

PANORAMA 2010

DESIGNADORES



vml

Videoteca
Tempo de Leitura

apordoc

EGEAC

INSTITUTO DE GESTÃO
DE ESPORTE E RECREAÇÃO
MUNICÍPIO DE LISBOA

CO-PRODUÇÃO

APOIOS



M|C

MINISTÉRIO DA CULTURA



MECENATORES

Diário de Notícias



APOIOS À DIVULGAÇÃO



carris



europa
90.4fm



PATROCINADORES

EPSON

DEFESA

FICHA TÉCNICA PANORAMA 2010

Organização
Câmara Municipal de Lisboa/Direcção Municipal de Cultura/Videoteca EGEAC, E.E.M. - Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural Apordoc - Associação pelo Documentário

Programação
Fernando Carrilho
Inês Sapeta Dias
Madalena Miranda
Sónia Ferreira

Produção
Alexandra Martins
Ana Jordão
Armanda Parreira
Cinta Pelejà
Sandra Azevedo

Imprensa
Susana Seabra

Design
silva!designers

ISBN
978-989-95561-4-0

Depósito Legal
XXXXX

CINEMA SÃO JORGE

Gestora
Marina Sousa Uva

Adjunto
Serafim Correia

Assistentes
Manuel Fragoso
Tiago Santos Nunes

Director Técnico
João Cáceres Alves

Coordenação, Projecção, Vídeo e Áudio
Fernando Caldeira

Comunicação
Francisco Barbosa

Projeccionistas
Carlos Souto
Jorge Silva

Bilheteira
Jorge Malhó
Paula Lima

AGRADECIMENTOS

Margarida Cordeiro

Alexandra Lucas Coelho
Alexandra Serapicos
Álvaro Barbosa
Álvaro Rosendo
Ana Gil
Anabela Moutinho
António Loja Neves
Catarina Alves Costa
Catarina Mourão
Eduardo Machado
Fátima Ribeiro
Filipe Abranches
Graça Castanheira
Humberto Martins
Isabel Aboim
Isabel Cordeiro
Isolino de Sousa
Joana Frazão
Joana Pontes
João Almeida
João Carlos Abreu
João Luz
João Milagre
João Pedro Rodrigues
João Rapazote
Joaquim Sapinho
Jorge Campos
José Alberto Pinto
José Bogalheiro
José Eduardo Machado
José Manuel Costa
Leonor Areal
Luísa Homem
Luís Fonseca
Luís Miguel Oliveira
Manuel Mozos
Manuela Penafria
Marcelo Costa
Margarida Cardoso
Mónica Ferreira
Nelson Garrido
Norberto Lobo
Paulo Cunha
Pedro Baptista e aos alunos da disciplina "Práticas de Imagem" da FBAUL
Pedro de Campos Rosado
Pedro Sena Nunes
Pierre-Marie Goulet
Rui Simões
Sílvia das Fadas
Susana Nobre
Teresa Garcia
Tiago Afonso
Vítor Almeida
Zulmira Gamito

A.N.I.M
Cinemateca Portuguesa -
Museu do Cinema

Filho Único

Quinta Pedagógica da Câmara Municipal de Lisboa

A todos os realizadores, produtores e distribuidores e a todos os intervenientes nos debates

ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO

CINEMA DO VIVIDO E DO PENSADO

PAULO CUNHA

Da actividade cinematográfica desenvolvida entre 1969 e 1991, o casal de cineastas António Reis/Margarida Cordeiro deixou um legado fílmico composto por uma média-metragem (*Jaime*, 1974), três longas-metragens (*Trás-os-Montes*, 1976; *Ana*, 1982; e *Rosa de Areia*, 1989) e dois projectos não-concretizados (*Dezembro*, 1977, e *Pedro Páramo*, 1991). Durante essas duas décadas, a obra deste casal de cineastas, apesar de estética e eticamente homogénea, apresenta uma evolução consciente: o progressivo abandono do registo documental, e de todas as suas fronteiras conceptuais, e uma aproximação à abordagem poética e onírica. Esta evolução – bem visível ao longo do “tríptico transmontano” (*Trás-os-Montes*, *Ana* e *Rosa de Areia*) – parece obedecer conscientemente a uma radicalização que foi avançando através de uma constante aprendizagem, experimentação e interacção com o meio envolvente e com o património humano presente nos projectos. Ao consultar os primeiros documentos de *Nordeste* (nome do projecto que viria a ser *Trás-os-Montes*), vê-se que estão já distantes do processo criativo de *Rosa de Areia*: “Porque, do ponto de vista formal nós fomos apurando, decantando, de maneira que as pessoas gostaram menos de *Rosa de Areia* porque é mais puro e rigoroso, e mais complicado,

que o *Trás-os-Montes*. As pessoas acham-no frio – eu acho-o o mais perfeito. Há uma aprendizagem. Só se aprende, fazendo.”¹

O grande erro do cinema é simplificar a realidade. Há uma limpeza no campo visual que tem de se decidir. Uma reorganização do real, rigorosa. A realidade filmada por nós não é simplificada, é complexificada – tanta que o filme não tem realidade nenhuma, tem muitas. (...) Portanto, nós tentamos pegar na realidade e criar outra realidade – complexa. É pegar no real e acrescentar o que sentimos, o que nada tem a ver com o neo-realismo. É esse ‘dar qualquer coisa’ que é o cinema. Dar qualquer coisa que nos faça viver.”²

De forma consciente, os filmes de Reis/Cordeiro procuram cruzar dois níveis de memória – “do real e do fantástico” – que são representados pelos géneros documental e ficcional. É no confronto entre real-fantástico e documental-ficcional que a obra ganha densidade e complexidade: a permanente justaposição de pequenas narrativas de não-acontecimentos do quotidiano, das tarefas diárias aparentemente insignificantes (vestir, comer, brincar, ou apenas o passar do tempo) com memórias e recordações de vivências antepassadas (as memórias familiares em *Ana*), de episódios históricos

■1 Margarida Cordeiro, 1997, p. 17. ■2 Margarida Cordeiro, 1997, p. 15.

(a medieval leitura do processo e sentença do porco homicida em *Rosa de Areia*) ou de incursões fantásticas (como o caso da “viagem no tempo de centenas de anos” de Luís e Armando em *Trás-os-Montes*, com passagens pela “gruta misteriosa” do passado e pelo futuro da aldeia de Montesinhos). Mas também do saber e da investigação científica (as teorias do filho-cientista – o arquitecto Octávio Lixa Filgueiras – sobre a arquitectura popular transmontana em *Ana*).

No entanto, essa vontade testemunhal não condiciona os autores a grandes rigores realistas ou verosímeis. A dimensão pessoal e subjectiva é tão presente no “tríptico transmontano” que permitiu contrariar o registo meramente documental e impor a criatividade e sensibilidade dos cineastas: “O Nordeste tem muito som que já não é o som do Nordeste. Queremos recriar o som, de acordo com o som que o Nordeste teve ou deveria ter. Dir-me-ás que é falsear o real, mas, no nosso sonho, não pretendemos atingir uma verdade absoluta...”³.

De forma consciente e mesmo libertária, o filme procura cruzar e conciliar dois níveis de memória – “do real e do fantástico” – que parecem complementar-se naturalmente. Ainda assim, o projecto iniciado em *Trás-os-Montes* tinha uma cronologia e uma geografia bem definidas. Nos filmes está constantemente presente uma vontade de perpetuar os testemunhos – através do registo cinematográfico – como forma de fixar um património humano, afectivo, comunitário, natural em vias de extinção ou, nas palavras de Eduardo Prado Coelho⁴, como “recolha de toda uma memória cultural do nosso povo prestes a ser varrida pelos moldes uniformizantes da cultura de massas”. Eduardo Prado Coelho integrou as duas primeiras partes do “tríptico transmontano” no momento em que “um sector muito significativo dos trabalhadores de cinema decidiu intervir na recolha de toda uma memória cultural do nosso povo prestes a ser varrida pelos moldes uniformizantes da cultura de massas”. No entanto, para o mesmo, a “própria designação envolvia

um paradoxo”. O complexo “movimento antropológico” desenvolvia-se no ambíguo território que demarca o documental e o ficcional: “este ‘retrata’ uma realidade que já não existe, que nunca existiu, *impossível de existir*, mas retrata-a com a mais implacável das fidelidades. Fidelidade a quê? Diríamos que a uma *visão do mundo*, no sentido mais *visionário* da fórmula, ou, se não tivermos medo da palavra, a uma metafísica (*Ana* será a revelação plena disso)”. Mais recentemente, Catarina Alves Costa⁵ lembrou que o filme etnográfico “é uma representação da realidade, uma construção que passa pelas ideologias e interesses de quem o faz, dos que nele participam como personagens, e ainda pelas de quem o vê, partindo do princípio também de que a Antropologia perdeu, de certo modo, a ‘inocência epistemológica’.” Esta definição da cineasta-antropóloga assenta na perfeição ao trabalho do casal Reis/Cordeiro: um compromisso entre a “representação da realidade”, a construção ideológica e a “inocência epistemológica”.

*Havia narrativas, em todos eles [filmes]. Têm vários patamares de histórias e não-histórias e há muitos contrapontos. (...) Apercebemo-nos que estávamos a fazer uma coisa nova, em cinema, e que as pessoas não percebiam... Diziam que não tínhamos histórias quando havia lá milhentas*⁶

O cinema de Reis/Cordeiro não é um cinema narrativo no sentido clássico, mas antes um “cinema de narrativas”. Apesar de assumir uma estrutura de narrativa não-linear, os seus filmes são compostos por um conjunto de pequenas narrativas independentes que compõem uma espécie de manto de retalhos narrativos.

Estruturalmente, os filmes apresentam constantes variações ao nível do tempo (Verão-Inverno, passado-presente-futuro) e do espaço (exterior-interior, sonho-realidade-recordação), mecanismo que fragmenta a narrativa e a torna, na acepção mais clássica, menos perceptível

ou compreensível. A obra destes cineastas não procura uma inteligibilidade racionalista, mas antes chegar aos espectadores pela via sensorial e emotiva. Assim, a ordenação das “narrativas” dos filmes de Reis/Cordeiro não obedece à ordem do material mas antes à ordem do sensorial ou, como prefere Bénard da Costa⁷, pode “responder-se que existe uma *relação poética*, como se pode chamar *poema cinematográfico* a todo o filme.” O mesmo autor considera que a linha narrativa vai definindo durante o “tríptico transmuntano”: “Ténue era esse fio [narrativo] nos filmes anteriores, mas existia. Em *Trás-os-Montes*, transportavam-no as crianças, através da sua maravilhosa iniciação à magia e aos ritos. Em *Ana*, transportava-o o personagem titular, essa avó telúrica para quem a visão de um cometa e o apelo a uma vaca constituíam a mesma aura de sacralidade. *Rosa de Areia* – apesar do lugar que no filme tem a mesma paisagem primeva e matricial – Trás-os-Montes, sempre como lugar de origem e lugar de fim – não segue essa estrutura *guiada* ou *centrada*.” Já João Lopes⁸, traçando um paralelo com outro autor maior da estética cinematográfica, prefere “recusar essa ideia preguiçosa segundo a qual os filmes de Godard não contam uma história – de facto, o que neles acontece é haver histórias ‘a mais’, e é esse excesso que nos toca.” De facto, o excesso de histórias é tal que, por vezes, os discursos verbal e visual surgem em sobreposição e contam duas histórias distintas: acontece na sequência do relato da vida operária nas minas em *Trás-os-Montes* ou a parte final da já citada “lição sobre as barcas” em *Ana*.

*O nosso cinema era um acumular de experiências que tínhamos e as vivências são fortemente emotivas. Tentámos meter uma porção de coisas das nossas vidas e dar-lhe forma. Tudo o que está nos filmes aconteceu. (...) Mas só que aconteceu num espaço e num tempo diferente. (...) Depois aquilo foi tudo junto, de modo a ser orgânico. As coisas chamam-se umas às outras por afinidades, contrastes, por contiguidade.*⁹

O “tríptico transmuntano” pressupunha, desde o seu início, afirmar-se também como um projecto antropológico e etnográfico (“sem folclorismo”) que pretendia registar para a posteridade “valores de imaginação, valores poéticos, lúdicos, arquitectónicos, de fauna e de flora” da região em causa. Pretendia ser um registo vivo do reportório humano, civilizacional e geográfico do Portugal profundo. Os hábitos e costumes da comunidade autóctone, os cantares populares ou as tradicionais danças mirandesas, são também referenciais para o retrato humano pretendido por Reis/Cordeiro, mas recusando sempre um olhar folclórico frequentemente estilizado ou estereotipado. Essas manifestações artísticas populares – o património afectivo e memorial que era transmitido através das gerações (como o conto tradicional da Branca-Flor no início de *Trás-os-Montes*) – são fundamentais para perceber a relação do Homem com a Natureza ao longo dos séculos e compreender os vestígios da intervenção (ou manipulação) humana na paisagem – os caminhos de terra batida, de asfalto, ou os carris do caminho-de-ferro que rasgam a paisagem de uma forma artificial, mas também as leis e as medidas de regulação social e moral instituídas pelo homem.

