

## MARIA DO MAR / 1930

um filme de José Leitão de Barros

**Realização, Argumento e Montagem:** Leitão de Barros / **Planificação:** António Lopes Ribeiro / **Fotografia:** Manuel Luís Vieira, António Salazar Dinis / **Legendas:** Norberto Lopes / **Iluminação:** José Correia / **Fotografia de Cena:** Ferreira da Cunha / **Interpretação:** Rosa Maria (Maria do Mar), Oliveira Martins (Manuel), Adelina Abranches (tia Aurélia), Alves da Cunha (Falacha), Perpétua dos Santos (mulher do Falacha), Horta e Costa (“Peru”), António Duarte (“Lacraio”), Maria Leo (amiga de Maria), Mário Duarte (médico), Celestino Pedroso (Coronel), Rafael Alves (oficial), Galiana Murraças e Bernardina (mulheres da Nazaré).

**Produção e Distribuição:** Sociedade Universal de Superfilmes-SUS / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, DCP, preto e branco, mudo, intertítulos em português, 107 minutos / **Versão Musicada por Bernardo Sasseti** / **Estreia:** São Luiz, a 20 de Maio de 1930.

---

Se a Nazaré entrou na nossa mitologia cultural pela pena de Raúl Brandão (*Os Pescadores* data de 1923) situam-se, nos anos 30 e 40, a maior parte das obras que, nas artes plásticas, no teatro, no cinema, na música, na ópera, vão buscar ao Sítio e às suas gentes matéria ou espírito para uma longa saga de visões ou dramas que fixam na Nazaré um dos tópicos privilegiados do que por esses anos se chamava “a alma portuguesa”.

Nas representações da Nazaré combinam-se diversas fontes de inspiração. Se Raúl Brandão é atraído pela miséria das gentes que, nos meados do Século XIX, se deixaram “cair” na enseada que vai do farol e da pedra de Guelhim às faldas da serra da Pescaria, pelo seu permanente luto e pelo seu revoltado fatalismo, outros viram nas suas aparentemente imutáveis tradições (que afinal não chegaram a viver cem anos) a metáfora da fixidez ativa e agreste que devia assistir ao “mais português de Portugal”, tornando-a numa espécie de cliché folclórico nacional ou nacionalista. Muitos procuraram-na, ainda, como palco de um primitivismo naturalista, ou de um verismo rústico, espécie de Sicília caseira, sem máfias mas com maldições, sem sangue mas com vendettas. Resumindo muito: entre a Nazaré do postal turístico e a Nazaré dos “humilhados e ofendidos”, a gama de representações foi assaz variada. Alguns se extasiaram com o casario branco, as vestes pretas e as “escamas sobrepostas” do mar subitamente fundíssimo; outros interrogaram-se sobre a espécie de pacto indissolúvel que ligava quem ali vivia, sobre o seu religioso paganismo ou sobre a sua pagã religiosidade. Mas foi na Nazaré que Simone Weil, um dia, participando numa vigília nocturna, disse ter descoberto, entre os círios e os cânticos, que o cristianismo era a religião dos escravos e que essa escravatura era por igual o lote dela.

Se comecei por recordar, tão genericamente, tópicos tão vastos, é porque eles não me parecem nada secundários para tentar compreender a posição ímpar que **Maria do Mar** ocupa, por um lado no cinema português e, por outro, nos cruzamentos entre o documento e a ficção, num período (finais dos anos 20, inícios dos anos 30) em que esses cruzamentos foram tão férteis em propostas de modernidade.

Leitão de Barros (sabemo-lo por testemunho do próprio) descobriu a Nazaré em 1926, quando aí passou férias com o seu cunhado, o pintor Martins Barata e com o futuro realizador António Lopes Ribeiro. Lopes Ribeiro mostrou-lhe imagens de um filme em 9,5mm, que estava a rodar na Nazaré e essas imagens terão bastado para convencer Leitão de Barros a voltar ao cinema, que tinha abandonado em 1918, após a mal sucedida experiência da Lusitânia Filmes. Entre 1918 e 1926, dedicou-se sobretudo à pintura (a sua obra como aquarelista é significativa e muito marcada por Roque Gameiro, que foi também seu sogro) e ao teatro. E assim nasceu **Nazaré, Praia de Pescadores**, filmado em 1927, mas só estreado em 1929, que se não é o primeiro filme sobre a lendária

vila (em 1923, o francês Roger Lion filmara lá **Os Olhos da Alma**, em adaptação de Virgínia de Castro e Almeida) foi o primeiro documento ambicioso sobre ela rodado.

