comunidade piscatória.

O poveiro é "um crente sincero" (Graça 1932: 103), mas também "muito supersticioso e crendeiro" (*ibidem*: 71). É nesta ambiguidade que reside a verdadeira crença do poveiro. Aos domingos celebrava a eucaristia e, de seguida, deitava sobre as suas redes umas calças de homem para que o mau olhado não as tolhesse. Em homenagem aos santos que tanto o ajudavam, fazia belas peregrinações investindo muitos dos seus ganhos, mas quando se aproximavam as doze badaladas da noite refugiava-se em casa para não se cruzar com almas penadas. Suprimindo estas práticas culturais, o filme apagava também uma faceta única do poveiro.

III

Considerações Finais

7. O poveiro idealizado em *Ala-Arriba!*

Em *Ala-Arriba!*, Leitão de Barros fundiu a componente etnográfica baseada na obra de António dos Santos Graça com a liberdade ficcional de Alfredo Cortez. *O Poveiro*, estudo etnográfico, foi redigido com o intuito de preservar os costumes e crenças da comunidade piscatória da Póvoa de Varzim. Esta obra expôs dados concretos observados nos inúmeros rituais poveiros no mar e em terra. Apenas algumas destas tradições foram representadas no filme de Leitão de Barros. Assim, creio ser pertinente compreender quais tradições foram alteradas e quais omitidas.

Além da já mencionada visita dos noivos ao cemitério, há outra realidade poveira, já ultrapassada na altura, representada no filme de Leitão de Barros: o lar do poveiro, que é visível subtilmente em cenas interiores. Apesar de a estrutura da casa poveira não estar diretamente evidenciada, é possível observar a sala como plano de fundo. Era aqui que o poveiro dormia, trabalhava e convivia. Numa das paredes estavam inseridas duas camaratas sob as quais se colocavam os colchões e travesseiros do poveiro. Esta instituição é descrita por Santos Graça como o “lar antigo do *Poveiro*, de há 40 anos” (1932: 161). Torna-se perceptível que a representação do lar é ultrapassada, logo, o filme representa um tipo de casa que, à data, já não era construída.

São também numerosas as peculiares características poveiras omitidas em *Ala-Arriba!*. Curiosamente, este povo, representado numa obra financiada pelo próprio Estado, era conhecido pela sua astuta fuga ao serviço militar. Outros autores, como Ramalho Ortigão (1876: 57-58), haviam já testemunhado este plano que Santos Graça descreveu detalhadamente na sua obra. João Moço estaria em idade de servir, pelo que não seria impossível acrescentar este detalhe ao filme. É evidente que a fuga ao serviço militar não se encontrava alinhada com os ideais do Estado; todavia, era uma realidade

poveira que demonstrava a união desta comunidade. Santos Graça recorda que por vezes apareciam militares na Póvoa à procura dos jovens em idade de servir. Estes eram rapidamente avisados e escondiam-se nos barcos, onde pernoitavam até os oficiais desaparecerem. Chegados os oficiais, as poveiras mais velhas aproximavam-se e perguntavam com queriam falar. Independentemente do nome fornecido, a resposta era sempre a mesma: “morreu afogadinho” (Graça 1932: 47).

Dezanove anos antes de Santos Graça publicar *O Poveiro*, Raul Brandão percorreu o litoral português reunindo em *Os Pescadores* (1923) um conjunto de crónicas poéticas. Refletindo acerca da difícil vida dos pescadores portugueses, Brandão expôs a cultura de algumas comunidades piscatórias, incluindo a poveira. Descreveu a divisão de ganhos e o papel da mulher poveira, temas sobre os quais Santos Graça também escreveu. Ainda assim, estes factos, reconhecidos por mais do que um autor, não foram reproduzidos no filme.

A divisão de ganhos foi descrita por Santos Graça como tão “complicada que só com muita paciência e explicações [...] [a] conseguimos deslindar” (*ibidem*: 153). Por conseguinte, seria interessante explicar visualmente este costume de tão difícil compreensão. O ganho provinha de dez fontes com destinos distintos. Primeiro, era dividido pelo número de pescadores: cada um recebia uma parte. Os pais de rapaz recebiam duas partes a mais pois tinham, em terra, trabalhados redobrados como colocar os “aprestos do barco” (*ibidem*: 155) ao sol para secar e, depois, recolhê-los. O homem do leme recebia o quinhão de mais a mais. O resto provinha das redes da lancha, da bóia e da bargada. Existiam, por fim, duas redes que resumiam a essência da comunidade poveira: uma rede para a Senhora e outra para beber. Os frutos da primeira tinham como destino a Igreja. Já a rede de beber era exclusivamente para o “homem que o tem para os seus mimos, bebendo com êle a sua pinga, fazendo a sua franqueza, comprando alguma roupa” (*ibidem*: 154).

Apesar de serem várias as particularidades omitidas do filme, creio que a mais grave foi a representação da poveira. Camila e Engrácia não representam metade do papel da mulher poveira. Santos Graça recordou a importância da mulher poveira no governo da casa. Era ela quem governava o dinheiro, “ao homem ninguém pede dívidas”

(Graça 1932: 154). As mulheres, que Raul Brandão apelidou de “eternas sacrificadas” (1923: 86), não partilhavam a vida boémia dos seus maridos após a pesca. Enquanto o marido estava no mar, era a esposa que decidia acerca dos mais variados assuntos. Quando regressava, eram elas que vendiam os seus ganhos, que “carregam as redes, lavam-nas, sem um fio enxuto no corpo, metem o ombro aos barcos para os deitar no mar. Acabada a pesca, todo o trabalho cabe à mulher, que fabrica a graxa, que trata dos filhos, que faz as redes, as lava e as conserta e que vai vender por esses caminhos fora” (*ibidem*). O poveiro, com o dinheiro que recebia da rede de beber, dirigia-se à taverna mais próxima e aí disfrutava do fim do seu trabalho. Por outro lado, “Ela, remenda, poupa e vai arrancá-lo à taverna” (*ibidem*). Moisés Espírito Santo, em *Religião Popular Portuguesa*, afirma que os poveiros eram uma comunidade matriarcal:

As mulheres dos pescadores pelo contrário, apropriam-se do fruto do trabalho dos maridos logo que eles põem pé em terra; são elas que o vendem e administram os ganhos – o marido torna-se um empregado. São particularmente viris, adoptam comportamentos masculinos e uma linguagem grosseira com acentos fálicos. «A poveira, a bem dizer, é um homem» - nota Raul Brandão ao descrever as mulheres dos pescadores do Norte. (Santo 1981: 106)

Camila e Engrácia não demonstravam na sua plenitude o relevo da mulher poveira na comunidade. Se para Raul Brandão “a poveira, a bem dizer, é um homem” (Brandão 1923: 85), tal ficou pouco claro na representação desta em *Ala-Arriba!*.

Pela lente de Leitão de Barros, o poveiro foi apresentado como um pescador humilde, honesto e temente a Deus. Contudo, torna-se perceptível que havia muito mais a expor: era também um povo alegre, com fortes superstições, tão sisudo nas suas crenças como exagerado nas suas festividades. A poveira era forte e decidida. As decisões estavam ao seu encargo, bem como a gestão da casa e da família. Para si, estava reservado “o pior quinhão da negra vida. Trabalham o dobro dos homens e vivem mais do que eles, porque sofrem muito mais” (*ibidem*: 87).