Mas o casal também se preocupa com as trocas de conhecimento contrárias à ordem natural, as experiências transmitidas pelos mais jovens aos mais idosos: a passagem de *Trás-os-Montes* onde um miúdo lê uma carta a uma mulher adulta analfabeta ou os ensinamentos do filho-cientista sobre a arquitectura popular em *Ana* são exemplos desta inversão natural na cadeia de transmissão do conhecimento.

Em suma, como já o afirmei antes¹⁰, o cinema de António Reis/Margarida Cordeiro assenta numa condição pessoal e intransmissível: “torna difícil a definição exacta de fronteiras entre conceitos como *verdade*, *realidade*, *experiência*, *intimidade*, *encenação*, *representação* ou *ritualização*. Os filmes situam-se num território entre o documentário



e a ficção em que realidade e criatividade se fundem e confundem. Sem se reconhecerem nos moldes do cinema clássico, estes autores procuram linguagens cinematográficas diferentes das dominantes.” Neste sentido testemunhal, os filmes de Reis/Cordeiro são como viagens, tanto no espaço como no tempo, experiências únicas e irrepetíveis. São estas características singulares que fazem da obra de Reis/Cordeiro uma espécie de cinema caseiro, ou “cinema do umbigo”, onde “a relação entre vida e cinema é muito complexa e de difícil delimitação”, onde os filmes “são essencialmente testemunhos e observações sobre experiências (evito propositadamente a expressão “realidades”) que lhes são próximas e particularmente caras.”. A partir de 1969, quando começaram a trabalhar na pré-produção de *Jaime*, o percurso cinematográfico do casal de cineastas confunde-se com os seus próprios trajectos pessoais. Os processos criativos e produtivos adoptados pelo casal implicavam uma comunhão tão grande com as suas vidas privadas que se torna difícil separar a experiência cinematográfica das vivências pessoais e familiares. Só por esse comprometimento pessoal e familiar se pode compreender a participação da filha Ana Umbelina em *Ana e Rosa de Areia*, da mãe de Margarida Cordeiro como protagonista de *Ana* (assim baptizado por ser o nome próprio da matriarca),



da participação do próprio António Reis em *Rosa de Areia*, e a participação especial de diversos amigos pessoais não-actores como Fernando Lopes, Pedro Tamen, Arquimedes Silva Santos ou Octávio Lixa Filgueiras, só para citar alguns nomes. Este entendimento do cinema enquanto “experiência de vida” ou “experiência do mundo”, em que o estético e o ético se (con)fundem, dá também um sentido biológico à carreira cinematográfica do casal. António Reis faleceu em 1991. Margarida Cordeiro, apesar de diversas tentativas em passar para a tela o último projecto do casal, nunca mais filmou.

Referências bibliográficas

- Coelho, Eduardo Prado (1983). *Vinte anos de cinema português 1962-1982*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Cordeiro, Margarida (1997), entrevista conduzida por Anabela Moutinho. In: *António Reis e Margarida Cordeiro - a poesia da terra*. Faro: Cineclube de Faro, pp. 7-25.
- Costa, Catarina Alves (1998). “O filme etnográfico em Portugal: condicionantes à realização de três filmes etnográficos”. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/costa-catarina-filme-etnografico.pdf
- Costa, João Bénard da (1997). “*Rosa de Areia* ou a Aurora Final”. In: *António Reis e Margarida Cordeiro - a poesia da terra*. Faro: Cineclube de Faro, pp. 116-120.
- Cunha, Paulo (2009). “O Cinema do Umbigo: Primeiras reflexões sobre uma certa tendência de cinema caseiro no cinema português”. In: *Doc-Online*, revista digital de cinema documental, n.º 5, Dezembro de 2008, pp. 50-62. Disponível em: www.doc.ubi.pt/05/artigo_paulo_cunha.pdf
- Lopes, João (1997). “Elogio da crueldade”. In: *António Reis e Margarida Cordeiro - a poesia da terra*. Faro: Cineclube de Faro, pp. 121.
- Reis, António (1974), entrevista conduzida por João César Monteiro. In: *Cinéfilo*, 20 de Abril de 1974, pp. 23-32.