Apenas subsistem hoje cerca de dez minutos (318 metros) de um filme de cerca de meia-hora, o que é insuficiente para permitir um juízo global. Não o é, contudo, para se poder afirmar que a abordagem é radicalmente diversa da de **Maria do Mar** e que, apesar de uma muito bonita fotografia (Artur Costa de Macedo) há um abismo a separar os dois filmes. **Nazaré**, documentário bem construído, é ainda uma aguarela sobre as belezas da terra e das gentes filmadas. Nada perpassa nele da ambição de **Maria do Mar**. Mas parecem não restar dúvidas que foi esse documentário que deu a Leitão de Barros a ideia de se consagrar quase completamente ao cinema, ou, como em 1945 terá dito ao historiador e crítico espanhol Carlos Fernandez Cuenca: *“Um dia, em 1927, suicidei-me como pintor e deixei os quadros para entrar no cinema”*.

Em 1928, partiu com Lopes Ribeiro para uma longa viagem pela Europa, que os levou a Paris, Berlim e Varsóvia. Lopes Ribeiro seguiu para Moscovo, onde Barros, ao contrário do que por vezes se diz, nunca esteve: Quando voltou, estreou-se nas longas-metragens, com **Lisboa, Crónica Anedótica** primeiro e **Maria do Mar**, depois.

Uma comparação entre os dois filmes (rodados quase sucessivamente, o primeiro no Verão de 29, o segundo no Outono) poderá eventualmente revelar (pelo menos, é essa a minha convicção) mais pontos de contacto de que é habitual considerar; mas está obviamente fora do âmbito deste texto.

E, entrando na análise de **Maria do Mar**, se dele me parece estar arredada qualquer dimensão metafísica a que Barros nunca foi propenso, é evidente que o olhar, embora profundamente marcado pela formação plástica de Barros, pelo pintor que ele “suicidou” menos do que dizia, não é já - ou não é apenas - o de um aquarelista. Se quisermos usar terminologia do mundo das artes ditas plásticas, **Maria do Mar** é sobretudo um fresco, um soberbo mural, subordinado a uma conjugada coralidade. Foi com a visão de várias obras fundamentais do cinema soviético (vistas em Paris ou Berlim ou mesmo em Lisboa) que, na própria expressão de Leitão de Barros (citada por Roberto Nobre) *“o corvo viu a fotogenia da Nazaré”*. E não é aqui secundário que Leitão de Barros se assumia com um dos seus mais constantes pseudónimos ou heterónimos, que, no exemplo vertente, tanto pode significar o pássaro de Lisboa como o pássaro da noite, comum ou alheio em negrume aos seus personagens.

Desenvolverei adiante essa tão falada influência do cinema soviético, para desde já notar que ela se cruza com outras, de raiz germânica ou germano-americana e que tem que ver com a muito nítida separação do par protagonista das outras personagens e do mundo em que as outras personagens se movem ou se imobilizam.

Rosa Maria (Maria do Mar) e Oliveira Martins (Manuel) são um par que me parece vir, claramente, do cinema germanizante da Fox dos finais dos anos 20, mais concretamente dos famosos *american lovebirds* que foram Janet Gaynor e Charles Farrell. Grande parte da ambiguidade desta obra parece-me provir do contraste entre a assumida corporalidade (em muitas passagens, fortíssimo erotismo) do casal que mais escapa ao espaço fechado da enseada e ao espaço fechado da vila e as máscaras mortuárias (ou efígies da morte) que constantemente o cercam sem o conseguirem murar, sejam essas máscaras, máscaras de outros actores ou sejam elas as máscaras do povo da Nazaré.

Essa ambiguidade é reforçada pelo facto de no filme se tardar a definir quem são os protagonistas. Até ao naufrágio, ou até à morte do arrais Falacha (Alves da Cunha) (no fundo, até à morte dos dois pais) o jovem casal é apenas esboçado. São os últimos a quem somos apresentados e, se tanto se distinguem dos outros, é porque são os mais visivelmente *actores*, os mais estranhos à comunidade. Dele, sabemos que “ainda não ia ao mar” e que ainda não tinha ido às sortes quando o pai morreu. Ela, entra no filme com a sua passagem a mulher, quando o pai simultaneamente a senta ao colo e lhe apalpa o peito, na primeira das muitas ousadias eróticas da obra (e a cena motivou, à época, muitos reparos).