As personagens retratadas no filme foram ao encontro dos ideais do Estado Novo. Poucas fugiram desse modelo, sendo exiladas da comunidade ou punidas pelo seu comportamento erróneo. Assim, *Ala-Arriba!* foi imprescindível para a propaganda do regime a nível nacional e internacional: o português era apresentado na forma de um

humilde pescador poveiro. Não se tratava de uma simples demonstração etnográfica, mas da apresentação de um modelo que todos deveriam seguir e copiar. Era, acima de tudo, uma fonte de inspiração para uma vida ‘melhor’, dentro dos ideais salazaristas. Por isso,

não se consideram os filmes como meros documentos sociológicos que revelam o modo de vida deste período ou como ilustração das políticas ou práticas governamentais específicas [...], mas sobretudo como testemunho de um país fantasiado, como imagem não do que Portugal era mas do que deveria ser (Vieira 2011: 20)

Este cinema de propaganda apresentava o estereótipo da mulher portuguesa ideal: “A mulher foi concebida para ser mãe, foi a «natureza» que assim decidiu. O Salazarismo acrescentou que deve ser uma mãe devota à pátria e ocupar-se do «governo doméstico»” (Cova/Pinto 1997: 72). O papel de Camila e Engrácia coincide com o modelo feminino salazarista, no qual

as funções das mulheres e dos homens não eram idênticas, mas complementares, coerente com os princípios da encíclica *Casti Connubii* (1930) que enunciava «um temperamento diferente do sexo feminino», que no seio da família o «marido é a cabeça, a mulher o coração», e que a mulher era a «sócia» do seu marido (*ibidem*: 73)

Como evidenciado por Raul Brandão e Santos Graça – entre outros autores –, a mulher poveira não era exclusivamente dona de casa. Assim como o pescador, a poveira não foi representada de forma fidedigna: pelo contrário, poucos dos traços marcantes destas mulheres foram transmitidos na obra cinematográfica.

Esta representação da mulher-modelo era incompatível com as ações e a personalidade da poveira. O mesmo ocorre com as crenças e tradições desta comunidade piscatória. A procissão da Nossa Senhora da Assunção, momento alto da demonstração de fé do poveiro reconhecido em todo o país, foi representada no filme. Contudo, as várias superstições poveiras foram inteiramente omitidas. Muitas das ações do poveiro tinham em mente a salvação da sua alma. Este cuidado, claro, não estava alinhado com os ideais canónicos da Igreja, logo, ia contra o regime.

Ainda que os costumes apresentados no filme sejam verdadeiros, não é legítimo afirmar que se trata de uma representação fidedigna. Não podemos afirmar que a comunidade poveira está representada na sua plenitude, visto que uma fulcral parte da

sua identidade foi omitida. *Ala-Arriba!* constrói uma imagem idealizada deste povo, imagem que se afasta da comunidade descrita n’*O Poveiro*. É lícito afirmar que o poveiro representado em *Ala-Arriba!* se resume na sua fé, na comunidade que é a sua pátria e na sua família. Representando desta forma a Póvoa de Varzim, o filme de Leitão de Barros demonstrava uma comunidade idílica e irreal.

Uma obra cinematográfica, ainda que seja ficção, pode afetar a visão futura dessa cultura. Cinquenta anos após a estreia do filme, como comprovado no documento “Postais do tempo que passa” (Anexo 5), tornou-se a louvar Leitão de Barros por representar em filme os usos e costumes do poveiro. Heloísa Paulo recorda que

as imagens retidas de filmes e documentários são parte da nossa memória individual e do imaginário coletivo no qual nos inserimos, que, por sua vez, são passíveis de serem transformadas em «verdades históricas», mediante a sua inserção na história «intelectualmente» produzida e disseminada na sociedade. (Paulo 2001: 96)

Ala-Arriba! marcou o cinema português também por este impacto cultural delineado por Alfredo Cortez, Santos Graça e Leitão de Barros. A análise deste filme comprova um trabalho por parte de Alfredo Cortez e de Leitão de Barros na seleção dos costumes e tradições apresentados por Santos Graça. Desde a narrativa até à construção das personagens há um cuidado constante na apresentação de uma comunidade quase idílica onde as únicas falhas são as personagens de mau fundo que, no final, são punidas. A própria presença de um sacerdote que é simultaneamente prior da comunidade e narrador da história demonstra essa minúcia na realização do filme:

This narration could fulfill various different functions: it could provide essential contextualizing information, it could offer some interpretation – usually relatively lowkey – of the significance of what was happening on the screen or it could paraphrase what was being said or chanted by the protagonists. (Henley 2010: 302)

Conclui-se que *Ala-Arriba!* é uma obra essencial para compreender os limites da ficção dentro da docuficção. Torna-se perceptível que o filme de Leitão de Barros “não oferece uma imagem «real» da história, mas aquela que a sociedade que o produziu possui da sua própria historicidade” (Paulo 2001: 92). Desta forma, envolto nos ideais do Estado Novo, *Ala-Arriba!* não apresenta apenas uma história de amor fictícia. Na verdade, a

própria Póvoa de Varzim é a mais relevante ficção apresentada, bem como os seus costumes e tradições.

Referências Bibliográficas

1. António dos Santos Graça

1.1. Ativa

GRAÇA, António dos Santos (1932), *O Poveiro*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim.

_____(1933), “A crença do poveiro nas almas penadas”, in *Homenagem a Martins Sarmiento*, Guimarães, Edição da Sociedade Martins Sarmiento: 360-363.

_____(1942), “Propaganda da praia”, in *O Comércio da Póvoa de Varzim*, Ano 39, Nº 39: 1.

_____(1952), *Epopéia dos Humildes (Para a história trágico-marítima dos poveiros)*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim.

_____(1954), “A Póvoa agradecida”, in *O Comércio da Póvoa de Varzim*, Ano 51, Nº 36: 1.

1.2. Passiva

ARAÚJO, José Rosa de (1984), “Falando de Santos Graça”, in *Actas do Colóquio «Santos Graça» de Etnografia Marítima*, vol. I: *Santos Graça: a Obra e a Época*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim: 87-89.

AZEVEDO, José de (1982), “O Ala-Arriba! e o centenário de Santos Graça”, in *A Voz da Póvoa*, Ano II, Nº 84, páginas 4, 8 e 9.

FANGUEIRO, Óscar (1984), “A história poveira e a obra etnográfica de Santos Graça”, in *Actas do Colóquio «Santos Graça» de Etnografia Marítima*, vol. I: *Santos Graça: a Obra e a Época*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim: 99-131.

GONÇALVES, Flávio (1964), “Santos Graça e a nossa moderna literatura marítima”; ed. ut.: in A. Santos Graça, *Epopéia dos Humildes (Para a história trágico-marítima dos poveiros)*, 2ª ed., org. João Francisco Marques, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, 2005: 195-198.

_____(1984), “A lição de Santos Graça”, in *Actas do Colóquio «Santos Graça» de Etnografia Marítima*, vol. I: *Santos Graça: a Obra e a Época*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim: 59-64.

- LOPES, Manuel (1984), “Apresentação da reedição de *O Poveiro*”, in *Actas do Colóquio «Santos Graça» de Etnografia Marítima*, vol. I: *Santos Graça: a Obra e a Época*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim: 65-68.
- MATOS, Manuel Cadafaz de (1986), “Para uma antropologia (cultural) da música popular, da literatura oral e da crença divina na orla marítima do Douro litoral, do Minho e da Galiza”, in *Actas do Colóquio «Santos Graça» de Etnografia Marítima*, vol. IV: *Aspectos Culturais: Aspectos Religiosos*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim: 113-164.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de (1957), “António dos Santos Graça”; ed. ut.: in Manuel Costa (org.), *António dos Santos Graça: vida e obra*, Póvoa de Varzim, Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, 2012: 38-39.

2. Alfredo Cortez

2.1. Ativa

- CORTEZ, Alfredo (1936), “Tá-Mar”; ed. ut.: in *Teatro Completo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992: 491-536.
- _____ (1938), “Saías”; ed. ut.: *ibidem*: 537-589.

2.2. Passiva

- BASTOS, Glória / Ana P. Teixeira de Vasconcelos (2004), *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro.
- CRUZ, Duarte Ivo (1992), “Introdução ao teatro de Alfredo Cortez”, in *Teatro Completo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 9-69.
- _____ (2001), *História do Teatro Português*, Lisboa, Editorial Verbo.
- _____ (2014) “O teatro de revista em Portugal (VII). Alfredo Cortez: autor de duas operetas?”, in *e-Cultura*, Centro Nacional de Cultura, disponível em: [O TEATRO DE REVISTA EM PORTUGAL \(VII\) - Blogue do Centro Nacional de Cultura](#)
- _____ (2015) “Atores e encenadores (XXXIII). Os 90 anos da Nova Companhia de Declamação”, in *e-Cultura*, Centro Nacional de Cultura, disponível em: [ATORES, ENCENADORES \(XXXIII\) - Blogue do Centro Nacional de Cultura](#)
- _____ (2016) “Atores e encenadores (LVIII). O teatro e os teatros de Alfredo Cortez” in *e-Cultura*, Centro Nacional de Cultura, disponível em: [ATORES, ENCENADORES - LVIII - Blogue do Centro Nacional de Cultura](#)
- FADDA, Sebastiana (2017), *Alfredo Cortez*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- MADUREIRA, Joaquim [Braz Burity] (1924), *Impressões de Teatro. Zilda, O Lodo e Á la Fé*, Lisboa, Imp. Libanio da Silva.
- PORTUGAL, José Blanc de (1959), “Não sei que título para Alfredo Cortez” in Costa Barreto (org.), *Estrada Larga*, vol. 2, Porto, Porto Editora: 424-426.

REBELLO, Luiz Francisco (1968), *História do Teatro Português*; ed. ut.: 4ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989.

_____(1979), *O teatro simbolista e modernista : 1890-1939*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.

SERÔDIO, Maria Helena (1996), *Algumas Notas em Torno do Teatro de Alfredo Cortez*, exemplar dactiloscrito: arquivo da autora, disponível em www.dramaonline.pt/pt/bibliografia-passiva/especifica/algumas-notas-em-torno-do-teatro-de-alfredo-cortez (acesso em 22 de outubro de 2024).

3. Leitão de Barros

3.1. Ativa

BARROS, Leitão de (1930), *Maria do Mar*; argumento de Leitão de Barros com Rosa Maria, Oliveira Martins, Adelina Abranches, Alves da Cunha; P/B; Mudo; Portugal; 107 minutos.

_____(1942a), *Ala-Arriba!*; argumento de Alfredo Cortez; com Elsa Bela-Flor, Luís Pinto, Madalena Vilaça, Maria Olguim; P/B; Portugal; 94 minutos.

_____(1942b), “Como é, e porque é o filme Ala-Arriba”; ed. ut.: in Manuel Costa (org.), *António dos Santos Graça: vida e obra*, Póvoa de Varzim, Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, 2012: 41.

3.2. Passiva

AREAL, Leonor (2011), *Ficções do real no cinema português – um país imaginado*, Lisboa, Edições 70.

BARROS, Joana Leitão de / Ana Mantero (2019), *Leitão de Barros. A biografia roubada*, Lisboa, Bizâncio.

CAMPOS, Ana (2007), “A revista De Teatro. Uma visão parcial da dramaturgia portuguesa dos anos 20”, in *Sinais de Cena*, nº 7: 122-128, disponível em: [N.º 7 \(Junho 2007\) | Sinais de Cena](#) (acesso em 05 de maio de 2025).

CAMPOS, Ana Maria (2021), *Leitão de Barros e o Teatro*, Dissertação de Doutoramento, Universidade de Lisboa, disponível em [Repositório da Universidade de Lisboa: Leitão de Barros e o Teatro](#) (acesso em 19 de novembro de 2024).

COSTA, Alves (1978), *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.

CUCINOTTA, Caterina (2020), “O intelectual e o povo: media, imprensa e território de Trás-os-Montes após a Revolução”, in *Cinema e Território*, nº 5, disponível em [O intelectual e o povo: media, imprensa e território de Trás-os-Montes após a Revolução | Cinema & Território](#) (acesso em 16 de janeiro de 2025).

- CUNHA, Paulo (2014), *O Novo Cinema Português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*, Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, disponível em [O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção \(1949-1980\) | Estudo Geral](#) (acesso em 15 de fevereiro de 2025).
- FERRO, António (1950), *Teatro e Cinema: 1939-1949*, Lisboa, Secretariado Nacional de Informação.
- GEADA, Eduardo (1977), *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*, Lisboa, Moraes Editores.
- MENDONÇA, Leandro (2013), “Os cinemas periféricos e o caso português dos anos 40: elementos para uma análise crítica”, in *Cinema Português: um guia essencial*, São Paulo, SESI-SP: 138-155.
- NOBRE, Roberto (1942), “Ala-arriba”, in *Seara Nova*, nº 789, disponível em [Revistas de Ideias e Cultura - Seara Nova - A Revista](#) (acesso em 21 de janeiro de 2025).
- _____(1964), *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, Portugália Editora.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro (2013), “O cinema português de Salazar”, in *Cinema Português: um guia essencial*, São Paulo, SESI-SP: 93-137.
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2013), “Uma cinematografia ‘sem olhar’ ganha o primeiro realizador, Leitão de Barros”, in *Cinema Português: um guia essencial*, São Paulo, SESI-SP: 45-69.
- PINA, Luís de (1977), *A Aventura do Cinema Português*, Lisboa, Vega.
- PINTO, Afonso (2015), *Portugal (1928-1968): Um filme de J. Leitão de Barros*, Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, disponível em [RUN: Portugal \(1928-1968\) : Um Filme de J. Leitão de Barros](#) (acesso em 17 de novembro de 2024).
- VIEIRA, Patrícia (2011), *Cinema no Estado Novo. A Encenação do Regime*, Lisboa, Edições Colibri, 65-94.
- RIBEIRO, Manuel Félix (1982), *J. Leitão de Barros*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- _____(1983), *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- SÁ, Sérgio Bordalo e (2019), “O mar e os pescadores ou a ténue fronteira entre a realidade e a ficção no cinema de Leitão de Barros”, in *Avanca Cinema*, nº 10, disponível em [O mar e os pescadores ou a ténue fronteira entre a realidade e a ficção no cinema de Leitão de Barros. | AVANCA | CINEMA](#) (acesso em 17 de janeiro de 2025).

4. Geral

- AUMONT, Jacques / Michel Marie (2001), *Dictionnaire théorique et critique du cinema*; ed. ut.: *Dicionário teórico e crítico do cinema*, trad. Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte, Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2009.

- AZEVEDO, José de (2007), *Poveirinhos pela Graça de Deus*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim.
- BOTELHO, Adriana Barroso (2021), *A Construção de um Roteiro de Docuficção: «Todas as Vidas de Telma»*, Dissertação de Doutoramento, Universidade de Lisboa.
- BRANDÃO, Raul (1923), *Os Pescadores*; ed. ut.: Porto: Porto Editora, 2010.
- CARDOSO, Luís Miguel (2016), *Literatura e cinema: Vergílio Ferreira e o espaço do indizível*, Lisboa, Edições 70.
- CARVER, H. P. (1930), *The Silent Enemy: an epic of the american indian*; argumento de W. Douglas Burden; com Chief Yellow Robe, Chief Buffalo Child Long Lace; P/B; E.U.A.; 83 minutos.
- COVA, Anne / António Costa Pinto (1997), “O Salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa” in *Penélope: Género, discurso e guerra*, Lisboa, Edições Cosmos: 71-94.
- FLAHERTY, Robert (1922), *Nanook of the North*; argumento de Robert Flaherty com Allakariallak; P/B; Mudo; E.U.A.; 75 minutos.
- _____/ Frances Hubbard Flaherty (1926), *Moana*; argumento de Robert Flaherty e Frances Hubbard Flaherty; com Ta'avale, Fa'amgase, Pe'a, T'ugaita; P/B; Mudo; E.U.A.; 85 minutos.
- GOMES, Fábio (2017), *A Relação Paradoxal Entre o Documentário e o Filme Etnográfico: os casos inovadores de Jean Rouch e Chris Marker*, Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Comunicação Social, disponível em [A relação paradoxal entre o documentário e o filme etnográfico: os casos inovadores de Jean Rouch e Chris Marker](#) (acesso em 18 de abril de 2025).
- HENLEY, Paul (2010), *The Adventure of the Real – Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*, Chicago, The University of Chicago Press.
- IWUH, John / Nicodemus Adai Patrick (2022), “Reading the docufiction script: Harnessing the thin line between facts and fiction”, in *Journal of Screenwriting*, vol. 13, nº 3: 375-387, disponível em https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/josc_00107_1 (acesso em 22 de setembro de 2024).
- LANDOLT, Cândido (1915), *Folk-lore Varzino: costumes e tradições populares do século XIX*, Póvoa de Varzim, Empreza da Propaganda.
- MARQUES, José dos Santos (2010), *Histórias do meu Tempo*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim.
- ORTIGÃO, Ramalho (1876), *As Praias de Portugal*, Porto, Magalhães & Moniz Editores.
- PATRICK, Nicodemus Adai / Julius-Adeoye Rantimi / Damilola Babarinde / Susan Olubukola Badeji (2023), “Constructing the docufiction characters: «The 37th State», an academic docufiction screenplay in view”, in *RUN. Journal of Culture*,

vol. 7, disponível em <https://run-journal-of-culture.website2.me/volume-6> (acesso em 24 de setembro de 2024).

PAULO, Heloísa (2001), “Documentarismo e propaganda: as imagens e os sons do regime”, in Luís Reis Torgal (org.), *O Cinema sob o olhar de Salazar*, ed. ut.: Lisboa, Círculo de Leitores, 2011: 92-116.

PEDROSO, Consiglieri (1988), “As Bruxas na Tradição do Nosso Povo” in *Contribuições para Uma Mitologia Popular Portuguesa e Outros Escritos Etnográficos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote: 95-108.

RUBY, Jay (2000), *Picturing Culture – explorations of film and anthropology*, Chicago, The University of Chicago Press.

SANTO, Moisés Espírito (1981), *A Religião Popular Portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo Edições.

SJÖBERG, Johannes (2009), “Ethnofiction and Beyond: The Legacy of Projective Improvisation in Ethnographic Filmmaking” apresentado na Conferência Internacional *A Knowledge Beyond Text*, Paris, Centre Pompidou.

Anexos

Anexo 1 – Páginas do Programa do cinema São João sobre *Ala-Arriba!* (setembro de 1942)





*Reprodução do cartaz
de propaganda do
filme «Ala Arriba»
executado sobre
maquete dos Ateliers
B E L A R T E*





Ala, Arriba! E braços vigorosos pucham o barco que regressa da pesca...

Um filme sem artistas profissionais

ALA, ARRIBA, filme português de Leitão de Barros, é a primeira produção nacional de grande metragem que não inclui — apenas com excepção de Luís Pinto, que diz um prólogo — artistas profissionais. Para a interpretação deste filme, que se ocupa da vida e morte dos pescadores poveiros, Leitão de Barros foi arrancar intérpretes ao próprio meio onde decorre a acção de "Ala, Arriba!". E assim, desde os protagonistas da interessante história que serve de argumento à película à personagem mais secundária, são autênticos poveiros os seus intérpretes. Tal facto dá ao filme um cunho de realidade a que não estamos habituados — em produções portuguesas.

Filme fora do comum, escolhido para representar o nosso país na Bienal de Veneza, "Ala, Arriba!" vai constituir uma autêntica novidade, devendo ser o acontecimento mais palpitante da temporada cinematográfica de 1942-43.

Este filme de Leitão de Barros tem música do consagrado compositor Ruy Coelho, adaptada pelo ilustre artista René Bohet.

"Ala, Arriba!" é exibido no Pôrto no São João Cine, a nossa elegante casa de espectáculos, que assim mantém a tradição de apresentar sempre os filmes de grande categoria, correspondendo desta maneira à simpatia que o público lhe dispensa.

Da vida e morte dos "poveirinhos do mar"

EM toda a orla marítima, a classe piscatória da Póvoa de Varzim constitui um mundo à parte, com os seus usos e costumes, que são mantidos através das gerações. Para eles, o mundo é a sua «Póvoa do mar». Conta-se até que uma vez, no mar largo, certo soberano que viajava no seu iate deparou com uma embarcação poveira. Dirigindo-se aos pescadores que a tripulavam, o rei inquiriu:

— Vocês são portugueses?

— Não, meu senhor, ripostou o mais velho. Somos da Póvoa.

Foi, pois, neste mundo fechado aos estranhos que Leitão de Barros fez decorrer a acção do seu filme. O argumento, através de cuja trama nos será dado poder observar como vivem e morrem os «pescadores poveiros», foi escrito pelo dramaturgo Alfredo Cortez. Santos Graça, poveiro ilustre, que ao estudo dos usos e costumes dos pescadores da sua terra tem consagrado o melhor da sua vida, foi o conselheiro técnico — garantia de que não haverá o mais ligeiro deslize...

Precisa comprar um fato

e o seu orçamento não

comporta tão grande despesa?

Visite a

Casa Catita

Gomes & Silva, L.^{da}

e verá como fica satisfeito



Casa
CATITA
PÓRTO
TEL. 6086
R. PASSOS MANUEL 126-3

Prólogo

Ao começar o filme surge o sr. Prior, que diz:

A história de pescadores poveiros que ides ouvir, é simples: Para que vós a possais compreender parece porém conveniente que vós fale dos hábitos e dos costumes antigos dos meus paroquianos e que vos acompanhe um pouco nesta história, explicando-vos algumas passagens.

Dir-vos-ei, em primeiro lugar, que os poveiros são honestos, bons pais, bons filhos, mas não são todos iguais.

Esta colmeia de pescadores, mais velha que Portugal, tem a sua aristocracia e a sua plebe.

Os nobres, são os pescadores lanchões, heróis da pesca do alto, possuidores das grandes lanchas poveiras, antigas de muitos séculos.

O povo, são os sardineiros, pescadores humildes de batéis pequenos, a arraia miúda que não sai para o mar largo e se contenta com o peixe costeiro.

Destas duas castas se forma a multidão poveira, havendo às vezes questões por uns pescarem nas águas dos outros.

Quando a filha de lanchão, gosta dum sardineiro é preciso que este se eleve por méritos próprios ou por dádivas até ingressar na classe superior, e não raramente é o pai da rapariga que dota o futuro genro, para que tudo fique a parecer bem.

A aristocracia poveira tem as suas marcas tão antigas como os braços das melhores famílias de Portugal, e usa-as nas cortiças das redes, ou pintadas nas proas dos barcos e utensílios de pesca, ou ainda bordados nas camisolas.

A história que ides ouvir, passa-se entre a boa-gente desta minha paróquia da Senhora da Lapa.

É « Augusto Bô », mestre lanchão, casado com « Carminda Bô », os quais têm uma filha, a « Julha ».

É o Tio João Saramago, homem rude e serio, pescador, sardineiro, casado com a « Ti- Engracia, que lhe deu um filho, João Moço.

É a « Tia Janeiras », viúva três vezes, e o « Chibanta » pescador da « companhia » de « Tio Augusto », lanchão e viúvo, que entram no caso com a fraqueza das suas maldades.

É o « Chinha », órfão de lanchão, também da « companhia » de mestre Augusto e grande amigo de João Moço.

É a « Tia Rata », bruxa da vila, que faz das suas, e a cigana que passa, como ave de arribação.

Não são actores profissionais que interpretam estas personagens: é gente escolhida entre os trabalhadores nortenhos, pescadores, peixeiras — operários modestos.

Eles não sabem representar, vivem à sua maneira esta história em que eu os acompanho.

O seu sotaque, característico do norte, conhece-se as primeiras palavras e foi fielmente conservado.

(Continua)

Para aqueles que alguma vez sentiram a alma, desta boa-gente poveira esta história não traz com certeza novidades; para os outros, é talvez a imagem de um Portugal desconhecido, animada num cenário ignorado por gente que nunca ninguém viu, e que vos contará com simplicidade e por vezes com emoção o mais violento dos dramas eternos da terra portuguesa:

— O Mar.

.....

A parte mais bela e emocionante da solidariedade poveira passa-se no mar. Nenhum barco pode entrar a perigosa barra verdadeiro cemitério de pescadores, sem que, o que fica atrás esteja a salvo, isto é, tenha passado o local do perigo. Ao barco que espera chamam-lhe o barco vigia; e assim vão entrando, um após outro, cada qual com o seu vigia.

E' aqui, ao passar a barra, que o poveiro ainda hoje se descobre e reza a sua curta e impressionante oração da barra

.....

No amor, os poveiros são puros. Nenhum rapaz, pelo menos no tempo em que se passa esta história, devia casar-se tão limpo do corpo como da alma, e a castidade era nos homens como nas mulheres a mesma virtude.

Sim. Não deveis sorrir. Todo aquele que procurasse, antes do casamento, as facilidades do acaso, era repudiado pela noiva e caía no desconceito geral, mais nenhuma rapariga o queria.

Os noivos, depois dos proclamas na igreja, iam de passeio até ao cemitério e diante da campa dos seus mortos juravam, de joelhos na terra, um amor eterno.

.....

Ninguém pode casar, entre os poveiros, sem ter assegurado o sustento do lar e dos filhos que vão nascer. Daí, a rede dos noivos feita ao serão, onde trabalham amigos e parentes.

Quando a rede dos noivos está pronta, cumprem-se os preceitos. Benze-se, rega-se com vinho, e a noiva é nela envolta, para lhe dar sorte e fartura.

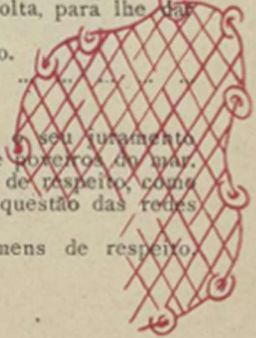
Que lindo quadro é esse, o do serão poveiro.

.....

Tudo se acabou.

O «João Moço» e a «Julha» quebraram o seu juramento sagrado, e é pena, porque seria um lindo casal, de poveiros do mar. Agora vão intervir os juizes, os homens de respeito, como eles dizem, pescadores velhos, que resolverão a questão das redes dos noivos.

Vai-se cumprir o que disseram os homens de respeito.



Uma vez, no bairro piscatório...

JOÃO Moço, filho do Ti Saramago, pescador sardineiro, apaixonou-se pela «Julha», rapariga formosa, filha do mestre lanchão Ti Augusto «Bô». Uma velha tradição, porém, opunha-se ao casamento: a diferença de classes. E' que enquanto o rapaz pertencia à plebe — por ser filho dum sardineiro — a rapariga era «nobre», isto é, filha dum «lanchão».

Havia no bairro um viúvo, Chibanta, pescador lanchão, que queria casar com a «Julha». A rapariga declara que ou casa com o João ou ficará solteira. Mas Ti Augusto, que nisto de casamentos é de opinião que «não os faças nem os desfaças», procura o pai do João afim de combinarem a maneira de se arranjarem as coisas de forma a que pareçam bem. O rapaz irá trabalhar na sua «companha», e assim promovido a «lanchão» já poderá casar com a «Julha» sem que a tradição seja quebrada.

Todos rejubilam com a solução encontrada — menos o Chibanta, que continua derretido pela môça. Os noivos são felizes. Vão às romarias, fazem as redes do noivado e no dia dos «banhos» juram amor eterno junto do túmulo dos antepassados.

Até que um dia, uma cigana — linda como os amores — tem artes de apanhar à Ti Carminda, mãe do João, as suas argolas de ouro. João dispõe-se a descobrir o paradeiro da ladra — e encontra-a. A cigana, porém, valendo-se da sua beleza, atrai o rapaz a uma cilada. O Chibanta, foi testemunha do caso.

E o escândalo rebenta. Em obediência às tradições poveiras, João é expulso de casa. E o casamento desfaz-se. Mas «Julha» continua a gostar dele.

Uma noite estala furioso temporal. Há barcos no mar. As mulheres correm à praia, gritando aflitivamente. O barco do Ti Augusto demanda a barra, e as vagas, pavorosas, abatem-se sobre êle. Tudo parece perdido. João assiste a tragédia e quer ir em socorro dos naufragos. Mas ninguém lhe dá atenção — fôra escorraçado da comunidade.

Intervém então o prior, com a sua autoridade e o seu exemplo. O barco salvador faz-se ao mar, por entre mil perigos. João salva o Ti Augusto e o próprio Chibanta, esquecendo todos os agravos.

E pelo seu heroísmo e por ter honrado a classe e as tradições poveiras, João é readmitido em casa dos pais. João e «Julha» podem enfim realizar o seu sonho — o mar uniu-os para sempre...



Letra das canções do filme «Ala Arriba»

VIRA DA PÓVOA

Voz

Meu amor não me sai cá do meu coração;
Bate bem, bate bem, deixa covas no chão,
Como a Póvoa do mar nunca vi,
E' o peixe a saltar cai à beira de ti.

Como a Póvoa do mar nunca vi,
E' o peixe a saltar cai à beira de ti.

Meu amor não me sai cá do meu coração;
Bate bem, bate bem, deixa covas no chão,
Como a Póvoa do mar nunca vi,
E' o peixe a saltar cai à beira de ti.

Como a Póvoa do mar nunca vi,
E' o peixe a saltar cai à beira de ti.

Côro

Meu amor não me sai cá do meu coração;
Bate bem, bate bem, deixa covas no chão,
Como a Póvoa do mar nunca vi,
E' o peixe a saltar cai à beira de ti.

Como a Póvoa do mar nunca vi,
E' o peixe a saltar cai à beira de ti.

«Julha», a mais esbelta cachopa de tódia a Comunidade,
só pensava no dia em que uniria o seu
destino ao do João...



Voz

Tão cêguinho fiquei lá na barca, Jesus;
Tóda a noite remei, não vi praia nem luz,
Mas vai nisto um farol descobri,
Cuja luz era um sol quando olhei para ti.

Mas vai nisto um farol descobri,
Cuja luz era um sol quando olhei para ti.

Côro

Tão cêguinho fiquei lá na barca, Jesus;
Tóda a noite remei, não vi praia nem luz,
Mas vai nisto um farol descobri,
Cuja luz era um sol, quando olhei para ti.

Mas vai nisto um farol descobri,
Cuja luz era um sol, quando olhei para ti.

Côro

Tão cêguinho fiquei lá na barca, Jesus;
Tóda a noite remei, não vi praia nem luz,
Mas vai nisto um farol descobri,
Cuja luz era um sol, quando olhei para ti.

Mas vai nisto um farol descobri,
Cuja luz era um sol, quando olhei para ti.

João era um destemido pescador para quem
«Julha», era o mais valioso
tesouro da terra...

CANTIGA DAS FOGUEIRAS

Mandei fazer um relógio
Mandei fazer um relógio
Das pernas dum caranguejo
Das pernas dum caranguejo
Para contar os minutos
Para contar os minutos
Das horas que eu te não vejo.

Torradinhas com manteiga
Torradinhas com manteiga
Para o fátio limbo
Para o fátio limbo
Assim como eu sou maninha
Assim como eu sou maninha
Também quero massido
Também quero massido.

PRODUTOS
DE
TOUCADOR

LA TOJA

UNICOS
NO
MUNDO

D-EPH/AZ
Nº 781 781

As "leis,, e "preceitos,, dos poveiros...

PARA que se possa avaliar até que ponto são autênticos os usos e costumes observados no enredo do filme, vamos dar algumas notas sobre a vida dos pescadores poveiros. Começaremos pelas suas «leis» e «preceitos».

Embora não constem de nenhum código publicado, na comunidade poveira estão perfeitamente estabelecidas as «leis» e «preceitos» que regulam o amparo e auxílio que é devido ao companheiro doente, à viúva e ao órfão, e ainda o socorro, na barra, ao barco em perigo, que «asseja» nas grandes marezias e no varar das embarcações maiores. Estes princípios estão arraigados no cérebro e coração do poveiro, e mal iria aquele que deixasse de lhe dar cumprimento, pelo desprezo, pior do que a morte, a que a classe o votaria. São princípios impostos pelas tradições da Comunidade e que se cumprem religiosamente.

Durante o tempo em que o companheiro está doente ou quando é obrigado a ficar em terra pela chamada às «Casas Grandes» ou para baptizar um filho, o barco leva-lhes as redes para o mar como se êle as acompanhasse. E ganha na mesma. Se for preso, a «companha» discute os motivos e resolve. Se for por furto, perde todos os direitos. Em caso de doença esta pode durar anos que o barco levar-lhe-à sempre as redes.

Se o companheiro falece, a viúva não fica ao desamparo: a «companha» leva-lhe o «russão» (metade das redes do marido).

O «preceito» mais curioso é aquele que estabelece o «barco vigia» na barra. Quando o mar parte na barra e é, no dizer do poveiro, um «milhão de marezias», o primeiro barco que consegue transpô-la a salvamento é obrigado a ficar na enseada (do lado de dentro da barra) à espera que o outro que está de fora consiga fazer o mesmo, para ficar em seu lugar, renovando-se assim sucessivamente até o último entrar a salvamento.

As «marcas» são a escrita do poveiro. Têm muita analogia com a escrita egípcia porque constituem imagens de objectos: «Sariinho», «Coice» (metade da quilha dum barco), «Arpão», «Pé de Galinha», «Grade», «Lanchinha», «Calhorda», «Pena», etc.

As «marcas» estão nas redes, nas velas, nos mastros, nos paus de varar, nos lemes, nos bartidoiros, nos boireis, nas talas, nas facas da cottiça, nas cadeiras e em todos os objectos que lhe pertencam, quere no mar, da praia ou em casa. A «marca» num objecto equivale ao registo de propriedade. O poveiro lê essas marcas com a mesma facilidade com que nós procedemos à leitura do alfabeto.

O preconceito da distinção das famílias

E' na verdade singular que numa classe em que o espírito de previdência e de socorro se baseia na mais estreita e firme solidariedade, dando a impressão da mais perfeita igualdade, exista o preconceito da distinção de castas. Contudo, a sua realidade é um facto averiguado, se bem que essa diferenciação tenha nascido da própria distinção das artes em que as famílias trabalhavam.

A pesca divide-se em três grupos distintos: « lanchões », « rasqueiros » e « sardineiros », « barcos de pescar » e « pescadores de linha ».