“Os mais visivelmente ‘actores’”, disse eu. Mas tal afirmação não resiste a uma análise. Rosa Maria e Oliveira Martins não são os únicos actores do filme e são mesmo aqueles que neste filme começaram uma carreira de actor (caso de Oliveira Martins, depois “galã” bastante constante no nosso cinema dos anos 30 e 40) ou que a este filme resumem a sua aparição nas telas (caso de Rosa Maria, que nunca mais fez nada que se visse). Actores são, sim, quase todos os que os rodeiam, desde as glórias do teatro que à época eram Adelina Abranches (Tia Aurélia, “a Ilhoa”) e Alves da Cunha, até à mulher do Falacha (Perpétua dos Santos, que Leitão de Barros descobrira num guarda-roupa de Lisboa, a quem já dera um papel relevante na **Lisboa, Crónica Anedótica** e que, alguns anos depois, ainda fez uma inesquecível Tia Zefa nas **Pupilas**), ou aos “característicos” “Perú” e “Lacraio” (Horta e Costa e António Duarte, também descobertas de Barros). Ou seja, não é pelo “ofício”, ou pela

ausência dele, que Maria e Manuel se “insularizam”. Se tanto representam de actores, se tanto se impõem como actores (mal ou bem) é sobretudo, porque são os corpos mais estranhos àquela comunidade, como se fossem os únicos a quem é consentida a libertação do décor (e do peso da maldição a ele associado). E porque são os novos também, numa terra de velhos e não tem ao lado outros novos com presença dramática significativa.

Por isso, a sua presença é tão discreta quanto destoante até ao primeiro “clímax” de **Maria do Mar**: o naufrágio. E nessa portentosa sequência - momento supremo do filme - que a corralidade mais se afirma e que é mais visível a influência do cinema soviético sobre **Maria do Mar**. Sem meios nem recursos técnicos para filmar uma tempestade (nunca nada vemos que corresponda à grande rebentação de que falam os intertítulos) Leitão de Barros confiou a tragédia à montagem de grandes planos sucessivos de rostos impressionantes e à montagem desses grandes planos, tão fugazes quanto marcantes, com vastos planos de conjunto ou planos de meio-corpo cerrados, que são outras tantas metáforas da fúria dos elementos e da raiva e impotência colectivas face a eles. Diversificando os pontos de vista, utilizando magistralmente a dialéctica *plongée-contre-plongée*, misturando as pessoas com as rochas antropomórficas, tornou prevaletente a imagem do abismo sobre a imagem da altura e envolveu a paisagem humana e natural numa danação sacral que, por completo, afasta essas cenas do descritivismo, do documentarismo ou do naturalismo, para as transformar na visualização dos espaços da noite e dos espaços das trevas, dos tempos da fatalidade e dos tempos da revolta.

Se as lições da montagem russa (provavelmente mais aprendidas em Pudovkine ou Olga Preobraienskaia do que em Eisenstein ou Vertov) são gloriosamente assimiladas, tal provém de essa montagem jamais utilizar uma única dominante, mas a soma da atracção de todos os factores estimulantes. É a partir da colisão e junção dos diversos elementos expressivos (rostos, gestos, imprecações, movimentos dos corpos, correrias de massas, peças significativas do *décor*) que é alcançada a significação totalizante. Entre múltiplos exemplos, cito a montagem do grande plano do velho das barbas com o da mulher de mãos postas a rezar (dizia-se que uma figurante de 103 anos), a desta com o plano das cruces, associando-lhe, por sua vez, como *leitmotiv* frequente, o espantoso rosto da velha cega, essa Galiana que depois funcionará como parca da morte junto ao arrais. Ou a montagem dos planos dos acenos e brados das mulheres no rochedo, quase metidas nas ondas, com os enormes planos gerais em *plongée*, quando toda a aldeia corre para a praia, no momento da consumação do naufrágio, que não é ilustrada por nenhuma imagem do barco ou do mar, mas, uma vez mais, pelo plano mortal da velha Galiana, de novo metáfora do destino cego que se abateu sobre os homens tragados pelo oceano.

Num filme de 1995, CINEMA PORTUGUÊS?, Manuel Mozos teve a ideia genial de misturar os planos imprecativos de Adelina e das outras viúvas com os acordes da Internacional. Obviamente, não lhe passou pela cabeça transformar Leitão de Barros no revolucionário que nunca foi, mas ecoar a danação e a vitimização daquelas mulheres, de facto e, simultaneamente, rostos de escravas e rostos de harpias vingadoras. Ou, como dizia Raul Brandão: “*a verdadeira história é a dos gritos. (...) E a pior revolução está ainda por fazer - é a dos desgraçados*”.

Nessa antológica sequência, Leitão de Barros está próximo de Brandão, ou pelo menos próximo de Alfredo Cortês (cuja peça *Tá-Mar* é seis anos posterior) na dramatização visual de um ritual de luto e luta, que assume um dos grandes referentes culturais do mito da Nazaré. Considerada de per si, essa sequência é um dos momentos mais belos (e dos raros intrinsecamente trágicos) do nosso cinema, sem antecedentes nem consequentes.

Mas Leitão de Barros não dependia principalmente dessa tradição (que o corvo lhe terá apontado na Polónia) mas de outras, bastante mais próximas da sua geração e que encontramos no escandaloso **Mar Alto** (1923) de António Ferro (contra cuja proibição Pessoa se insurgiu) em **Octávio** (1926) ou em **Inimigos** (1926) de Vitoriano Braga ou nos **Náufragos** (1925) de Fernanda de Castro, para me ater a peças de teatro coevas que Barros conhecia bem.