O « lanchão » era por assim dizer o fidalgo da tribo. Os seus aparelhos mais valiosos e a sua pesca mais rendosa, o que lhe dava uma vida de abundância. A sua família andava sempre bem vestida e « oirada ». Como labutavam em mares longínquos e perigosos, isso dava à sua classe renome de ousadia e valentia que os enobrecia aos olhos dos outros. Tinham « moças » e « meeiros ». As « moças » para ajudarem as filhas nos trabalhos caseiros, encascar e enxugar as redes, encher pias e pisar a casca; os « meeiros » levavam para o mar o aparelho que existia a mais no farto « panciro » da casa. Por isso os « lanchões » não podiam ser comparados aos outros das pescas inferiores. Delés saíam os « homens de respeito » da classe, cuja decisão era sempre acatada. No seu lar não havia desregramentos de linguagem. Famílias de distinção, os seus filhos tinham de escolher entre gente de « tronco ».

Os « rasqueiros » e « sardineiros » eram burgueses. Remediados uns, vivendo pior os outros. Quanto aos « pescadores de linha », eram a plebe da classe. Não possuindo redes, a linha era o seu único ganha-pão. Na falha da « pesca de linha » faziam-se « meeiros » dos outros na safra da sardinha. Viviam quasi sempre na miséria.

As ligações matrimoniais faziam-se, pois, dentro dos próprios grupos. Havia certas facilidades entre os dois últimos. Com o grupo « lanchão » era difícil.

A's vezes, porém, Cúpido fazia das suas. E a resposta da moça à observação da família era: ou aquele ou nenhum. Então o parente de mais prestígio assumia o encargo de harmonizar as coisas de forma a que o casamento se fizesse a « parecer bem ». E o « parecer bem » era elevar o moço de « sardineiro » ou « pescador de linha » a « lanchão ». Assim, passava o moço a ombrear com a « gente de tronco ».

Mas se se dava o contrário, isto é, se o rapaz era fidalgo, o casamento, salvo raríssimas excepções, era feito à capucha — ou seja, de madrugada, sem acompanhamento, apenas com os padrinhos . . .

Do casamento e das relações "sociais,"

A Colmeia poveira vivia isolada das outras classes da vila. Não eram consentidas misturas com a chamada «gente da terra». Os casamentos só eram permitidos entre a gente da classe. As raparigas não podiam falar com homens estranhos à faina do mar. Se o fizessem, qualquer «tio» ou «tia» da classe podia aproximar-se da moça que infringisse aquele preceito e repreendê-la, dizendo-lhe que tivesse vergonha e que se puzesse a andar...

A que prevaricasse, teimando em falar com um desses estranhos, era alvo do «falatório» geral de toda a Comunidade e desprezada pelos rapazes da classe, que nessas relações só viam ruím fim do «peixe de coiro» que não procurava fôrma do seu pé, gente da sua «ugalha». E a rapariga perdia logo todo o conceito, e as mãis proibiam as filhas de acompanhar a «toleirona», a «desavergonhada».

Esta austeridade imposta aos novos ia ao ponto de obrigar os próprios rapazes a observarem a castidade. Ai do que se soubesse que infringia tal «preceito». Nunca mais tinha conversa nem par na pescaria. Era «cão tihoso», que não podia freqüentar uma casa de família.

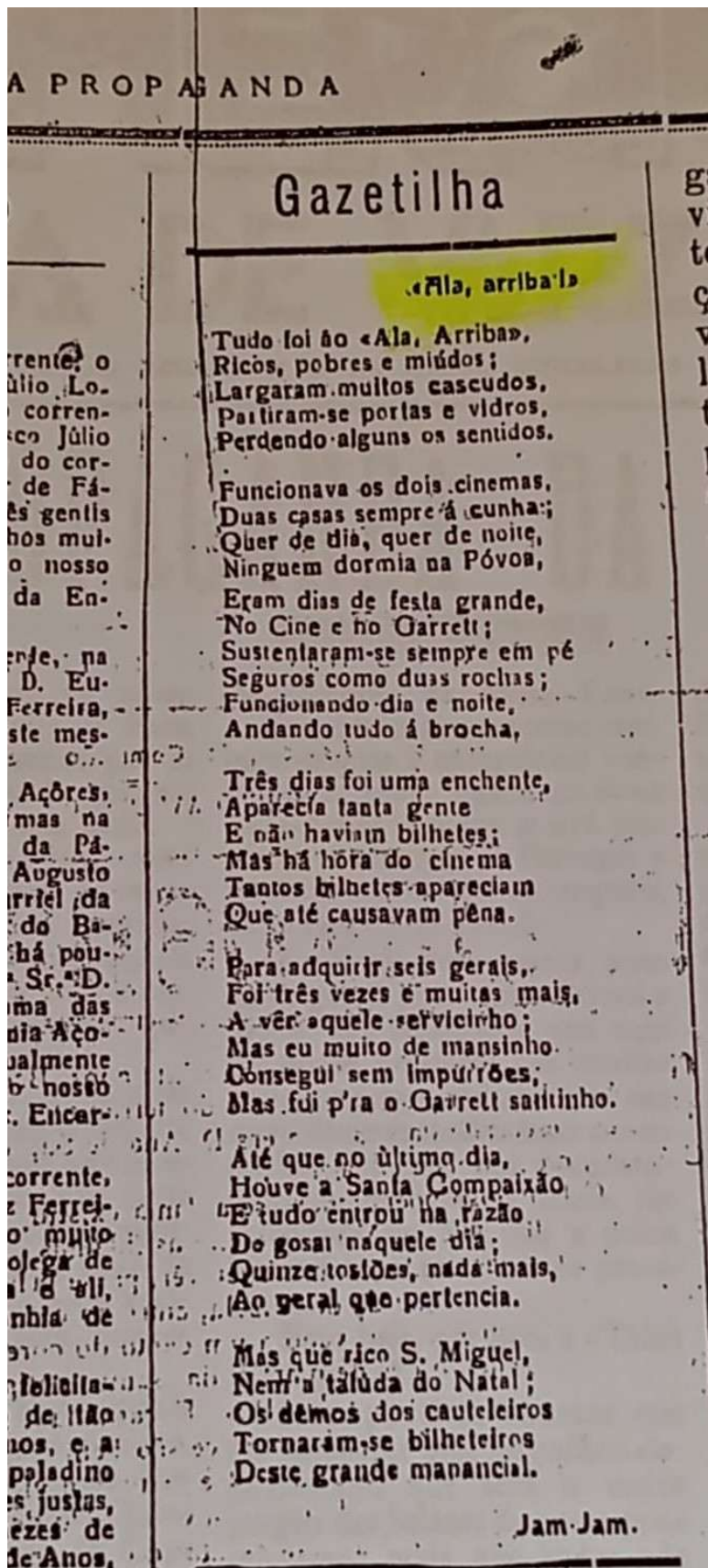
O poveiro casa-se novo, entre os 18 e os 19 anos. Daí o começar bem cedo a namoriscar as galantes raparigas da classe, lindas feiticeiras de olhos negros como a noite sem lua, deliciosamente sonhadores, habituados a contemplar a imensa vastidão das águas do mar, onde navega o amor dos seus amores...

Se é «sardineiro» terá pelo menos de fazer quatro aparelhos que lhe levam o melhor de quatro libras, pois são-lhe necessárias para cada ceifa duas redes (um quinhão). Mas se o rapaz é «lanchão», empregando-se portanto na caça da pescada, isso fica-lhe mais caro, pois precisa de fazer seis «quartéis» que lhe custam umas cinquenta coroas.

A verdade é que duma maneira ou doutra o poveiro não pode casar sem que primeiro adquira o pecúlio necessário para a compra das redes indispensáveis para o seu trabalho.

E' por isso que os noivos, a partir do «consentimento», se ajudam mutuamente na aquisição dos novos bens.

Não eram só estes «preceitos» que imperavam na vida amorosa da juventude desta estranha tribo do litoral português. Havia ainda o preconceito da distinção das famílias, dum rigorismo mais feroz do que nas outras Comunidades.



Anexo 3 – “O cinema português está de parabéns” (s/d)

O cinema português está de parabéns

De Norte a Sul do País a crítica é unânime em considerar “ALA-ARRIBA” um excelente filme que vai decerto convencer-nos do progresso do cinema da nossa terra.

1/ O cinema português esteve ontem de festa. Negar isto, seria falsar o conceito de um espectáculo, grave e sério, duma alta nobreza artística, que fez erguer o público numa comoção nobilíssima de entusiasmo.

Século

2/ Importa dizer desde já do acerto da escolha de Ala-Arriba! para a Bienal de Veneza. A produção tem aquela categoria regional que lhe permite livremente passar fronteiras. E é assim, porque é humana, simples e bela!

Diário de Notícias

3/ O conflito, sendo ocorrido entre gente que do mar vive e por ele morre, é cheio de intensidade dramática, com lances dum patético arrepiante, grandioso de epopeia e de dór.

Diário da Manhã

4/ Um Portugal enorme, desconhecido, aflorou ontem à tela. Leitão de Barros deu-lhe o máximo da sua emoção, das suas extraordinárias, excepcionais virtudes. A verdade do cenário, das almas e do drama, adquire neste filme um relevo potente de expressão.

Diário de Lisboa

5/ O novo filme é a expressão real e natural da vida heroica e simples dos poveiros, interpretada por eles próprios e ricamente musicada. É um filme para todos.

Novidades

6/ De ora avante, existe um bom filme português que pode reivindicar para si as honras da primazia.

Voz

7/ Muitas das cenas ficam inolvidáveis: mesmo históricas, no álbum das imagens cinematográficas portuguesas. As da tempestade, apresentadas num crescendo de emoção, são grandes em qualquer parte.

República

8/ Leitão de Barros, que tem cultivado, com boa vontade e bom gosto inegáveis, o cinema regional, produziu, com «Ala-Arriba!», a sua maior e melhor obra cinematográfica. Foi, desta vez, o conhecido realizador português às melhores fontes da vida que pode pôr-se em cinema e nela, copiosamente, se abeberou. Baseando-se na verdade, não na verdade real directa e episódica, que nem sempre, como se sabe, é cinematográfica, mas na verdade geral, na verdade acessível à interpretação por quem «pode» ou «poderá» vivê-la, deu-nos uma obra de fundo digna de ser conhecida e admirada em toda a parte onde se exija do cinema tudo quanto ele possa dar.

Confreio do Pôrto

9/ «Ala-Arriba!» é um expressivo filme, uma interessante e animada crónica da vida da grande e característica família do mar da Póvoa de Varzim. Reúne esplêndidas qualidades.

Primeiro de Janeiro

10/ Estamos em face duma obra profundamente humana e profundamente Portuguesa, uma obra forte, sólida, honrada e limpa, uma obra que, de certo modo, devemos saudar e festejar como o início de uma era nova nos restritos horizontes da cinematografia nacional. Dados os meios de que dispomos, dada as nossas restritas possibilidades financeiras, não nos parece que se pudesse ter feito melhor, ido mais longe.

Jornal de Notícias

ALA-ARRIBA, é um filme que tem por principal cenário aquilo que para nós portugueses nos é mais grato: “O MAR”

Anexo 4 – Comunicado da Câmara Municipal da Póvoa de Varzim (outubro de 1942)

AO POVO DA PÓVOA

O filme «Ala-arriba!» constitue a maior e mais benéfica propaganda até hoje realizada a favor da nossa praia, não só em Portugal como no estrangeiro.

As virtudes da nossa boa gente do mar ali estão a testar a sua boa índole, a grandeza da sua alma e a sua heroicidade.

A gente pôveira, com as suas entidades à frente, não pode ficar indiferente perante tão alto benefício à nossa terra, que nos obriga a um bem merecido agradecimento a quem se lembrou da Póvoa para dar ao país o melhor filme português, fazendo com êle a nossa melhor propaganda.

A nosso convite, visitam-nos no próximo domingo, 4 do corrente, os Ex.^{mos} Srs. Drs. Leitão de Barros, Alfredo Cortez, Rodrigues Pinto, António Ferro e o pessoal da «Tobis» que trabalharam entre nós no filme.

Temos que lhes prestar a nossa homenagem fazendo-lhes uma recepção condigna das nossas tradições hospitalares.

Assim, convida-se o povo a comparecer em frente à estação do Caminho de Ferro pelas 16 horas de domingo para a recepção dos nossos ilustres hóspedes, acompanhando-os à Câmara Municipal onde se realiza uma sessão solene de Boas-Vindas e dali ao Casino onde haverá um banquete em sua honra.

Pede-se às Ex.^{mas} Senhoras por onde passa o cortejo: Ruas Almirante Reis, Praça do Almada, Sousa Campos, Praça da República, 5 d'Outubro, Largo Dr. David Alves e Rodrigues de Freitas para engalanarem as fachadas dos seus prédios e lançarem flores sobre os nossos hóspedes.

Antecipadamente agradece

A Câmara Municipal

Outubro de 1942.

A inscrição para o banquete está aberta até às 17 horas de amanhã, sexta-feira, na Secretaria da Câmara.

Tip. Franco—P. Varzim 1000 ex.—2-10-942

Anexo 5 – Postais do Tempo que Passa (setembro de 2002)

POSTAIS DO TEMPO QUE PASSA

31



A «JULHA» do filme de Leitão de Barros

ALA - ARRIBA!

A EPOPEIA DOS PESCADORES POVEIROS
Poema de Alfredo Cortês Produção Tobis Portuguesa

Escolhi este postal porque no próximo dia 15 se completam 60 anos sobre a estreia no S. Luís de Lisboa do "nosso" Ala-Arriba. Infelizmente a memória dos homens é curta e já o cinquentenário deste filme de Leitão de Barros passou injustamente ignorado. E é a este homem que a Póvoa deve em grande parte, a divulgação do seu nome, das suas belezas e dos seus usos e costumes, não só em Portugal como lá por fora. E para que esta data não nos passe outra vez ao lado aqui deixo esta singela homenagem a todos aqueles que, de uma forma ou outra, participaram no filme Ala-Arriba, um dos poucos filmes portugueses premiado no Festival de Veneza. Bem hajam...

Ed. Neogravura - Lisboa - 1942

G. G.

P.S. - Será que Leitão de Barros não merecia (mesmo a título póstumo) a Medalha de Reconhecimento Poveiro?