E assim, desaparecidas do filme as imagens paternas (e o suicídio de Alves da Cunha é outro momento poderoso, com os dois corpos femininos rastejantes junto a ele) passa-se a um registo radicalmente diferente, em que os jovens emergem finalmente como protagonistas, com uma sensualidade solta e um erotismo vitalista. O “banho das raparigas” é a primeira viva nota dessa sensualidade, quando todas (depois de terem saltado sobre o velho, provocando-o com a idade e com o sexo) se despem do negro que sempre fora sua cor, para mergulharem no mar em roupas brancas. E surge o segundo clímax dramático, com o afogamento de Maria do Mar. Aos gritos das companheiras acorrem os rapazes e é Manuel quem, despindo-se (num plano demoradamente insinuante), consegue salvar Maria, numa cena em que a ameaça da morte se dissolve rapidamente no abraço dos corpos semi-nus, com a masculinidade e a feminilidade muito acentuadas, até ao plano em que a camisa de Maria lhe

descaí do ombro, dando a ver-lhe um dos peitos nus, imagem que, no cinema português, demoraria 43 anos a voltar a ver-se, curiosamente noutra filme da Nazaré, **A Promessa** de António de Macedo (1973).

A estupenda sensualidade dessa sequência, oscilando entre a inverosimilhança e o lirismo, ou tanto mais lírica quanto mais inverosímil, nada deve ao cinema soviético, (embora possa fazer lembrar o *Barnet* de **À Beira do Mar Azul**, filme bastante posterior). Mas estamos numa carnalidade que não tem essa origem e que reporta ao cinema alemão dos finais dos anos 20, como outra das matrizes de **Maria do Mar**.

Muito claramente, o filme mudou de barco. Mudou do Senhor dos Aflitos para a Providência Divina, embarcação associada ao banho pagão dos miúdos no mar, que introduz a dissonância. No entanto, há uma associação que é feita e ela cabe a Adelina Abranches quando, sabendo que o filho salvou Maria do Mar, a acusa a ela e acusa a família dela de “quererem enredar o meu filho como perderam o pai”, e manda a anã salgar a porta da casa da vizinha, dando origem à rija luta das duas mulheres. A “guerra” passou do plano moral para o plano erótico, passou das almas para os corpos. E, quando os protagonistas se reencontram, depois do salvamento de Maria do Mar é esta quem se oferece ao beijo e ao homem que já a vira nua. Rodeada pelas intrigas (nova série de montagem de grandes planos) os jovens já estão longe dessa ordem antiga e o abraço esteticizante em contra-luz sublinha essa vitória de corpos novos sobre almas velhas.

Só a partir daí, e obrigado pelas suas próprias convenções a propor um final conciliador que fizesse a paz entre todos, Leitão de Barros se enreda no argumento e perde a soberana segurança que até aí tivera nos mais diversos registos. E possível detectar algumas fraquezas ou excrescências, nomeadamente na introdução de sequências (o vira, a tourada, o Mosteiro da Batalha) que nada acrescentam e tiram força ao essencial, pecha em que Leitão de Barros, no futuro, incorreria mais gravemente.

Mas há ainda algumas coisas excelentes, como a discussão conjugal em torno do quadro, o nascimento do bebé ou o sensualíssimo beijo final de Maria do Mar, a filiar, novamente, no cinema americano e no intimismo melodramático de certos Borzage ou de Henry King.

Leitão de Barros chamou a **Maria do Mar** “*documentário dramatizado da vida dos pescadores da Nazaré*”. **Maria do Mar**, a meu ver, é bastante mais do que isso. É um dos exemplos mais conseguidos, à época em que foi feito, de abordagem documental de uma ficção dramática e lírica, utilizando quer a ficção quer o documentário para criar um microcosmos, onde explodem, sem peias argumentativas, as grandes paixões do homem. Conseguiu-o através de uma encenação que é uma das sínteses mais poderosas e singulares do realismo expressivo germânico, do conceptualismo soviético e do cultismo representativo americano. E conseguiu-o com a junção-disjunção de todas essas influências com uma realidade tão sui-generis, e finalmente tão portuguesa, como a Nazaré. Nisso, reside o seu maior feito e o seu maior efeito.

Por isso, muito mais do que pela “*estranha e incompreensível afinidade que aproxima tanto a alma portuguesa da alma eslavas*”, que António Ferro sobretudo defendeu nele, **Maria do Mar** ocupa no nosso cinema um lugar único e permanente, como uma das obras de segredos mais fechados e de milagres mais abertos.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico