



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

PELOS POLÉMICOS CAMINHOS DE
TRÁS-OS-MONTES

Um filme de António Reis
e Margarida Martins Cordeiro

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem

Pedro Branco

Porto, Julho 2017



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

PELOS POLÉMICOS CAMINHOS DE
TRÁS-OS-MONTES

Um filme de António Reis
e Margarida Martins Cordeiro

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem

- Especialização em Cinema e Audiovisual-

Pedro Branco

Trabalho efetuado sob a orientação de
Prof. Doutor Henrique Manuel Pereira

Porto, Julho 2017

Dedicatória

Aos meus amigos, família, pais e Zé João,
pela constante ajuda e apoio em todas as minhas
“aventuras”.

Agradecimentos

Quero agradecer a Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e, muito em especial, ao meu orientador, Prof. Doutor Henrique Manuel Pereira, por todos os conselhos e apoios dados na elaboração desta dissertação. Igualmente gostaria de agradecer aos Professores Rui Nunes, por me ter convencido a realizar este Mestrado, e ao Vítor Joaquim que, por ter sido aluno de António Reis, partilhou comigo histórias das suas aulas e da sua personalidade.

Um agradecimento especial à Biblioteca e Arquivo Fotográfico da Cinemateca Portuguesa e ao Arquivo Nacional da Imagem em Movimento, bem como a todas as pessoas e entidades que, de alguma forma, contribuíram para a recolha da informação indispensável sobre *Trás-os-Montes*.

E para terminar, aos meus amigos J. António Moreia, Tiago Santos e Alexandra Puga pela ajuda na revisão desta dissertação.

Resumo

Trás-os-Montes, a primeira das longas-metragens realizadas por António Reis e Margarida Martins Cordeiro, é obra prima do cinema português. Polémico na estreia, foi contestado, tanto na forma como no conteúdo, por determinadas camadas da população portuguesa que não compreenderam o intuito deste trabalho.

Uma mais justa leitura deste filme exige que o enquadremos no seu contexto bem como na linhagem do cinema em geral e, em particular, do cinema português.

Trás-os-Montes bebe da cumplicidade do conhecimento etnográfico de uma região, recriando a sua história e gerando uma obra poética “documental ficcionada” que ilustra a história, os saberes e costumes de uma das mais recônditas regiões de Portugal. Mistura as duas correntes do cinema, o documentário e a ficção, numa obra cuja classificação, à actualidade, é redutora da verdadeira tipologia do filme.

Palavras-chave: António Reis; Margarida Martins Cordeiro; Documentário; Etno-ficção; Cinema Poesia; Trás-os-Montes; Cinema Português.

Abstract

Trás-os-Montes, the first feature film directed by António Reis and Margarida Martins Cordeiro, is a Portuguese cinema masterpiece. With a controversial premiere, the film was contested both in form and in content by certain groups of the Portuguese population who did not understand the purpose of this work.

A fairer reading of this film requires framing in its context as well as in the lineage of cinema in general and in particular of the Portuguese cinema.

Trás-os-Montes takes advantage of the ethnographic knowledge of a region, recreating its history and generating a poetic work "fictionally documented". It illustrates the history, knowledge and customs of one of the most unknown regions of Portugal. It mixes the two types of cinema, documentary and fiction film, in a work whose classification nowadays do not represent fully the true typology of the film.

Keywords: António Reis; Margarida Martins Cordeiro; Documentary; Etnofiction; Poetry cinema; Trás-os-Montes; Portuguese cinema.

“Vejo, outra vez, as fotografias que tirei em Trás-os-Montes. Quase todas mentem. Nenhuma dor intolerável nelas ficou. Nenhuma esperança. Qualquer raiz.

Trás-os-Montes seria para Paul Strand ou Van Gogh, que chegavam a terras de fogo sem pressa, e só partiam exangues, com os sentidos destruídos. Seria para Miguel Torga, que foi criado por uma águia e nunca esqueceu o gosto de uma cebola com sal.

[...]

Fermentava o feno.

Voltavam a ramosos engaços.

O linho era erva, a amêndoa silêncio.

Como quem parte de uma sombra para um poema, e de uma folha guardada para a memória, parto de imagens fluidas para uma província perdida.

Nove meses de inverno. Três de inferno.

E a primavera?

[...]”

António Reis

Trás-os-Montes, Junho de 1969¹.

¹ Excerto de “Trás-os-Montes”, texto de António Reis publicado no Boletim Casa Guérin (data e edição indeterminada-provavelmente entre Junho e Outubro de 1969) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro - a poesia da terra*. Faro: Cineclube de Faro, 1997, p. 37. Transcrição integral no Anexo III desta dissertação.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
I. PELOS CAMINHOS DO CINEMA (DOCUMENTAL)	4
1. “UM PRIMEIRO OLHAR ETNOGRÁFICO”	4
2. O OLHAR DO REALIZADOR.....	7
3. PRIMEIROS PRINCÍPIOS DO DOCUMENTÁRIO	9
4. UM OLHAR CRÍTICO	11
5. “A AVENTURA DO REAL” - ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO	14
6. A NÃO-FICÇÃO E A FICÇÃO	19
7. OS MODOS DE “REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE”	22
8. A LINGUAGEM (POÉTICA) DA REALIDADE	23
II. PELOS (POLÉMICOS) CAMINHOS DE TRÁS-OS-MONTES	27
1. O CINEMA EM PORTUGAL: UMA SÍNTESE.....	28
1.1. <i>O nascimento do cinema português</i>	28
1.2 <i>O Fundo do Cinema Nacional</i>	29
1.3 <i>O Cinema Novo</i>	30
1.4 <i>O Centro Português de Cinema</i>	30
2. OS REALIZADORES DE TRÁS-OS-MONTES.	33
2.1. <i>António Reis</i>	33
2.2. <i>Margarida Martins Cordeiro</i>	37
3. UM FILME SOBRE O NORDESTE TRANSMONTANO	39
4. “DE QUE SE OCUPA “TRÁS-OS-MONTES?””	41
4.1. <i>Da região</i>	41
4.2. <i>Do povo</i>	46
4.3. <i>Do afastamento</i>	50
4.4. <i>Da memória</i>	51
5. A RECEPÇÃO DE TRÁS-OS-MONTES	53
5.1. <i>Ruidosa Ante-estreia</i>	53
5.2. <i>Pálido fulgor de um Satélite</i>	56
5.3. <i>“Allez voir, toutes affaires cessantes, “Trás-os-Montes”</i>	59
6. NEM DOCUMENTÁRIO NEM FICÇÃO	61
CONCLUSÃO	73
BIBLIOGRAFIA	78

LIVROS	78
PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS	83
FONTES DIGITAIS.....	88
FILMOGRAFIA CITADA	92
APÊNDICE	95
<i>Entrevista a Margarida Martins Cordeiro realizada presencialmente em Mogadouro, Distrito de Bragança, em Julho de 2016.....</i>	
	95
ANEXOS.....	115
<i>Anexo I -Lista de Diálogos de Trás-os-Montes.....</i>	
	115
<i>Anexo II- Ficha Técnica de Trás-Os-Montes</i>	
	129
<i>Anexo III- Trás-os-Montes- Texto de António Reis, 1969.....</i>	
	132

Introdução

“Para amar um filme como *Trás-os-Montes* é preciso antes de mais compreendê-lo e para o compreender é preciso dispor-se a amá-lo.”

António-Pedro Vasconcelos²

António Reis e Margarida Martins Cordeiro são dos cineastas portugueses mais exaltados, mas também dos mais esquecidos do cinema português pós 25 de Abril. Sobre António Reis encontra-se alguma bibliografia mais ou menos vaga e num registo de repetição. Já Margarida Martins Cordeiro tem merecido menos atenção nos verbetes, seja nos dicionários gerais, seja nos da especialidade cinematográfica.

António Reis – poeta, ensaísta, etnógrafo, actor, argumentista e realizador – é reconhecido internacionalmente como criador de uma Escola, a Escola de Reis³. tendo o seu magistério na Escola de Teatro e Cinema de Lisboa formado e influenciado gerações de cineastas. Na sua cinematografia contam-se oito filmes, dos quais quatro pouco se sabe e outros quatro que o impõem como um dos mais proeminentes cineastas do Cinema Novo Português. Os seus três últimos filmes são co-realizados com a mulher, Margarida Martins Cordeiro.

Trás-os-Montes, a primeira das longas-metragens realizada por António Reis e Margarida Martins Cordeiro, é obra prima nacional e internacionalmente reconhecida pelos críticos. Polémico na estreia foi contestado tanto na forma como no conteúdo por determinadas camadas da população portuguesa que não compreenderam o intuito deste trabalho considerado na altura como um documentário. Mas porquê tanta polémica?

Trás-os-Montes bebe da cumplicidade do conhecimento etnográfico de uma região, recriando a sua história e ilustrando o povo, os saberes e os costumes de uma das mais recônditas regiões de Portugal. Mas ao misturar a ficção e a não-ficção constitui-se “em obra aberta, capaz de fundir os elementos destas duas ‘correntes’ do cinema”⁴. Como poderá ser classificado este filme de António Reis e Margarida Martins Cordeiro? Poder-se-á considerar este filme como sendo um documentário ficcionado – docudrama – ou será uma ficção apoiada no documentário – dramadoc –? Poderá ser considerado como uma etnoficção ou será que é uma tipologia de filme distinta desta dualidade ficção/não-ficção?

² VASCONCELOS, António-Pedro – “As leis de Kafka”. *Expresso*, Revista (25 Junho 1976), p. 22.

Cumpre-me declarar que a presente dissertação não segue o denominado novo acordo ortográfico da língua portuguesa.

³ O termo *School of Reis* é da autoria de Haden Guest, director do Harvard Film Archive e curador da mostra ocorrida em 2012: GUEST, Haden – *The School of Reis* [Em linha]: *The Films and Legacy of António Reis and Margarida Cordeiro*. Harvard Film Archive. [Consult. 30 Outubro 2016] Disponível em <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/reis.html>

⁴ RAMOS, Jorge Leitão – *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989, p. 387.

A presente dissertação tem como objectivo estudar o caso particular do filme *Trás-os-Montes* confrontando-o com as diversas referências da dualidade de ficção/não-ficção, questionando a sua tipologia e discutindo a “nova” forma fílmica ali configurada. Pretenderá elucidar quem foram os seus realizadores, António Reis e Margarida Martins Cordeiro, quais são as suas origens e como as mesmas podem ter influenciado a construção deste “não documentário e não ficção”.

Como metodologia inicial determinei-me a fazer um levantamento, tão exaustivo quanto possível, de todas as fontes relacionadas com os realizadores e os seus filmes. A maior parte da informação encontrada é constituída por fontes jornalísticas, nomeadamente críticas aos filmes, sendo poucos os trabalhos de fundo científicos sobre os mesmos. Dentro do trabalho de pesquisa realizado é de justiça destacar o blogue de António Nunes da Costa Neves⁵ pela forma exaustiva com que compilou tanta informação dispersa e, em especial, por ter cumprido o desiderato de “dar a conhecer a [...] obra [de António Reis] e despertar novos estudos”⁶.

Para uma segunda fase do trabalho propus-me ao estudo de determinados aspectos da história do cinema universal que possibilitassem a compreensão e discussão de *Trás-os-Montes*, no seu conteúdo e tipologia. Este estudo teve particular incidência em temas relacionados com as referências descritas por António Reis sobre o projecto inicialmente chamado de *Nordeste*, bem como outros temas que, de alguma forma, achei pertinentes para a reflexão necessária à discussão desta obra.

Por conseguinte, esta dissertação abordará sucintamente o início da história do cinema, nomeadamente na vertente científica, em que as “imagens animadas” eram usadas como instrumento etnográfico de estudo antropológico.

Seguidamente serão analisados filmes como *Nanook of the North* (1922) de Robert J. Flaherty ou *Las Hurdes-Tierra sin Pan* (1933) de Luis Buñuel, assumidos por António Reis como referências para o projecto *Nordeste*, posteriormente chamado de *Trás-os-Montes*. Desenvolver-se-á igualmente a definição clássica de documentário, proposta por John Grierson nos anos 30, bem como os seus modos de representação propostos mais recentemente por Bill Nichols.

Dada as características ficcionais do filme *Trás-os-Montes*, será confrontada a ficção e a não-ficção, na perspectiva da compreensão das diferenças entre estes dois tipos, e como o espectador – chamemo-lo ainda de espectador modelo como aquele capaz culturalmente de entender e processar a informação de forma aproximada à imagem pretendida pelos realizadores – entende o filme documentário.

Por outro lado, e especialmente pelo facto de *Trás-os-Montes* ser frequentemente caracterizada como etno-ficção, será estudada a obra de Jean Rouch, considerado o “pai” desta tipologia de filme.

O conceito de cinema poesia e a gramática de cinema proposta por Pier Paolo Pasolini, serão igualmente analisados, dada a particularidade de ele ser contemporâneo de António Reis bem como também poeta, ensaísta e realizador.

Toda a segunda parte desta dissertação analisará especificamente o filme *Trás-os-Montes*. Tratando-se de um filme português, importará referenciá-lo no quadro da história do cinema

⁵ NEVES, António Nunes da Costa – *António Reis* [Em linha]: *Vida e obra do cineasta português António Reis (1927-1991)*. [Consult. 5 Novembro 2015] Disponível em <http://antonioreis.blogspot.pt/2004/08/001-bem-vindos.html>

⁶ *Ibidem*.

português, em especial do seu papel na corrente do Cinema Novo Português e da sua concepção intimamente ligada à promoção filmica promovida pelo Centro Português de Cinema. Será igualmente abordada a informação bibliográfica existente sobre os seus realizadores, António Reis e Margarida Martins Cordeiro, bem como o que os moveu à realização deste projecto. O filme *Trás-os-Montes* será minuciosamente analisado de acordo com as temáticas que retrata. E, seguindo uma lógica cronológica, será analisada a forma polémica, mas também enaltecedora, como foi recepcionado, nacional e internacionalmente.

Finalmente, com base na confrontação entre a análise do filme realizada e as temáticas abordadas na primeira parte da dissertação, discutir-se-á a tipologia e classificação existente de *Trás-os-Montes*.

I. Pelos caminhos do Cinema (Documental)

1. “Um primeiro olhar etnográfico”

A exploração da imagem em movimento com finalidade científica iniciou-se antes da componente recreativa e informativa conhecida dos primórdios do cinema. Eadward Muybrige e Étienne-Jules Marey são dos principais responsáveis pela conjugação de inovações tecnológicas ao serviço da ciência e do cinema. O seu trabalho permitiu desenvolver técnicas de captação sequencial de imagens que através da sua visualização animada – a imagem em movimento – permitiam o estudo biomecânico dos movimentos dos elementos filmados a grande velocidade, fossem cavalos ou pessoas.

Eadward Muybrige, fotógrafo inglês erradicado nos Estados Unidos da América, inicia o seu trabalho em 1887 com fotografias sequenciais de cavalos a galope. Posteriormente dedica-se ao estudo do corpo humano e do seu movimento, publicando em 1887 a compilação fotográfica com o nome *The Human Figure in Motion*. Já Étienne-Jules Marey, cientista francês, fisiologista e fotógrafo, interessado na documentação e estudo da fisiologia e da biomecânica do movimento, realiza também vários estudos sobre a dinâmica do movimento através de fotografias sequenciais publicadas em 1894 no livro *Le Mouvement*. Posteriormente, com o desenvolvimento das técnicas de filmagens, realiza vários filmes, sempre dedicados ao estudo do movimento, que viriam a granjear-lhe o título de precursor do cinema científico.

Tanto Muybrige como Marey conseguem, através desta documentação fotográfica sequencial e animada, mostrar aos espectadores, cientistas ou meros curiosos, pormenores de um mundo existente mas que até aquela data não eram passíveis “de serem percebidos”⁷ pelo olhar comum.⁸

Em 1895 Félix-Louis Regnault realiza um estudo sobre os corpos dos nativos africanos. Utilizando o “revólver” cronofotógrafo de Marey⁹, compila imagens para criação de um arquivo de informação visual com o intuito de comparação visual taxonómica da fisionomia das etnias.¹⁰ Até então o contacto dos povos ocidentais com outros povos denominados “exóticos” era realizado através da exposição em feiras mundiais. Segundo Fatimah Tobing Rony, este “espectáculo do primitivo” era “em parte zoo humano, em parte um circo

⁷ BARNOUW, Erik – *Documentary. A history of non-fiction film*. 2ªed rev. New York: Oxford University Press, 1993, p. 3.

⁸ Evitando perder o foco, e dadas as restrições do número de páginas impostas, sugiro que para um aprofundamento da matéria em causa se leia: TOSI, Virgilio – *Cinema before Cinema: The origins of scientific cinematography*. Trad. da Edição Italiana de 1984. London: British Universities Film & Video Council, 2005.

⁹ O “revolver” cronofotógrafo – tecnologia protocinema – inventado por Étienne-Jules Marey em 1882, conseguia tirar até 12 fotogramas/segundo o que já lhe permitia realizar o estudo do movimento de animais ou humanos. Posteriormente, e com o desenvolvimento das técnicas de captação de imagem –filmagem com tecnologia de cinema– Étienne-Jules Marey realiza filmes com imagens sequenciais até 60 fotogramas/segundo.

¹⁰ RUSSEL, Catherine – *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. London: Duke University Press, 1999, pp. 55-56.

performativo, e em parte um laboratório de antropologia física”¹¹. Ao realizar estudos visuais das diferenças étnicas, usando a câmara como um instrumento científico, Félix-Louis Regnault contribuía para uma nova metodologia de estudo antropológico. E criava um novo tipo de “espectáculo do primitivo”, o visual.¹²

As fotografias realizadas por Regnault não foram realizadas no habitat natural daqueles nativos africanos, mas sim em Paris. Ao fotografar alguns indivíduos, recolhidos de uma dessas feiras do “espectáculo do primitivo”, estabelecia uma nova ferramenta de estudo etnográfico, destinada à colecta de dados antropológicos pelo contacto inter-subjectivo – embora primário – com aqueles exemplares da etnia em estudo. Igualmente estabelecia um novo paradigma destes estudos, o da salvaguarda¹³, ao immortalizar em imagem a descrição e consequente interpretação daquela cultura étnica, pelo menos no que respeitava ao físico.

Essas fotografias, realizadas sequencialmente, permitiam a análise do movimento dos indivíduos daquela raça mas ainda estavam longe da realização de um estudo que fosse verdadeiramente abrangente de uma cultura, ou pelo menos nas múltiplas vertentes que a definem. O actual conceito de etnografia, considerada como o trabalho de campo por excelência da antropologia, obriga a um contacto intenso e prolongado entre o investigador e a etnia, povo ou grupo social em estudo. Por outro lado, e de uma forma rudimentar, a tipificação do indivíduo, fosse pelo seu físico ou do seu movimento, era abstraído como representação do padrão geral daquela população. Esta alegoria etnográfica¹⁴ está directamente ligada à generalização do tipo, quer em termos culturais ou de princípios humanos, mas também ao facto de que o tempo, perpetuado na filmagem, só representará etnograficamente aquela população naquele determinado momento da filmagem. E fá-lo através de uma estrutura de representação usando de “fragmentação, apropriação ou intertextualidade resistindo às relações simbólicas, narrativas ou com intenção teleológica”¹⁵, mas capaz de salvar do esquecimento o que está em ameaça de desaparecer.

O paradigma da salvaguarda está no facto de se reconhecer na alegoria etnográfica a representação individual do objecto de estudo e ao mesmo tempo aceitando universalidade daquela representação. No caso particular do trabalho de Félix-Louis Regnault, o objecto de estudo era o físico daqueles indivíduos de etnia africana. Mesmo com todas as limitações de um método ainda em desenvolvimento, este trabalho era sem dúvida o primeiro olhar etnográfico “cinemático”.

Como ainda não tinha surgido maquinaria e película capaz de agilizar o processo de captação e projecção das imagens em movimento, o trabalho de Félix-Louis Regnault deverá todavia ser considerado como proto-cinemático. Com o Kinetoscópio e o Kinetógrafo inventado por W.K.L. Dickson na empresa de Tomas Edison, entre 1889 e 1892, a partir da câmara usada por Louis Le Prince em 1888¹⁶, era dado o passo que faltava para a evolução do cinema. Para atestar a importância de Edison nesta evolução, é de referir que ele terá requerido à empresa Eastman – que produzia película para máquinas Kodak – para

¹¹ RONY, Fatimah Tobin – *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1996 *Apud* RUSSEL, Catherine – *Experimental ethnography...*, p. 52.

¹² *Ibidem*, p. 55.

¹³ RUSSEL, Catherine – *Experimental ethnography...*, p. 5.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 6.

¹⁶ Louis Le Prince é conhecido pelos seu filme experimentais *Roundhay Garden Scene* e *Leeds Bridge Scene*, filmados com a sua câmara de uma lente e filme em papel da empresa Eastman, antecedendo as invenções patenteadas por Edison. HOWELLS, Richard – “Louis Le Prince: the body of evidence”. *Screen*, vol. 47, n.º 2 (2006), pp. 179-200.

desenvolver especificamente um rolo de 35 mm de largura para estes novos equipamento, formato que acabaria por se tornar o standard do cinema.¹⁷ É, no entanto, com a adaptação desta maquinaria num novo equipamento portátil, realizada pelos irmãos Augustine e Louis Lumière, capaz de captar (filmar), revelar o filmado (no novo suporte em celulóide que inventaram) e, notoriamente, projectar no grande ecrã que finalmente surge o cinema de entretenimento para as massas.¹⁸

La sortie des ouvriers de l'usine Lumière (1895), o primeiro filme dos irmãos Lumière realizado em Março daquele ano, tal como alguns dos subseqüentes¹⁹, eram sobretudo registos de cenas da vida quotidiana, em formato de filme de pequena duração com 15 a 90 segundos, mas que já mostravam preocupações estéticas nos enquadramentos e na dinâmica de acção. Estes filmes permitiam a divulgação ao grande público dos actos mundanos da vida diária, como a saída da fábrica ou a chegada de um comboio. Permitiam também informar o grande público dos eventos que iam acontecendo no mundo sob a forma de imagem em movimento, não obstante a sua realização ter sido muitas vezes reencenada em cenários controlados dadas dificuldades técnicas existentes nas filmagens exteriores. Claro que a encenação rapidamente daria azo à falsificação como é exemplo *Hunting Big Game in Africa* (1909) de Francis Boggs, realizado nos estúdios Selig, em que os espectadores acreditavam estar a ver um filme de expedição a África do então presidente Theodore Roosevelt meramente pela verosimilhança à personagem principal. Na realidade o actor foi escolhido por ser muito parecido.²⁰

Esta nova capacidade técnica fílmica desenvolvida pelos irmãos Lumière, também se apoderava do potencial da narrativa ficcional, gerando filmes “dramáticos” como os sobejamente conhecidos *Le Voyage dans la Lune* (1902) de Georges Méliès ou *The Great Train Robbery* (1903) de Edwin S. Porter. Mais tarde, em particular com a 1.ª Guerra Mundial, a capacidade de registo não-ficcional “informativo” acabaria por ser usado como meio de propaganda pelas várias facções intervenientes no conflito armado, dos britânicos aos Alemães.

Claro que estas novas técnicas fílmicas desde cedo também serviram para realizar filmes educativos ou informativos nomeadamente sobre expedições a ambientes exóticos não conhecidos do público em geral. A partir de 1907 este novo género de filme é classificado por Burton Holmes²¹ de *Travelogue*, ou “filmes de viagem”²². São vários os trabalhos desta altura que poderiam servir de exemplo a esta nova tipologia, mas destacarei em especial os filmes realizados por Cherry Keaton, que de certa forma se opõem à falsificação realizada em *Hunting Big Game in Africa*. Em 1909 Keaton acompanhou o então ex-presidente Theodore Roosevelt num safari africano, onde teve a possibilidade de realizar vários filmes.²³ Como exemplo, o filme *TR in Africa* (1909) era um registo de viagem – de expedição – que trazia o “espectáculo do primitivo” ao público do cinema. A cena *Dance of the Rainmaker* nesse filme mostrava um acto próprio de um povo e de uma cultura, no espírito do “cinema de atracção”,

¹⁷ TOSI, Virgilio – *Cinema before Cinema...*, p. 155.

¹⁸ BARSAM, Richard – *Non-fiction film. A critical history-revised and expanded*. Bloomington: Indiana University Press, 1992, p. 20.

¹⁹ A primeira sessão paga de cinema terá sido em 28 de Dezembro de 1895 em Paris. Um possível programa poderá ter contemplado vários dos seus filmes iniciais como o filme *La sortie des ouvriers de L'usine Lumière*, *Arrivée d'un train en gare de Villefranche-sur-Saône*, *Le repas de bébé*, *Démolition d'un mur* ou *Lárrouser aroséé*. *Ibidem*, pp. 21-22.

²⁰ BARNOUW, Erik – *Documentary. A history of non-fiction film...*, p. 26.

²¹ *Ibidem*, p. 42.

²² PENAFRIA, Manuela – *O filme documentário. História, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmo, 1999, p. 41.

²³ BARSAM, Richard – *Non-fiction film...*, pp. 42-43.

como descrito por Tom Gunning.²⁴ Este “cinema de atracção” jogava com a ênfase das qualidades exibicionistas quer históricas quer da actualidade, mas muito em particular no fascínio pelo exótico conseguido pelas das diferenças culturais e na visualização desinibida de corpos. Embora *TR in Africa* seja sem dúvida um registo informativo de uma viagem, o facto de ter optado em alguns momentos por mostrar cenas da vida das tribos do Quênia, desenquadradas da visita oficial, transpunha o filme para o tal espectáculo do primitivo. O registo destas cenas quotidianas não teriam certamente a intencionalidade do estudo da cultura, e muito menos terão sido realizadas na perspectiva da alegoria etnográfica, mas cenas como *Dance of the Rainmaker* podem, e devem, ser considerados como registos etnográficos de um cinema ainda primitivo. Uma etnografia ainda experimental.

2. O olhar do Realizador

O fascínio pelo exótico e pelo primitivo levou também alguns realizadores americanos a realizar expedições ao Faroeste no princípio do séc. XX. Pretendendo captar as actividades quotidianas – mas também milenares – dos índios, afastando-se dos cenários artificiais de estúdio usados até então, estes filmes de não-ficção “eram românticos na idealização da natureza e com preocupação em explorar a relação do homem com o seu meio envolvente”²⁵. Esta vontade do uso dos cenários naturais demonstrava alguma preocupação com as questões ecológicas num mundo que progressivamente se tornava mais industrializado e urbanizado, sendo que a narrativa dos filmes surgia habitualmente do que a actualidade oferecia e não de um guião pré-estabelecido. O realizador era o explorador à descoberta, e as suas descobertas um diário de viagem convertido em filme. Estes filmes, sobre o oeste americano e os seus nativos, criavam a tradição romântica americana.

O filme *History of the American Indian* (1915) de Rodman Wanamaker, por exemplo, tentava documentar os rituais e cerimónias antigos “já esquecidos pelos índios jovens”²⁶. Era o cinema do primitivo, nesta corrente de romantismo, a realizar a etnografia da salvaguarda.

In the Land of Headhunters (1914) de Edward S. Curtis, a vida da tribo Kwakiutl é retratada a partir de uma narrativa ficcionada sobre a paixão e as pretensões maritais do índio Montana. Embora uma ficção, são representados vários momentos da vida destes índios, desde a pesca ao matrimónio, secundadas pela cultura primitiva das danças tribais que ora agradecem ora procuram ajuda dos espíritos para terem força para o que terão de realizar a seguir, nomeadamente as guerras que acabam por acontecer na sequência das intrigas geradas à volta daquele matrimónio. Embora ficção, também é cinema do primitivo e salvaguarda de algumas tradições, em especial das danças tribais.

Robert J. Flaherty foi um dos realizadores que surgiram deste movimento e em especial ligado ao fenómeno dos “filmes de viagem”. Flaherty preocupava-se nos seus filmes em mostrar o homem e a sua felicidade numa vida simples em contacto com a natureza, e em que todos os conflitos passíveis de sublimar o carácter humano eram equacionados pelo confronto

²⁴ RUSSEL, Catherine – *Experimental ethnography...*, pp. 54-55.

²⁵ BARSAM, Richard – *Non-fiction film...*, p. 46.

²⁶ *Ibidem*, p. 45.

do homem com a natureza e não entre homens.²⁷ O realizador olhava o objecto de uma forma só sua.

Robert Flaherty começa a filmar a tribo dos Inuits em 1913, motivado pelos registos fotográficos que tinha obtido nas anteriores expedições realizadas ao ártico canadiano. Mas ele não pretendia só o observável no ideal de registo científico estrito defendido naquela época. Com os Inuits tinha a possibilidade de exultar o homem “primitivo” na natureza, centrando-se no relacionamento deste com o que o rodeava, quer fosse no que a natureza providenciava e que ele podia colher da mesma por exemplo através dos conhecimentos ancestrais da caça ou pesca. Mas possibilitava-lhe também humanizar o objecto dessa filmagem, pela exultação da família, centrando-se no “pai” que é o seu sustento, e que ensina ao filho as tradições que possibilitarão a este vir a ser o sustento de uma futura família.

Flaherty começou por filmar a vida quotidiana dessas populações, mas a destruição accidental dos filmes num fogo²⁸, e a necessidade de recomeçar as filmagens fez com que este realizador decidisse manipular a actualidade. Quando posteriormente foi acusado de encenar muitas das cenas, Flaherty comentou que “[...] algumas vezes tem que se mentir. Muitas vezes tem que se distorcer uma coisa para se captar o seu verdadeiro espírito”²⁹.

O filme resultante, *Nanook of the North* (1922), mostra aos espectadores uma família de Inuits. Mas na realidade esta família não era verdadeira mas composta por um grupo de “esquimós” seleccionados após um processo de audição. Nanook, na vida real chamado de Allakaeillak³⁰, interpretava o papel de pai, provedor das necessidades básicas da “sua” família pelo qual luta diariamente com a natureza. Mas essa luta, visualizada no ecrã, eram acontecimentos encenados e previamente planeados. O filme acabava por ser estilisticamente um Docudrama³¹, na acepção que conhecemos actualmente do termo, em que o uso intencional de cenas dramáticas (re)encenadas – o drama – servia o processo de documentação do real.

Provavelmente estas cenas dramáticas (re)encenadas nunca tinham sido feitas por Allakaeillak, mas ele era a tipificação de um povo, motivo de uma alegoria etnográfica de salvaguarda, neste caso, do passado dos Inuits. Por exemplo, o acto de pesca ou de caça que se vê no filme já não era feito daquela forma à data das filmagens. Mas Robert Flaherty queria retratar a cultura tradicional daquela população, imortalizando o que tinha sido e não o que era então naquela actualidade. Como outro exemplo, Allakaeillak – ou qualquer outro Inuit – não seria desconhecedor das invenções tecnológicas da altura. Muito menos da grafonola que aparece na cena do entreposto comercial. Mas a forma como o “homem branco” a mostra a Nanook, e o espanto dele pelo som que dá, reforçava ainda mais o espírito de primitivo, de exótico, que os espectadores esperavam ver nestes filmes de viagem. Para estes, desconhecedores do que acontecia naquelas terras distantes, não conseguindo distinguir o que

²⁷ *Ibidem*, p. 47.

²⁸ Aparentemente as primeiras filmagens foram destruídas num fogo desencadeado por um cigarro, quando Flaherty estaria para mandar um primeiro *rough-cut* (“*Harvard print*”) para visionamento na Universidade de Harvard. Cf. BARSAM, Richard – *The vision of Robert Flaherty. The artista as Myth and Filmmaker*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 15.

²⁹ “Sometimes you have to lie. One often has to distort a thing to catch its true spirit”. CALDER-MARSHAL, Arthur – *The innocent eye. The life of Robert J. Flaherty*. London: W.H.Allen, 1963, p. 97.

³⁰ PRAMAGGIORE, Maria; WALLIS, Tom – *Film; A Critical Introduction*. 2.^a ed. London: Laurence King Publishing, 2008, p. 292.

³¹ Cf. MARCUS, Alan – “Nanook of the North as primal drama”. *Visual Anthropology*, vol.19, n.º 3 (2006), p. 203.

era presente ou o que era passado, o que viam projectado no ecrã era compreendido como a actualidade.

O método que Robert Flaherty usava para construir as suas narrativas implicava instalar-se na comunidade que queria estudar durante um ano ou dois de forma a ganhar a sua confiança e a sua amizade, método que viria a constituir o primeiro princípio de Documentário de John Grierson que abordarei mais adiante. Só depois é que começava a filmar mas sempre em colaboração com essa mesma população, a única forma de revelar a realidade da mesma e não somente o que era possível de se ver superficialmente³². Aliás, o próprio Flaherty admitiu que, após as filmagens diárias, revelava o filme e mostrava-o projectado aos seus “actores”, os Inuits, para que vissem e percebessem quando tinham errado, corrigindo nas seguintes filmagens.³³ Esta colaboração activa dos intervenientes definiria a antropologia partilhada.³⁴

3. Primeiros princípios do Documentário

Após o sucesso de *Nanook of the North*, o estúdio Paramount Pictures oferece a possibilidade a Robert Flaherty de ir a qualquer lugar do mundo para fazer um novo filme de exploração.³⁵ Mantendo interesse de retratar as culturas primitivas ameaçadas pelas influências culturais externas, Flaherty escolhe a Ilha Samoa onde realiza o filme *Moana* (1926), um registo etnográfico construído a partir de uma história simples³⁶ sobre os nativos polinésios. Mesmo convivendo com os habitantes locais, residindo nas suas aldeias cerca de 2 anos³⁷, Flaherty percebe que não era possível recriar a história do pai dedicado, e a sua luta com a natureza, que tinha usado em *Nanook of the North*. Desta forma acabaria por optar por um registo mais observacional dando primazia à beleza dos rituais, “do movimento, ritmo, filosofia e história de vida”³⁸ dos nativos polinésios. Com uma crescente preocupação nas características cinematográficas, Flaherty usa filmes pancromáticos, reenquadramento de acordo com a acção, lentes com maior distância focal e profundidades de campo cinemáticas na tentativa de obter um estilo realista.³⁹

John Grierson, depois de ver *Moana*, propõe pela primeira vez o termo “Documentário” numa crítica escrita para o jornal *New York Sun*. Inicialmente o termo foi usado como uma alusão a designação francesa de *filmes documentaires*⁴⁰, uma forma de adjectivar aquela tipologia de filme. Mas acaba por tornar-se a designação, na falta de melhor⁴¹, capaz de

³² HARDY, Forsyth (ed.) – *Grierson on documentary*. London: Collins, 1946, p. 81.

³³ Cf. FLAHERTY, Robert J. – “How I filmed Nanook of the North”. *World's work*, n.º 44 (1922), pp. 553-560.

³⁴ Cf. HENLEY, Paul – *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009, pp. 251-254.

³⁵ BARSAM, Richard – The vision of Robert Flaherty..., p. 28.

³⁶ Cf. HOLMES, Lowell D. (1979) – “Films: 1923. Directed and photographed by Robert J. Flaherty”. *American Anthropologist*, vol. 81, n.º 33 (1979), p. 735.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ BARSAM, Richard – The vision of Robert Flaherty..., p. 30.

³⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 41-42.

⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p. 42.

⁴¹ “DOCUMENTARY is a clumsy description, but let it stand.” John Grierson. HARDY, Forsyth (ed.) – *Grierson on documentary*..., p. 78.

classificar esta “nova” forma filmica de não-ficção, de narrativa criada da actualidade e ao mesmo tempo capaz de acrescentar drama ao fielmente observado.

John Grierson era um homem sensível aos problemas sociais, em parte devido às suas origens na classe trabalhadora da Escócia “industrial”. Estas origens e um conhecimento profundo da realidade do seu país, fazia-o acreditar que só o espírito colectivo humano tinha força suficiente para melhorar a sociedade. E que o cinema, e a sua estética, era uma das formas por excelência de veicular essa força básica. Os filmes, por serem capazes de ter muitas formas e muitas funções⁴², eram o melhor meio de divulgação, educação e de persuasão existente. E esta nova forma filmica, o documentário, conseguindo representar a interdependência e a evolução das relações sociais de uma forma dramática, descritiva e simbólica⁴³, teria sempre aquelas duas funções: sociológica e estética. Sociológica pela exposição das relações sociais que se pretendia abordar, e estética como meio imaginativo e simbólico que contribuía para o fim em causa. Mas a estética – em termos de arte pura – deveria ser sempre relegada para segundo plano, e a primazia dada sempre à função sociológica.

Para Grierson os princípios básicos do Documentário eram: (1) que o cinema, na sua capacidade de observar e seleccionar vida em si, podia ser explorado como uma nova forma de arte, pelo que Documentário deveria fotografar os cenários e as histórias existentes; (2) que o actor social – e o cenário original – são a melhor forma de interpretar o mundo moderno, o que não se conseguia nos estúdios; e (3) que as histórias retiradas do mundo verdadeiro são mais reais do que a encenação.⁴⁴

Tendo em conta o trabalho de Robert Flaherty, e os seu filmes nomeadamente *Nanook of The North* ou *Moana*, Grierson refere que: (1) a única forma que o documentarista tem de dominar a matéria de trabalho é tornando-se íntimo com ela e que, para isso, Flaherty vivia com as pessoas até que a história se contasse a ela própria; e (2) a necessidade de se fazer uma clara distinção entre o método que descreve a superficialidade daquela matéria e o método que, de forma mais explosiva, revela a sua realidade.⁴⁵

O documentário passava a ser a designação para os filmes que reflectiam a actualidade moldada pela visão do realizador, em que as qualidades estéticas eram o resultado da lucidez de exposição dessa mesma visão. Pela junção da preocupação no conteúdo e a riqueza expressiva das imagens da actualidade, com a necessária ênfase no potencial de edição, o documentário tornava-se o tratamento criativo da realidade, da actualidade.

John Grierson defendia que a câmara podia ser mais do que um instrumento reprodutor da realidade. Bem dirigida, era o instrumento criativo que tornava o ecrã de cinema na “janela da realidade”: os grandes planos confeririam intimidade pelo poder microscópico sobre a realidade; os ângulos de filmagem transmitiriam pontos de vista, e dariam poder criativo à

⁴² Cf. *Ibidem*, pp. 12-13, 78-79.

⁴³ AITKEN, Ian – *European Film Theory and Cinema: A critical introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001, p. 165.

⁴⁴ “(1) We believe that the cinema’s capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds. Documentary would photograph the living scene and the living story. (2) We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world [...] They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings than the studio mind can conjure up or the studio mechanic recreate. (3) We believe that the materials and stories thus taken from the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article.” John Grierson. HARDY, Forsyth (ed.) – *Grierson on documentary...*, pp. 79-80.

⁴⁵ Cf. HARDY, Forsyth (ed.) – *Grierson on documentary...*, p. 81.

descrição; a edição criaria ritmo e energia, em crescendo ou decrescendo, contribuindo para uma melhor exposição; as imagens conseguiriam adicionar atmosfera à acção ou poética à descrição; e, por justaposição de planos, induzir-se-ia ideias nos espectadores.⁴⁶

Drifters (1929), o único filme que John Grierson realizou⁴⁷, é um documentário sobre as agruras do trabalho dos pescadores de arenque. O enaltecer do trabalho e da função do trabalhador, neste caso o pescador, está bem marcado nas condicionantes sociais do tema abordado com a estética do filme – e a câmara cirurgicamente usada – a reforçar simbolicamente a importância daqueles homens.

Com o desenvolvimento do cinema sonoro, a mesma lógica criativa tinha que ser criada. O microfone não era somente um instrumento reproduzidor mas capaz do mesmo poder criativo sobre a realidade que a câmara tinha. Conseguia captar material em bruto que poderia ser usado como adição sonora ao observado, tal como se podia adicionar música ou uma voz em primeiro plano, criando uma “nova arte” em conjunto com a imagem do filme.⁴⁸ O movimento britânico do documentário, liderado por Grierson, aproveitando-se do potencial do som, converte os intertítulos num discurso retórico assertivo feito por um narrador ausente, em tom argumentativo e explicativo das imagens observadas, retirando potencial à interpretação pelo espectador das mesmas. Este estilo de narração acabaria por ficar conhecido como a “Voz de Deus”⁴⁹.

Com a enunciação e caracterização do documentário, por John Grierson, estavam assim lançadas as bases de uma “nova” tipologia de filme, que passaria a ser aceite e usada pelos realizadores e o mundo do cinema.

4. Um olhar crítico

Desenvolvida a nova terminologia, de documentário, os realizadores passaram a afirmar nos créditos iniciais das suas obras que se tratava de um filme documental. A intenção era de informar os espectadores que estavam a ver a actualidade, dispersando as dúvidas que pudessem existir sobre veracidade do que visualizavam. Mas seria verdadeira aquela “realidade” mostrada?

Luis Buñuel era já conhecido pela realização de *Un Chien Andalou* (1929) e *L'Âge D'Or* (1930), ambos com co-argumento de Salvador Dalí. Já afastado do Surrealismo⁵⁰, realiza *Las Hurdes- Tierra sin pan* (1933)⁵¹, considerado como um dos mais “chocantes filmes

⁴⁶ Cf. *Ibidem*, p. 90.

⁴⁷ A partir de *Drifters*, John Grierson dedicou-se à produção filmica, quer em Inglaterra como posteriormente no Canada.

⁴⁸ Cf. HARDY, Forsyth (ed.) – *Grierson on documentary...*, p. 92.

⁴⁹ Cf. NICHOLS, Bill – *Documentary and the Coming of Sound*. [Em linha] Documentary Box, n.º 6 (1995) [Consult. 7 Abril 2017] Disponível em <https://soma.sbccc.edu>

⁵⁰ Luis Buñuel explica deste modo: Em 1932 separei-me do grupo surrealista embora tenha mantido boas relações com os meus ex-companheiros. Comecei a não concordar com aquele tipo de aristocracia intelectual, com os seus extremos artísticos e morais que nos isolavam do mundo em geral, limitando-nos a nossa própria companhia. Cf. ARANDA, Francisco – *Luis Buñuel: A Critical Biography*. Trans. David Robinson. London: Secker & Warburg, 1975 *Apud* EDWARDS, Gwynne. – *A companion to Luis Buñuel*. Woolbridge: Tamesis, 2005, pp. 37-38.

⁵¹ O título do filme é também reconhecido como *Terre sans Pain* ou *Land without Bread*.

etnográficos alguma vez feitos”⁵². A origem da influência desta atitude etnográfica “chocante” centrava-se na revista *Document*⁵³, de inspiração surrealista. Um dos seus objectivos primordiais era a promoção de modos de representação anti-estéticos pela “atracção ao grotesco e ao sujo”⁵⁴.

Las Hurdes- Tierra sin Pan, embora um filme mudo, acabaria por ser o primeiro trabalho sonoro de Buñuel. Foi narrado pelo próprio na estreia em Madrid, directamente da cabine de projecção, em tom sarcástico, condescendente mas agressivamente objectivo⁵⁵ e finalmente sonorizado em 1937 embora o tom da narração existente nas versões –actuais– aparentemente tenha ficado aquém da agressividade da narração original. Esta narração, argumentativa e explicativa do que se visualizava, condicionava o espectador, tal como posteriormente a narração tipo “Voz de Deus” de John Grierson o faria. Claro que Buñuel provavelmente teria mais interesse em chocar do que propriamente transmitir “a verdade irrefutável” tipificada daquele tipo de narração sonora.

O filme começa por mostrar La Alberca, povoação rica pela qual se tem de passar para chegar à região de Las Hurdes. O espectador é informado que a povoação está em festa e que fazem parte das festividades o arrancar da cabeça de um galo pendurado numa corda por recém-casados montados a galope num cavalo. O narrador comenta o espectáculo macabro: “Apesar da crueldade desta cena, o nosso dever de objectividade força-nos a mostrá-la.”⁵⁶ Esta pequena mensagem parece quase insignificante, mas serve para reforçar que tipo de filme é e que foi exposto nos créditos iniciais quando anunciou ser um documentário de Luis Buñuel. E quando das terras ricas de La Alberca, da vegetação luxuriante que a rodeia e das ruínas antigas de mosteiros históricos, se chega finalmente a Aceitunilla, uma das mais pobres aldeias de Las Hurdes, o narrador acrescenta sentimentos, desinteressadamente: “Detalhe curioso, nas vilas de Las Hurdes nunca ouvimos cantar uma canção”⁵⁷. O carácter documental do filme, como abordagem da realidade, era aparentemente inquestionável mas contendo intencionalidade narrativa visando a manipulação do espectador.

As sequências sucedem-se no filme ilustrando uma pobreza extrema, falta de higiene, dos riscos do trabalho naquela região inóspita, de doenças como a malária⁵⁸ ou decorrentes da consanguinidade. Aliás, a narração vai acrescentando subtis mentiras, como quando apresenta uma criança, fruto de consanguinidade, como tendo 28 anos; ou uma mulher velha com bócio que tem pouco mais de 32; ou as pessoas deitadas na rua como mortas; ou um bebé como estando morto mas que afinal está só a dormir⁵⁹. Outro dos exemplos possíveis de encenação

⁵² RUSSEL, Catherine – *Experimental ethnography...*, p. 28.

⁵³ Revista editada por George Bataille, com 17 números publicados entre 1929 e 1930. *Ibidem*, p. 26.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 28.

⁵⁶ “Les hommes les plus récemment mariés a l’époque de notre voyage en 1932, ceux qui vos voyez ici, doivent chacun arracher la tête d’un coq [...] Au dépit de la cruauté de cette scène, notre devoir d’objectivité nos contraints a vos la montrer ». BUÑUEL, Luis – *Las Hurdes: Terre sans Pain* (1929) (versão francesa).

⁵⁷ “Détails curieux, dans les villages de Hurdes nous n’avons jamais entendu une chanson ». BUÑUEL, Luis – *Las Hurdes: Terre sans Pain* (1929) (versão francesa).

⁵⁸ A malária é uma doença provocada por diversos tipos de Plasmodium veiculados pela picada da fêmea do mosquito Anopheles. Típica das regiões tropicais ou sub-tropicais, nomeadamente causadas pelo Plasmodium Falciparum, estão descritos surtos em Espanha nos princípios do século XX causados pelo Plasmodium Oval. No entanto, no filme, a suposta vítima de Malária parece ter um tremor de repouso ao invés do trémulo típico da Malária. Para um estudo complementar: KASPER, Dennis L. [et al.] – *Harrison’s Principles of Internal Medicine 19th Edition*, Vol. 1 e Vol. 2. New York: McGraw-Hill, 2015 ou CUADROS, Juan, CALVENTE, Maria José, BENITO, Agustin, AREVÁLO, Juan, CALERO, Maria Angeles, SEGURA, Javier, Rubio, Jose Miguel (2002). Plasmodium ovale malaria acquired in central Spain. *Emerging infectious diseases*, Vol. 8, n.º 12 (Dezembro 2012), pp. 1506-1508.

⁵⁹ EDWARDS, Gwynne. – *A companion to Luis Buñuel...*, p. 44.

em *Las Hurdes-Tierra sin Pan* é a sequência da cabra no monte que parece cair espontaneamente porque o terreno é demasiado acidentado, finalmente dando hipótese aos hurdanos de comerem carne. No entanto, longe de ser um acidente, no canto direito da imagem vê-se perfeitamente o fumo do tiro da espingarda que a mata.

Para Luis Buñuel a continuidade entre os planos era dada pela contiguidade e justaposição de sentido. A criação surgia da segmentação, em que uma única imagem representava pouco, mas que em conjunto, ordenadas, criava uma nova mensagem⁶⁰, como por exemplo a sequência da apicultura em que várias imagens “similares” alternam entre as colmeias e as abelhas. Segue-se depois o caminho montanhoso – paisagem igual à sequência da cabra – que os hurdanos têm de percorrer para entregar o mel, e o ataque das abelhas ao burro que transportava as colmeias. Após o plano aproximado da cabeça coberta de abelhas do burro já morto, mas de olho ainda aberto, vemos momentaneamente um cão(?) selvagem a comer da suposta carcaça, seguida de um bando de aves no céu que parecem sobrevoar o episódio fatídico. A edição daquela segmentação imagética era feita com intenção poética, começando a sequência pelo “poder da repetição-variação”⁶¹ das imagens, e acrescentando a intenção expositiva ao que o narrador já manipulava.

A manipulação da realidade em *Nanook of the North* de Flaherty servia o propósito de recriar um estilo de vida, hostil e duro, que já mal existia e que o realizador queria perpetuar em filme. Para tal encenava actividades do passado como por exemplo a cena da pesca. Mas em *Las Hurdes-Tierra sin Pan* a manipulação servia um propósito mais crítico. Este filme é aparentemente a antítese do romantismo e da etnografia de salvaguarda de Flaherty⁶², em que a manipulação extrema levada a cabo por Buñuel revela a subversão da apropriação das técnicas de antropologia visual. Ambos os filmes começam da mesma forma, com mapas que mostram onde vivem os “heróis” do filme, no estilo de filmes de viagem. Mas ao contrário da intenção de Flaherty em humanizar os seus heróis, como os Inuits, Buñuel é sarcástico na identificação dos hurdanos. E a paródia intencional que faz sobre os filmes ditos etnográficos está bem explícita na sequência em que uma rapariga é encontrada doente deitada na rua. A câmara aqui é um objecto de estudo científico, e para tal vai observar em pormenor, quase hipocrático, do que se passa no interior da boca daquela criança, convencendo-nos que estamos a observar uma doença que não existe mas que não temos maneira de confirmar. Bem como não temos maneira de confirmar a morte da rapariga “passados dois dias” que o narrador nos anuncia. Uma morte que nos choca ou que nos faz duvidar da veracidade das afirmações daquele narrador? E porque é que não duvidamos da mesma maneira que Nanook morreu esfomeado passado dois anos das filmagens, tal como Flaherty nos comunica no princípio do seu filme?⁶³

Toda esta manipulação da realidade seguia a lógica da definição de realidade cinematográfica de Buñuel que considerava o mundo exterior como um espaço psicológico em que um objecto simples podia ter múltiplos significados. Estes objectos simples, vulgares e já existentes, eram elevados a obras de arte pelo artista. Objectos que eram de desejo, inquietantes, habitualmente

⁶⁰ Cf. STONE, Rob; GUTIÉRREZ-ALBILA, Julián Daniel – *A Companion to Luis Buñuel*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2013, p. 189.

⁶¹ Cf. DELEUZE, Gilles – *A imagem-tempo. Cinema 2*. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Documenta, 2015, p. 161.

⁶² GREEN, Jared, F. – This reality which is not one: Flaherty, Buñuel and the Irrealism of Documentary Cinema. *Apud* RHODES, Gary D.; SPRINGER, John Parris, dir. – *Docufictions. Essays on the intersection of Documentary and Fiction Filmmaking*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2006, p. 79.

⁶³ Cf. *Ibidem*, p. 80.

apresentados descontextualizados e fora da realidade. E esta nova forma, não convencional, de ver o mundano era socialmente crítica bem como maravilhosa e irracional.⁶⁴

Se por um lado a região de Las Hurdes era verdadeiramente inóspita, degradada, e abandonada, este documentário negava ao espectador a visão do mundo sob a forma de um postal turístico. E convertia-se num instrumento subversivo de análise crítica à pretensa política social⁶⁵ dos governos existentes até então, quer da desastrosa política económica do ditador General Miguel Primo de Rivera, que governou até 1930, ou do governo republicano subsequente empossado pela constituição de 1931.⁶⁶ Uma crítica – surrealista – que se recusava a aceitar a realidade como simplesmente suportável.

5. “A aventura do real”- entre a realidade e a ficção

“Cinema é uma aventura, mas a dificuldade é porque é uma aventura que tens que tentar controlar continuamente”. Jean Rouch⁶⁷

Ainda decorria a 2.^a Guerra Mundial quando Jean Rouch, um finalista de Engenharia, participa num curso de Etnografia Descritiva leccionado pelo antropologista Marcel Griaule no *Musée de L’homme* em Paris. Embora tendo confessado mais tarde que não tinha aprendido nada de importante neste curso, reconhece que o mesmo foi crucial para perceber o seu próprio interesse pelas pessoas e especialmente por África.⁶⁸ Na sequência de ter sido preso em 1941 pelos Nazis, simplesmente por estar a passear numa praia, toma a decisão de sair da França ocupada e ir trabalhar para a Nigéria como engenheiro.⁶⁹

O contacto com alguns dos seus trabalhadores, oriundos do Niger, nativos da tribo Songhay, e em especial o interesse em perceber os seus rituais religiosos – e mágicos –, impulsiona-o para avançar nos estudos etnográficos. Em 1946 propõe-se a uma Tese Doutoral na Universidade Paris-Sorbonne sobre a religião dos Songhay pelo que volta a partir para África. É durante essas expedições que percebe que o filme era o meio ideal para o registo etnográfico. Os filmes resultantes dessas primeiras expedições seriam realizados dentro do espírito do cinema científico – neste caso Antropológico – tal como tinha feito inicialmente Étienne-Jules Marey ou posteriormente Jean Painlevé, pai do cinema científico e responsável de múltiplos filmes educativos como *Le Vampire* (1945)⁷⁰. Claro que estas primeiras

⁶⁴ Cf. STONE, Rob; GUTIÉRREZ-ALBILA, Julián Daniel – *A Companion to Luis Buñuel...*, p. 54.

⁶⁵ Cf. JONES, Julie – “Interpreting reality: Los Olvidados and the documentary mode”. *Journal of Film and Video*, vol. 57, n.º 4 (Inverno 2005-2006), p. 19.

⁶⁶ Para uma visão panorâmica: GARCIA DE CORTÁZAR, Fernando; GONZÁLEZ VESGA, José Manuel – *História de Espanha: Uma breve história*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

⁶⁷ Cit. por HENLEY, Paul – *The adventure of the real...*, p. IX.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 1.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 2.

⁷⁰ Jean Painlevé neste filme já usava da dramatização, nomeadamente pela criação de analogias com outros filmes como *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau, facilitando a compreensão por parte dos espectadores da atividade dos morcegos do Paraguai.

experiências filmicas, das primeiras expedições em África, permitiram-lhe evoluir na aprendizagem de técnicas cinematográficas, quer da filmagem como da montagem. Como exemplo realiza o filme *Initiation à la danse des possédés* (1949), exibido no Festival de Cinema de Biarritz.

Na década de cinquenta Jean Rouch inicia uma nova fase de estudo mais dedicada ao espiritual e mágico da tribo Songhay. Realiza *Les Maîtres Fous* (1955), considerado por Marc-Henri Piault como um “filme fundacional, [...] um filme culto tanto do cinema como da antropologia”⁷¹. Este filme etnográfico sobre um ritual de possessão, em que os nativos encarnavam as figuras opressoras do colonialismo branco, parece possuir uma forte mensagem política embora alguns autores discordem desta simbologia. Posteriormente realiza outros ensaios, ainda mais imaginativos como *Moi, un Noir* (1958), filme exemplo de etno-ficção, e ainda outros ensaios assumindo um carácter mais de ficção como o filme *La Pyramide Humaine* (1961). Tanto *Les Maîtres Fous* como *Moi, un Noir* lidam de alguma forma com o fenómeno migratório. *La Pyramide Humaine* é um estudo social sobre as relações de amizade inter-racial numa comunidade estudantil, comunidade essa que habitualmente “vivia” segregada e que se torna experimentalmente a base daquele estudo.

Para entender os conceitos de Ciné-etnografia, e em especial de Etno-ficção desenvolvidos por Jean Rouch, e antes de se abordar com maior profundidade os exemplos destes filmes, farei uma breve referência às suas influências. Tal como afirmava “o cinema, fazer um filme, é como uma pintura surrealista: o uso dos processo de reprodução [fotográficos] mais reais [...] mas ao serviço do irreal. [...] O postal ao serviço do imaginário.”⁷²

Este conceito do imaginário ao serviço do real é uma influência directa do surrealismo, movimento com o qual Jean Rouch terá tido contacto ainda estudante em Paris na década de 30, nomeadamente com revista *Document*. Mas também era uma influência directa das relações com a etnografia, transmitidas nas aulas de Marcel Griaule, em que a combinação com o surrealismo permitia esbater as barreiras artificiais entre a ficção e não-ficção, o real e o irreal, “ao serviço dum melhor conhecimento do espírito humano”⁷³. Para Rouch, sendo que as ciências humanas eram subjectivas, dever-se-ia usar essa subjectividade para criar cinema que fosse simultaneamente verdade e ficção.⁷⁴

Em termos de cinema, Jean Rouch considerava Robert Flaherty e Dziga Vertov, como os pais do filme antropológico, e, portanto, pioneiros da disciplina da antropologia. Adicionava àqueles pioneiros a influência do que chamava os seus “antecessores totémicos”: Gregory Bateson, antropologista e cineasta; Margaret Mead, antropologista; e Marcel Griaule.⁷⁵

Flaherty, e em especial *Nannok of the North*, era para Jean Rouch o exemplo dos “métodos da etnografia de campo, de uma observação participativa e de feedback”⁷⁶. Esta acção de *feedback* – de reciprocidade ou de Antropologia partilhada – existia na medida que

⁷¹ Marc-Henri Piault no prefácio de ROUCH, Jean – *Les Hommes et les dieux du fleuve. Essai ethnographique sur les populations songhay du moyen Niger, 1941-1983*. Paris. Editions Artcom Apud HENLEY, Paul – *The adventure of the real...*, p. 102.

⁷² Cit. por HENLEY, Paul – *The adventure of the real...*, p. 16.

⁷³ DEBOUZEK, Jeanette – “The ‘ethnographic surrealism’ of Jean Rouch.” *Visual Anthropology*, vol. 2, n.º 3-4 (1989), p. 313.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 304.

⁷⁵ Cf. ROUCH, Jean – “Our totemic ancestors and crazed masters” In HOCKINGS, Paul (ed.) – *Principles of Visual Anthropology*. 3.ª Ed. Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, pp. 217-232.

⁷⁶ ROUCH, Jean – *Ciné-Ethnography/Jean Rouch. Edited and translated by Steven Feld*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013, p. 12.

Flaherty, ao mostrar aos Inuits o que se ia filmando, ensinava-os como representar as suas actividades quotidianas de forma adaptada ao “cinema” e só quando fosse para filmar. Um forma de encenação da realidade.

Já Dziga Vertov era importante para Jean Rouch pelas suas considerações na área do realismo cinematográfico – realismo distinto de realidade – em cuja a montagem, organizativa das “migalhas” resultantes das filmagens dos acontecimentos quotidianos, permitia construir uma (nova) realidade temática.⁷⁷ *Man with a Moving Camera* (1929) realizado por Vertov é um filme experimental mudo que demonstra as aplicações da câmara, o olho mecânico ou *Kino-eye*, como extensão do olho do realizador capaz de captar essa imagem cinematográfica. Aliás, a corrente *Kino-pravda* – cuja tradução é “filme-verdade” – desenvolvida por Vertov serviria de inspiração e notável homenagem ao movimento do *Cinema-Verité*, iniciado com *Chronique d'un Été* (1961), filmado durante o verão de 1960 por Jean Rouch, Edgar Morin e Michel Brault.

Em *Les Maîtres Fous* há influência do surrealismo no próprio tema em si – “grotesco” – do ritual *hauka* de possessão. Sob a forma de terapia de grupo⁷⁸, este ritual servia como forma de escape da realidade da vida quotidiana em Accra⁷⁹, para onde tinham migrado os Songhay, e que em nada correspondia ao que tinham sonhado. Tal como o aviso na cena inicial de La Alberca em *Las Hurdes- Tierra sin Pan*, nos créditos iniciais de *Les Maîtres Fous* somos avisados que a violência e crueldade que se vai visualizar não é mais do que o resultado do reflexo da nossa civilização –ocidental europeia – naquela população emigrada. O ritual em si serve para acalmar o desespero que aquela população vive no dia-a-dia. Já no fim do filme, as caras sorridentes dos Songhay mostram como eles encontraram uma forma de lutar contra este desespero, nomeadamente “contra as doenças mentais”⁸⁰. Mas o ritual serve também para outras maleitas. O nativo apresentado como impotente fica curado após o ritual, embora o plano da namorada, inexpressiva, não parece ser muito convincente dessa cura.

O único plano distinto neste filme, e por conseguinte questionável, é a inserção da imagem “sobrevoadada” do governador quase a meio do filme. É distinto em termos de atitude de mensagem e da própria tipologia de corte do restante filme. A imagem picada das plumas do chapéu do governador, inserida após o “partir do ovo” no ritual, parece estabelecer uma correlação entre esses dois objectos. Embora não se tenha encontrado nenhuma explicação da simbologia em causa, poder-se-á correlacionar este momento com as questões políticas da ocupação europeia de África?

No filme *Moi, un Noir* o tema da migração torna-se mais premente ainda, incidindo nas questões do trabalho exploratório bem como a falta dele. Jean Rouch começa o filme de uma forma “documental” a informar que o desemprego é a doença das novas cidades em África, que afecta a maior parte da população jovem que para ali emigrou. Explica a forma como o filme foi realizado, alertando sobre o uso da metodologia de ficção, quer no que se vai passar ou como nos nomes fantasiados das personagens em causa, apropriados de ícones cosmopolitas. O filme, através da improvisação, tenta mostrar a dificuldade da vida quotidiana dos habitantes de Treichville⁸¹, por oposição dos sentimentos nos momentos de

⁷⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁷⁸ Rouch terá dito que esta terapia era uma forma de reacção ao poder colonial das autoridades britânicas e francesas. HENLEY, Paul – *The adventure of the real...*, p. 107.

⁷⁹ Capital do Gana, na altura ainda a Colónia Britânica da Costa do Ouro.

⁸⁰ Cf. ROUCH, Jean – *Les Maîtres Fous* (1955).

⁸¹ Bairro pobre em Abidjan na Costa do Marfim.

festa ao fim-de-semana versus o trabalho exploratório semanal, nomeadamente usando os “sonhos e aspirações”⁸² de um dos seus personagens, Edward G. Robinson, “interpretado” por Oumarou Ganda.

O filme foi realizado pedindo aos actores não profissionais que interpretassem, improvisando, tal e qual como agiam normalmente no quotidiano, reproduzindo a sua forma de viver. Oumarou Ganda por exemplo interpreta no filme um estivador, profissão que já tinha tido embora à data do filme trabalhasse como assistente de Jean Rouch. O filme mostra e conta a vida fantasiada de, entre outros, “Edward G. Robinson” ou “Eddie Constantine”. A narração, feita por esses mesmos “actores”, confunde-se com as próprias falas espontâneas da improvisação que nunca chegamos a ouvir, num conceito de dobragem, acrescentando interpretação ao visualizado. O ciné-olhar era complementado pelo cine-ouvir, terminologia usada por Rouch em homenagem a Dziga Vertov.

A ficção é potenciada em *Moi, un Noir* em dois momentos específicos, quando joga entre a fantasia do real e a fantasia do sonho. Quer durante o combate de boxe, quer durante a “relação sexual” de “Edward G. Robinson” com “Dorothy Lamour”, outro nome apropriado, os momentos parecem fazer parte da realidade, ou pelo menos da “realidade diegética”⁸³. Mas ao vermos “Edward” no meio dos espectadores, ou a lutar com o marinheiro italiano que “verdadeiramente” dormiu com a “Dorothy” prostituta, percebemos que afinal se trata de um sonho. Percebemos todavia a aspiração constante das palavras de “Edward”, sobre a necessidade de ter dinheiro para poder casar com “Dorothy”. Dinheiro que não é possível sonhar ter com a vida que estes emigrados levam.

O tema de *La Pyramide Humaine* é a cultura de segregação racial vivida naquela época. Jean Rouch filma a história de um grupo de estudantes de uma escola secundária que habitualmente “viviam” separados, de acordo com a “raça”, pedindo-lhes para encetarem relações de amizade como base para uma experiência na área sociológica. O filme, ou estudo, é descrito logo no início por Rouch que devidamente explica aos estudantes os objectivos da experiência, pedindo-lhes para serem eles próprios e que improvisassem para a câmara. Se eram por exemplo “racistas”, pois que o fossem também durante as filmagens. A metodologia usada parecia em tudo igual aos seus outros trabalhos. A improvisação livre dos intervenientes era a única regra o que implicava claro não haver repetição de *takes*. Sem argumento, a história criar-se-ia por si própria. E a ficção seria desenvolvida a partir do que era observado na realidade tal como tinha feito em *Moi, un Noir*.

No entanto, *La Pyramide Humaine*, fugiu a muitos daqueles cânones básicos da improvisação defendidos por Jean Rouch, tal como a filmagem cronológica. A necessidade de filmar posteriormente algumas cenas levou, por exemplo, a recriar a escola num estúdio, já em Paris. A própria cena do princípio na praia com o grupo de estudantes brancos foi filmada a meio do filme, o que implica ter havido alguma encenação nas perguntas feitas por estes para esclarecer dúvidas sobre esta experiência sociológica que, entretanto, já decorria. Os diálogos entre os alunos, incluídos na pós-produção, também foram argumentados pelo próprio Rouch. Aliás, na lógica da alegoria etnográfica, este grupo de estudantes de um liceu elitista, não eram realmente exemplos tipificados de qualquer população estudantil passível de ser incluídas num estudo desta natureza, ao contrário do ex-estivador Oumarou Ganda em

⁸² SJÖBERG, Johannes – “Ethnofiction: drama as a creative research practice in ethnographic film”. *Journal of Media Practice*, vol. 9, n.º 3 (2008), p. 230.

⁸³ HENLEY, Paul – *The adventure of the real...*, p. 87.

Moi, un Noir. Ou seja, o tipo de manipulação e encenação realizada, e o facto que lida com o que não existia antes, filmando o que cria e não o que era observado no dia-a-dia, faz com que este filme se aproxime mais da tipologia de ficção.⁸⁴

Jean Rouch contrariava a ideia que *La Pyramide Humaine* fosse um filme totalmente de ficção. Ele afirmava que o filme, em vez de reflectir a realidade, criava uma outra (realidade)⁸⁵. Ou talvez como afirma Gilles Deleuze, o cinema ao ser criador, produtor de verdade, “não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema”⁸⁶. A experiência em si tinha realmente aproximado socialmente aqueles dois grupos de estudantes daquelas duas etnias. Os estudantes no fim do filme já não eram os mesmos do princípio, face aos conceitos de racismo e de segregação que tinham antes. Ao registar aquela experiência social, o filme em si documentava, observando, aquela mesma experiência. Considerando que estavam ser recolhidos dados dessa nova realidade, de uma “nova antropologia”, o filme poderá ser considerado potencialmente etnográfico, ou pelo menos de etno-ficção?

Ao contrário de Robert Flaherty, Jean Rouch não costumava mostrar as filmagens feitas diariamente para apurar o desempenho dos seus actores-sociais. Mas crendo na mesmo na conceito de antropologia partilhada, costumava mostrar o resultado final aos seus intervenientes, em especial quando se preparava para os usar em novos filmes. Tal, por exemplo parece ser contrariado em *La Pyramide Humaine* na cena em que os próprios estudantes comentam as imagens obtidas de si próprios. Uma forma de afirmar a característica documental daquele filme “experiência”?

A filmografia de Jean Rouch é sobejamente extensa. Mas estes três filmes são exemplos possíveis que ajudam a entender o conceito desenvolvido por Rouch de etnografia e de etno-ficção: da não existência de argumento; a *répérage* feita com os actores no próprio momento de filmagem, numa relação implícita com os mesmos que se deixam observar; alguns ensaios prévios – mais na forma de discussão do que se pretendia fazer – mas sem qualquer direcção na filmagem e sem direito a repetição; a regra da total liberdade de improvisação; e a crença que a história se cria a ela própria.

No ensaio *The Camera and Man*⁸⁷, Jean Rouch apresenta a forma que caracteriza a realização destes filmes etnográficos. O realizador tinha de ser o operador de câmara, para ser o verdadeiro “olho mecânico” vertoviano evitando o subterfúgio da montagem. Mas, sendo necessário, também deveria ser ele responsável pela montagem, como um “segundo olho”, a ser conhecido como “cine-corte”. E embora achasse que o som deveria ser captado por outrem, colaborava na edição do mesmo, construindo o “cine-ouvir”. A etno-ficção, como recolha etnográfica, usava da imaginação (ficção) para mostrar os dados antropológicos em causa e, assim, representar o real. Para Rouch o filme etnográfico ainda estava numa fase experimental, não existindo escolas e somente meras tendências, esperando que essa situação se mantivesse por algum tempo e por conseguinte capaz de criar variedade filmica por si, impedindo assim que a disciplina ficasse circunscrita a normas rígidas.

⁸⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 92-94.

⁸⁵ Cf. ROUCH, Jean – *La Pyramide Humaine* (1961).

⁸⁶ DELEUZE, Gilles – *A imagem-tempo. Cinema 2...*, p. 237.

⁸⁷ Cf. HOCKINGS, Paul (ed.) – *Principles of Visual Anthropology...*, pp. 79-98.

6. A não-ficção e a ficção

“De certa maneira, todo o trabalho é o tratamento da actualidade. Actualidade é o material cru que, como experiência, tem de passar pela consciência do artista criativo (ou grupo) para ser transformada pelo trabalho e de acordo com as leis da técnica e da estética num produto de arte”. Ivor Montagu⁸⁸

A condicionante para ser um filme de ficção é, entre outras, o uso intencional de um argumento em que a sua dramatização foi planeada. Não é possível negar que alguns dos filmes abordados no estudo do trabalho de Jean Rouch são filmes-fantasia, de ficção, mas na verdade não obedecem a estas condicionantes. Negam um argumento de base e deixam que a história seja criada do resultado da improvisação dos actores-sociais, livres de um quase inexistente planeamento. Embora o produto final resulte numa narrativa estruturada a partir dessa improvisação. Ou seja, até neste exemplos de Rouch é difícil estabelecer uma fronteira rígida entre a ficção e não-ficção e muitos menos seria possível de reconhecer qual o tipo de filme neste jogo destes dois mundos. Como é que é ficção se não cumpre com os requisitos expectáveis?

Assumindo que o documentário é o tratamento criativo da actualidade, que molda a realidade observada, entende-se que “ao serem concebidos e realizados de acordo com a linguagem desenvolvida no cinema de ficção”⁸⁹, os filmes resultantes também reivindicam o real. O documentário poderá ser arte, drama, ciência – como a etnográfica – entre outros. Ou só a mera verdade do que é filmado ou do que é representado. *Nanook of the North* foi o produto de uma encenação com nativos locais, envolvidos na própria realização no conceito de partilha antropológica. *Las Hurdes-Tierra sin pan* levava ao extremo os objectos inquietantes surrealistas de uma sociedade grotesca obrigando o espectador a questionar as suas crenças no mundo que pensava conhecer, ou que acreditava existir. *La Pyramide Humaine* foi a única forma de “documentar” o relacionamento inter-racial num grupo de estudantes do Liceu de Abidjan, porque na “actualidade” eles não se misturavam.⁹⁰ Para Jean Rouch “a ficção é a única forma de penetrarmos a realidade”.⁹¹

Qualquer representação da actualidade pode ser entendida como potencialmente ficção dado ser construída artificialmente a partir da observação selectiva do realizador, configurando um propósito, e por isso “reflectindo subjectividade ou pontos de vista”⁹². Mas embora sendo um produto condicionado por esta selectividade e subjectividade não deixa de ser baseada naquela actualidade e, por conseguinte, nunca deixará de ser também um registo não-ficção.

⁸⁸ MONTAGU, Ivor – *Film World*. Harmondsworth: Penguin, 1966 Apud WINSTON, Brian – *Claiming the Real: Documentary: Grierson and Beyond*, London: British Film Institute, 2008, p. 17.

⁸⁹ HENLEY, Paul – *The adventure of the real...*, p. 259.

⁹⁰ Cf. WINSTON, Brian – *Claiming the Real...*, p. 182.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² EITZEN, Dirk – “When is a Documentary? Documentary as a mode of reception”. *Cinema Journal*, Vol. 35, n. °1 (Outono 1995), p. 82.

No Lies (1973) de Mitchell Block é um filme que mostra um estudante de cinema a filmar uma conversa com uma mulher que lhe confessa ter sido violada. A vontade desse estudante, como realizador, é explorar o que se passou, sem qualquer respeito pelos sentimentos que a mulher vai revelando na forma como o assunto a perturba. Mesmo quando ela lhe pede para desligar a câmara, ele não o faz. O filme parece *cinema-verité*, filmado à mão, iluminação deficiente, e a acção, em especial da mulher “entrevistada”, parece real. O que parece ser um documentário, na forma, estética à aparente veracidade do que se está a visualizar – o que se poderia chamar de assédio –, é na verdade uma ficção com actores profissionais, acção argumentada, devidamente ensaiada e completamente planeada. É a forma como o espectador “vê”, acreditando no que vê como sendo verdade, e não a “mentira” que acaba por determinar que tipo de filme é. No entanto *No Lies* é na mesma um exemplo “ficcional” de documentário porque é visto e interpretado como tal, mas também porque em si é uma reflexão sobre documentários, neste caso falsos documentários⁹³: os *Mockumentaries*.

Os *Mockumentaries* ou *Mock-documentaries* possuem três características que os distanciam do documentário: desconstrução, paródia e crítica. (1) Desconstrução porque se apropriam da estética dos documentários para criarem o mundo ficcionalizado, e para tal cortam a ligação entre a imagem e o referente, criando um novo significado; (2) paródia porque o objecto desta é a forma de documentário, bem como os seus realizadores e os símbolos culturais, políticos e sociais; (3) e a crítica, porque procuram desenvolver uma relação com espectadores que consigam apreciar o humor, mas que também consigam apreciar a crítica reflexiva inerente à forma final do filme.⁹⁴ Por esta razões, e nas palavras de William Rothman, o filme *Las Hurdes-Tierra sin Pan* poderá ser entendido como um *mockumentary*, pelo modo reflexivo crítico que aborda subjectivamente e de forma manipulativa a miséria dos Hurdanos.⁹⁵

Admite-se então que o que caracteriza a ficção engloba várias características, consideradas elementos ficcionais, como a: construção das personagens; o desenvolvimento de argumento com diversos arcos dramáticos, numa perspectiva de narrativa ficcional; uso de linguagem tendencialmente mais poética; acção devidamente ensaiada e planeada até nos pormenores de ângulos ou movimentos de câmara e escala de planos, iluminação ou adereços; bem como a reconstrução do tempo através da edição. Ou como explica Michael Renov, ficção usa quaisquer “elementos de estilo, estrutura ou de estratégia de exposição desenvolvidos a partir de constructos pré-existentes, ou esquemas, que criem significados e consequências em qualquer público”⁹⁶. Que pensar então de *Nanook of the North* que, sendo entendido como um documentário apresenta todas estas características? Claro que era uma forma de docudrama ou docuficção, em que a re-encenação – o drama – servia para ilustrar “em documento” o que já não poderia ser filmado.

A terminologia de docudrama é mais recente e surge com os programas de Televisão que interferiam na história diária de personalidades ou de pessoas comuns, dramatizando-a na lógica da narrativa ficcionalizada clássica hollywoodesca, de forma a rever os eventos potencialmente traumáticos pelos quais teriam passado. Na estrutura do arco narrativo típico

⁹³ *Ibidem*, p. 94.

⁹⁴ Cf. LIPKIN, Steven N.; PAGET, Derek; ROSCOE, Jane – “Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, proposing Canons”. In RHODES, Gary D.; SPRINGER, John Parris (ed.). – *Docufictions. Essays on the intersection of Documentary and Fiction Filmmaking*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2006, pp. 14-17.

⁹⁵ ROTHMAN, William – *Documentary Classics*. New York: Cambridge University Press, 1997, p. 32.

⁹⁶ RENOV, Michael (dir.) – *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993, p. 3.

daquela ficção hollywoodesca, existe uma personagem com um percurso de conflito e concretização. Os intervenientes no filme ou são vítimas ou são testemunhas desse percurso, numa lógica de melodrama que proporciona moralidade ao assunto apresentado.⁹⁷

Em contraponto, o que melhor caracteriza a não-ficção é o facto de que é através da estruturação discursiva do material “captado” que se encontra a narrativa, neste caso factual. E que, por conseguinte, é através dessa narrativa “encontrada” que é possível organizar o material e construir significados, tal como Jean Rouch defendia na construção dos seus documentários.

Mas sendo assumido que a não-ficção é factual, a ficção por outro lado não pode ser simplesmente considerada como não-factual.⁹⁸ Veja-se o exemplo dos filmes do neo-realismo italiano, como o *Ladri di Biclette* (1948) de Vittorio De Sica em que actores não profissionais interpretavam papéis iguais à sua própria vida, em rituais quotidianos encenados em cenários reais, longe dos estúdios.⁹⁹ Embora sendo ficção transportava o espectador para a “realidade” da época, porque o mundo ficcionado era o mundo real. E era pedido ao espectador que visse e experimentasse aquela ficção como se estivesse a ver ou a experimentar a realidade.¹⁰⁰

Por outro lado, é inegável a importância do paradoxo da ficção descrito por Colin Radford, em que determinados eventos ficcionados podem ser “processados” ou “entendidos” como reais e verdadeiros pelos espectadores por serem emocionalmente convincentes, envolventes, ou mesmo irrefutáveis.¹⁰¹ Mesmo sendo imaginários! No fim, a “verdade”, ou o “real”, talvez seja aquilo que o espectador percepção como tal. E, de certa forma, talvez seja esta a verdadeira diferença entre a não-ficção e a ficção.

Por sermos informados sobre o mundo, através das imagens e histórias de outrem com quem nos identificamos, e pelo desejo de conhecimento que temos sobretudo em saber o que esse outro também deseja, o documentário, como uma aventura de observação pública, será sempre o que nos permite perceber o mundo, seja não-ficção ou ficção. De acordo com Jill Godmilow, para ser um documentário, este (1) terá de procurar produzir na audiência a consciência que são elementos decisivos e interventivos no mundo; (2) que a experiência do que vê é transformadora da sua própria consciência; (3) que é esteticamente apelativa e estimulante; e (4) que, por descrever o mundo real num modo particular, terá de ser necessariamente considerado “político”.¹⁰² *Las Hurdes-Tierra sin Pan* é um bom exemplo se pensarmos no impacto no espectador que acabava de descobrir o que se passava naquela região tão próxima de si. A forma como estava descrito esse mundo real era claro a opção de Buñuel. Como será em cada filme a opção do seu realizador. E para atingir esse desiderato, cada realizador utilizará conscientemente diferentes modos para representar essa realidade.

⁹⁷ Cf. LIPKIN, Steven N.; PAGET, Derek; ROSCOE, Jane – *Docudrama and Mock-Documentary...*, p. 18.

⁹⁸ Cf. COWIE, Elizabeth – *Recording Reality, Desiring the Real*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011, p. 23.

⁹⁹ MARTIN, Adrian – “The documentary temptation: Fiction filmmakers and non-fiction forms”. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, vol. 3, n.º 2 (2014), pp. 5-20. [Em linha] [Consult. 30 Abril 2017] Disponível em <http://www.ingentaconnect.com/content/aup/necus/2014/00000003/00000002/art00002>, p. 7.

¹⁰⁰ NICHOLS, Bill – *Representing Reality*. Indianápolis: Indiana University Press, 1991, p. 170.

¹⁰¹ Cf. RADFORD, Colin; WESTON, Michael – “How can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”. *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, vol. 49 (1975), pp. 67-93.

¹⁰² GODMILOW, Jill; SHAPIRI, Ann-Louise – “How real is the Reality in Documentary film?”. *History and Theory*, vol. 36, n.º 4. Theme Issue 36: producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy (Dezembro 1997), pp. 3-10.

7. Os Modos de “representação da realidade”

“Quero representar coisas como são, ou talvez como deviam ser, supondo que eu não existia, isto é, o mundo antes da minha intervenção”.
Charles Baudelaire¹⁰³

Naturalmente que não é possível, nem intenção deste trabalho, abordar todas os possíveis modos de representação da realidade, ou classificações, que existem de documentário. Erik Barnouw, como exemplo, baseou a sua classificação no enquadramento do objecto-matéria, considerando haver documentários de investigação, promoção (de uma causa), história, testemunho, exploração, sociologia, etnografia, ensaio pessoal, diário, biografia ou autobiografia.¹⁰⁴

Para Bill Nichols, o autor que iremos privilegiar neste trabalho, a classificação é baseada na forma e intenção do realizador perante esse objecto-matéria. Para Nichols existem seis possíveis modos de filme documentário, a saber: Expositivo, Poético, Observacional, Participativo, Reflexivo e Performativo.¹⁰⁵

O modo Expositivo é talvez a tipologia mais frequentemente usada. Através do uso implícito de um enquadramento retórico, afastando-se do que é meramente estético mas usando na mesma associações afectivas quando necessário, dirige-se directamente ao espectador com um argumento preciso narrado pela “Voz de Deus”. Esta narração, directa ou indirecta, é inquestionável na verdade que transmite. As imagens surgem secundárias como ilustração do que é dito, numa objectividade aparente de suporte as perspectivas apresentadas. No caso de *Nanook of the North* ou *Drifters*, filmes ainda da época do cinema mudo, são os intertítulos apresentados que reflectem a intencionalidade daquela narração, orientando o espectador no que vê. Em *Las Hurdes-Tierra sin Pan*, quer na narração inicial de Luis Buñuel, ou posteriormente em 1937, quando foi sonorizado, também esta “Voz de Deus”, tornava inquestionável o que se observava, mesmo manipulando e subvertendo. *Les Maîtres Fous* é também outro exemplo possível deste modo de documentário, em que a voz de Jean Rouch explica ao espectador o ritual observado, quem nele participa e os efeitos de ter participado.

O modo Poético explora associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais, sem se preocupar com uma especificidade em termos de tempo ou espaço.¹⁰⁶ Mais do que querer argumentar uma determinada teoria, pretende que o espectador sinta e experiencie o mundo sob uma perspectiva poética, pela associação de cor ou movimento, pelos apontamentos ocasionais de som ou música, que criam uma dimensão afectiva nos acontecimentos mundanos. A sucessão de imagens alternadas de abelhas e colmeias em *Las Hurdes-Tierra Sin Pan* é um exemplo desta perspectiva de experiência poética do mundo.

¹⁰³ BAUDELAIRE, Charles – *Art in Paris 1845-1862*. London: Phaidon, 1965 *Apud* COWIE, Elizabeth – *Recording Reality, Desiring the Real...*, p. 20.

¹⁰⁴ Cf. BARNOUW, Erik – *Documentary. A history of non-fiction film...*

¹⁰⁵ Cf. NICHOLS, Bill – *Introduction to Documentary*. 2ª Ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

¹⁰⁶ NICHOLS, Bill – *Introduction to Documentary...*, p. 162.

No modo Observacional, o realizador simplesmente observa através da sua câmara o que se passa no mundo. Não usa as imagens para ilustrar uma mensagem narrada inquestionável. Não manipula os actores sociais ou associa imagens para criar e transmitir uma nova dimensão estética afectiva no espectador. O espectador “vê a vida como é vivida”¹⁰⁷, ou quase, sendo que a edição final tenta não comprimir em demasiado, ou falsificar, o tempo real decorrido. Esta não participação activa do realizador é sempre questionável dado que até a sua mera presença poderá interferir na forma como ocorrem os acontecimentos. Por exemplo, em *La Pyramide Humaine* poder-se-á pensar estar a ser usado este modo de representação da realidade atendendo que se está a observar a experiência social promovida por Jean Rouch.

O modo Participativo é, na verdade, o contraponto do observacional. Aqui o realizador é participante activo. Interage com os participantes da sua filmagem, os actores sociais, quer directamente quer em entrevistas. Mas também interage com a situação, altera-a e influencia o seu desenrolar. Tendo como exemplo o filme *La Pyramide Humaine*, a fase em que Rouch explica aos estudantes qual é a intencionalidade do filme poderá ser considerada como modo participativo. Ou em *No Lies* quando o falso realizador interroga a mulher violada.

Se no modo Participativo o realizador interage directamente com os actores sociais e com as situações que pretende retratar, no modo Reflexivo esta interacção é dirigida directamente ao espectador.¹⁰⁸ E é directamente com o espectador porque pretende que este reflecta sobre o que está a ver. Porque lhe mostra a manipulação realizada ou as incoerências no transmitido, que o obriga a pensar que nem sempre o que lhe é apresentado é, ou poderá ser, a verdade. Desta forma, *No Lies* é um exemplo deste modo reflexivo quando no final se descobre que se trata de um falso documentário. Mas também *Las Hurdes-Tierra sin Pan* é reflexivo na maneira como a sátira criada por Buñuel nos obriga a reflectir sobre o mundo que se pensava existir, ou melhor, que afinal se desconhecia.

O modo Performativo, como o Poético, levanta questões sobre o conhecimento ou sobre a compreensão do mesmo. Essa transmissão do conhecimento é pessoal, subjectiva e afectiva, dependendo de quem a faz, das suas experiências e da sua memória. A mistura livre entre o real e o imaginado é uma das características comuns do documentário performativo.¹⁰⁹ Pelo uso de estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjectivas aborda-se o espectador de um modo expressivo mais emocional e, por conseguinte, aparentemente menos factual. *Moi, un Noir*, através do mundo imaginário dos habitantes de Treichville, fantasiados em estrelas de cinema americano, levanta indirectamente questões ao espectador sobre a exploração que aqueles indivíduos sofrem no dia-a-dia.

8. A linguagem (poética) da realidade

“O cinema não evoca a realidade como a linguagem literária o faz; não copia a realidade como a pintura o faz; não imita a realidade como o teatro o

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 174.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 194.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 202.

faz. Cinema reproduz realidade, imagem e som. O que é que o cinema faz ao reproduzir a realidade? Cinema expressa realidade com realidade.” Pier-Paolo Pasolini¹¹⁰

Retomando o exemplo de *Las Hurdes-Tierra sin Pan*, é inegável que Luis Buñuel pretendia que o espectador sentisse e experienciasse a miséria da vida do hurdanos, despertando nele sentimentos vários, da comiseração à repulsa. Como é inegável que Robert Flaherty ou John Grierson pretendiam que o espectador criasse empatia com os heróis humanos dos seus filmes, quer fosse Nanook ou os pescadores, expressando realidade com emoção. Mas a ficção, ao usar uma linguagem tendencialmente mais poética, também tenta expressar com emoção o mundo ilusório que, embora criado, é uma “nova realidade”. Qual seja o seu tipo, não-ficção ou ficção, o que acrescenta a característica poética é a tentativa intencional de oferecer ao espectador a ideação do conteúdo em vez da mera representação do mesmo.

Para Pier Paolo Pasolini, o que distinguia a literatura do cinema era este ser linguisticamente “primitivo”. A literatura baseia-se na existência certificada de uma língua, com caracteres ou símbolos semanticamente sem sentido¹¹¹, que se organizam em palavras já com sentido, catalogadas num dicionário perfeitamente definido. E esses caracteres, símbolos ou palavras – *lin-sign* –, compostos em frases, estruturados em texto, de acordo com uma gramática existente, têm a capacidade de transmitir uma ideia, um sentimento. Já o cinema baseia-se em imagens, um conjunto infinito de imagens – *im-sign* –, com uma variedade de significados ou capazes de criar uma variedade de significantes. Por conseguinte, seria sempre difícil de reunir estas imagens num dicionário de uma pretensa linguagem ainda a descobrir a sua gramática.¹¹²

A actividade do escritor, a partir do conhecido dicionário e gramática da língua, é a invenção estética. Já o cineasta terá primeiro de organizar o caos de todos os significados possíveis dos *im-signs* ao seu dispôr, dando-lhes um significante próprio e estruturando-os com qualidade expressiva. O actividade do cineasta é primeiramente “linguística e [só] depois estética”¹¹³. O cinema assim criado é onírico dada a natureza elementar dos seus arquétipos – das imagens resultantes da observação habitual – e por conseguinte inconsciente dada a prevalência das “características pré-gramaticais”¹¹⁴ desses símbolos de uma linguagem visual. Porque embora o realizador atribua um determinado significado a determinada imagem, esta nunca perderá os seus potenciais significados já existentes.

O cinema é fundamentalmente poético, enquanto estruturante de uma nova linguagem, concretizando-a através do desenvolvimento de novas técnicas ou tipos de expressão. Ele

¹¹⁰ “Cinema does not evoke reality, as literary language does; it does not copy reality, as painting does; it does not mime reality, as drama does. Cinema *reproduces* reality, image and sound. By reproducing reality, what does cinema do? Cinema expresses reality with reality.” PASOLINI, Pier Paolo – “The end of the Avant-Guard” (1966) In PASOLINI, Pier Paolo – *Heretical Empirism. Translated by Ben Lawton and Louise k. Barnett. 2ªEd.* Washington: New Academia Publishing, 2005, p. 133.

¹¹¹ MCLUHAN, Marshall – *Understanding Media. The Extensions of Man.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994, p. 83.

¹¹² Cf. PASOLINI, Pier Paolo – “The ‘Cinema of Poetry’” (1965). In PASOLINI, Pier Paolo – *Heretical Empirism...*, pp. 167-186.

¹¹³ PASOLINI, Pier Paolo – “The ‘Cinema of Poetry’” (1965). In PASOLINI, Pier Paolo – *Heretical Empirism...*, p. 170.

¹¹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 171.

assenta no discurso indirecto livre, em que o realizador apropria-se da psicologia e da linguagem dos seus personagens na criação dessa simulação da narrativa, desse poema. E consegue-o pelo jogo entre “a narrativa indirecta objectiva do ponto de vista da câmara, e a narrativa directa subjectiva do ponto de vista da personagem”¹¹⁵. Assim, o filme poético pode aspirar a ter duas naturezas: uma mais superficial dentro do contexto da narrativa, e outra secundária, mais profunda, estilística, ligada à expressividade. Em contraste, o uso limitante dos cânones pré-estabelecidos, da narrativa ou das técnicas cinematográficas entre outros, condicionarão a criação de um cinema de prosa, longe do filme de arte e mais próximo do filme comercial, mais narrativo portanto.

Em 1964, Christian Metz defendeu que o cinema podia ser uma linguagem mas nunca uma língua, acreditando que era possível descreve-la em termos semióticos mas impossível de a sistematizar. A impossibilidade de criação de uma gramática está correlacionada, entre outros, com o facto de as imagens não serem finitas ou distintas como se pretendia com os elementos linguísticos, e a relação entre o significado e o significante de uma determinada imagem ser sempre motivada, dependente do espectador e, por conseguinte, não universal.¹¹⁶

Em resposta a Christian Metz, Pier Paolo Pasolini propôs uma gramática possível para essa linguagem filmica capaz de organizar as imagens. Assentava no pressuposto da existência dos *monemes* – o plano – que era constituído pelos objectos, as formas ou a encenação da realidade – os *kinemes* – como as unidades básicas que o realizador conscientemente escolhe para aquelas imagens. Para Pasolini existem quatro modos necessários nessa escolha, a saber: o modo de reprodução; o modo de criar substantivos; o modo de qualificação; e o modo de verbalização.

O modo de reprodução está directamente relacionado com o domínio das várias técnicas adequadas à reprodução da realidade: (1) o manuseamento da câmara, em especial no enquadramento da imagem, possibilita a adição ou omissão dos vários *kinemes*, como elementos da composição final a ser obtida no *moneme*; e (2) a captação do som dado este também ser um elemento componente da realidade áudio-visual.¹¹⁷

O modo de criar substantivos, esta directamente relacionado com o facto que um *moneme* é um substantivo em si, na mesma lógica da criação de substantivos da linguagem literária. Mas numa segunda fase poderá também ser um adjectivo ou um verbo, dependendo da utilidade que se lhe dá. Inicialmente o *moneme* está limitado aos *kinemes* que o compõe, mas numa segunda fase o *moneme* acaba por ser indissociável do que representa.¹¹⁸

O modo de qualificação está relacionado com a forma de classificação dos *monemes*. Estes podem ser classificados como (1) profilmicos, directamente ligados ao registo ficcional, em que a “realidade” encenada pode ser explorada e transformada nos seus *kinemes* por forma a obter a necessária expressividade pretendida com o *moneme* final; ou (2) filmicos, em que o *moneme* é obtido pela câmara, pela escolha de enquadramento, da distância relativamente aos *kinemes* ou ao ângulo com que são filmados. Os movimentos de câmara também têm de ser tidos em conta, podendo esta qualificação ser considerada activa se a câmara se desloca ou

¹¹⁵ Cf. DELEUZE, Gilles – *A imagem-tempo. Cinema 2...*, p. 234.

¹¹⁶ METZ, Christian – *Le cinéma: langue ou langage?* [Em linha] Communications, n.º 4 (1964). Recherches Sémiologiques. pp. 52-90. [Consult. 30 Abril 2017] Disponível em http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1028

¹¹⁷ Cf. PASOLINI, Pier Paolo – “The written language of reality” (1966) In PASOLINI, Pier Paolo – *Heretical Empirism...*, pp. 206-207.

¹¹⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 207-209.

segue um dos *kinemes*, ou passiva se a câmara permanece imóvel observando o movimento desse *kineme*. Quando predomina a qualificação activa, o filme é tendencialmente realístico, e a câmara faz parte dessa realidade. Mas quando predomina a qualificação passiva, o filme é lírico-subjectivo porque depende da visão subjectiva da realidade por parte do seu autor.¹¹⁹

Finalmente, o modo de verbalização ou de sintaxe, está directamente relacionado com o processo de montagem. Poderá haver dois tipos de montagem: (1) a denotativa, baseada na ligação por elipses entre vários *monemes*; e (2) a rítmica, ou conotativa, como uma forma de expressividade. A montagem denotativa liga os vários *monemes* pela sua relação de oposição ou de complemento, justapostas em elipse. Coordenando e subordinando os vários *monemes*, eles organizam-se como as “palavras” se organizam numa “frase”. A montagem rítmica decide a duração em si de cada *moneme* e relativamente aos outros *monemes*. E esse tempo de duração, ou ritmo, transcende a reprodução da realidade porque é arbitrário, dando ao filme uma qualificação adicional de expressividade.¹²⁰

Em forma de conclusão, a realidade é a linguagem que o cinema tenta captar servindo-se dos mesmos códigos e estrutura. Se a realidade é a “linguagem oral”, o cinema é a sua linguagem escrita, em que a expressividade é o determinante poético capaz de alertar a consciência do espectador na sua relação com o mundo.

¹¹⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 209-210.

¹²⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 210-212.

II. Pelos (polémicos) caminhos de *Trás-os-Montes*.

Tenho nome
nome

Tem nome um tecido
um objecto
o vento

Oh murmúrio
de lábios juntos
do tempo que me esconde

António Reis¹²¹

¹²¹ REIS, António – *Poemas Quotidianos*. Lisboa: Portugália, 1967, Coleção Poetas de Hoje, p. III.

1. O cinema em Portugal: uma síntese.

1.1. O nascimento do cinema português.

Os primeiros registos cinematográficos em Portugal são da autoria do portuense Aurélio da Paz dos Reis.¹²² Realizou vários quadros cinematográficos documentais como a *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (1896), réplica da *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) dos irmãos Lumière.

Durante os primeiros anos de existência dos cinematógrafos, pouco foi feito em termos de cinema documental em Portugal. Os poucos filmes realizados eram sobretudo sobre a actualidade, dos quais se destaca as *Actualidades Portuguesas*¹²³, um tipo de cine-jornal, produzido pelos Serviços Cinematográficos do Exército na década de 20. Embora Portugal ainda tivesse uma produção filmica reduzida, é durante este período que uma geração de jovens modernistas desenvolve a cultura de cinefilia promovida por várias revistas de cinema, entre as quais a *Invicta Cine*¹²⁴, *Porto Cinematográfico*¹²⁵, *Imagem*¹²⁶ ou o *Cinéfilo*¹²⁷.

Só após a Revolução de 28 de Maio de 1926 é que se dá o surto do documentarismo português, do qual um exemplo é *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) de Leitão de Barros, uma curta metragem etnográfica encenada, no estilo do docudrama. Aliás, este período é prolífico na produção cinematográfica, em especial já na década de 30, pelo efeito da “Lei dos 100 metros”¹²⁸. Tratava-se do artigo 136º do Decreto n.º 13564 de 6 de Maio de 1927, decreto esse que estatuiu a obrigatoriedade em todos os espectáculos cinematográficos da “exibição de uma película de industria portuguesa com o mínimo de 100 metros, que deverá ser mudada todas as semanas e, sempre que seja possível, apresentada alternadamente, de paisagem e de argumento e de interpretação portuguesa.”¹²⁹

Tal como descreve Luís de Pina, esta lei acabou por ter um efeito pernicioso no cinema português levando à diminuição da qualidade dos filmes realizados, e nem o Decreto-Lei n.º 22966 de 14 de Agosto de 1933 que obrigava os distribuidores à compra de filmes de

¹²² PINA, Luís de – *Documentarismo Português*. Lisboa: Instituto do Cinema, 1977, p. 9.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ A “*Invicta Cine*” (1923-1936) era um semanário de periodicidade regular portuense, dirigida inicialmente por Carlos Moreira e após o primeiro número por Roberto Magalhães. Cf. PELAYO, Jorge – *Bibliografia Portuguesa*. 2ª ed. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998.

¹²⁵ O “*Porto Cinematográfico*”(1919-1925) era uma revista portuense “[f]undada por Alberto Armando Pereira aos 16 anos de idade, e quase que o seu único redactor, tinha um lugar destacado na imprensa pelo peso dos “artigos, valor e variedade da informação(...)”. *Ibidem*.

¹²⁶ “*Imagem* “ era uma revista modernista lisboeta, dirigida por João Botto de Carvalho dos quais só foram publicados 5 números. Afirmava como linha editorial no primeiro número: “o cinema não é só para os olhos, é também para o espírito”. *Ibidem*.

¹²⁷ “*Cinéfilo*” (1928-1939) era inicialmente um quinzenário lisboeta, passando a semanário a partir do n.º13 dirigida por Avelino de Almeida até 1932, data da sua morte, e posteriormente por Augusto Fraga. Quinzenário, passa a semanário a partir do número 13. *Ibidem*. De 1940 a 1972 foram publicados números sem periodicidade específica para manter o título. A nova série, com periodicidade regular, foi publicada entre 1973 e finais 1974, dirigida por Fernando Lopes. De 1975 a 1981 foram novamente publicados números ocasionais. Catálogo

¹²⁸ PINA, Luís de – *Documentarismo Português*..., p. 12.

¹²⁹ *Ibidem*.

produção nacional, na metragem a ser decidida pelo Estado, conseguiu realmente proteger o desenvolvimento do documentarismo português. Por outro lado, acabou por promover a produção das obras de ficção, que floresceram entre 1931 e 1947.

1.2 O Fundo do Cinema Nacional

Com vista a “intensificar a produção de filmes de curta-metragem, facilitando assim a revelação de novos valores da cinematografia nacional”¹³⁰ foi criado o Fundo de Cinema Nacional com a Lei n.º 2027 de 18 de Fevereiro de 1948. Com este novo sistema de financiamento, ressurgia novamente a oportunidade do desenvolvimento da produção documentário, em especial porque deixava de ser expectável qualquer recuperação das verbas gastas na produção através dos resultados de bilheteira. Este “conforto” vivido por esta tipologia de financiamento trouxe mais liberdade ao trabalho do documentarista, bem como à qualidade dos filmes, perdida nos anos precedentes à Lei. Mas claro que esta liberdade não era total. As regras de atribuição de verbas à produção obrigavam os realizadores a manterem-se longe de “temas e tratamentos que pudessem constituir crítica ou oposição, regra do jogo [...] habitual em todos os regimes de Estado Ético”¹³¹.

Com estas restrições a realização centrou-se em vários tipos de “outros” documentários. Como exemplo, destaca-se o documentário de arte *O Pintor e a Cidade* (1956) de Manoel de Oliveira, galardoado internacionalmente no Festival de Cork na Irlanda. Aqui o realizador contrapõe a obra do pintor António Cruz com imagens da cidade, com os enquadramentos a contrapor a obra pintada à realidade, coadjuvadas pela sonoridade como terceiro elemento descobridor da própria cidade.¹³² Ou, como outro exemplo possível, o desenvolvimento do documentário turístico-geográfico¹³³, preso à propaganda turística de um povo, da sua cultura e do seu folclore.

Estes dois tipos de documentários, o de arte e o turístico-geográfico, foram sem dúvida aqueles que mais se desenvolveram no período do Estado Novo. Mas também houve outras tentativas como os filmes poéticos e, em especial, o técnico-industrial informativo. Este era usado como ferramenta de propaganda das empresas privadas e, em especial, dos departamentos de estado, tendo atingido o seu desenvolvimento máximo na década de 60 do século XX. Aliás, e como exemplo, o filme de Manoel de Oliveira, *O Pão* (1959), foi subsidiado pela Federação Nacional dos Industriais de Moagem.¹³⁴

¹³⁰ PINA, Luís de – *Documentarismo Português...*, p. 13.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² ARAÚJO, Nelson – *Cinema Português: intersecções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*. Lisboa: Edições 70, 2016, p. 51.

¹³³ PINA, Luís de – *Documentarismo Português...*, p. 13.

¹³⁴ ARAÚJO, Nelson – *Cinema Português: intersecções estéticas...*, p. 53.

1.3 O Cinema Novo

Face à estagnação do cinema português, e ao desenvolvimento de novas correntes na Europa, como o Neo-realismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, o fim dos anos 50 marca a mudança no cinema Português. Com o desenvolvimento do movimento cineclubista durante a década de 50, e a sua proliferação pelo país, uma nova geração de cineastas encontram lugar para discussão cinéfila e para a procura de caminhos diferentes da orientação oficial, reivindicando um cinema de preocupação social e verdadeiro reflexo da sociedade portuguesa.¹³⁵ Tal como os críticos de cinema e as revistas da especialidade da época clamavam por essa mudança. Claro que este movimento cineclubista era visto pelo Estado Novo como uma ameaça pelo que, após o 4º Encontro Nacional ocorrido em Santarém em 1958, as reuniões nacionais foram proibidas.

É com o filme *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha que se dá o arranque “protocolar do Cinema Novo”¹³⁶. Ao contrário do “Cinema Velho”, típico das comédias dos anos 40, o Cinema Novo não camuflava a realidade do país, oferecendo-a ao espectador através de uma nova estética de movimentos de câmara e de enquadramentos. De acordo com Paulo Rocha, passava a dar mais relevo ao *mise-en-scène* do que ao argumento.¹³⁷

A realidade do país continua a ser tema no segundo filme de Rocha, *Mudar de vida* (1967), onde aborda os problemas sociais de uma comunidade piscatória e a emigração como solução alternativa para a vida de miséria que tinham. Neste filme, o retrato destas dificuldades é tentado através da mistura do documentário, pela exposição da vida real daquela comunidade, e a ficção, pela introdução de uma história ficcionada verosímil. A rapariga, personagem principal da parte ficcionada é “usada” como a voz da contestação social.

O Cinema Novo era uma nova época para o cinema português, que lançava uma nova geração de cineastas, a qual João César Monteiro, em 1969, referia como a “primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal”¹³⁸.

1.4 O Centro Português de Cinema

Em 1967, o Cineclube do Porto, o mais activo cineclube do país, organiza a I Semana de Cinema Novo Português. É nesse encontro, e na presença de representantes da Fundação Calouste Gulbenkian, que se elabora o manuscrito estratégico “Ofício do Cinema em Portugal”. Este documento sublinhava a crise do cinema português, atribuída não só a

¹³⁵ *Ibidem*, p. 58.

¹³⁶ GRILO, João Mario – *O Cinema da não-ilusão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006 *Apud* ARAÚJO, Nelson – *Cinema Português: intersecções estéticas...*, p. 60.

¹³⁷ Cf. MELO, Jorge Silva (coord.) – *Paulo Rocha – O Rio do Ouro*. Porto: Casa das Artes, 1996. *Apud* ARAÚJO, Nelson – *Cinema Português: intersecções estéticas...*, p.61.

¹³⁸ MONTEIRO, João César – “Entrevista com João César Santos”. *O Tempo e o Modo*. Lisboa, n.º 69-70 (março-abril 1969) *Apud* CUNHA, Paulo; SALES, Michelle (orgs.) – *Cinema Português: Um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP editora, 2013, p. 175.

questões económicas, mas também culturais, e afirmava que “o Cinema pelo qual vale a pena lutar é um cinema condenado, ainda durante muito tempo, ao insucesso financeiro: *o cinema de qualidade*. Logo se vê, pois, que só uma Instituição *desinteressada dos lucros* e com capacidade administrativo-económica sólida pode arcar com fardo tão pesado.”¹³⁹ Como relembra Fernando Lopes, a proposta da Gulbenkian tinha o apoio do seu Presidente Dr. Azeredo Perdigão que, não se negando a subsidiar financeiramente os filmes, insistiu que cabia aos Cineastas unirem-se e entre eles decidirem que filmes se fariam. E para tal foi proposta a criação de uma Cooperativa “graças, em grande parte [...] à teimosia de José Fonseca e Costa”.¹⁴⁰

O Centro Português do Cinema nasce em 1968 na sequência da reunião do Porto, tendo como intuito o apoio financeiro a três filmes por ano. Cabia aos comités de realizadores, constituídos para o efeito, a discussão e decisão de quais os filmes seriam apoiados, sendo o primeiro *O passado e Presente* (1971), de Manoel de Oliveira, o primeiro a receber este apoio.¹⁴¹ Outros se sucederam quer na área da ficção bem como do documentário. No documentário destaca-se *Vilarinho das Furnas* (1971) de António Campos, um retrato de uma aldeia prestes a ser engolida pelas águas de uma nova barragem, e que, só por si, constituía um documento antropológico e histórico¹⁴², ou *Jaime* (1974), média-metragem documental de António Reis, realizada com os resquícios de película que sobraram das filmagens de *A promessa* (1973) de António Macedo.¹⁴³

Dada a relevância de *Jaime* na discussão de *Trás-os-Montes*, realizada mais adiante nesta dissertação, julgo necessário destacar de alguma forma este filme importante no percurso de António Reis.

Segundo a classificação de Erik Barnouw, *Jaime* poderia, por exemplo, ser considerado um documentário biográfico: a tipologia biográfica parece ser assumida no intertítulo inicial, descritivo da vida de Jaime Fernandes, complementada pela sua fotografia, ou no pequeno contacto com a sua família, neste caso da viúva, na sua casa da aldeia perto do rio Zézere. Mas em si, este filme não era sobre a vida de um doente mental entretanto falecido Era sobretudo sobre a obra plástica “bruta”, de “estética ‘fauve’ ou expressionista”¹⁴⁴, criada nos últimos anos de vida e de internamento psiquiátrico no Hospital Miguel Bombarda onde Margarida Martins Cordeiro, mulher de António Reis, médica psiquiatra e assistente de realização neste filme, tinha começado a trabalhar.¹⁴⁵

Ao associar imagens da “dinâmica de vida” do Hospital Miguel Bombarda complementadas pelo testemunho da mulher, visualizada por momentos a segurar uma das cartas recebidas no seu tremor basal, parece ser um documentário de modo expositivo

¹³⁹ “Ofício do cinema em Portugal”. *Apud* CUNHA, Paulo M. F. – “*Os filhos Bastardos*”. *Afirmção e reconhecimento do Novo Cinema Português 1967-1974*. [Em linha] Coimbra: 2005. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. [Consult. 15 Março 2017] Disponível em https://www.academia.edu/2241022/Os_filhos_bastardos._Afirmção%20e_reconhecimento_do_Novo_Cinema_Português_1967-74_2005_, pp. 237-244.

¹⁴⁰ Cf. Entrevista a Fernando Lopes. FERNANDES, Marta – *Um espaço interior: para uma leitura da obra de António Reis e Margarida Cordeiro*. [Em linha] Lisboa: 2010. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, área de especialização Cinema e Televisão, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. [Consult. 17 Março 2017] Disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/7202>, p. 140.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 141.

¹⁴² Cf. ARAÚJO, Nelson – *Cinema Português: intersecções estéticas...*, p. 74.

¹⁴³ Cf. Entrevista a Fernando Lopes. FERNANDES, Marta – *Um espaço interior...* p. 141.

¹⁴⁴ MONTEIRO, João César – “*Jaime* de António Reis: O inesperado no cinema português”. *Cinéfilo*, n.º 29 (20Abril 1974), p. 26.

¹⁴⁵ Cf. Apêndice, p. 100.

segundo Bill Nichols. E algumas das cenas do quotidiano do Hospital até se aproximam do registo de modo de observação. No entanto o verdadeiro modo de representação desta realidade era sem dúvida o poético, não fosse António Reis um poeta do quotidiano de rimas simples, sucintas e limpas de todos os maneirismos, niveladas pela realidade que em si também é simples e complexa.

Jaime vive da associação de imagens, de *raccords* de significância, numa explosão de cores nos desenhos a esferográfica ou na verborreia dos escritos –típica de um esquizofrénico paranóico– pontuadas pela vivacidade –alguns diriam estranheza– da música de Stockhausen ou da dolência da música de Louis Armstrong. A dimensão afectiva é conseguida através da arte do próprio Jaime. O filme vive da fotografia que também é arte, como se tratasse de uma pintura criada para tal efeito. Um exemplo possível é o olho do burro, em que a pupila não é mais do que um guarda-chuva preto aberto que protege o milho, circularmente espalhado no chão do sótão da casa da aldeia. “Melhor ouro que o milho!”¹⁴⁶ Pupila essa que é como um novo olhar, tal como no princípio do filme câmara-voyeur vigia o pátio do Hospital através da sombra circular do postigo de uma porta. E vive também do cuidado extremo na significância das imagens como o cadáver de um cão no rio, que representa a morte e enterro do próprio Jaime.¹⁴⁷

Jaime era um filme-arte a retratar a arte, representando a “dialéctica da pintura do Jaime, com todas as implicações poéticas, dramáticas, biográficas, etc.”¹⁴⁸ Um documentário poético que Reis queria que se considerasse ser um filme de ficção.¹⁴⁹

Em 1971, o estado volta a tentar controlar o movimento dos cineastas, apoiado pela Gulbenkian e constituído no Centro Português de Cinema, promulgando o Decreto-Lei 7/71 de 26 de Novembro. Este Decreto-lei, que pela justeza da sua redacção vinga até 1993, responsabilizava o estado na produção e promoção da cultura cinematográfica portuguesa, através do apoio a projectos “de maior valor artístico e cultural” e “representativas do espírito português, que [traduzissem] a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva deste povo”¹⁵⁰. Mas tardaria ainda uns anos para que o Instituto Português de Cinema funcionasse em pleno.

O Centro Português de Cinema, entretanto ainda em vigor, propunha na sua circular de 30 de Setembro de 1973, a criação de uma secção com dotação orçamental própria para o “levantamento filmográfico de todas as actividades ou aspectos, da cultura do País, que se revistam de interesse histórico, geográfico, sociológico, etnográfico, artístico, ou simplesmente actual” e nos quais “inúmeros aspectos importantes da nossa cultura podem ser assim registados, constituindo um arquivo de valor inestimável: arquitectura regional portuguesa, povos e tradições, artesanato, arte popular, a obra e o depoimento de artistas contemporâneos, escolas populares, comunidades em vias de desaparecimento”¹⁵¹.

É neste âmbito que surge o apoio ao projecto de António Reis e Margarida Martins Cordeiro, inicialmente chamado *Nordeste Transmontano*¹⁵², e com o título final de *Trás-os-*

¹⁴⁶ MONTEIRO, João César – “MONTEIRO, João César – *Jaime* de António Reis...”, p.

¹⁴⁷ Cf. MONTEIRO, João César – *Jaime* de António Reis..., p. 28.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 27.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ ARAÚJO, Nelson – Cinema Português: intersecções estéticas..., p. 79.

¹⁵¹ Circular do Centro Português do Cinema de 30 de Setembro de 1973. FERNANDES, Marta – *Um espaço interior...*, p. 17.

¹⁵² De acordo com Acta do Centro Português de Cinema de 8 de Março de 1976. DA SILVA PEREIRA, Mónica – A produção filmica do Centro Português de Cinema. [Em linha] BAPTISTA, Tiago; MARTINS, Adriana (dir.). Atas do II

Montes (1976), o principal objecto de investigação desta dissertação. Sobre este apoio, António Reis comentava:

“[...] o desafio para documentários de conteúdo bem complexo está lançado e há que aceitá-lo ou não. Nós, aceitámo-lo, sem paixão regionalista (nem somos do Nordeste) ou populismos fáceis. O que serão esses documentários ninguém o pode prefigurar.”¹⁵³

2. Os Realizadores de *Trás-os-Montes*.

2.1. António Reis

António Ferreira Gonçalves dos Reis nasceu a 27 de Agosto de 1927 em Valadares. Frequenta o ensino secundário no Porto seguindo posteriormente intensa formação autodidacta no domínio das Belas Artes,¹⁵⁴ enquanto trabalhava como empregado de escritório da Vista Alegre¹⁵⁵ em Gaia.

Assumindo-se como um poeta, estreia-se com o livro de poesia *Poemas Quotidianos* em 1957. Em 1960 edita os *Novos Poemas Quotidianos*. E, em 1967, reedita ambos estes livros em conjunto acrescentando mais uns poemas inéditos, chamando-lhe outra vez *Poemas Quotidianos*. Eduardo Prado Coelho, no prefácio do livro aponta poemas sobre o quotidiano de uma extrema simplicidade, “(...) apenas aquele mínimo que permite existir, sobreviver, com esperança e dignidade [...] que quase se reduzem a um murmurar sem voz”¹⁵⁶. Para Fernando Martinho são poemas de um neo-realismo intimista, “pela recuperação dos gestos simples do quotidiano”¹⁵⁷ fixado “nos pequenos dramas e nas alegrias discretas da vida conjugal [...] em que tudo tende a girar à volta de um ‘eu’, de um ‘tu’ e de um ‘nós’ que se gera no espaço de comunhão”¹⁵⁸.

António Reis era também um fervoroso divulgador de poesia, tendo sido colaborador cultural de alguns jornais do Porto como *O Jornal de Notícias* ou o *Comércio do Porto*, bem como de revistas como *Vértice* e *Notícias do Bloqueio*. Um dos seus projectos da altura foi percorrer o Alentejo em busca da poesia popular daquela terra, em que referia:

Encontro Anual da AIM. Lisboa: Associação Imagem em Movimento, 2013, pp. 548-556. [Consult. 19 Abril 2017] Disponível em <http://www.aim.org.pt/atas/>, pp. 554-555.

¹⁵³ REIS, António – “Arquitectura do Nordeste- Média Metragem”. *Cinéfilo*, n.º 27 (6 Abril 1974), p. 24.

¹⁵⁴ RAMOS, Jorge Leitão – Dicionário do Cinema Português 1962-1988..., p. 331.

¹⁵⁵ ROCHA, Paulo – “Uma figura Luminosa”. *JL* (17 Setembro 1991), p. 6.

¹⁵⁶ REIS, António – *Poemas Quotidianos*..., p. XIII.

¹⁵⁷ MARTINHO, Fernando J. B. – “Pequenos dramas e alegrias discretas”. *Jornal Literário* (17 Setembro 1991) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro*..., p. 49.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

“Conhecer na intimidade o seu povo e a sua terra... Razões propriamente mais humanas e telúricas que artísticas - uma espécie de pudor e de respeito pelo sofrimento não me consentiam outros projectos.”¹⁵⁹

Foi também responsável pela selecção e compilação de poemas de vários poetas do Porto, para serem editados no suplemento literário do *Jornal de Notícias*. Manuel António Pina¹⁶⁰, um dos poetas escolhidos, lembra-se das reuniões iniciais promovidas em casa do António Reis e da forma como ele ia comentando ou criticando cada poema que ouvia, algumas vezes de forma mordaz. E, como resultado dessas reuniões, esses mesmos poetas passaram a encontrarem-se regularmente para partilhar poesia, inicialmente na casa de António Reis, depois em cafés e mais tarde no Salão Capri, um cabeleireiro na Rua de Guedes de Azevedo no Porto.

É durante a década de 50 que, por iniciativa do Sindicato Nacional dos Arquitectos, e com o apoio financeiro estatal, se inicia o inquérito à Arquitectura Popular em Portugal. O arquitecto Octávio Lixa Filgueiras ficou responsável pelo levantamento da zona 2, Trás-os-Montes, conjuntamente com os arquitectos Arnaldo Araújo e Carlos Carvalho Dias, e António Reis, dedicado à recolha etnográfica. O trabalho final deste levantamento a nível nacional foi posteriormente publicado em 1961.¹⁶¹

É também na década de 50 que se torna sócio do cineclube do Porto, colaborando na secção experimental, onde tem o primeiro contacto com o cinema. O primeiro trabalho filmico assinado por Reis é a filmagem da representação comunitária do “Auto de Floripes” durante as festividades, a 5 de Agosto de 1959, no Lugar das Neves, em Viana do Castelo. Com o intuito principal de captar a performance, o trabalho foi orquestrado com várias câmaras fixas e móveis por forma a se obter o máximo de ângulos possíveis. O filme *Auto de Floripes* (1959) começa por mostrar a comunidade que, após o horário de trabalho, se dispõe a colaborar neste teatro amador. E acaba com um plano das cadeiras da assistência já vazias, como a anunciar que a representação, bem como as festividades, já tinham acabado. Mais do que o registo sobre a performance em si, o filme tenta ser um retrato daquela população que anualmente interpretava o Auto.

Em 1962 António Reis é convidado por Manoel de Oliveira para Assistente de Realização do filme *Acto de Primavera* (1963), também este sobre uma representação popular, neste caso do Acto da Paixão. Não tendo sido possível estar em toda a filmagem, pelos atrasos sucessivos que as alterações climatéricas obrigaram ao plano de rodagem, e com uma pequena presença no filme, quando em plano grita “silêncio”, Reis refere, em entrevista a João César Monteiro, que a forma de falar neste filme não lhe interessava, por não ser como os transmontanos falavam realmente:

“Possui uma carga erudita ou pseudo-erudita, uma carga paroquiana e literária que, na dicção, sofre uma transposição em tudo semelhante à que sofre um quadro erudito tratado por um pintor popular, mas aqueles homens

¹⁵⁹ “OUVINDO António Reis - O Poeta do Porto que foi ao Alentejo”. *Jornal de Notícias, Suplemento Literário* (Agosto 1957), [Numeração da página omissa no recorte].

¹⁶⁰ PINA, Manuel António – “Duas ou três coisas que sabíamos de nós”. *A Grande Ilusão* nº13/14 (Outubro 91/Maio 92) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro ...*, pp. 104-105.

¹⁶¹ ARQUITECTOS, Sindicato Nacional dos (ed.) – *Arquitectura popular em Portugal*. Lisboa: Sind. Nac. dos Arquitectos, 1961.

não falam o transmontano que, a mim, me interessa. Nem o arcaico, nem o actual.”¹⁶²

Em 1963 António Reis realiza *Painéis do Porto* (1963) com César Guerra Leal. Tratava-se de um documentário dentro do estilo turístico-geográfico encomendado pela Câmara do Porto e que, como descreve Francisco Xavier Pacheco, revela António Reis como um artista a seguir pela:

“magnífica selecção de material visual conseguida: jogo acertado dos movimentos de uma câmara irrequieta e dos ângulos de filmagem, ora contemplando o assunto, ora procedendo a uma descrição correcta, cheia de sugestões, detalhando com oportunidade e eficácia, ora sublinhando o pormenor anedótico ou característico, ora focando o típico sem o explorar, ora transfigurando a realidade em poesia, em símbolo, sem o trair... Contrastes constantes, raccords expressivos que são linguagem, que falam, que sugerem... E, lentamente, o Porto passa todo inteiro pelos nossos olhos”.

163

Nos anos seguintes António Reis mantém a parceria co-realizando com César Guerra Leal *Do Rio ao Céu* (1964) e *Alto do Rabagão* (1966), documentários dentro do estilo técnico-industrial informativo encomendados pela Hidro-eléctrica do Cávado.

É também por esta altura que colabora com o cineasta Paulo Rocha, escrevendo os diálogos do filme *Mudar de Vida* (1966). Rocha tinha dificuldade em construir diálogos que soassem verosímeis neste filme sobre pescadores. Por conseguinte, terá pedido ajuda a Nuno Bragança e, posteriormente, a José Cardoso Pires. Mas ambos, desconhecedores da linguagem destas populações, declinaram tal tarefa, tendo Cardoso Pires aconselhado a ir falar com António Reis, conhecedor da realidade dos vareiros da Afurada. Reis trabalhou seis meses construindo diálogos compostos por frases de uma “concisão musical, de uma riqueza secreta escritas por um ouvido infalível”¹⁶⁴. António Reis refere, na entrevista a João César Monteiro, que:

“Praticamente, vi sempre o diálogo na boca das pessoas. Por isso, tem muitos silêncios, muitos staccatos, uma pontuação cinematográfica. Na verdade, julgo que criei um diálogo para cinema. Com esta sorte também: é que, na expressão poética, eu era muito económico e conhecedor dos vícios em que se incorreu ao utilizar o diálogo como suporte de muitos filmes e estava, por assim dizer, alertado contra esse tipo de perigos. [...] Esse trabalho deu-me uma grande disciplina visual”¹⁶⁵.

Foi o próprio Paulo Rocha que posteriormente, no princípio da década de 70, propôs a integração de António Reis, já a viver em Lisboa, como sócio efectivo do Centro Português de Cinema. Embora o dinheiro do II Plano do Centro Português de Cinema já tivesse sido distribuído por *Brandos Costumes* (1974) de Alberto Seixas Santos, *A Ilha dos Amores* de

¹⁶² MONTEIRO, João César – “Jaime de António Reis...”, p. 25.

¹⁶³ PACHECO, Francisco Xavier – “Painéis do Porto”. *Filme*, n.º 61 (15 Abril 1964) *Apud* FERNANDES, Marta – *Um espaço interior...*, p. 18.

¹⁶⁴ ROCHA, Paulo – “Uma figura Luminosa”..., p. 6.

¹⁶⁵ MONTEIRO, João César – “Jaime de António Reis...”, p. 24.

Paulo Rocha, *A Promessa* (1973) de António Macedo, *Meus Amigos* (1974) de António Cunha e Teles e *O Mal Amado* (1973) de Fernando Matos Silva, a proposta de Reis para a realização do projecto *Jaime* (1974) é também apoiada.¹⁶⁶

Paulo Rocha voltará mais tarde a colaborar com António Reis, quando traduz cinquenta poemas Haiku. Por não saber “escrever em português” e cair sempre “em literatices falsas”, pede ajuda ao poeta para “limpar o texto”. Como Rocha refere, “o António sentia o peso de cada palavra, de cada sílaba, fugia aos efeitos”.¹⁶⁷

A aposta feita pelo Centro Português de Cinema, no filme *Jaime*, é o momento de viragem na vida cineasta de António Reis, despertando a atenção pelo seu carácter inovador no âmbito dos documentários portugueses. Tal como já abordado, trata-se de um filme que retrata a obra artística de um doente esquizofrénico, Jaime Fernandes, internado no Hospital Miguel Bombarda durante cerca de trinta anos, e que, nos últimos três anos de vida, se dedicou à escrita e ao desenho. *Jaime* (1974) revela o mundo especial de um manicómio, as suas actividades, e a vida dos seus ocupantes. Ensina-nos quem foi Jaime e enche-nos com a sua obra, e o seu gesto. Terminado em 1973, é proibida a sua exibição pela censura, “talvez porque não quisessem deixar ver como era um hospital de alienados no Portugal de Marcelo”¹⁶⁸. Por conseguinte, tarda um ano a ser estreado, já após a revolução de Abril. Neste filme, Margarida Martins Cordeiro, a sua mulher, só assina como assistente de realização.

Em Fevereiro de 1974, a Direcção do Centro Português de Cinema sofre uma mudança, sendo eleito Presidente o cineasta Paulo Rocha, com António Reis a Vice-Presidente.¹⁶⁹

Seguem-se três filmes na carreira de Reis, o *Trás-os-Montes* (1976), sobre o qual este trabalho se debruça, *Ana* (1985), e *Rosa de Areia* (terminado em 1989, mas nunca estreado comercialmente). Estes filmes já são co-realizados em conjunto com Margarida Martins Cordeiro, que sempre se reconheceu como par em todo o processo de realização: da concepção, à rodagem e à montagem final.

Mas a actividade de António Reis no cinema não se ficou pela realização, tendo participado amigavelmente em vários filmes como actor, dos quais se destaca o *Um adeus Português* (1985) de João Botelho, *O Barão de Altamira* (1986) de Artur Semedo, *Matar Saudades* (1988) de Fernando Lopes e *Terra Fria* (1991) de António Campos.

Após a estreia de *Trás-os-Montes*, já em 1977, António Reis é convidado a leccionar na Escola de Cinema do Conservatório de Lisboa. Embora o convite fosse para substituição temporária de Alberto Seixas Santos, acabou por permanecer na escola até à data da sua morte, em 1991. Nos primeiros anos de colaboração leccionou “Espaço filmico”. Posteriormente foi responsável por outras disciplinas como “Análise de Filmes”, “História da Imagem”, “Direcção de Actores” e “Introdução ao estudo da Imagem”. Foi professor da nova geração de cineastas portugueses da década de 80 e 90¹⁷⁰, que o recordam como referência no ensino. Para Pedro Costa, António Reis, que conhecia como poeta, foi a razão de ir estudar

¹⁶⁶ O filme *Ilha dos Amores* de Paulo Rocha, proposto no 2º plano do Centro Português do Cinema, não foi realizado. Rocha terá no entanto terminado um filme do mesmo nome em 1982. O dinheiro sobranete terá sido aplicado nos projectos *A Sagrada Família* (ante-estreia a 1975) de João César Monteiro e *Jaime* (1974) de António Reis. Cf. CUNHA, Paulo M. F. – “Os filhos Bastardos”... , p. 88.

¹⁶⁷ ROCHA, Paulo – “Uma figura Luminosa”... , p. 6.

¹⁶⁸ Cf. COSTA, João Bernard da – *Cinema Português: anos Gulbenkian*. Lisboa, Fundação Gulbenkian, 2007, p. 35.

¹⁶⁹ “PAULO Rocha – Novo Presidente do CPC”. *Cinéfilo*, nº18 (2 Fevereiro 1974), p. 3.

¹⁷⁰ Como referido, Haden Guest, director do Harvard Film Archive, considera que Reis influenciou gerações inteiras de cineastas, pelo seu trabalho como Professor da Escola de Cinema, chamando a essa geração *School of Reis*. GUEST, Haden – *The School of Reis...*

para a Escola de Cinema¹⁷¹, ou a razão de lá permanecer¹⁷². Mas muitos outros ex-alunos o exultam nos seus testemunhos como das figuras mais importantes na sua formação. Referem que as suas aulas se baseavam num conhecimento assertivo do quadro cinematográfico, sendo que as imagens eram exaustivamente avaliadas, interpretadas e discutidas. E na realização, Reis obrigava-os a reflectir na intencionalidade e significado de cada imagem, que ficava ou era deitada fora, mas que nunca era escolhida ao acaso pelos alunos, jovens aspirantes a realizadores. Referem que Reis não tinha uma relação racional com o cinema, mas sim “eminentemente emotiva” como recorda José Bogalheiro.¹⁷³ Era um professor pouco ortodoxo, baseado no ensino oral, razão pela qual há poucos escritos das suas aulas. Os ex-alunos referem que as aulas não terminavam na escola e que o seu ensino era muitas vezes transportado para o café, ou para a pastelaria Cister, no Príncipe Real em Lisboa, onde era frequente tomar café juntos.¹⁷⁴

António Reis morre aos 64 anos de idade, a 10 de Setembro de 1991. Estava nessa altura a trabalhar com Margarida Martins Cordeiro num projecto de ficção, *Pedro Páramo*, baseado no livro homónimo de Juan Rulfo.

2.2. Margarida Martins Cordeiro

Margarida Martins Cordeiro nasceu a 5 de Julho de 1938 em Brunhozinho, Mogadouro. Filha de pai lavrador e mãe professora da Escola Primária, frequenta os primeiros anos do ensino em Bemposta, mudando-se para Bragança aos nove anos. É já com dez que vai estudar para o Porto, onde vive em casas de acolhimento e em colégios internos, afastada da família. Terminado o Liceu opta por estudar Medicina.

Conhece António Reis já médica recém-formada. Como andava triste, o irmão mais novo, também médico, leva-a a um concerto no Palácio de Cristal¹⁷⁵ onde a apresenta a um amigo. Cordeiro não sabe precisar a data mas pensa ter sido em 1964.¹⁷⁶ Inicialmente não gostou dele, por causa dos comentários que ele teria feito sobre o seu aspecto, sobre as olheiras e a palidez que sempre tinha.¹⁷⁷ Mas depois, e novamente através do irmão, António Reis faz-lhe chegar um livro – *Cartas a Um Jovem Poeta* de Rainer Maria Rilke – em tom de desculpa, o que os fez aproximarem-se, e criar uma forte ligação que perduraria até à morte daquele. Textos, como o que se segue, provavelmente terão contribuído para essa aproximação:

¹⁷¹ OLIVEIRA, R.; PALHARES, J. – “Entrevista: Pedro Costa”. *Cinergia* (Janeiro 2012), p. 69.

¹⁷² NEVES, José (coord.) – Lugar dos ricos e dos pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal. Porto: Dafne Editora, 2014, p. 182.

¹⁷³ FERREIRA, Sónia – “O Professor António Reis”. CÂMARA Municipal de Lisboa [et al.] (org.) – *PANORAMA 2010*. Lisboa: A.N.I.M. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2010, p. 50.

¹⁷⁴ Cf. testemunho de alguns dos seus alunos, como Manuel Mozos, em MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, ou de Sónia Ferreira, Luís Fonseca ou Fátima Ribeiro, em CÂMARA Municipal de Lisboa [et al.] (org.) – *PANORAMA 2010...*, e confirmado por Margarida Martins Cordeiro em entrevista realizada em Julho de 2016, Apêndice, p. 98.

¹⁷⁵ Apêndice, p. 96.

¹⁷⁶ Entrevista a Margarida Cordeiro. MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 8.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

“Creio que quase todas as nossas tristezas são momentos de tensão que experimentamos como paralisia, porque já não ouvimos os nossos sentimentos, tornados estranhos. Porque estamos sós com o estranho que entrou em nós; porque, por um instante, tudo o que nos é familiar e habitual nos foi levado; porque estamos em meio de uma travessia em que não podemos ficar parados. [...] E é por isso que, quando se está triste, é tão importante estar só e atento: porque o instante aparentemente imóvel e sem acontecimentos em que o nosso futuro nos penetra está tão mais próximo da vida do que aquele outro momento barulhento e casual em que o futuro nos acontece [...] Sendo tristes, quanto mais tranquilos, pacientes e abertos formos, tanto mais profundamente e mais imperturbavelmente o novo entrará em nós, tanto melhor o adquiriremos, tanto mais ele será o nosso destino, e quando um dia mais tarde ele “acontecer” [...], sentir-nos-emos no mais interior de nós em afinidade e proximidade com ele.”¹⁷⁸

Como médica, Margarida Martins Cordeiro começa por trabalhar no Hospital São João e depois no Hospital Geral de Santo António, ambos no Porto. Já a viver com António Reis, opta pela especialidade de Psiquiatria no Hospital Conde Ferreira, também no Porto. Esta é fase da vida em que vivem ambos em Gaia, com Margarida Martins Cordeiro ostracizada pela família porque tinha decidido viver com um homem casado e separado. Esta ostracização durou quase quinze anos até ao nascimento da filha Ana.¹⁷⁹

Por ter vontade de prosseguir a sua especialização em Psiquiatria numa área muito específica – psica-análise – que o Porto não possuía¹⁸⁰, decide mudar-se para Lisboa, juntamente com António Reis, onde passam a habitar no Bairro Alto.

Quando começa a trabalhar no Hospital Miguel Bombarda descobre os desenhos de Jaime Fernandes, doente que teria já morrido e que por poucos meses não o tinha conhecido.¹⁸¹ Eram desenhos em esferográfica, desenhos de Arte Bruta, iguais ao que já tinha visto no Museu de Lausanne. Alguns dos desenhos estavam na posse de enfermeiros e médicos, mas ainda havia outros espalhados pelo Hospital. A ideia de fazer *Jaime* surge quando mostra os desenhos a António Reis. Era a vontade de fazer arte pela “Arte Bruta” dos tais desenhos.¹⁸² Não foi uma biografia de Jaime, mas antes uma homenagem digna.¹⁸³

Jaime impulsiona António Reis para outros filmes agora já co-realizados com Margarida Martins Cordeiro, do qual *Trás-os-Montes* seria o primeiro desta parceria.

Como a socióloga Maria Beatriz Rocha-Trindade recorda, é por causa das filmagens de *Trás-os-Montes* que Margarida Martins Cordeiro acaba por abandonar o curso de Ciências Antropológicas e Etnológicas do Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina, que ambas frequentavam.¹⁸⁴

¹⁷⁸ RILKE, Rainer Maria – *Cartas a um Jovem Poeta*. Edição Bilingue: Tradução de José Miranda. 2ª Ed. Lisboa: Antígona. 2016, pp. 94-95.

¹⁷⁹ Apêndice, p. 97.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 96.

¹⁸¹ Entrevista a Margarida Martins Cordeiro. CASTRO, Ilda – *Cineastas Portuguesas 1874 - 1956*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2000, p. 94.

¹⁸² Apêndice, pp. 100-101.

¹⁸³ Entrevista a Margarida Martins Cordeiro. CASTRO, Ilda – *Cineastas Portuguesas 1874 - 1956...*, p. 94.

¹⁸⁴ Cf. PIGNATELLI, Marina; ROCHA-Trindade, Maria Beatriz – *Entre o idealizado e o exequível: memórias da primeira mulher antropóloga portuguesa*. Entrevista com Maria Beatriz Rocha-Trindade. [Em linha] Etnográfica. Revista do Centro

3. Um filme sobre o Nordeste Transmontano

“‘Trás-os-Montes’ trazia-nos de volta a outro mundo, outra respiração, outra maneira de olhar as coisas”. António Reis¹⁸⁵

Após *Jaime*, António Reis, um dos principais impulsionadores da ideia do Museu da Imagem e do Som do Centro Português de Cinema, fala sobre a realização de um novo filme. Um projecto sobre uma das regiões mais remota de Portugal. Um projecto chamado “Nordeste” dedicado à região de Trás-os-Montes.¹⁸⁶

António Reis considerava Valadares, a sua terra de origem, como uma “província sem força, sem beleza, sem expressão”¹⁸⁷, um local e um povo abandonado aos seus costumes pela presença próxima de uma metrópole, o Porto. Confessava a sua necessidade de “renascer noutra lugar”.¹⁸⁸ Como já vimos, era aficionado pelo Alentejo, tendo percorrido a região em 1957, recolhendo dados etnográficos do seu povo e da sua poesia popular.¹⁸⁹ Nos finais da década de 50, durante o levantamento arquitectónico da região promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, tem a oportunidade de conhecer ainda que brevemente Trás-os-Montes. E novamente em 1963 quando foi assistente de realização de Manoel de Oliveira no filme *Auto da Primavera*.

Relembre-se que para Margarida Martins Cordeiro, a região de Trás-os-Montes não era completamente desconhecida. Nascida em Mogadouro, viveu em Bragança até aos dez anos de idade, altura em que veio estudar sozinha para o Porto e onde permaneceu até se formar médica.¹⁹⁰ O facto de ter vivido em Trás-os-Montes fazia com que conhecesse locais, pessoas, histórias e lendas que se lembrava de ouvir contar. Embora ostracizada pela família, após ter ido viver com António Reis, ambos voltaram várias vezes a esta região durante o período de férias. Estas incursões permitiram uma descoberta mais profunda da região e, para Reis, a revelação de um povo que afinal não era assim tão diferente daquele que conheceu tão intimamente no Alentejo.¹⁹¹

A preocupação de António Reis era a noção de que o que caracterizava a região de Trás-os-Montes se estava a perder. E perder essas características, esses valores poéticos, lúdicos, arquitectónicos, da fauna e da flora, era perder o Nordeste.¹⁹² O filme seria uma forma de chegar a tempo, na preservação da memória dessa região. Reis achava que o ideal para esta memória era a construção de uma “antropologia de ficção” embora lhe parecesse paradoxal dado que não lhe interessava “um programa etnográfico em relação ao nordeste” excepto no

em Rede de Investigação em Antropologia, vol. 18, n.º 2 (2014), pp. 443-455. [Consult. 19 Abril 2017] Disponível em etnografica.revues.org/3783 pp. 445-446.

¹⁸⁵ PEREIRA, José Vaz – “Subir às Montanhas: António Reis morre aos 64 anos”. *Diário Popular* (11 Setembro 1991), p.7

¹⁸⁶ MONTEIRO, João César – “*Jaime* de António Reis...”, pp. 31.

¹⁸⁷ DANEY, Serge; OUDART, Jean Pierre – “Trás-os-Montes, Entretien avec Antonio Reis”. *Cahiers du Cinéma*, n.º 276 (Maio 1977) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 260.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ “OUVINDO António Reis - O Poeta do Porto que foi ao Alentejo”..., [Numeração da página omissa no recorte].

¹⁹⁰ Cf. Apêndice, pp. 95-96.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 109.

¹⁹² Cf. MONTEIRO, João César – “*Jaime* de António Reis...”, p. 31.

que concerne a etnografia como pesquisa.¹⁹³ Propunha-se antes um filme com “concepção menos passiva [que] um cinema que inventarie a realidade portuguesa”¹⁹⁴.

Na primeira parte da memória descritiva do projecto publicada na revista *Cinéfilo*, Reis afirma a necessidade de preservar em documento a arquitectura daquela região, românica laica que, integrada na paisagem e funcional, é o resultado da necessidade do homem gregário em dominar e transformar a natureza que o rodeia. E a propósito dessa arquitectura afirma que os filmes *Nanook of the North* de Flaherty ou *Terre sans Pain* de Buñuel, embora “réplicas impossíveis, mas documentos pertinentes” eram incentivo e, portanto, referências para o filme.¹⁹⁵

A intenção inicial era de realizar um filme a preto e branco, em 16 mm, e fundamentalmente sobre a arquitectura da região. Já na segunda parte da memória descritiva refere que a necessidade do uso da cor tinha-se tornado imprescindível para o projecto: “Um campo de arçã (rosmaninho) e de maias é a apoteose do paganismo e requer cor: um lagar de azeite comunitário, com um castanheiro gigante abrigado numa casa, requer cor”.¹⁹⁶ A cor seria a única forma de dar relevo à natureza em si, valores essenciais para a significação da sua arquitectura telúrica. Mas para além da arquitectura, descrita na primeira memória, e da natureza que agora dava relevo, havia também o interesse de mostrar a população transmontana, que ele próprio já reconhecia como composta, sobretudo, por velhos e crianças, bem como as suas tradições, aprendidas nas suas permanências pelo Nordeste:

“De que se ocupa Trás-os-Montes? De uma região, de um povo, do seu modo de viver, de amar, de rir, de sofrer, de morrer, de sonhar num cenário de grande beleza mas vincadamente hostil e em condições sociais tantas vezes infra-humanas.”¹⁹⁷

Como refere Lauro António, *Trás-os-Montes* apresentava o Nordeste, mas sob um olhar especial dos seus realizadores, como um “roteiro de memória apaixonada por uma região e os homens que nela nasceram”¹⁹⁸, de um Reino Maravilhoso que Miguel Torga descreve desta forma:

“Um nunca acabar de terra grossa, fragosa, bravia, que tanto se levanta a pino num ímpeto de subir ao céu, como se afunda nuns abismos de angústia, não se sabe por que telúrica contrição. [...] Homens de uma só peça, inteiriços, altos e espadaúdos, que olham de frente e têm no rosto as mesmas rugas do chão. [...] Fracos em letra redonda, sabem todos honrar a grandeza verdadeira [...] o nome de Transmontano, que quer dizer filho de Trás-os-Montes, pois assim se chama o Reino Maravilhoso”¹⁹⁹

¹⁹³ Cf. *Ibidem*, p. 32.

¹⁹⁴ REIS, António – “Arquitectura do Nordeste- Média Metragem”..., pp. 24-25.

¹⁹⁵ REIS, António – “Arquitectura do Nordeste- Média Metragem”..., p. 24.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 25.

¹⁹⁷ M.D. – “Em fase de montagem o novo filme de António Reis, ‘Trás-os-Montes’”. *Primeiro de Janeiro* (25 Abril 1975), [Numeração da página omissa no recorte].

¹⁹⁸ ANTÓNIO, Lauro – “Trás-os-Montes. Os poetas e as crianças”. *Isto é espectáculo* n.º1 (Setembro 1976), p. 40.

¹⁹⁹ CF. TORGA, Miguel – *Um reino Maravilhoso*. Ilustração Graça Morais. Lisboa: D. Quixote, 2002, inum.

De acordo com Luís de Pina tratava-se de um novo rosto do documentário português, “liberto das amarras da expressão”²⁰⁰. Ou como dizia António Reis que “não pactuava com nada e ninguém”²⁰¹. Seria um filme com uma “visão poética e interior do tempo transmontano, que é de erosão e de eternidade”²⁰². Um filme sobre a interioridade do país, lugar distante que a população da cidade só conhecia por ser a região de onde vinha o bom vinho e os salpicões.²⁰³ Excepto aqueles que tinham vindo de lá recentemente tinham vindo de lá, cujo o mero nomear de uma árvore “no seu dialecto próprio” ainda lhes causava emoção.²⁰⁴ Para Reis, o filme não era para a cidade, era antes contra a cidade.²⁰⁵

A visão, e o registo que surge, profundamente criticada por alguns e elogiada por outros seguia uma lógica de “blocos imagem-som”²⁰⁶, quadros pictóricos ou sequências, de várias narrativas dentro de uma só narrativa, em que o *raccord* era muitas vezes estabelecido pelos rostos, pelos olhares ou pelo som, numa lógica pictórica ou poética e raramente técnica. Um filme de quadros narrativos em que se testemunha a imponência das suas paisagens montanhosas, contrastadas com a desertificação pela força da emigração; a construção da unidade social ali existente, seja família, aldeia ou castro, ou novas vizinhanças, como as minas, também no fim abandonadas; as histórias de um povo que se intrometem na sua história; a espiritualidade que transcende as religiões e que está tão intimamente ligada à força telúrica da terra, constantemente presente em todo o registo e em toda a região; e o esquecimento, de quem parte ou já partiu, ou de quem está longe e desconhece tal região.

O projecto Nordeste, no final chamado de *Trás-os-Montes*, constitui claramente um documento inigualável sobre esta região do país.

4. “De que se ocupa ‘Trás-os-Montes’?”²⁰⁷

4.1. Da região

Ainda decorrem os créditos iniciais, sem qualquer música, em silêncio, quando se começa a ouvir um canto ou um grito! Ou talvez palavras, pronunciadas numa língua que, num primeiro instante parece ser conhecida, mas difícil de entender. Tardam ainda mais alguns

²⁰⁰ PINA, Luís de – *Documentarismo Português...*, p. 16.

²⁰¹ “E O CINEMA em Democracia”. *Cinéfilo*, nº36 (15 Junho 1974), p. 17.

²⁰² PINA, Luís de – *Documentarismo Português...*, p. 16.

²⁰³ Cf. DANEY, Serge; OUDART, Jean Pierre – “Trás-os-Montes, Entretien avec Antonio Reis”..., *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 259.

²⁰⁴ Cf. *Ibidem*.

²⁰⁵ Cf. “‘TRÁS-OS-MONTES’: Filme contra a cidade”. *Diário de Lisboa* (17 Fevereiro 1975), p. 6.

²⁰⁶ Cf. DANEY, Serge; OUDART, Jean Pierre – “Trás-os-Montes, Entretien avec Antonio Reis”..., *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 261.

²⁰⁷ M.D. – “Em fase de montagem o novo filme de António Reis, ‘Trás-os-Montes’”..., [Numeração da página omissa no recorte].

segundos para que sejamos presenteados por uma panorâmica horizontal lenta de uma paisagem montanhosa que cresce para o céu. É Trás-os-Montes!

Os gritos, ou cantar, desaparecem e ouve-se o som dos badalos e balidos de um rebanho que, imaginamos, se esteja a deslocar dentro daquela paisagem. Percebemos que aquela cantilena é a comunicação de um pastor com essas ovelhas, algo mais primitivo do que a própria língua ancestral, do dialecto local ou mesmo da língua portuguesa.²⁰⁸ A panorâmica? Talvez alguém a olhar. Talvez o espectador a olhar!²⁰⁹

À paisagem montanhosa sucedem as rochas e as pinturas rupestres descobertas inscritas numa rocha, numa panorâmica horizontal, lenta, mas agora no sentido contrário. É o olhar para trás, o recuar da primeira visão que tivemos da região. É também a história milenar da região. A certificação da antiguidade daquela fonética primitiva.

Apresenta-se então a face de uma criança, na realidade um jovem já dos seus quinze anos²¹⁰. É o primeiro pastor a aparecer neste filme, talvez o mais primitivo. É a apresentação da região numa das suas actividades laborais milenares. Uma região em que as crianças, mal começam a viver, começam também a trabalhar.²¹¹ E assim se lançam os dados da procura da identidade de uma região, de um povo, da sua tradição, naquela zona distante do país que é o Nordeste.

Recorde-se que esta região do Nordeste tinha-se tornado sobejamente conhecida para António Reis, pela colaboração na realização do seu levantamento arquitectónico²¹² e pela visita regular nas férias conjugais com Margarida Martins Cordeiro, transmontana.²¹³ E é a preocupação, de ambos, relativamente ao desaparecimento ou esquecimento dessa região e das suas espécies, naturais ou não, ou da sua arquitectura como elemento integrante e transformador da natureza que a rodeia, que o(s) leva(am) a querer documentar Trás-os-Montes.²¹⁴ A ideia inicial, da inventariação centrada na arquitectura, é absorvida “pela estética e pela comunicação”²¹⁵ do(s) cineasta(s). E o vício do olhar etnográfico como vontade de retratar as comunidades, que António Reis e Margarida Martins Cordeiro foram conhecendo, foi afastado.²¹⁶

O que documentar dessa região? Numa primeira análise, a paisagem em si seria o primeiro objectivo. Do esplendor magnífico dos grandes horizontes montanhosos ao do Rio Douro que cliva dois países; dos caminhos tortuosos apressadamente percorridos para se chegar a tempo de ajudar a nascer mais uma vida, às estradas como linhas que se perdem no horizonte; das casas habitadas àquelas que acumulam o pó do abandono. A poesia daquela região é construída a cada paisagem ilustrada. No início do filme, há agrura do trabalho naquelas terras, perdidas entre montes. Mas há também extensões de terra que explodem o horizonte, na mesma isoladas e aparentemente desertas. São as searas já colhidas onde as crianças brincam. São os campos presos nas actividades ancestrais que as mesmas crianças percorrem

²⁰⁸ Cf. DANÉY, Serge; OUDART, Jean Pierre – “Trás-os-Montes, Entretien avec Antonio Reis”..., *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro*..., pp. 259-260.

²⁰⁹ Cf. MCLUHAN, Marshall – “The Medium is the message” In MCLUHAN, Marshall – *Understanding Media. The Extensions of Man*..., pp. 7-21.

²¹⁰ Apêndice, p. 103.

²¹¹ “‘TRÁS-OS-MONTES’: Filme contra a cidade”..., p. 6.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Apêndice, p. 109.

²¹⁴ Cf. REIS, António – “Arquitectura do Nordeste- Média Metragem”..., pp. 24-25.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 24.

²¹⁶ Cf. DANÉY, Serge; OUDART, Jean Pierre – “Trás-os-Montes, Entretien avec Antonio Reis”..., *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro*..., p. 258.

no sonho medieval. São as estradas, algumas ainda de terra, que rasgam a paisagem nos caminhos longos da despedida de uma filha que acabou de conhecer o pai. Ou outras estradas, mais modernas, percorridas por um homem, ora montado num burro, ora a pé.

Não é só a paisagem da natureza que mostra a ancestralidade da região, do maciço montanhoso que demorou a crescer em granito, que esconde pinturas rupestres primitivas, ou de carvalhos velhos e olmos esguios apontados ao céu. É também a paisagem humana, no fumo que escapa entre as telhas, nas seculares casas morgadas, na *Domus* de Bragança, ou nas pontes românicas. E as casas de aldeia, algumas elevadas com lojas térreas, outras à face da rua. Em qualquer aldeia, igual a tantas na região.

Mas o retrato não fica só pela beleza de uma fotografia cuidada da paisagem natural ou humana. O retrato é também o aspecto geográfico, histórico, político e económico.

É um retrato geográfico, na fronteira marcada pelas montanhas que enclausuram aquela região, isolando-a do resto do país, distante da centralidade que parece ignorá-la. Mas mais perto de Espanha, ali já do outro lado do rio. E se não é Espanha é Alemanha²¹⁷, ou qualquer outro sítio para onde se possa emigrar.

É um retrato histórico na referência ao povoamento daquela região pelas amantes dos Reis de Portugal.

“No mundo non me sei parelha
Mentre me for como me vay,
Ca ja moiro por vós, e ay,
Mia senhora branca e vermelha!...
Queredes que vos retraya?
Quando vos eu vi en saya,
Mao dia me levantey
Que vos enton non via fea!”²¹⁸

Quando uma donzela medieval lê o que parece ser uma carta de um admirador, quem lhe fala é o Rei D. Sancho I que, pela voz do trovador, entoia a Cantiga da Garvaia a D. Maria Pais Ribeira, a “Ribeirinha”. Pelo que se sabe, conheceram-se na Guarda e da relação nasceram 6 filhos. Também é conhecido que lhe doou Vila do Conde²¹⁹, o que parece não ter nada a ver com a história da região transmontana. Referência pelo seu cognome, o povoador? Ou referência às amantes dos Reis em geral?

A cena seguinte é a leitura em voz alta da carta de doação pelo Rei D. Dinis da Vila de Mirandela a Branca Lourenço por “compra do vosso corpo”²²⁰. Ihe é doada a Vila de Mirandela. O ano desta doação é de 1301, embora a data referida na leitura seja de 1339.

²¹⁷ Cf. Anexo I, p. 127.

²¹⁸ “No mundo ninguém se assemelha a mim, Enquanto a vida continuar como vai, Porque morro por vós e - ai! -Minha senhora alva e de pele rosadas, Quereis que vos retrate, Quando eu vos vi sem manto. Maldito seja o dia em que me levantei, E então não vos vi feia!”. Cantiga da Garvaia, Guarvaia ou da Ribeirinha. Trovador Paio Soares de Taveirós, 1198.

²¹⁹ Cf. LOURENÇO, Paula; PEREIRA, Ana Cristina; TROVI, Joana. – *Amantes do Reis de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2008, pp. 30-33.

²²⁰ Cf. Anexo I, p. 120-121. Nota: A terminologia “por compra do vosso corpo” poderá significar promessa ou contrato de matrimónio. Segundo o código Visigodo, em vigor em Portugal até ao séc. XIII, o marido dava o dote como preço da “compra do corpo” da mulher pretendida. BENEVIDES, F. Da F. – *Rainhas de Portugal Apud SALES, Ernesto – Mirandela: Apontamento Históricos, 1250-1950. Vol. I, 2ª ed. Bragança: Junta Distrital, 1978, p. 130.*

Numa primeira instância parece um erro histórico, dado que o Rei D. Dinis terá morrido em 1325 mas é assim que consta na reprodução do documento presente no volume II do livro de *Além Douro*²²¹, em repositório na Torre do Tombo, escrito por Afonso Martins, Chanceler de Afonso IV, filho de D. Dinis. Um erro que assumidamente se deixou passar? Para Margarida Martins Cordeiro era verdade porque assim estava no documento na torre do tombo.²²² Pelo menos, na parte da paisagem histórica, o que interessa é a questão do povoamento da região ter sido feita pela doação da Vila de Mirandela a uma amante. Mas no filme essa amante é uma rapariga jovem de vestido curto vermelho, uma opção estranha de guarda-roupa. Uma ligação à actualidade, porque tudo é (politicamente) igual?

A paisagem é política, porque a distância daquela região à capital do país é grande. E as condicionantes dessa distância à Capital são apresentadas na reinterpretação de um excerto do texto “A Muralha da China” de Franz Kafka. E durante esta leitura volto a lembrar o erro da data da doação da Vila de Mirandela, e interrogo-me se não haveria aqui um ligação:

“Este povo non sabe qu’ el rei que agora reina, i mesmo o nome de la dinastia parece ancerto. Nos nossos llugares, reis morreram há muito, há muito há sobem ao trono, e aquele rei que ande bir, a non ser na llenda, acaba de mandar um decreto, uma lei, que el cura nos dize del altar abaixo.”²²³

Para Miguel Torga, o que define os filhos de Trás-os-Montes é serem “incapazes de uma obediência imposta de fora”, que “consideram naturais e legítimos os imperativos da própria consciência”, pelo que os mais altos dignitários, que estão para além das fronteiras desta região, não são mais do que nomes abstractos.²²⁴ A dúvida de qual Rei e Reinado tem também que se entender na questão sobre se ainda era a ditadura de um já não existente António de Oliveira Salazar, de um Marcelo Caetano, ou se já seria a presidência de Ramalho Eanes.²²⁵ “Na capital passaram reis, uns após os outros. Dinastias inteiras acabaram ou caíram, e depois vieram outras [...] Que cousa tão dura ser governado por leis que não conhecemos”.²²⁶ Porque as leis naturais daquela região são as leis da terra.

Não é possível também esquecer que o filme foi pensado, proposto e planeado antes do 25 de Abril de 1974. Atendendo ao poema publicado no boletim da Casa Guérin e datado de 1969²²⁷, poder-se-ia assumir este ser já um esboço de preparação do futuro projecto Nordeste. O filme acaba por ser um discurso político dado “pela voz, vida e olhar de um povo esmagado pela opressão, exploração, pela miséria, por todo um sofrimento de partidas sucessivas a que foi sujeito pela emigração como solução última para uma vida, que no seu país não tinha

²²¹ Em consulta pública no sítio <http://digitalq.arquivos.pt/details?id=4633769>. O documento em questão também pode ser encontrado reproduzido na obra do Abade de Baçal. ALVES, Francisco Manuel (coord.) – *Bragança : memórias arqueológico-históricas do distrito de Bragança*. Ed. Lit. Bragança : Câmara Municipal, 2000, p. 443.

²²² Apêndice, p. 107.

²²³ Assim parece ser narrado no filme, todavia na Lista de diálogos é assim transcrito: “Tal é a visão que tem este povo do seu rei. Ele não sabe que rei reina agora, e mesmo o nome da dinastia permanece incerto. Nas nossas aldeias, reis já muito falecidos sobem ao trono, e aquele rei que já não vive senão na lenda, acaba de promulgar um decreto de que o padre faz leitura aos pés do altar.” Anexo I, p. 124.

²²⁴ TORGA, Miguel - *Um reino Maravilhoso...*, inum.

²²⁵ BELO, Fernando – “Trás-os-Montes e o 25 de Abril”. *Gazetilha* (24 Junho1976) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 172.

²²⁶ Como parece ser narrado no filme, mas apresentado na Lista de diálogos como: “Na capital, grandes reis se sucederam, dinastias inteiras se extinguíram ou ruíram, outras foram depois fundadas [...] Que suplício ser governado por leis que desconhecemos!”. Anexo I, pp. 124-125.

²²⁷ Cf. Anexo III, pp. 132-136.

futuro”²²⁸. Solução possível antes da revolução e que continuava a ser após a mesma? Discurso político pré-revolução, pós-revolução ou ambos? Para Jacques Lemiére, os intelectuais citadinos, conscientes do desaparecimento de uma certa vida rural, tinham vontade de recuperar a realidade de um povo (sociológica, antropológica, cultural, imaginária) que o salazarismo se tinha esforçado de dissimular com imagens falaciosas, estereotipadas e “folklorisées”.²²⁹ No fundo, a vontade de mostrar a verdade, que esteve durante muito tempo escondida, de uma região hostil e pobre, longe ainda do progresso que àquela data começava a existir ali em Portugal e que muitos estavam à espera de ver no filme?

“Onde é que estão as nossas estradas? Onde é que estão os edifícios modernos? Onde é que estão os campos bem tratados? Onde é que está a modernidade?”²³⁰, clamavam os presentes na ante-estreia em Miranda do Douro. Mas em vez dos testemunhos da modernidade, era a arquitectura popular daquela região, geograficamente milenar e representativa daquele povo, como a porta que enquadra os gestos de uma mãe preocupada com doença da filha, ou o pórtico isolado, no caminho da aldeia, ponto de passagem e de encontro. Não é uma porta qualquer, mas sim a porta daquelas construções antigas, que passa despercebida e que só as crianças vêm quando olham o mundo desinteressadamente. Desinteressadamente como quando estão a aprender a olhar. Como refere António Belém Lima era este o olhar que António Reis e Margarida Martins Cordeiro tiveram, numa atitude de “valorização fenomenológica do que é estar com as coisas, do que é estar no mundo”.²³¹

Os testemunhos dessa arquitectura popular estendem-se pelo filme. São as casas de aldeias com a lareira central que fuma tudo e todos. São as lojas de animais nos pisos térreos, um espaço usado no filme para uma festividade de aldeia com violino, música e dança. Para António Belém Lima, por ser um lugar tão improvável de tal acontecer²³², parecia ser o uso descontextualizado de um espaço. Sabe-se todavia que em tantos lugares, e especialmente no Inverno, era prática comum o uso das lojas de animais para festividades. Outro exemplo é a *Domus Municipalis* de Bragança, onde no passado tinham assento os homens bons²³³ e que, num constante rodopiar de uma panorâmica horizontal, revela agora um povo, do Mirandês na sua capa de Honras²³⁴ ao mineiro ainda de capacete. Aliás, o Transmontano é descrito por Miguel Torga como:

“Castiços nos usos e nos costumes, cobrem-se com varinos, croças, capuchas e mais roupas de seborreco ou de colmo, e nas grandes ocasiões ostentam uma capa de honras, que nenhum rei!”²³⁵

Para além do retrato político e social da região é também económico, na miséria de um povo a quem não chega o dinheiro que vem de fora e que se sujeita a vender um vitelo para pagar o que ficou a dever. Aliás, como conta a mãe de Carlos na carta ao marido emigrado em

²²⁸ NUNES, Mário Damas – “A terra, o Povo, a Lenda”. *Isto é Espectaculo* n.º 1 (Setembro 1976), p. 43.

²²⁹ Cf. LEMIERE, Jacques – *Le Cinema comme interpellation du pays: parcours des cinéastes, événement politique et idée nationale: le cas du Portugal après Avril 1974*. Lille: 2007. Tese de Doutoramento em Sociologia apresentada na Faculté de Sciences Economiques et Sociales, Université des Sciences et Technologies de Lille, [Policopiado], p. 206.

²³⁰ Como lembrado por João Bénard da Costa. NEVES, José (coord.) – *Lugar dos ricos e dos pobres...*, p. 172.

²³¹ *Ibidem*, p. 177.

²³² *Ibidem*, p. 178.

²³³ BRAGANÇA, Nuno – “Trás-os-Montes”. *Diário de Lisboa* (11 Maio 1976) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 157.

²³⁴ FOLCLORE de Portugal – *Capa de Honras* [Em Linha] [Consult. 2 Outubro 2016] Disponível em http://www.folclore-online.com/trajos/capa_honras.html#.WEzPcPMayHE

²³⁵ TORGA, Miguel - *Um reino Maravilhoso...*, inum.

Paris. Um retrato de um povo que pouco ou nada tira do campo e que nas minas só ganha doenças ou “meia dúzia de tostões”²³⁶, como fica a saber a anciã que faz sabão quando pergunta pelo irmão Francisco. Um retrato da fome que por vezes assola esta região, como recorda a mãe de mariana, antecipando a preocupação de invernos passados rigorosos onde o não haver nada para comer é simbolicamente representado por uma refeição de neve. Mas *Trás-os-Montes* não é um alerta político, social ou económico extremo como o que foi feito por Buñuel em *Las Hurdes*. Aqui a “pobreza” não é manipulada. É uma pobreza dentro da beleza secular de um povo que há muito soube sobreviver naquele ambiente hostil, tanto as doenças como à fome. É a pobreza digna e não a pobreza de um Casal Ventoso²³⁷ em Lisboa, reduto final para onde alguns destes trasmontanos tiveram de emigrar, como se percebe na leitura da última carta apresentada no filme.²³⁸ Não se fala do 25 de Abril, mas questiona-se o porquê de tudo na mesma?²³⁹

4.2. Do povo

Ã Trás-dels-Montes, destrito de Bergança
 Hai ù lhogarico que se chama Costantín.
 Queda lui longe de la cidade grande.
 Alredor hai centeno i la selombra de carbalhos bielhos.
 Els telares báten alegremente.
 Els carros de las bacas chílran pu las rúes mui streitas.
 Las rapazas bãn a buscar auga a la fônte
 I ls garotos bãn a apanhar lhenhaxeca.
 La gente de Costantín soñ probes!...
 Bibos eilhos soñ els moradores de l’aldée de Constantín...
 Mortos, soñ l pôlo de l’aldée de Costantín.²⁴⁰

Este poema, recitado quase no fim do filme, parece ser a sumula do que se esteve a retratar em *Trás-os-Montes*. É a descrição de um dos seus lugares, Constantim, uma das freguesias de Vila Real. Um lugar longe da capital, do desenvolvimento, cercado pela natureza, com aldeias pequenas onde as tarefas primordiais são adstritas especificamente às raparigas ou aos rapazes, numa lógica de comunidade, tão importante para a sobrevivência nestes lugares tão inhóspitos. Repare-se que no filme as crianças-pajens brincam, mas também vão apanhar lenha

²³⁶ Anexo I, p. 122.

²³⁷ O bairro do Casal Ventoso, em Lisboa, sempre foi o degradado e pobre, desde a sua fundação nos inícios do séc. XX até ao seu desmantelamento e realojamento dos habitantes. Na década de 50-60 acolhia várias famílias provindas dos meios rurais, resultante das vagas migratórias do êxodo agrícola. Nessa altura os habitantes deixaram de se dedicar à Gandaia (apanha de lixo e venda aos ferros-velhos) para se dedicarem às docas e a estiva. Cf. CHAVES, Miguel – *Casal Ventoso: da gandaia ao narcotráfico*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 1999.

²³⁸ O texto da carta é lido na íntegra no filme embora não conste da lista de diálogos. Cf. Anexo I, p. 128.

²³⁹ BELO, Fernando – “Trás-os-Montes e o 25 de Abril”. *Gazetilha* (24 Junho 1976) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 172.

²⁴⁰ Poema recitado em mirandês no filme *Trás-os-Montes*, adaptado de Po Chu-I, poeta chinês do séc VIII. *M-Revista do Cinema* (4 Junho 77), p. 33 *Apud* NEVES, António Nunes da Costa – *António Reis...*, http://antonioreis.blogspot.pt/2006_11_01_archive.html

seca. A base da comunidade é o indivíduo e, com este, as famílias. E, em última análise, a comunidade no seu todo será o povo transmontano.

Ao longo do filme *Trás-os-Montes*, este povo é apresentado composto essencialmente por mulheres, idosos (ou na maior parte idosas) e pelas crianças que ainda não partiram. Os homens adultos estão ausentes. Alguns voltam, por instantes. Mas presume-se que para uma mera visita. Dos outros só sabemos notícias que chegam pelas cartas do estrangeiro.

Numa primeira fase do filme, as crianças são o cerne das múltiplas narrativas. Através do seu olhar inocente levam o espectador a viajar pelo espaço e pelo tempo. Exploram a região, descobrindo-a para o espectador. São o futuro, embora a maior parte também irá abandonar aquela região para servir noutros lugares ou para ir estudar para o Porto, tal como Margarida Martins Cordeiro teve que fazer.²⁴¹

No filme, ainda o pastor-primitivo-criança luta para orientar o rebanho, já se ouve a voz de mulher mais velha – talvez uma mãe – e uma criança – talvez outro qualquer pastor-criança – que entretanto chega a casa. É necessário entrar dentro da casa, para finalmente se conhecer o povo transmontano. É essa criança que estaca na ombreira da porta, já no interior, hesitando entrar, atenta à estória da “Branca flor”²⁴², que está a ser contada a outra criança, como se tivesse montado “no cavalo pensamento”²⁴³. Ambas as crianças instalam-se ouvindo atentas aquele relato, enquanto que a mãe não pára com as suas lides, acendendo a fogueira de chão, como se estivesse a preparar mais um serão familiar em que as estórias e as lendas são o entretenimento possível nas casas onde não havia rádio ou televisão, mesmo electricidade para alumiar a noite. A estória prossegue e acaba, tal como os pequenos actos que ocorrem à volta dessa fogueira, desde o comer de uma romã ou a contemplação do fogo, de uma criança que chora enquanto brinca com a sua mãe – ou a avó? –, ou do jogo da cama-do-gato. No fundo a reunião da família ao fim do dia.

Os personagens Luís e o Armando são as principais crianças que nos levam nesta descoberta. São eles que brincam com as prendas que o pai de Luís trouxe do Porto. São eles, e os amigos, que levam o espectador até ao ribeiro, que apresentam a morte na descoberta da truta congelada, mas também a força da vida na pedra de raio²⁴⁴. São eles que nos levam a visitar o palacete abandonado, repleto de fotografias antigas de imponentes antepassados desconhecidos, alguns deles que partiram para outros lugares à procura de melhor vida. Tal como em *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, o Inuit Nanook espanta-se com a “inovação tecnológica” da grafonola, também Luís e Armando maravilham-se com a beleza de uma velha grafonola e com o som do tango que toca. A música clama a saudade da terra que se teve que abandonar, como uma explicação da ausência desses antepassados agora descobertos nos retratos. E é com essas questões sobre as pessoas ausentes, posteriormente formalizada por Luís à mãe Ilda, que se dá lugar as memórias fugazes dos adultos quando ainda eram crianças. A erosão daquela da região, não é só “de vento e sol e terra que a enxurrada leva”²⁴⁵, mas sim do contínuo partir da sua população pela força da emigração. Este partir é tão antigo como a região, como o homem que emigrou para as terras longínquas

²⁴¹ Apêndice, p. 95.

²⁴² A versão publicada por Alexandre Parafita tem o nome de Branca-Flor, o Príncipe e o Demónio. PARAFITA, Alexandre (2007)– *Branca Flor, o príncipe e o demónio*. 2ª ed. Porto: Asa, 2007.

²⁴³ Anexo I, p. 115.

²⁴⁴ Descrita nas crenças populares como o resultado de um raio que penetrava na terra, mas também apregoada como tendo a capacidade de proteger as casas da trovoada. Cf. GUERREIRO, M. Viegas; VASCONCELOS, J. Leite de – *Tradições Populares de Portugal*. 2ª ed. Lisboa: Imp. Nac. Casa da Moeda, 1986.

²⁴⁵ MONTEIRO, João César – “Jaime de António Reis...”, p. 32.

do tango, que o Luís ouviu na velha grafonola. Ou de um pai que voltou para conhecer a filha, neste caso a Ilda, mãe de Luís, representado no eterno partir da cena do adeus, longo e angustiante, da rapariga de laço vermelho. Aliás, esta cena, tão denunciadora desse constante abandono da região, é na realidade um episódio verdadeiro, tal como muitos outros no filme. Tal terá ocorrido com a mãe de Margarida Martins Cordeiro e esse adeus, até que o pai, montado num burro desaparecesse no horizonte, terá durado muito mais tempo.²⁴⁶

São as crianças que embarcam numa espécie de sonho de uma idade medieval reinventada, como dois pajens perdidos no tempo e depois no espaço, observando ao longe uma idade medieval mas actual, com o agricultor a manejar uma “charrua puxada por dois jumentos”²⁴⁷. É a história dentro da história, num retorno do passado a um presente, a vislumbrar um futuro que nada parece ter de diferente. Como se o tempo mal tivesse passado por aqueles lugares. É um tempo de eternidade que se vive em Trás-os-Montes, um tempo de sofrimento.²⁴⁸

São essas crianças que continuam a jogar os jogos do pião, da roda, sob o olhar vigilante das idosas que fiam o algodão. E que cantam *Galandum*²⁴⁹, canto medieval celta, para aliviar e reconfortar as dores das crianças que se magoaram nas brincadeiras, quando por exemplo o boi se solta. A velha mulher canta “esses bailadores que se levantem”, e o espectador vê os pauliteiros mirandeses “que bailam, que bailam” no meio do campo – outro lugar improvável como parecia ser a “festa da aldeia” na loja de animais – sob o olhar de um homem, qual rei destronado²⁵⁰, que nos leva até à *Domus Municipalis* onde podemos ver rostos de homens e mulheres, o “homens do povo”²⁵¹, em capas de honra, capuchos, capacetes de mineiro ou capotes. Esse rei destronado é alegoricamente o povo transmontano.

São estas crianças que António Reis e Margarida Martins Cordeiro usam para alertar o espectador que deve ver *Trás-os-Montes* com os “olhos da alma”²⁵², simples mas puros como se fossem também crianças, tal como os realizadores também o fizeram. Mas a estas crianças contrapõem os rostos enrugados das mulheres e dos velhos, daqueles que afinal ficaram para trás. Presos naquelas terras, esperam por quem emigrou. Conversam entre eles sobre as notícias de quem já partiu e que demoram a chegar nas poucas cartas que o carteiro traz de terras distantes. Terras quase incomunicáveis a essas gentes que vivem na dimensão da solidão, ditada pelo isolamento, testemunhado nos caminhos tortuosos das veredas montanhosas que por exemplo o médico da cidade tem que percorrer para chegar a tempo a uma “mulher doente, para ter o primeiro filho”²⁵³, enquanto a comunidade aguarda, tranquilamente, porque não há mais nada a fazer a não ser esperar. Mas a mesma comunidade é também capaz de agir, preocupada com a filha da Mariana que também está doente, tomando a iniciativa de ir pedir ao médico da cidade para a acudir. “Olhe o médico já chegou! Já vem a visitar a menina e agora há-de ir tudo para bem, tudo há-de correr bem.”²⁵⁴ Mariana fica à ombreira da porta, preocupada com a saúde da filha. Mas também está preocupada com

²⁴⁶ Apêndice, p. 106.

²⁴⁷ PORTO, Carlos – “Depoimento sobre o filme ‘Trás-os-Montes’”. *Diário de Lisboa* (27 Maio 1976), p. 14.

²⁴⁸ MACHADO, Luís – “Carta aberta a um poeta-cineasta chamado António Reis”. *A Luta* (11 Agosto 1976), p. 14.

²⁴⁹ DANEY, Serge; OUDART, Jean Pierre – “Trás-os-Montes, Entretien avec Antonio Reis”..., *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro*..., p. 261.

²⁵⁰ VASCONCELOS, António-Pedro – “Trás-Os-Montes. Satélite 15,17, 19 e 21.30h Para todos”. *Expresso, Revista* (19 Jun 1976), p. 23.

²⁵¹ Cf. Anexo I, p. 124.

²⁵² PINA, Luís – “Trás-os-Montes: segundo tempo”. *O Dia* (16 Junho 1976), p. 7.

²⁵³ Anexo I, p. 126.

²⁵⁴ *Ibidem*.

a escassez de alimentos e o que terá para dar de comer à sua família. Neve, porque é o que o inverno dá! Neve como um objecto surrealista que do imaginário reflecte à realidade da pobreza.

A força da unidade da comunidade não acaba na preocupação sobre as doenças, sobre o que se passa com os vizinhos ou até das notícias dos emigrados. É também a preocupação da perda das actividades milenares como conta o tio Fortunato, o ferreiro, que por ser velho já não consegue manter a sua arte. Arte que fez toda a vida por amor, mas que agora já não tem ninguém para ensinar porque as gentes “fogem para o estrangeiro”²⁵⁵. Talvez algumas destas artes ainda possam permanecer vivas, como por exemplo a pesca, actividade de sobrevivência que o pai ensina ao filho na cena do rio. Mas ele já está de olhos postos na outra margem, num outro destino.

Aliás, o filme, começa com uma das actividades mais básicas de sobrevivência do dia-a-dia daquela região: o pastoreio. Desde os primórdios que tal actividade económica permitia as populações a obtenção de leite e carne, como consumo directo, e como bem de troca. São vários os descritivos da existência do chamado rebanho comunitário, em que toda aldeia se revezava na responsabilidade do pastoreio. Não que no filme essa característica esteja perfeitamente explícita, mas ao longo do filme somos confrontados com diversos pastores, sem que seja explícito de quem é o rebanho. O filme começa com um rapaz alegre, num dia solarengo que chama pelas ovelhas. Certamente que não será o dono do rebanho, mas talvez o filho que tem que ajudar nas lides da casa agrícola, ou talvez da própria aldeia. Durante o filme aparecem outros pastores, numa constante referência lógica a essa actividade daquela região. Mas também em elipse temporal para criar um *raccord* de significância. O primeiro pastor só é verdadeiramente explicado quando surge o último, já no fim do filme logo após a cena do comboio que parte de madrugada. É um dia cinzento e ventoso, e este pastor está parado, quieto. Falta-lhe a alegria do pastor do princípio do filme porque tem que ficar, enquanto outras pessoas partem à procura de algo mais, talvez algo inatingível. É a resignação possível depois de o comboio, que rasga as montanhas com o fumo a gritar despedaçado²⁵⁶ a eterna despedida. Mas não é só o pastoreio que existe naquela região. Do ferreiro ao oleiro, do fazer sabão, ao fiar e tecer, tudo actividades que ficam mas que se perdem.

Há também novas comunidades que surgem pela força do seu encontro. É o caso das minas abandonadas que Armando e o pai visitam, em que a chuva não é capaz de limpar tudo o que por lá se passou. A chuva que bate incessantemente nos telhados de zinco, enchendo agora o silêncio, longe dos gritos lancinantes de aflição dos habitantes do bairro operário quando desabava uma mina.²⁵⁷ Uma nova comunidade e uma só família, forçada pela proximidade das casas desse bairro, em que as pessoas se conheciam, namoravam e casavam. E quando não eram da mesma família rapidamente se tornavam compadres uns dos outros. Mas qualquer que fosse o laço que as uniam, choravam juntas a morte provocada pelos acidentes, nos dias em que tudo parava menos as máquinas impassíveis ao sofrimento. E todos reunidos em funerais que demoravam dias, porque sabiam que em breve também poderiam ser protagonistas de um acidente semelhante.²⁵⁸ Assim era a vida naquelas minas de Estanho de Ervadose²⁵⁹.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ DIONÍSIO, Mário- “‘Trás-os-Montes’ um acto de militância autêntica”. *Expresso, Revista* (25 Junho 1976), p. 22.

²⁵⁷ Cf. Anexo I, pp. 122-123.

²⁵⁸ Cf. Anexo I, p. 123.

²⁵⁹ “‘TRÁS-OS-MONTES’: Filme contra a cidade”..., p. 6.

4.3. Do afastamento

Ainda é noite. Uma mãe e uma criança esperam na gare. Mal se vê o comboio que chega, mas o som não engana. É o pai que retorna do Porto, que vem visitar a família. Que traz livros de histórias e uma bola para o Luís brincar. Vem visitar a família como o avô veio também visitar, e conhecer, a mãe de Luís. Ele partiu como também partirá o pai de Luís. Como partiu a irmã de Armando, que depois de casada foi viver para outra freguesia. Como partiram e partirão muitos mais.

As cartas sucedem-se, ora se escrevem, ora se recebem. Sorte que as crianças alfabetizadas são capazes de as escrever ou de as ler. São cartas de França. São cartas da Alemanha. São cartas de Lisboa, do Casal Ventoso. Locais para onde os adultos partiram, ou para onde simplesmente tiveram que ir por não haver outra hipótese. Seja um pai, um avô ou uma irmã, a Matilde. Seja para ir a servir, como a filha de Mariana, para estudar no Porto ou para qualquer outro trabalho. Por exemplo, o pai do Armando está ausente em todo o filme, excepto quando o acompanha a visitar as minas abandonadas de Ervadose. É como se ele tivesse querido mostrar ao filho que não há trabalho nem futuro naquelas terras. Primeiro teve de se afastar do cultivo da terra porque não dava o suficiente para sobreviver. E depois teve de se afastar da mina, alternativa à terra, mas que também tinha sido destino fugaz. O futuro, naquele tempo, era a emigração e, com uma geração a menos, o desaparecimento progressivo da cultura de um povo e da arte de trabalhar a terra, o barro, o ferro e a linha de lã no tear. “[N]o fundo mais fundo [...] a história de um mundo que tem de estar condenado a morrer”.²⁶⁰

Como refere Serge Daney, o afastamento no filme tem um duplo sentido. O sentido de estar longe, num exílio ditado pela emigração. Mas também o afastamento no sentido de estar longe da vista e, por conseguinte, no esquecimento.²⁶¹ Uma região tão próxima da fronteira mas tão longínqua ao mesmo tempo, difícil de lá chegar pelos montes e vales, talvez a razão pela qual as pessoas nunca a visitaram. A cena da grandiosidade das encostas do Rio Douro, com a luz a cintilar na água como se um tesouro estivesse ali à mão de semear na outra margem, parece no entanto dizer o contrário. Tão próximo e tão fácil passar a fronteira para outro país, qualquer que ele seja, Espanha ou Alemanha. Mais longínqua está a capital, de onde as notícias escasseiam e as ordens tardam dois ou três meses. Esta é uma região em que o povo vive governado por leis que desconhece, dítadas por essa distante “vila onde até se perder a vista as casas topam umas nas outras”²⁶². Uma vila, cidade ou capital que eles não sabem se existe e que só conseguem imaginar. A adaptação do excerto do texto da *Muralha da China* de Kafka tenta alertar para esse efeito da distância geográfica e político-social à capital. Mas tem que se ler nos dois sentidos: de um povo que desconhece a capital, e de esta que desconhece a região excepto pelas iguarias que de lá vêm. Uma capital que não quer saber e simplesmente abandonou Trás-os-Montes. Uma capital representada pelos próprios espectadores.²⁶³

²⁶⁰ RODRIGUES, Rogério – “Trás-os-Montes. Do cinema à vida real”. *Diário de Lisboa* (4 Maio 1976), p. 1.

²⁶¹ Cf. DANAY, Serge – “Loin des Lois (Trás-Os-Montes)”. *Cahiers du Cinéma*, n.º 276 (Maio 1977), *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, pp. 188-189.

²⁶² “[...] uma vila onde a perder de vista uma casa toque noutra casa”. Anexo I, p. 124.

²⁶³ GIRALDES, Manuel – “As serras e a cidade. Monólogo sobre ‘Trás-os-Montes’”. *A Luta* (16 Junho 1976). [Numeração da página omissa no recorte.]

O momento em que comboio parte na noite, cena quase final do filme, é o encerrar da história daquele povo. Tal como começa com a chegada, que se sabe todavia ser fugaz, acaba com a partida e com o abandono da região também pelo seu próprio povo. É a imagem de uma madrugada partilhada com um pastor, agora de cabras. O lusco-fusco de um horizonte cortado pelo fumo branco de um comboio “que não se vê mas adivinha”²⁶⁴. É o som de um apito angustiado que fala aos quatro ventos que mais alguém está a partir. De um apito que vai e volta. Que não se quer calar. Uma região que não pode ser calada, não pode ser esquecida.

“Não fica ninguém...

Ontem foi-se embora a filha da Mariana. Amanhã quem será?”²⁶⁵

4.4. Da memória

As leis impostas por uma capital distante pervertem a relação deste povo com o mundo e com a natureza. Porque este é o povo que partilha uma identidade ancestral, de normas e valores que são as leis verdadeiras daqueles lugares e daquelas gentes “de uma memória imorredora”²⁶⁶. “São as [leis] que regem o movimento dos astros, dos cursos dos rios, as artes ancestrais da sobrevivência, os rituais infalíveis do sonho, os jogos das crianças, a arquitectura da paisagem, as tragédias quotidianas”²⁶⁷. Que só os transmoutanos as sabem bem.

Trás-os-Montes deambula entre o passado e o presente, com vários níveis narrativos que misturam o espaço e o tempo, os factos e as memórias, a história e a tradição.²⁶⁸ Mas o passado também é presente. A criança que encarna Branca de Lourenço recebe o foral numa cerimónia em que todos os presentes vestem roupas actuais, porque aquela região continua à mercê das leis e regras que não são as da sua terra.

As simples estórias como a de Branca-flor, parte da cultura oral popular, encerram conhecimento que os pais querem transmitir aos filhos. Estórias de embalar, ou contos para um serão passado em comunhão com a família à volta da braseira. Estórias que Margarida Martins Cordeiro bem se lembra da sua infância.²⁶⁹ Ou as lendas que se misturam com o passado ficcionado, como a Lenda da Gruta –ou da Moura Encantada²⁷⁰– que os dois pajens encontram durante o seu passeio. É o efeito deste encontro que faz passar despercebido todos

²⁶⁴ TORRES, A. Roma – “Trás-os-Montes de António Reis e Margarida Martins Cordeiro”. *Jornal de Notícias* (24 Maio 1976) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 155.

²⁶⁵ Últimas palavras do filme, omissas na lista de Diálogos. Cf. Anexo I, p. 128.

²⁶⁶ VASCONCELOS, António-Pedro – “Trás-Os-Montes. Satélite...”, p. 23.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ MATOS-CRUZ, José de – “Trás-os-Montes. António Reis/Margarida Martins Cordeiro, Portugal (1976)”. In FERREIRA, Carolin Overhoff (org.) – *O cinema português através dos seus filmes*. Lisboa: Edições 70, 2014, p. 159.

²⁶⁹ DANEY, Serge; OUDART, Jean Pierre – “Trás-os-Montes, Entretien avec Antonio Reis”..., *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 259.

²⁷⁰ A lenda apresentada é provavelmente uma variante local que não se conseguiu encontrar textualmente nas obras consultadas. Parece, contudo, juntar pormenores de vários contos e lendas. Cf. PARAFITA, Alexandre – *Património Imaterial do Douro*. Vol I, II, e III. Peso da Régua: Ancora Editora, 2007.

os anos que os levaram a chegar a Montesinho, séculos depois da sua partida. “Talvez cada pomba branca, talvez cada pomba preta, fossem as estações do ano, lá, junto à gruta misteriosa.”²⁷¹ Como se na memória das tradições estivesse a explicação de cada facto ou acontecimento. Como se o tempo que parou lá nas fragas ou na gruta explicasse a paragem do tempo naquela região.

A força espiritual da terra é transmitida, por exemplo, no uso de árvores específicas em determinadas cenas. Quando Ilda, a mãe de Luís, recorda o dia que conheceu o pai, a cena começa por uma lenta panorâmica vertical de um olmo, da sua copa às origens nas raízes da terra. Ilda criança brinca à volta dessa árvore que condensa o saber “de uma aprendizagem da terra, do dia, do tempo, e da estação que revém”²⁷². A base do olmo mantém-se central em toda a cena, como se a representação do saber da terra fosse o centro do universo, naquele momento e sempre.

Seria de esperar que, num país profundamente dominado pelo catolicismo, um filme sobre a região nordeste de Portugal incluísse a igreja católica. Mas António Reis e Margarida Martins Cordeiro tiveram “uma posição de tábua rasa” neste filme relativamente a diversas instituições.²⁷³ E a igreja católica foi uma delas. Não que esta não esteja presente, perfeitamente enraizada naquela região, aliás como brevemente refere o texto adaptado de Kafka em que o Padre dita as leis ao povo do alto do seu altar. Mas os realizadores defendiam que existia em Trás-os-Montes religiões mais seculares que o próprio cristianismo. Algo mais ancestral, milenar, que remetia aquele povo a uma espiritualidade ligada à terra, como druidas ou filósofos de animismo, resquícios ainda das tradições celtas.²⁷⁴ Por exemplo na cena do sonho medieval dos pajens, eles comem maçãs à sombra de árvores, e num determinado momento Armando esconde-se no interior oco de um carvalho milenar, enquanto Luís procura por ele. Na simbologia celta, o carvalho representa a porta para o mundo espiritual.

A mãe de Carlos, a certa altura no filme, pede-lhe para deixar as brincadeiras de criança e a ajudar a escrever uma carta ao marido, Adérito, que está emigrado em Paris. Queixa-se da dificuldade em sobreviver, e do pouco dinheiro que ele lhe conseguiu enviar. Mas pede-lhe que volte porque as saudades são muitas. Enquanto dita essa carta, ouvimos a “Lenda das Ovelhas Brancas e das Ovelhas Pretas”, na realidade parte da estória de *Peredur vab Efracw*²⁷⁵, do épico *Mabinogion* galês, outra clara alusão às origens celtas e ao druidismo que ainda se sentia naquela região. Esta parte da estória da viagem de *Peredur* representa a suspensão temporária em que se encontra a separação entre o mundo interno e externo.²⁷⁶ Porque a vida em Trás-os-Montes também está em suspensão, aguardando o regresso de Adérito ou, em geral, de todos os emigrados que partiram em busca de algo. Talvez de um

²⁷¹ Anexo I, p. 120.

²⁷² ALVES DA SILVA, Jorge – “Contra o céu”. *M4* (Junho1977) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 162.

²⁷³ DANÉY, Serge; OUDART, Jean Pierre – “Trás-os-Montes, Entretien avec Antonio Reis”..., *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 259.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ Herói da prosa Galesa. Os únicos livros ainda existentes com a estória desta herói datam do séc. XIV, provavelmente compilada da tradição oral existente entre o séc. XII e XIII. O herói *Peredur* é talvez mais conhecido como *Percival* ou *Parsifal*, um dos Cavaleiros da Távola Redonda do Rei Artur, a que se atribui a busca do Cálice Sagrado no livro *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, escritor francês do séc. XII (1135-1190). A grande diferença nestas duas estórias prende-se no facto que na versão galesa não haver descrição do Cálice Sagrado. No entanto alguns estudiosos questionam a similitude entre as obras, defendendo pelo menos uma origem comum. Mas outros defendem que a estória de *Peredur* apresenta origens Celtas, do épico galês *Mabinogion*, com material que não se encontra no *Le Conte du Graal*, pelo que poderá ser a original. Este episódio, da ovelha branca e ovelha negra e da árvore em chama, é exclusivo da estória galesa.

²⁷⁶ THE MABINOGION – *Peredur ap Efracw*. [Em linha] [Consult. 6 Dezembro 2016] Disponível em www.mabinogion.info/peredur.htm

qualquer Graal? E quando a filha da Mariana, que está quase a ir embora, vai buscar leite a uma pastora com um rebanho de ovelhas brancas e ovelhas pretas: começa aqui a sua cruzada, ou estará mais uma vez a ficar tudo em suspenso?

Este estado de suspensão está também no ciclo de vida, dicotomizado entre velhos e crianças. A memória da vida que se foi perdendo na dedicação a uma arte que não tem seguidores como relembra o velho ferreiro Tio Fortunato a Mariana parada na ombreira da porta da oficina. É o mesmo Tio Fortunato que à saída encontra Luísa que lhe confessa não estar a fazer mais nada do que gastar o tempo. É o tempo de espera da morte. “Os que ficam, cavam a vida inteira. E, quando se cansam, deitam-se no caixão com a serenidade de quem chega honradamente ao fim dum longo e trabalhoso dia.”²⁷⁷ É o fim da vida, mas também o fim de uma cultura e das suas tradições, caso não haja quem as perpetue. Mesmo que o pai ensine a pescar, o filho está de olhos postos na outra margem, num outro país.

Segundo António Reis “existe um olhar universal, em mágoa e lirismo” que nas crianças é “a terrível descoberta da morte”.²⁷⁸ Elas contactam-na na petrificação congelada da truta no rio ou na visita ao avô enterrado num cemitério coberto de neve. Numa casa que está fechada, ou numa mina abandonada. São cenas filmadas no inverno, sob o gelo, a neve ou a chuva, em que a tristeza da estação do ano enche de sentimento o fim deste ciclo. Mas é também um ciclo de vida que nunca acaba. O tio Fortunato sai decidido da loja, hesita em proteger-se do sol, mas depois caminha decidido para diante. Armando sai das minas e, também decidido, atravessa a ponte, olhando a paisagem no horizonte. O que lhe reserva o futuro? Enquanto Armando olha para o horizonte, o seu pai olha para ele. Talvez as crianças sejam o futuro. Mas por enquanto a vida vai continuando, a rodar o fuso, a mexer o sabão. Mas sempre a mexer para o mesmo lado porque senão não se faz sabão,²⁷⁹ tal como a vida que não consegue ter outra direcção.

5. A recepção de *Trás-os-Montes*

5.1. Ruidosa Ante-estreia

António Reis e Margarida Martins Cordeiro insistiram que a ante-estreia deveria ser no seio daqueles que tinham colaborado no seu filme, como uma verdadeira homenagem àquele povo transmontano. Partiram de Lisboa numa viagem penosa de horas, levando convidados vários desde elementos da Direcção-Geral da Acção Cultural, da Direcção-Geral da Educação Permanente, alguns jornalistas e amigos, entre os quais Miguel Torga, pessoas com as quais queriam partilhar o filme em solo Nordeste.²⁸⁰ A primeira visualização do filme foi em Bragança a 1 de Maio de 1976, e a segunda em Miranda do Douro a 2 de Maio de 1976.

²⁷⁷ TORGA, Miguel - *Um reino Maravilhoso...*, inum.

²⁷⁸ António Reis em entrevista a José Matos-Cruz, durante a viagem a Trás-os-Montes (não publicada). MATOS-CRUZ, José de – “Trás-os-Montes. António Reis/Margarida Martins Cordeiro, Portugal (1976)”..., p.159.

²⁷⁹ Anexo I, p. 123.

²⁸⁰ RODRIGUES, Rogério – “Viagem violenta com ternura de infância”. *Diário de Lisboa* (4 Maio 1976), p. 20.

Em Bragança foi talvez pacífico e o público, que encheu a sala do Cine-Teatro Torralta nas três sessões de projecção, seguiu o filme atentamente.²⁸¹ Alguns abandonaram a sessão ao intervalo, talvez por estarem demasiado habituados à narrativa típica americana, e não conseguirem compreenderem aquele “filme em ladrilhos, os frescos de um Trás-os-Montes de certa maneira sem tempo”²⁸².

Já o mesmo não aconteceu em Miranda do Douro quando o filme foi projectado na parede branca de uma casa da praça.²⁸³ Um grupo de provocadores reaccionários tentaram perturbar a exibição, “aos gritos de ‘fora os comunistas!’, ‘destruamos esta porcaria!’ conseguindo, mesmo, interromper a respectiva alimentação eléctrica”²⁸⁴.

Aos apupos populares juntaram-se as críticas contra este filme veiculadas pelo semanário *Mensageiro de Bragança*:

“Manta de retalhos sem cor e sem nexos. Só nos apresentou velhos, mulheres e crianças, mergulhados num mar de tristeza, de melancolia, de carências, de fome, de miséria, de superstição, de obscurantismo, de apatia. Uma autêntica ficção de refinada procedência tendenciosa.”²⁸⁵

As paisagens não eram aquelas que poderiam ter melhor propagandeado a paisagem nordestina e a fotografia, “com frequência, demasiado escurecida”, não oferecia o “radioso sol transmontano”.²⁸⁶ Só mostrava as carências da região, e nunca as suas realizações e a “sua relativa abastança”²⁸⁷. Não apareciam as cidades, as estradas, os carros, ou mesmo os tractores. Só um agricultor a lavrar a terra com uma charrua puxada por dois jumentos. Questionava sobre os intuitos ideológicos ou políticos, nomeadamente na cena da refeição de neve, considerando-a “macacas de irresponsabilidade pseudo-arte”²⁸⁸. *Trás-os-Montes* era “uma refinada mentira, uma vergonha, uma afronta!”²⁸⁹

Ao mesmo tempo que as acérrimas críticas surgiam pela voz do *Mensageiro de Bragança*, outros jornais, nomeadamente o *Diário de Lisboa*, desdobravam-se em defesa do filme clamando a sua superioridade no campo da imagem e da arte, e sobretudo no campo ideológico. Nuno Bragança alertava para a preservação da cultura que encerrava uma verdade profunda cujo chamado progresso não devia eliminar. A ante-estreia para o povo, que constituía a substância do filme, era um acto exemplar de António Reis e Margarida Martins Cordeiro. Uma lição de respeito pela humanidade, acto constante no filme.²⁹⁰ E Carlos Porto defendia que acusar o filme de ser contra a região, ou por não mostrar Trás-os-Montes que

²⁸¹ MATOS-CRUZ, José – “Trás-os-Montes em Bragança e Miranda do Douro”, *Plateia* (Abril 76, conforme indicação do autor) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 169.

²⁸² RODRIGUES, Rogério – “Viagem violenta com ternura de infância”..., p. 20.

²⁸³ Apêndice, p. 111.

²⁸⁴ MATOS-CRUZ, José – “Trás-os-Montes em Bragança e Miranda do Douro”, *Plateia* (Abril 76, conforme indicação do autor) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 169.

²⁸⁵ “‘TRÁS-OS-MONTES’: Um filme que é uma mentira e uma afronta!”. *Mensageiro de Bragança*, nº 1606 (7 Maio 1976), p. 9.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ BRAGANÇA, Nuno – “‘TRÁS-OS-MONTES’ visto por” *Diário de Lisboa* (11 Maio 1976), p. 14.

poderia também existir, era ignorar a singularidade e a irreversibilidade daquela obra como se a quisessem apagar da “nossa história e do nosso quotidiano”.²⁹¹

Pelos lados do Nordeste, o filme repudiado pelo “público” continuava a gerar contestação patente nos telegramas enviados à Secretaria de Estado da Cultura, e publicados no *Mensageiro de Bragança* a 17 de Maio de 1976:

“Grupo bragançanos protesta firmemente contra descarada mentira e incrível afronta que representa filme intitulado *Trás os Montes* e denuncia seus intuitos deturpadores da realidade Transmontana para fins de propaganda malevolamente facciosa. E outro, este expedido de Macedo de Cavaleiros: *Numeroso grupo transmontano verdadeiramente indignados com a farsa afronta e mentira que representa o filme Trás os Montes protesta energicamente contra a sua divulgação exigindo seja destruída semelhante aberração.*”²⁹²

Vaz Pires em crítica publicada no *Mensageiro de Bragança*, a 21 de Maio de 1976, refere que muitas das realizações de modernidade que existiam naquela região, das estradas ao aeródromo, das barragens hidroeléctricas à expansão do ensino secundário, “que o 25 de Abril pôde contemplar, mas que, por razões várias, não pôde, ainda, infelizmente, aumentar”, foram frutos entre outros da “Comissão do Nordeste [...] cuja criação anterior à data da emancipação, mostra que o governo de então não esqueceu nem abandonou esta região”.²⁹³ De certa forma tentava negar a mensagem apresentada no filme, veiculada pela adaptação da *Muralha da China* de Kafka.

“Saibamos, pois, protestar, com firmeza, contra esse pobre e infeliz documentário, repudiando a afronta daqueles que, subsidiados com o dinheiro do povo, se valem dos meios da comunicação, para, traindo a verdade, enganar o próprio povo!”²⁹⁴

Para Rogério Rodrigues, na sua crónica sobre *Trás-os-Montes* a 4 de Maio de 1976, este era o filme que falava desse povo trasmontano com respeito, ternura e profundidade, anunciando a ante-estreia em Lisboa a 6 de Maio pelas dez horas no cinema Satélite. “Provavelmente, também Lisboa não irá gostar. Se compreender, não se sentirá seguro de ser culto ou pelo menos minimamente sábio.”²⁹⁵ Mas Lisboa teria ainda de esperar pela estreia deste filme. Na realidade só há registo de uma projecção²⁹⁶, a 12 de Maio na Fundação Calouste Gulbenkian, com a presença do Presidente da República General Ramalho Eanes que relembriaria mais tarde, à data de morte de Reis, como o encontro tinha sido para ele uma bênção de Deus “quer pelo encanto proporcionado, quer pela inesquecível lição recebida, de amor humilde, pelos homens e outros seres.”²⁹⁷

²⁹¹ PORTO, Carlos – “Depoimento sobre o filme ‘Trás-os-Montes’”..., p. 14.

²⁹² “A PROPÓSITO do filme ‘Trás-os-Montes’. *Mensageiro de Bragança*, nº 1607 (17 Maio 1976), p. 12.

²⁹³ PIRES, Vaz, “‘Trás-os-Montes’: Um filme sem qualidade nem verdade”. *Mensageiro de Bragança*, nº 1608 (21 Maio 1976), p. 5.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ RODRIGUES, Rogério – “Viagem violenta com ternura de infância”..., p. 20.

²⁹⁶ MATOS-CRUZ, José de – “Trás-os-Montes. António Reis/Margarida Martins Cordeiro, Portugal (1976)”..., p. 161.

²⁹⁷ António Ramalho Eanes, Lisboa, 29 Setembro 1997. In MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro*..., p. 93.

5.2. Pálido fulgor de um Satélite

A estreia nacional acabaria por se realizar no Cinema Satélite, mais tarde, a 11 de Junho de 1976. O público ia a procura de um fio de história, não compreendendo que se tratava de uma outra expressão filmica, explicada por António Reis no princípio de cada sessão.²⁹⁸ Ainda mal estreado, já o filme estava ameaçado de sair de cartaz dada a pouca afluência de público.

Mas alguns dias após a estreia de *Trás-os-Montes*, o Director do Centro Português de Cinema recebia uma carta de Jean Rouch:

“Para mim, este filme é a revelação de uma nova linguagem cinematográfica. Nunca, tanto quanto sei, um realizador se havia empenhado, com tal obstinação, na expressão cinematográfica de uma região: quero dizer, a difícil comunhão entre homens, paisagens e estações. Só um poeta insensato poderia exhibir um objecto tão inquietante. Apesar da barreira de uma linguagem áspera como o granito das montanhas, aparecem, de repente, na curva de um caminho novo, os fantasmas de um mito sem dúvida essencial já que o reconhecemos antes mesmo de o conhecer. Fico à espera, com uma curiosidade apaixonada, de uma versão legendada em francês para me poder aventurar neste fabuloso labirinto.”²⁹⁹

De certeza que esta missiva despertou a atenção dos críticos de cinema nacional para o filme que passava sem público no Cinema Satélite, muito em particular por louvar uma nova linguagem cinematográfica. Luís Pina, por exemplo, escreve em crítica publicada a 16 de Junho de 1976, que *Trás-os-Montes* era um filme sem fio de enredo, “senão o que brota da inspiração poética” sendo necessário “saborear cada momento isolado do filme como se todo o filme se tratasse”³⁰⁰, reafirmando tratar-se de um filme único como o tinha descrito Jean Rouch. *Trás-os-Montes* era um documento poético das terras de além-Douro, sobre um povo filmado e visto “com aquela singular e por vezes desconcertante verdade que tem o nome da poesia”³⁰¹ e que era preciso ver o filme como “quem lê versos [...] versos de vida e sociedade, de amor e memória, de dignidade e orgulho, de terra e sangue, de paixão e distância”³⁰². Um filme que só um poeta seria capaz de fazer.

Mas também era um filme de ideologia sócio-política. Um filme que não era propriamente um documentário mas uma “história de emigração [...] fundida em costumes ancestrais,

²⁹⁸ PINA, Luís – “Trás-os-Montes: primeiro tempo”. O Dia (16 Junho 1976), p. 7.

²⁹⁹ «Ce film est pour moi la révélation d'un nouveau langage cinématographique. Jamais à ma connaissance un réalisateur avait entrepris avec une telle obstination l'expression cinématographique d'une région: je veux dire cette communion difficile entre les hommes, les paysages, les saisons. Seul un poète déraisonnable pouvait mettre en circulation un objet aussi inquietant. Malgré la barrière d'un langage aussi âpre que le granit des montagnes, apparaissent, tout d'un coup, au détour d'un chemin neuf; les fantômes d'un mythe sans doute essentiel puisque nous le reconnaissons avant même de le connaître. J'attends avec une curiosité passionnée une version sous-titrée en français pour pouvoir m'aventurer dans ce labyrinthe fabuleux.» : Extracto do texto original da carta escrita por Jean Rouch em Junho de 1976 *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p.187. Tradução In GOULET, Pierre-Marie et all (coord.) – *O olhar de Ulisses : o Som e a Fúria*. Porto: Porto Capital Europeia da Cultura 2001, 2001, p. 85.

³⁰⁰ PINA, Luís – “Trás-os-Montes: segundo tempo”..., p. 7.

³⁰¹ PINA, Luís – “Trás-os-Montes: primeiro tempo”..., p. 7.

³⁰² PINA, Luís – “Trás-os-Montes: segundo tempo”..., p. 7.

autenticamente vividos”³⁰³ que denunciava o ostracismo que certas regiões do país tinham sido votadas nos 50 anos de regime fascista.³⁰⁴

Manuel Giraldes, em artigo no jornal *A Luta*, a 19 de Junho de 1976, noticiava a conferência de imprensa que António Reis tinha realizado uns dias antes no *foyer* do Teatro S. Luís. Contava como o poeta falava da mágoa causada pelo movimento de protesto que o filme tinha gerado em terras como Miranda do Douro. Reis referia-se naturalmente às críticas do semanário regional *Mensageiro de Bragança* publicadas na integra num semanário de Lisboa por jornalistas “que provavelmente nem sequer tinham visto o filme”³⁰⁵. Giraldes aproveitava este artigo para reproduzir alguns excertos destas críticas, mas declarando *a priori* que não os comentaria dado que seria desnecessário e facilmente desmistificado por quem já teria ido ou ainda iria ver *Trás-os-Montes*.³⁰⁶ Em resposta, José Guimarães em artigo no *Mensageiro de Bragança*, aludindo a passagem do Sermão da Montanha do Evangelho segundo S. Mateus, assegurava à crítica cinéfila “o reino dos céus”, mas não o perdão “aqueles [crítica transmontana] que eles [críticos lisboetas] julgam que não sabem o que fazem”³⁰⁷, referindo também que:

“Poderá, quando muito, ser prato saboroso para uns tantos intelectuais que queiram fazer exercícios mentais sobre o simbolismo de certas imagens e situações que o filme possa mostrar. Mas o grande público é que não consegue meter o dente em tão indigesta refeição”³⁰⁸

Em 25 de Junho de 1976 a secção “Alternativas” da revista do jornal semanário *Expresso*, sob a coordenação de Helena Vaz da Silva, dedica uma página inteira a *Trás-os-Montes*. O texto introdutório questionava a forma como o filme estava a ser recebido e como o exibidor contabilizava a parca afluência às quatro sessões diárias; falava da solução encontrada para perpetuar a exibição no Satélite com pelo menos uma sessão diária, através da compra antecipada de vários bilhetes realizada nomeadamente pela Direcção-geral da Acção Cultural; e questionava qual era o lugar em Portugal para este cinema “paralelo” que o cinema novo tinha criado e ao qual o público fugia, insistindo que era necessário criar condições “de liberdade para um cinema que vive de livremente se fazer”³⁰⁹.

Para Eduardo Prado Coelho, à data Director-Geral da Acção Cultural, a fraca afluência às salas de cinema para ver filmes como *Benilde (1975)* de Manoel Oliveira³¹⁰, *Brandos Costumes (1974)* de Alberto Seixas Santos³¹¹ ou *Trás-os-Montes* não tinha nenhum culpado em especial. Nem o realizador, nem o exibidor ou o público. Cada um seguia as suas próprias lógicas, da arte, da economia, ou da motivação. Pelo contrário, identificava a raiz do

³⁰³ “O FILME de António Reis. A autenticidade de *Trás-os-Montes* feriu susceptibilidades”. *Diário de Notícias* (17 Junho 1976). [Numeração da página omissa no recorte.]

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Cf. GIRALDES, Manuel – “Perdoai-lhes António Reis que eles não sabem o que dizem. polémica Transmontana sobre ‘Trás-os-Montes’” *A luta* (19 Junho 1976), [Numeração da página omissa no recorte].

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ GUIMARÃES, José – “‘Trás-os-Montes’”. *Mensageiro de Bragança*, nº 1613 (25 Junho 1976), p. 7.

³⁰⁸ *Ibidem*

³⁰⁹ “HAVERÁ lugar para um cinema paralelo”. *Expresso, Revista* (25 Junho 1976), p. 22.

³¹⁰ De todos os trabalhos de Manoel Oliveira, “talvez o mais ignorado e menos amado”. RAMOS, Jorge Leitão – *Dicionário do Cinema Português 1962-1988...*, p. 51.

³¹¹ Esta longa-metragem de Seixas Santos analisava os anos do Estado novo “centrada na menoridade de uma Nação”. *Ibidem*, p. 63.

problema como uma questão pedagógica, entendendo ser necessário “alfabetizar em cinema”³¹².

Alertando para a importância de António Reis como poeta, Jorge Listopad esclarecia que o cinema é discurso imaginado, e que *Trás-os-Montes* conseguia a proeza rara de fundir vários discursos numa “miscelânea obviamente não conceptual, feita do discurso lírico visível (do poeta), do discurso épico esboçado (do antropólogo dos ritos, do sociológico), e do discurso dramático (da *mise-en-scène* teatral)”³¹³.

No entender de Mário Dionísio, “da primeira à última imagem”, o filme era “um acto exemplar de rigor e de honestidade na pesquisa, de coerência e sobriedade no discurso, de militância autêntica”³¹⁴, constituindo-se como veículo de cultura e como arte que se pretendia revolucionária. Era por isso um filme de “resistência”, como referia João Bénard da Costa, que desarrumava as ideias feitas, propondo o encontro “com o real imaginário de uma cultura em que esses dois termos nunca são antitéticos”³¹⁵.

Mas as vozes “transmontanas” continuavam a levantar-se. José Guimarães, em carta aberta ao *Expresso*, protestava pela falta de pluralismo e da não inclusão, naquela página dedicada ao filme, de opiniões “que não louvam, antes criticam o filme”³¹⁶. Ou como criticava Adelina Leite que, tendo tomado parte no debate organizado no cinema Satélite, à data da última exibição do filme, condenava o amadorismo do poeta-cineasta, da forma como defendia ser uma visão meramente pessoal, da ausência de Margarida Martins Cordeiro nesse debate, bem como dava conta das várias opiniões contra o filme que ali se levantaram.³¹⁷ Ao que António Reis contrapunha:

«O filme foi feito para pessoas providas de certas mentalidades, isto é para aquelas que sabem compreender e interpretar na imagem o que não está no enredo. Creio que *Trás-os-Montes* está ali, todo inteirinho e quem o não descortinou... não deve ter compreendido a «mensagem» que, na verdade, está lá dentro!»³¹⁸

Entre vozes que se levantavam a defender este filme de António Reis e Margarida Martins Cordeiro, e outras a acusar, era notório que se discutia um novo tipo de cinema realizado em Portugal. Luís Machado questionava qual seria o seu tipo, deste novo cinema, e em específico de *Trás-os-Montes*: “Um levantamento etnográfico, um diário íntimo, uma viagem pelo imaginário ou um cinema-poesia?”³¹⁹

³¹² COELHO, Eduardo Prado – “Oficialmente o que pode (e quer) fazer-se?” *Expresso*, Revista (25 Junho 1976), p. 22.

³¹³ LISTOPAD, Jorge – “Atrás dos ‘Trás-os-Montes’”. *Expresso*, Revista (25 Junho 1976), p. 22.

³¹⁴ DIONÍSIO, Mário – “Trás-os-Montes” um acto de militância autêntica”..., p. 22.

³¹⁵ COSTA, João Bénard – “Por um filme...”. *Expresso*, Revista (25 Junho 1976), p. 22.

³¹⁶ GUIMARÃES, José do Nascimento Albuquerque – “Ainda sobre o filme ‘Trás-os-Montes’”. *Mensageiro de Bragança*, nº 1614 (2 Julho 1976), p. 3.

³¹⁷ Cf. LEITE, Adelina do Anjos Pinto, “Depois de participar num ‘debate’, no cinema Satélite, sobre o filme ‘Trás-os-Montes’”. *Mensageiro de Bragança*, nº 1617 (23 Julho 1976), pp. 6, 8.

³¹⁸ António Reis em resposta à pergunta sobre qual era a sua atitude perante as críticas transmontanas. *Ibidem*, p. 8.

³¹⁹ MACHADO, Luís – “Carta aberta a um poeta-cineasta chamado António Reis”..., p. 14.

5.3. “Allez voir, toutes affaires cessantes, ‘Trás-os-Montes’”³²⁰

A primeira voz internacional a louvar *Trás-os-Montes* foi, como disse, Jean Rouch que o classificou como “uma nova linguagem cinematográfica”³²¹. Terá mesmo dito à saída do Cinema Satélite, onde tinha visto o filme acompanhado por António Reis, que os últimos planos eram de “um tipo se pôr de joelhos”³²². E isto quando ainda se desenhava o percurso nacional, entre as sucessivas críticas no Mensageiro de Bragança, os elogios que tardavam noutros jornais nacionais e a pouca afluência do público que já se fazia sentir ou prever.

Trás-os-Montes terá passado em mais de quinze festivais³²³, convidado ou premiado. No entanto, dada a escassez de informação jornalística, optei por não referenciar todos os festivais excepto aqueles com registos encontrados e de acordo com a cronologia deste caminho internacional.

O seu périplo internacional começou ainda no ano de 1976, tendo sido logo galardoado no *Toulon Film Festival* com o Prémio especial do Júri e com o Prémio da Crítica. Como descrito na revista *Cinéfilo*, o Júri inicialmente terá votado o mesmo desinteresse a *Trás-os-Montes* que se tinha sentido em Lisboa, abandonando a sala ao fim de vinte minutos de visualização. Teria sido cometida mais uma injustiça se não fosse a intervenção de António-Pedro Vasconcelos, obrigando-os a retornar à sala onde “então abriram bem os olhos e caíram em si”³²⁴.

Em Maio de 1977, a revista *Cahiers du Cinema* dedica a capa ao cinema português com dois dos seus realizadores, Manoel de Oliveira e António Reis. Como já visto, é neste número que Serge Daney afirma que o objecto e a matéria de *Trás-os-Montes* é o afastamento – *L'éloignement*³²⁵ – no sentido de ir para longe resultado da emigração, mas também no facto de estar ali tão perto mas esquecido. Um afastamento que era tanto temporal como espacial³²⁶ e um esquecimento que a região sofre pelo abandono da sua cultura, pelo abandono do seu povo ou pelo abandono dos seus locais. Afirma tratar-se de um filme de inquietação em que os planos podem não se suceder, mas voltam mais tarde. Um filme que, para aproveitar a tábua rasa do conhecimento, o espectador tinha que “lavar os olhos entre cada plano”³²⁷.

No mesmo número do *Cahiers du Cinema*, Daney publica uma entrevista com António Reis realizada durante as Jornadas Cinematográficas de Poitiers. Aborda, entre outros, o modo como decorreram as filmagens, a sua relação com o povo transmontano e actores-sociais deste filme, os vários temas que se encontra no filme, as lendas e a vida quotidiana e as continuidades narrativas que se vão construindo, em especial da necessidade de ver todo o filme para perceber algumas cenas que já passaram num efeito de “boomerang”. Confrontado Reis com a impressão que o filme partia da ficção para o documentário, este respondia,

³²⁰ “Allez voir, toutes affaires cessantes, *Trás-os-Montes!*” (Trad: ‘Ir ver, sem demoras, *Trás-os-Montes!*’, ou ‘Deixem tudo e vão ver *Trás-os-Montes!*’). Joris Ivens e Jean Rouch no *Le Monde* na estreia do Filme em Paris.

³²¹ MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p.187.

³²² MENDES, José Ribeiro – “‘Trás-os-Montes’ de António Reis e Margarida Martins Cordeiro”. *Jornal do Comércio* (9 Julho 1976), [Numeração da página omissa no recorte].

³²³ Cf. Anexo II, pp. 130-131.

³²⁴ “ANTÓNIO Reis e Margarida Cordeiro colhem louros no Festival de Toulon”. *Revista Cineclubes* n.º 12-13, (Outubro/Dezembro 1976), p. 23.

³²⁵ DANEY, Serge – “Loin des Lois (*Trás-Os-Montes*)”..., *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 188.

³²⁶ *Ibidem*, p. 189.

³²⁷ *Ibidem*.

questionando quais os limites entre esses dois tipos de cinema: “Mas quando a mãe conta a história da Branca Flor, estamos na ficção ou no documentário? Estamos em ambos.”³²⁸

Em Outubro de 1977 o filme recebe o Grande Prémio do Júri na 26.^a Semana Internacional de Cinema de Mannheim. Tanto o público como a crítica alemã “celebraram o realismo poético através do qual os autores dão a conhecer aquela província, o seu povo e as suas tradições”³²⁹. E em Novembro desse mesmo ano, *Trás-os-Montes* passa no Festival de Cinema de Londres em três sessões consecutivas esgotadas. Para Dilys Powel, colunista do *Sunday Times*, o filme era “uma mistura de factos e emoção”, em que o realizador apresentava “os seus sentimentos sobre uma remota região de Portugal através de uma fusão imaginativa e poética de factos documentais com ficção”³³⁰, embora achando que o filme era demasiado extenso. Em resposta a essas declarações, António Reis terá dito que não era o filme que era longo, mas o espectador é que tinha pressa e que o filme tratava do estilo de um povo: “povo que tem uma dimensão psicológica do tempo [...] de um tempo cíclico e não de um tempo linear”³³¹.

A estreia comercial internacional ocorre em Paris a 22 de Março de 1978 no Cinema *Action-Republique*, promovida pelo produtor Paulo Branco que também era programador do cinema, tendo ficado em cartaz por seis semanas. Para um filme pouco visto no seu próprio país, esgotava agora a sala do cinema *Action-República*, com o jornal *Le Monde* a inseri-lo semanalmente na secção “Filmes a ver”³³². Apelavam ao leitor para ir ver *Trás-os-Montes*, um documentário poético, de combate como Buñuel em *Las hurdes- Tierra sin Pan*, mas em que a “revolta não se traduzia por um panfleto social surrealista”, mas na “confrontação entre a realidade actual e a memória mítica, o presente e o passado, a vida quotidiana e a imaginária”³³³. Um poema cinematográfico resultante do evitar da retórica fácil do documentário e do estudo estritamente sociológico³³⁴, “um poema envolvente sobre um mundo que morre e onde se sente que esta agonia é o prelúdio de outras em regiões que gostaríamos de salvar”³³⁵. Uma obra de “pura e total criação”³³⁶.

Naturalmente que o filme teve ainda percurso por outros festivais e mostras, bem como mais exposições em Portugal, mas julgo que é importante salientar a mostra de cinema organizada em 2012 por Haden Guest, Director da *Harvard Film Archive*. Nesta mostra o cinema de António Reis e Margarida Martins Cordeiro passou conjuntamente com outros

328 “Mais quand la mère raconte l’histoire de Blanche-Fleur, on est dans la fiction ou dans de documentaire ? On est dans les deux. “. DANEY, Serge; OUDART, Jean Pierre – “Trás-os-Montes, Entretien avec Antonio Reis”..., *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – António Reis e Margarida Cordeiro..., p. 260.

329 MARQUES, José Vieira – “Novo Cinema Português consagrado na Alemanha”. *Expresso, Revista* (29 Outubro 1977), p. 19.

330 “FILME Trás-os-Montes saiu do coração dos autores!”. *Jornal Novo* (3 Dezembro 1977), [Numeração da página omissa no recorte].

331 *Ibidem*.

332 “O PÚBLICO e a crítica de Paris aplaudem ‘Trás-os-Montes’”. *Diário de Notícias* (19 Abril 1978), [Numeração da página omissa no recorte].

333 SICLIER, Jacques – “Trás-os-Montes de António Reis e Margarida Martins Cordeiro”. *Le Monde* (25 Março 1978) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro*..., p. 189.

334 LA FUENTE, Leonardo de – “Trás-os-Montes”. *Cinema* nº234 (Junho 1978) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro*..., p. 190.

335 Citando Robert Chazal no *France Soir*. “O PÚBLICO e a crítica de Paris aplaudem ‘Trás-os-Montes’”..., [Numeração da página omissa no recorte].

336 “Trás-os-Montes n’est en rien un document, un film d’information sur cette région du Portugal que, comme toute autre région géographique au monde, a connu et connaît des mutations. C’est une oeuvre de pure et entière création.” CERVONI, Albert – “Les saisons et les jours. Trás-os-Montes de António Reis et Margarida Cordeiro”. *L’Humanité* (22 Março 1978) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro*..., p. 193.

filmes, nomeadamente o *Mudar de Vida* de Paulo Rocha, filme para o qual António Reis terá escrito os diálogos, bem como obras de alguns dos seus alunos, entre outros *Uma Rapariga no Verão* (1986) de Vítor Gonçalves, *O Sangue* (1989) de Pedro Costa ou *Glória* (1999) de Manuela Viegas. Para Haden Guest, foram os filmes daquela dupla, e o facto de António Reis, artista visionário, ter sido muitos anos professor na Escola de Cinema, que tinha influenciado a geração de cineasta da década de 80 e 90, propondo a terminologia “Escola de Reis”³³⁷. Foi a primeira mostra retrospectiva completa a ser feita fora de Portugal, que como refere Dennis Liam é composta por filmes que são “objectos de desassossego”³³⁸, obras que integram o documental e a ficção, etnografia e poesia”, algumas vezes em harmonia e outras em completo choque.³³⁹

6. Nem documentário nem ficção

Que tipo de filme é, pois, *Trás-os-Montes*, gerador de tanta polémica, tão criticado e ao mesmo tempo tão elogiado? Na memória descritiva do filme, publicada na revista *Cinéfilo*, António Reis assumia que tinha a intenção fazer um poema “antiquotidiano e... quotidiano”³⁴⁰. Para Jorge Leitão Ramos este é um filme que nem é documentário nem ficção mas, na globalidade, constitui-se como uma obra aberta “capaz de fundir os elementos dessas duas ‘correntes’ do cinema”³⁴¹. Nesta perspectiva, e atendendo ao seu carácter documental, poder-se-ia supor estar em causa o modo de documentário poético. Mas como interpretar os sonhos e os relatos históricos, por exemplo? Performance necessária à intencionalidade poética do realizador? E o uso de elementos ficcionais? A ficção pode ser usada para representar a realidade, mas as múltiplas narrativas no filme não pretendem a criação de múltiplos arcos narrativos de uma só história. Cumprem antes o propósito maior da criação de significados que ao longo do filme se explicam a si próprios. Então, uma ficção de narrativa mais poética? Realmente é difícil classificar *Trás-os-Montes*, e talvez por isso exista disparidade nas classificações encontradas: mistura de documentário e ficção; docudrama; etnoficção; ou, como Jorge Leitão Ramos refere, nem uma coisa nem outra. Julgo tratar-se de um ensaio poético, um filme que é “um olhar na cabeça do poeta”³⁴², e que só da cabeça de um poeta poderia nascer. De forma a justificar esta ideia, proponho a discussão comparativa entre *Trás-os-Montes* e, entre outros, os temas dos primeiros capítulos desta dissertação.

Tal como foi abordado, a origem de *Trás-os-Montes* prende-se à circular de 30 de Setembro de 1973 do Centro Português de Cinema, em que este, através da criação de uma secção própria, assume a intencionalidade de produzir documentários que retratassem o país

³³⁷ GUEST, Haden – *The School of Reis...*

³³⁸ Dennis Lim usa a terminologia de Jean Rouch na alusão aos objetos surrealistas. LIM, Dennis – *Under the influence. On António Reis e Margarida Cordeiro*. [Em Linha] Artforum (Verão 2012) [Consult. 5 Maio 2017] Disponível em <https://www.artforum.com/inprint/issue=201206&id=31085>

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ Cf. REIS, António – “Arquitectura do Nordeste- Média Metragem”..., p. 25.

³⁴¹ Cf. RAMOS, Jorge Leitão – *Dicionário do Cinema Português 1962-1988...*, p. 387.

³⁴² *Ibidem*.

nas suas mais diversas vertentes. É neste âmbito que o projecto “Nordeste Transmontano” é apresentado, com António Reis a aceitar o desafio proposto, embora avisando que se tratará de um tipo documentário que “ninguém [...] pode prefigurar”.³⁴³ Claro que ele não era desconhecedor da tipologia deste género de filmes. Durante o percurso cineclubista realizou, ou co-realizou, documentários no estilo turístico-geográfico ou técnico-industrial informativo. A sua primeira experiência “mais profissional” de cinema foi de Assistente de Realização no filme *Acto da Primavera*, documentário ficcionado que recria a representação popular do Auto de Paixão. Por outro lado também não era desconhecedor do argumento ficcional com a experiência tida em *Mudar de Vida*, uma ficção que pretendia imitar a realidade documentando a pobreza que o povo português vivia.

Jaime, a primeira média-metragem de António Reis, era um documentário de modo poético. Já nesse trabalho ele afirmava achar injusto que tal fosse considerasse um filme de ficção. Não por causa da narrativa mas predominantemente pela manipulação do *mise-en-scène*, em que todos os elementos presentes tinham a sua importância.³⁴⁴ Claro que a forma como Reis abordou a arte de Jaime Fernandes já era indiciadora do mundo de imagem e de som em que se passaria a mover: uma realização com relevo nos pormenores e no cuidadoso planeamento simbólico da significância inerente a esses mesmos pormenores. Nada era ao acaso. Ora, o projecto de um novo documentário, sobre o Nordeste Transmontano, acabava por prefigurar também esta atitude:

“Não posso garantir que seja um filme decente, como o *Jaime*. O que posso dizer é que estamos empenhados numa luta idêntica e considero um dever histórico [...] chegar a tempo.”³⁴⁵

Era um “chegar a tempo” para preservar a história e a cultura daquele nordeste que se perdia à custa da homogeneização ditada pela modernidade. Tal como tantos outros nordestes existentes neste mundo. Preservar do nordeste essencialmente o que ainda era ou pelo menos o que já tinha sido. Na memória descritiva inicial, publicadas na revista *Cinéfilo*, António Reis falava da realização de um documentário com relevo na arquitectura, perfeitamente compreensível como primeira ideia de objecto a retratar dado o envolvimento que tinha com o levantamento da arquitectura popular portuguesa bem como o trabalho sistemático realizado para a tese do Arquitecto Arnaldo Araújo. Nas memórias descritivas seguintes, a intenção divergia da arquitectura para importância da natureza e da cor, “oscilando os seus valores plásticos entre Breughel e Rembrandt”³⁴⁶, incorporando as tradições e a magia, obscura e lúdica³⁴⁷, como uma dimensão vivida pelos transmontanos e experimentada pelos realizadores nas várias permanências que tiveram na região.

Uma das referências fílmicas apresentadas nas memórias descritivas era *Nanook of the North* de Robert Flaherty, um filme de características etnográficas. Todavia como António Reis e Margarida Martins Cordeiro queriam afastar-se dos vícios desse olhar, acabaram por negar a etnografia, afirmando que serviria unicamente para pesquisa e como forma de

³⁴³ REIS, António – “Arquitectura do Nordeste- Média Metragem”..., p. 24.

³⁴⁴ Cf. MONTEIRO, João César – “*Jaime* de António Reis...”, p. 27.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 31.

³⁴⁶ REIS, António – “Arquitectura do Nordeste- Média Metragem”..., p. 25. Nota: Desconhece-se a qual dos Brueghel (família de pintores) se estaria a referir António Reis.

³⁴⁷ *Ibidem*, pp 24-25.

perceber melhor o objecto de estudo, intensificando assim a escolha dos seus pormenores.³⁴⁸ Como vimos, *Nanook of the North* é um docudrama, em que a ficção serve a não-ficção ao recriar a população em estudo – de uma época específica – como forma de alegoria etnográfica dos Inuits. Ora, *Trás-os-Montes* vive de múltiplas narrativas: que variam no espaço e no tempo como os factos históricos convertidos à actualidade na cerimónia de leitura da carta de doação da Vila de Mirandela ou a mistura entre o real vivenciado e o real imaginado no passeio dos pajens; narrativas na sua maioria ficcionadas, com algumas excepções como a visita da mina que pode ser encarada como documental expositivo mas pelos olhos de um “actor”; outras narrativas só existem para estabelecer *raccords* de significância, como a ligação entre os comboios ou entre os vários pastores do filme. É difícil estabelecer a ligação entre as várias narrativas apresentadas de forma não linear como um mosaico de sentimentos expostos poeticamente, excepto no que elas têm em comum: o povo transmontano e a sua cultura. E talvez seja essa a forma para conseguir a alegoria pretendida.

Flaherty tinha desenvolvido um método de pesquisa etnográfica pelo contacto próximo e prolongado com a população em estudo, o que tinha implicado viver com os Inuits e tornar-se amigo deles. Ora, este método, que John Grierson integraria nos primeiros princípios de documentário, foi usado por António Reis e Margarida Martins Cordeiro. Nas palavras do próprio Reis:

“Posso [...] dizer que nunca rodamos com um camponês, uma criança ou um velho sem nos primeiro tornar seus companheiros ou amigos. Pareceu-nos ser um ponto essencial para poder trabalhar [...]”³⁴⁹

Os actores não eram profissionais. Eram “o povo transmontano”³⁵⁰. Não existe todavia qualquer registo de que o resultado das filmagens diárias tenha sido visualizada por esses mesmos “actores” de *Trás-os-Montes*. Por conseguinte, é questionável que tenha sido usada a técnica de antropologia partilhada desenvolvida por Robert Flaherty. E embora alguns destes “actores” – actores-sociais – encenassem o seu quotidiano, tipificando a vida dos transmontanos, a representação em si não era espontânea mas devidamente planeada e baseada num argumento. Ficcionada portanto, mas sem actores profissionais presos aos vícios de teatro³⁵¹. Os realizadores preferiram usar pessoas locais, mesmo que decorassem mal as falas do argumento, porque era crucial a veracidade da linguagem e do sotaque. António Reis não queria o que, por exemplo, tinha acontecido no *Acto da Primavera* em que a forma de falar nada tinha de transmontano.³⁵² Claro que a ante-estreia em terras transmontanas tinha o propósito de homenagear o povo transmontano, bem como para aqueles que tinham colaborado em *Trás-os-Montes*. No entanto, na perspectiva de antropologia partilhada usada por Jean Rouch, a intenção de mostrar o filme a estes “actores” não tinha em vista a educação

³⁴⁸ Cf. DANEY, Serge; OUDART, Jean Pierre – “Trás-os-Montes, Entretien avec Antonio Reis”..., *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, pp. 258-259.

³⁴⁹ “Je peux te dire que nous n’avons jamais tourné avec un paysan, un enfant ou un vieillard sans être devenue d’abord son copain ou son ami. Ceci nous a paru un point essentiel, afin de pouvoir travailler [...]”. *Ibidem*, p. 258.

³⁵⁰ Cit. António Reis In “TRÁS-OS-MONTES de António Reis”. *Celulóide* (Abril 1975) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 149.

³⁵¹ Cf. Apêndice, p. 113.

³⁵² Cf. MONTEIRO, João César – “Jaime de António Reis...”, pp. 25.

com vista a um trabalho futuro, que Reis aliás já perspectivava³⁵³, ao manter posteriormente a temática da região em *Ana e Rosa de Areia*.

As críticas do *Mensageiro de Bragança* talvez tivessem razão quando acusavam António Reis e Margarida Martins Cordeiro de não mostrar o que havia de moderno naquela região. Mas a intenção era imortalizar a memória do passado, tal como Flaherty tinha imortalizado a cultura dos Inuits. Imortalizar um passado que, em alguns casos, ainda existia no presente. E não um “presente” que algumas pessoas achavam já ser o futuro. Claro que nesta atitude de imortalização, os realizadores não procuravam recriar o primitivo da alegoria no retrato do povo transmuntano. Embora quando as crianças ouvem a música da grafonola, o espanto não é como foi o riso de Nanook mas talvez a forma como Luís descreve à mãe o tesouro encontrado. O primitivo é a inocência das crianças.

Trás-os-Montes é um retrato político, social e cru da região nordestina, como *Las Hurdes-Tierra sin Pan*, outra das referências na memória descritiva de António Reis. É um retrato político nas questões sobre quem governa os transmuntanos. E social nas condições de vivência daquela população. Aliás, para Reis tudo era político-social porque “mesmo a sombra de uma árvore era, é, esteticamente geopolítica, interveniente e revolucionária”³⁵⁴. Mas não se queria um retrato da realidade manipulada ao ponto de a subverter. O imaginário existe no filme, como um objecto “inquietante” surrealista, única forma de moldar aquela realidade. A neve, servida como refeição, é, por exemplo, um desses objectos, significante da pobreza e da ausência de comida. O sonho das crianças-pajem também pode ser um exemplo na medida que aquele momento imaginário – surrealista? – mostra como o tempo não avança naquela região. Haverá diferenças entre o que era antes e como é agora? A charrua ainda é puxada por dois jumentos. O tempo parou. Nada mudou!

Ao contrário de *Las Hurdes-Tierra sin Pan*, o filme *Trás-os-Montes* não procura uma representação anti-estética por “atração ao grotesco e ao sujo”³⁵⁵, embora fosse acusado de só mostrar “ignorância, pobreza desconforto, ausência de higiene, atraso, miséria, conformismo, infelicidade [e] primitivismo”³⁵⁶. A realidade, fosse qual fosse, é mostrada como nobre, enaltecendo-a na expressão estética. Porque assim se honra o povo que sobrevive nas condições hostis daquelas terras. Não são escamoteados ou usados para chocar o público. E não são os realizadores que abandonam a região, como fez Buñuel. São os transmuntanos que o fazem porque a região, em erosão na falta de trabalho e na pobreza, também os abandonou.

Tal como já foi referido, este abandono é mostrado por Armando e o pai quando visitam as minas de Ervadoze. As imagens visualizadas, tristemente sonorizadas com o bater constante da chuva nas placas de zinco de um telhado já meio destruído, são a antítese ilustrativa do modo de vida naquelas minas, em que todos estavam ligados por laços de familiaridade ou meramente de compadrio. Dos poucos momentos verdadeiramente documentais do filme, a “Voz de Deus” do narrador ausente transpõe o modo de representação expositivo para o modo reflexivo através do contraste daquela antítese. O espectador é convidado a reflectir na vida dura daquela comunidade que já não existe.

³⁵³ LEITE, Adelina do Anjos Pinto, “Depois de participar num ‘debate’, no cinema Satélite, sobre o filme ‘Trás-os-Montes’”. *Mensageiro de Bragança*, nº 1617 (23 Julho 1976), p. 8.

³⁵⁴ “E O CINEMA em Democracia”..., p. 17.

³⁵⁵ RUSSEL, Catherine – *Experimental ethnography*..., p. 27.

³⁵⁶ PIRES, Vaz – “‘Trás-os-Montes’: Um filme sem qualidade nem verdade”. *Mensageiro de Bragança*, nº 1608 (21 Maio 1976), p. 5.

Reflectir sobre “aqueles rapazelhos”³⁵⁷ que também trabalhavam nas minas e que contribuíam para a comunidade tal como o pastor-criança que aparece no início do filme. Reflectir porque é que as minas deixaram de existir. Afinal que futuro para aquela comunidade que já não existe? Afinal que futuro para aquela região? Mesmo assim, Armando atravessa a ponte como se caminhasse para o futuro. Parando a meio da travessia, olha o horizonte como se olhasse o futuro. O pai emigrado segue-o. Olha para ele. Talvez Armando, criança, seja o próprio futuro. Em *Las Hurdes* não há futuro para ninguém. Até as crianças morrem.

É claro que há momentos em *Trás-os-Montes* que, de uma forma ou outra, se assemelham a outros modos de documentário propostos por Bill Nichols. Por exemplo, se as situações de sonho como a Ilda conhecer o pai ou o *flashback* da visita ao cemitério forem equacionadas como sendo o imaginário que se mistura com o real, nesta perspectiva poder-se-ia questionar o uso do modo performativo. Até o *flashback* da cena da refeição de neve ou a cena do sonho de Luís com as crianças-pajens, extirpadas da significância dada por movimentos estéticos como o surrealismo, poderiam ser entendidas como tal. São quadros narrativos com representações menos factuais e mais emocionais, que obrigam o espectador a reflectir sobre o mundo que desconhecem. No caso dos pajens é a avaliação do tempo que está em causa e no caso da neve é a pobreza que está em causa. Mas não parece que fosse pretendido somente a transmissão de conhecimento, mesmo que subjectivo e afectivo. No caso da Ilda menina, é o adeus a quem abandona (novamente) a região e que talvez um dia volte. Aliás, é o primeiro adeus em *Trás-os-Montes*. Mas sendo baseada numa história verdadeira, esta cena, bem como as anteriores aqui descritas, são construídas totalmente a partir da ficção. Para além do imaginário ao serviço da realidade, é a ficção ao serviço de uma ideia, com o intuito de uma mensagem.

A maior parte dos documentários usam de diversos modos de representação da realidade, podendo ter um desses modos de forma mais preponderante. Em *Trás-os-Montes* é difícil encontrar este modo preponderante como é difícil encontrar exemplos de algum deles, mesmo que se aceitasse a não existência do mesmo. Por exemplo, não é possível reconhecer o modo de observação dado que a narrativa é manipulada e a edição é feita por significados que alteram o espaço e o tempo. Claro que a falta desse espírito de observação directa, condicionada ou não pelo olhar do realizador e manipulada na edição, levanta a questão da não existência de uma verdadeira recolha antropológica visual ou de uma atitude etnográfica. Aliás, e como já referido, António Reis admitiu em entrevista aos *Cahier du Cinéma*³⁵⁸ que o olhar etnográfico era um vício, e que portanto foi posto de parte. “[...] no que respeita ao nordeste, dialectizamos tudo o que sabíamos, tudo o que havíamos aprendido com as pessoas”³⁵⁹ para construir uma paisagem integrada nos seus vários níveis, do estético ao político, e , por conseguinte, uma paisagem não redutora. Também não existe qualquer modo participativo pelos realizadores.

A “paisagem” não era resultado de uma mera observação, os actores não participavam na “realização do filme”, nem sequer os próprios realizadores. Também não se reconhece qualquer modo participativo descrito por Bill Nichols em *Trás-os-Montes*. Teoricamente, se fosse o caso de um trabalho etnográfico, os actores-sociais, mesmo que condicionados a um argumento, deveriam interpretar a sua própria vida e portanto seriam potencialmente ‘reais’.

³⁵⁷ Anexo I, p. 122.

³⁵⁸ DANEY, Serge; OUDART, Jean Pierre – “Trás-os-Montes, Entretien avec Antonio Reis”..., *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro*..., p. 259.

³⁵⁹ *Ibidem*.

Mas veja-se a escolha de actores, em que a Ilda mãe era uma amiga de escola de Margarida Martins Cordeiro que vivia em Coimbra; ou o Armando que tinha sido escolhido entre os miúdos abandonados a viver num seminário; ou o Luís, que pouco tempo antes tinha perdido a mãe.³⁶⁰ Claro que Albino, o pastor do princípio do filme é Albino, o Pastor. E o tio Fortunato que é ferreiro é Fortunato, o ferreiro. Enquanto que alguns interpretariam a sua vida ou pelo menos a vida dos indivíduos-tipos daquela região, outros interpretavam o personagem ficcionado, e por conseguinte passível de ser questionado se mantinha o carácter alegórico.

O filme vive, continuamente, de momentos de modo poético, como por exemplo a cena de abertura do filme. Aqui a região é apresentada pelas montanhas imponentes, ancestrais como as gravuras na rocha, somadas no rosto do pastor em grande plano, chamando pelo seu rebanho numa língua quase tão ancestral como a paisagem e a intervenção do homem nas gravuras. Ou como outro exemplo possível a cena do “rei destronado”³⁶¹, com o transmoutano que afinal, “para além do marão”³⁶², parece não mandar em nada, subjugado ao poder central de uma capital que desconhece. Ele parece olhar os Pauliteiros que dançam impelidos pela Galandum na paisagem daquele “reino maravilhoso”³⁶³. Ele tem um rosto impávido mas sereno, parecendo inexpressivo porque a expressão aqui não nos pode artificialmente afastar do que ele personifica: um rosto transmoutano “reflexo do clima, da sua actividade, do seu modo de estar no meio que o envolve”³⁶⁴. Uma forma de expressão do sofrimento dos transmoutanos? Daquele rosto sucedem-se outros rostos majestosos, uns atrás dos outros, das crianças e adultos às capas de honra e capacetes de mineiro, na cena da panorâmica circular na *Domus Municipalis* de Bragança. Como se aquele rosto do “rei destronado” fosse a porta de entrada para o provo transmoutano. Ou ainda como outro exemplo, o comboio que rasga a noite num grito fumarento de mais um adeus e o pastor que observa quieto essa partida. Quietos de resignação? A intencionalidade poética é construída por mosaicos como se fosse escrita de poesia com “imagens intensas que são sobretudo estados de alma”³⁶⁵! Mas *Trás-os-Montes* não parece usar o modo poético, como o foi por exemplo em *Jaime*.

Estes momentos poéticos constroem-se nas várias narrativas que compõem *Trás-os-Montes*, porque o filme em si não é composto de só uma narrativa, ou de vários arcos dramáticos da mesma narrativa. É um mosaico de episódios, cada qual a sua narrativa, que se cruzam, vão e vêm, e que necessariamente não estão relacionados mas que se explicam. O primeiro pastor só é explicado com o último. Este é quem ainda fica agarrado à terra a ver os outros partir. A chegada do pai de Luís no comboio no início só tem valor na partida de mais um jovem já no fim do filme. Tal como o pai de Ilda a partir montado num burro, o retorno é sempre fugaz. A partida é constante. E quem fica, por ser velho, queixa-se de não ter ninguém para ensinar a arte do trabalho que para si foi vida. Narrativas isoladas talvez, mas que no conjunto contam as várias realidades da região.

Quantas destas narrativas são factuais e quantas são completamente ficcionadas? Poderemos considerar como factuais aquelas que são re-encenações? A despedida do pai de

³⁶⁰ Apêndice, p. 104.

³⁶¹ VASCONCELOS, António-Pedro – “Trás-Os-Montes. Satélite...”, p. 23.

³⁶² TORGA, Miguel - *Um reino Maravilhoso...*, inum.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ GOMES, André F. D. G. – A figuração do rosto em cinema: análise de “Trás-os-Montes” e “Uma Vida Humilde”. [Em linha] Lisboa: 2015. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico-Especialização em Dramaturgia e Realização, apresentada à Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. [Consult. 11 Abril 2017] Disponível em <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/5772> [Reservado], p. 150.

³⁶⁵ PINA, Luís – “Trás-os-Montes: primeiro tempo”..., p. 7.

Ilda, por exemplo, é uma re-encenação de um episódio que realmente aconteceu na família de Margarida Martins Cordeiro e que ela tantas vezes ouviu contar. E a estória de Branca-flor foi uma das muitas estórias que, em criança, ouviu nos serões familiares. Mas para além de exemplos como estes, construídos das memórias da própria Margarida Martins Cordeiro, o que resta como factual? Será que a leitura da carta de foral da vila de Mirandela pode ser encarada como uma re-encenação? Com os intervenientes a usarem roupa moderna, historiograficamente descontextualizada, logo após a cena em que a Ribeirinha está vestida de acordo com a época?³⁶⁶ A charrua dos jumentos, ou a falta dos tractores³⁶⁷ que os realizadores se “esqueceram” de mostrar, provavelmente é factual, mas insere-se num sonho fora do espaço e do tempo na cena das crianças-pajens. Também serão re-encenações as imagens do fuso e os fios do tear comunitário que as mulheres tecem, ou mesmo o fazer sabão. O que dizer da pastora do rebanho de ovelhas brancas e pretas ou das noviças que moem farinha supervisionadas pela madre superior? Ficção baseada na realidade ou baseada na memória – na história – e no sonho?

Que tipo de ficção poderá estar então em causa? Certamente que não se trata da típica ficção hollywoodesca baseada no cânone da poética de Aristóteles e do arco dramático da viagem do herói. É importante voltar a lembrar que *Trás-os-Montes* é um mosaico de várias narrativas com vários arcos dramáticos não sequenciais, desligados entre si, mas que se ligam finalmente pelo significado emocional. Não existe um herói, ou mesmo um anti-herói. A existir um herói, ele não é individual, quanto muito colectivo, ou seja o povo transmontano.

Por outro lado a maior parte das narrativas baseiam-se na memória do que é real, ou pelo menos do que foi ou poderá ter sido. E só algumas narrativas parecem ter sido construídas como histórias desenvolvidas a partir de conceitos, característica que de certa forma define ficção. Um docudrama – ou docu-ficção – é um tipo de filme “que usa dos códigos e convenções dramáticas” – tal como os ensinados pela poética de Aristóteles – “como base para estabelecer uma narrativa ficcional que referencia situações factuais ou possíveis, pessoas ou eventos.”³⁶⁸ Mas ao tentar estabelecer este tipo de narrativa mimetiza a estética convencional do documentário, tanto na filmagem como no uso de luz. Seria então de esperar, num filme potencialmente etnográfico, o uso predominante de luz natural, não cuidada, bem como filmagens de câmara à mão tipo *cinema-vérité*, como Rouch defendia. Em *Nanook of the North*, também um docudrama, algumas das cenas foram engendradas como se o filme fosse filmado num estúdio, nomeadamente as cenas do interior do iglo em que este foi cortado para permitir haver espaço para a filmagem.³⁶⁹ No caso de *Trás-os-Montes*, o tipo de cuidado usado na filmagem, desde o enquadramento até à luz usada, parece remeter mais para um trabalho de ficção pura, que só teria lugar no docudrama se todos os quadros narrativos ficcionais tivessem de base a exactidão factual. O que não invalida poder ser na mesma um trabalho documental. Voltemos por exemplo à Ilda a despedir-se do pai, em que a perspectiva do enquadramento, definida pelas linhas da estrada, são potenciadas pela própria sombra da criança que parece apontar continuamente o ponto de enfiamento para onde o pai se está a dirigir mesmo quando já não o vemos. Estamos perante uma re-encenação de um episódio que aconteceu no passado, passível de ser aceite no tratamento criativo da actualidade como

³⁶⁶ De acordo com Pedro Tamen, Margarida Martins Cordeiro exercia o papel de realista e exigente na dupla. Era, entre outros, responsável pela montagem dos décors. MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 91.

³⁶⁷ ““TRÁS-OS-MONTES”: Um filme que é uma mentira e uma afronta!”..., p. 9.

³⁶⁸ BEATTIE, Keith (2004) *Documentary screens: Non-fiction films and Television*. New York: Palgrave Macmillan, p.148

³⁶⁹ CALDER-MARSHAL, Arthur – *The innocent eye...*, pp. 96-97.

documentação do que já não é possível filmar em primeira mão. Mesmo que não tenha acontecido tal e qual é apresentado, o embelezamento emocional deste adeus não lhe retira a característica de re-encenação.

Para se entender *Trás-os-Montes* como etno-ficção, e confrontando com o trabalho de Jean Rouch, ter-se-ia que ter em conta quatro características específicas³⁷⁰: (1) ser etnográfico quer no trabalho de pesquisa como na atitude de filmagem; (2) ser cinema de improvisação sem um prévio planeamento elaborado desde o argumento aos próprios locais de filmagem escolhidos no momento; (3) ter actuação improvisada, porque não há argumento definido e é dada liberdade aos actores; (4) e estar baseada no conceito de antropologia partilhada em que os actores colaboram no processo de realização pela observação das filmagens realizadas com o intuito de corrigirem ou modificarem o seu comportamento na “actuação improvisada”. Mas é sabido que António Reis e Margarida Martins Cordeiro demoraram vários anos a planear o filme³⁷¹, percorrendo a região à procura dos locais que necessitavam para a *mise-en-scène* específica dos tais mosaicos imaginados e argumentados. O preciosismo do pormenor levava António Reis a esperar um dia inteiro, se necessário, para que a luz fosse exactamente o que pretendia.³⁷² Sabiam que tipologia de transmontano pretendiam que aparecesse no filme e por isso percorreram aldeias, orfanatos, colégios, fotografando as pessoas e as crianças como num processo de *casting*. Adaptaram textos e poesias estrangeiras à realidade transmontana, não só na essência da sua mensagem mas até na forma de serem ditos no dialecto local já quase esquecido. “Tam ultra-preparados para as filmagens, sabiam exactamente a que horas o sol se punha naquele sítio, a cor dos panos, as palavras que era preciso que [...] dissessem naquela cena.”³⁷³ Parece não haver espaço então para a improvisação e para a procura da construção da narrativa através da descoberta do cine-olho que Jean Rouch defendia.

Claro que durante todos esses anos de preparação houve uma pesquisa etnográfica, laboriosa e cuidadosa, que serviu para amplificar ideias e pormenores. Mas a ficção obtida ultrapassa qualquer intenção etnográfica. O linguajar do primeiro pastor a chamar as ovelhas é sem dúvida um exemplo dessa pesquisa etnográfica. As opções de *décors* arquitectónicos não são inocentes e demonstram que, para além de António Reis conhecer bem aquela arquitectura popular, a dimensão estética significativa também era importante³⁷⁴. Como considerar improvisação quando se reproduz, ou se referencia, um Vermeer, como por exemplo no momento que Luís se veste de pajem ou quando a “D. Maria Pais Ribeira” lê a cantiga da Guarvaia composta em sua honra? Talvez se possa aceitar um certo grau de “improvisação” pôr uma criança, inocente, vestida de roupas ‘modernas’ a representar Branca de Lourenço. Mas sabendo o cuidado que Margarida Martins Cordeiro tinha nestes pormenores³⁷⁵, não é possível ignorar que havia outra intenção nesta cena. Referência de que

³⁷⁰ Cf. SJÖBERG, Johannes – The Ethnofiction in Theory and Practice: Part II. [Em linha] Newsletter of the Nordic Anthropological Film Association With a section from the Commission of Visual Anthropology Network: CVA Circular. NAFA Network vol. 13.4a (Dezembro 2006) [Consult. 19 Abril 2017] Disponível em <http://www.faktafiktion.se/pdf/The%20Ethnofiction%20in%20Theory%20and%20Practice%20Part%201.pdf>

³⁷¹ Caso considerasse o poema, publicado em 1969 no Boletim da Casa Guérin, com ligação ao filme *Trás-os-Montes* (1976), poder-se-ia inferir um tempo total de produção de pelo menos 7 anos.

³⁷² Cf. Entrevista realizada a Isabel Corrêa Pinho, Luísa Costa Gomes e Nuno Tudela em Lisboa, 27 de Setembro de 1927 por Ana Soares, Maria Graça Lobo e Roberto Carvalho. MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 73.

³⁷³ Pedro Costa na entrevista conduzida por Anabela Moutinho e Maria Graça Lobo a 28 de Julho de 1997 em Lisboa. *Ibidem*, p. 66.

³⁷⁴ Cf. Depoimento de Arq. António Belém Lima. NEVES, José, (Coord.) – *Lugar dos ricos e dos pobres...*, pp. 173-180.

³⁷⁵ Cf. MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 91.

as crianças são o futuro? Alertar para que tudo permanece igual, com as leis a serem emanadas de uma capital distante? Fossem naquela época ou nos dias actuais? Qualquer que seja a intencionalidade desta cena, ela aproxima-se mais da re-encenação do docudrama do que da liberdade de improvisação da etno-ficção.

E porque não considerar *Trás-os-Montes* como uma ficção? Porque lhe “falta” o tipo de narrativa linear a que estamos habituados, com construção psicológica das personagens e arco narrativo com princípio, meio e fim, além de um artificialismo associado à produção industrial?³⁷⁶ E porque é que não é um documentário? Porque o filme mostra um desapego à “fidedignidade do relato da ‘realidade’”, não se fixando em nenhum tema ou protagonista e não explicitando a subjectividade, nomeadamente pelo discurso reflexivo?³⁷⁷ E se estes mosaicos narrativos forem uma nova fórmula de criação narrativa? António Reis não gostava que classificassem o filme como um documentário. Para Margarida Martins Cordeiro um documentário é ficção, que mais se aproxima da realidade mas sempre condicionada por quem a faz. E *Trás-os-Montes* era o resultado de sonho, de muita coisa que não era verdade, já naquela altura em que filmaram! Por isso, para ela, é ficção!³⁷⁸

De acordo com Michael Renov³⁷⁹ a ficção possui todo um conjunto de elementos ou características desenvolvidos a partir de constructos preexistente, o que parece estar de acordo com o tal sonho que Margarida Martins Cordeiro descreve e racionaliza como ficção em *Trás-os-Montes*. Mas muitas das coisas que foram desenvolvidas neste filme também provinham da “verdade”. Os vários anos de pesquisa tinham servido para conhecerem e aprenderem o que era aquela região e o que se passava nela, por forma a reproduzi-las com “significados e consequências em qualquer público”. A este propósito escreve Luís Pina:

“As imagens de António Reis e Margarida Cordeiro têm essa carga de significado, de sentido, de mistério, que o próprio real contém e, nessa linha, é preciso saber ver completamente o que está diante dos olhos, saber ver dentro ou para lá da realidade directa que os autores vão filmando.”³⁸⁰

Por conseguinte, *Trás-os-Montes* é uma “evocação semi-documental em que a fantasia se junta ao natural”³⁸¹. Ou como dizem outros autores, é uma “atitude estética que não se encaixa no terreno da ficção da actualidade, também não cabe na categoria de documentário”³⁸². É “um conglomerado de muitas hipóteses”³⁸³, que retrata “a realidade que já não existe, que nunca existiu, impossível de existir, mas retrata-a com a mais implacável das fidelidades”³⁸⁴.

Então que obra é esta que não obedece a nenhum dos tipos fílmicos a que estamos habituados e na qual é questionável a tipologia das referências estudadas? Que obra aberta é

³⁷⁶ Cf. RAPAZOTE, João G. – “‘Raianos’ de cartografia incerta. Documentário, etnografia e ficção na obra de António Reis e Margarida Cordeiro CÂMARA Municipal de Lisboa [et al.] (org.) – *PANORAMA 2010*..., p. 91.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ Apêndice, p. 102.

³⁷⁹ Cf. RENOV, Michael (dir.) – *Theorizing Documentary*..., p. 3.

³⁸⁰ PINA, Luís – “Trás-os-montes: segundo tempo”..., p. 7.

³⁸¹ PINA, Luís – “Trás-os-Montes: primeiro tempo”..., p. 7.

³⁸² AREAL, Leonor – *Cinema Português. Um País imaginado. Vol. I – Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 64.

³⁸³ De acordo com Manuel Mozos. CÂMARA Municipal de Lisboa [et al.] (org.) – *PANORAMA 2010*..., p. 81.

³⁸⁴ De acordo com Eduardo Prado Coelho. COELHO, Eduardo Prado – *Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1983, p. 71.

esta “nova forma de linguagem cinematográfica”³⁸⁵? Para Jacques Siclier tratava-se de um documentário poético de luta, em que a revolta não se traduz num panfleto social surrealista mas surge “da confrontação entre a realidade e a memória mítica, entre o presente e o passado, entre a vida quotidiana e a fantasia.”³⁸⁶. E para Luís Pina, “uma realidade construída em termos de poesia”³⁸⁷, ou como diz Leonor Areal “um cinema de poesia”³⁸⁸. Atente-se como é descrito na sinopse, provavelmente escrita por António Reis:

“Evocação duma província, o Nordeste português, cujas raízes históricas, seculares, se confundem com as do país irmão, a que o Douro liga. As crianças e as mães, as mulheres e os velhos, a casa e a terra. Vida diária, o imaginário, artes em desaparecimento, a agricultura de subsistência. A erosão. O tempo e a distância. A presença ausente dos que partiram para todos os horizontes. Um poema inspirado por Trás-os-Montes, interpretado pelos seus habitantes.”³⁸⁹

Não sendo uma ficção clássica, todos os elementos são cuidadosamente planeados. Quando as crianças visitam a casa grande, os quadros dos antepassados são, na expressão de Pier Paolo Pasolini, *kinemes* necessários aos mosaicos narrativos que surgirão a seguir. Introduzem a personagem do pai de Ilda que vemos na cena do longo adeus da rapariga de laço vermelho. Este plano “vive” do pai montado num burro, da menina que diz o adeus e da estrada em ponto de fuga como sendo os *kinemes* fundamentais. Mas o pai arranca primeiro, e quando já se está a afastar é que entra a rapariga de laço vermelho. E ela fica estacada enquanto que ele desaparece, de mão no ar, acenando (acção), e a sua sombra apontando (imagem). Não é a câmara que se move mas sim os seus *kinemes*, numa atitude lírico-subjectiva, criando um quadro expressivo – ideação sobre quem vai e quem fica – passível de ser classificado como pro-filmico pela encenação e filmico pelo enquadramento e ângulo em particular. Mas antes ainda desta cena, Ilda criança é apresentada num plano em que o elemento central é a árvore, visualizada numa panorâmica vertical, representando simbolicamente o saber e a terra. E esta árvore permanece central no quadro, com Ilda sempre secundária brincando à sua volta, novamente numa atitude lírico-subjectiva.

Quando nas cenas iniciais do filme, inverte-se o movimento de câmara entre as paisagens montanhosas e as gravuras na rocha, ou se liga o rosto do pastor Albino com o som do que será a sua acção, som que aliás se perde depois quando esta acção está a decorrer, proporciona-se significados diferentes às imagens filmadas. No seu conjunto veiculam a ideia ou mensagem de ancestralidade da região, como uma nova frase construída a partir daqueles novos símbolos.

Quando a mãe dita uma carta ao filho Carlos, com ambos em contra-luz, continua-se a ver as outras crianças no pátio, através da janela, que estão a brincar ao movimento dos astros.

³⁸⁵ Jean Rouch no excerto da carta escrita ao Director geral da Acção Cultural em Junho de 1976. *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça (org.). – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 187.

³⁸⁶ Cf. SICLIER, Jacques – “Trás-os-Montes de António Reis e Margarida Martins Cordeiro”..., *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça (org.). – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 189.

³⁸⁷ PINA, Luís – “Trás-os-Montes Ainda e Sempre” [S.l. [s.d.] *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 179.

³⁸⁸ AREAL, Leonor – *Cinema Português. Um País imaginado. Vol. I...*, p. 64.

³⁸⁹ Na folha da Cinemateca dedicada a *Trás-os-Montes*, um dos 67 filmes escolhidos para a celebração da inauguração da sala de cinema da Cinemateca em Lisboa, entre Junho e Agosto de 1980. MATOS-CRUZ, José de – *Panorama do Cinema Português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1980.

Estes *kinemes*, acrescentados, proporcionam um segundo sentido ao quadro quando, em determinado momento, essas crianças levantam-se e saem de cena, quase ao mesmo tempo que o teor da carta passa da alegria de saber notícias de quem está longe para as dificuldades, e de certa forma tristeza, de quem ficou.

Quando se ouve a adaptação da Muralha da China de Kafka, o transmontano na capa de honras aparece sempre com a mesma expressão. Ele aparece intercalando imagens de diferentes paisagens ou de outros rostos, como se ele fosse sempre o mesmo, imutável. E como é mostrado em diversas escalas e ângulos, embora de rosto inexpressivo, o espectador vê a expressividade na escala de planos com que é apresentado, do mais distante ao mais próximo, da observação longínqua à tentativa de penetrar no interior da mente daquela personagem.

Quando Luís se veste de pajem, reproduz-se um tipo de pintura, na expressão de Pasolini, um *moneme* específico. Ou como dizia Reis, “ a poesia é, também, uma das dimensões do cinema, no sentido em que Leonardo considerou que a poesia se relacionava com a pintura”³⁹⁰.

Quando o comboio parte, é maioritariamente o som que o identifica como se este bastasse como *kineme*. Aliás o próprio som é usado cirurgicamente em todo o filme com momentos em que está mesmo ausente como por exemplo na cena do adeus da rapariga de laço vermelho. É uma cena em que não é preciso ser adicionado mais nenhum elemento, nem mesmo o som. Não é preciso mais nenhum *kineme* significativo para um *moneme* que já é suficiente forte, e elucidativo na mensagem que quer transmitir.

Aliás, atente-se na forma como o som é usado ao longo do filme, ora existindo ora estando ausente, ora pontuando a acção ora interpretando-a em emoção. O exemplo máximo desta pontuação é sem dúvida a ausência de som na cena do adeus, porque o que diriam “um pai e uma filha que se despedem”?³⁹¹ E talvez o momento máximo de interpretação emotiva é a cena longa em que uma mulher se desloca pelos caminhos tortuosos daquela região para chegar a casa, cena essa musicada com a *Stabat Mater* de Giovanni Pergolese. Um verdadeiro hino ao sofrimento daquelas mulheres transmontanas. Mas para além destes exemplos, é inegável que o filme está repleto de som usado como não diegético, como por exemplo o som do carpinteiro, no meio do campo, ou o som do ferreiro quando os pajens atravessam a ponte. São sons usados num fenómeno de valor acrescentado e como um meio de manipulação semântica e afectiva das imagens apresentadas.³⁹²

Pier Paolo Pasolini acreditava que “a poesia era só uma evocação e o que contava era a realidade evocada, que por si falava com o leitor como tinha falado com o autor”³⁹³. A linguagem falada, adicionada da expressividade do seu interlocutor no tom e nos gestos, facilita o acesso a múltiplos assuntos de forma célere e com múltiplas interpretações possíveis.³⁹⁴ A linguagem escrita alfabética diminui o papel dos outros sentidos – do som e do toque – em qualquer cultura literária, separando-se da individualidade do interlocutor, tendo

³⁹⁰ António Reis em entrevista a José Matos-Cruz, durante a viagem a Trás-os-Montes (não publicada). MATOS-CRUZ, José de – “Trás-os-Montes. António Reis/Margarida Martins Cordeiro, Portugal (1976)”..., p.164.

³⁹¹ Cf. MOUTINHO, Anabela – “Entrevista a Margarida Martins Cordeiro”. MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro*..., p. 20.

³⁹² Cf. CHION, Michel – *Audio-vision. Sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994, p. 34.

³⁹³ PASOLINI, Pier Paolo – *Heretical Empirism*..., p. 135.

³⁹⁴ Cf. MCLUHAN, Marshall – “The Spoken Word: Flower of Evil?” In MCLUHAN, Marshall – *Understanding Media. The Extensions of Man*..., pp. 77-80.

continuidade de espaço e tempo e usando códigos uniformes.³⁹⁵ Mas o cinema, através da potencialidade criativa dos *im-signs*, com a expressividade dos *kinemes* intervenientes nos *monemes* criados ou mesmo na intencionalidade expressiva da montagem rítmica consegue juntar e transmitir muita mais informação.³⁹⁶ Um filme, tal como os jornais, pode ser construído a partir de uma estrutura de mosaico. E para fazer a associação desses mosaicos, a poesia é bem mais eficaz do que a prosa.³⁹⁷

Ora *Trás-os-Montes* é isso: uma associação de mosaicos de histórias surpreendentemente belas, que despertam de um sonho, real ou imaginário, evocando a realidade que a região tinha falado ao poeta e que ele(s) esperava(m) que também falasse ao espectador; um poema, de poesia quotidiana, simples, limpo de todos os maneirismos excessivos, em que cada palavra – *kineme* imagético ou sonoro – é colocado cirurgicamente no verso – *moneme*.

“A Poética terá de estudar não a forma literária já existente, mas a partir dela, a soma das formas possíveis: o que [...] pode ser, mais do que aquilo que é.” Tzvetan Todorov³⁹⁸

³⁹⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 81-88.

³⁹⁶ Cf. *Ibidem*, p. 288.

³⁹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 286.

³⁹⁸ “Poetics will have to study not the already existing literary forms but, starting from them, a sum of possible forms: what literature can be rather than what it is”. TODOROV, Tzvetan –“Poetics and Criticism”. *Apud* RENOV, Michael (dir.) – *Theorizing Documentary...*, p. 12.

Conclusão

Durante a fase curricular do mestrado desenvolvi interesse em compreender como o documentário pode transfigurar o objecto documental. Objectivamente, questionava como era possível tratar a não-ficção, na sua “pureza” e identidade, evitando essa mesma transfiguração, compreendendo todavia que a actualidade é sempre transformada pelas minhas opções como realizador. Eu posso filmar o que vejo, mas não posso filmar tudo quanto vejo naquele momento. Ao orientar a câmara, opto com emoção e intenção. Na montagem final decido o que incluir ou excluir do material obtido, recriando uma narrativa com significado, uma mensagem que pretendo transmitir ao espectador. Todavia, em alguns casos, para conseguir propiciar essa experiência significativa ao espectador, a actualidade pode ser insuficiente. A única forma de representar o verdadeiro espírito da realidade, tal como Robert Flaherty fazia³⁹⁹, poderá ser através do uso da ficção e de elementos ficcionados. Porque para expressar realidade com realidade⁴⁰⁰, o cinema trabalha a actualidade, através da não-ficção ou da ficção, criando, provavelmente, uma nova realidade.

Entender o que define um filme, como ficção ou não-ficção, implica perceber a intenção do realizador na representação da realidade. Ao querer estudar esta dualidade da ficção/não-ficção, e da sua preponderância nos filmes, cruzei-me com o filme de *Trás-os-Montes* e com a “estranha” caracterização de Jorge Leitão Ramos que afirma ser “nem documentário, nem ficção, *Trás-os-Montes* escolhe a globalidade, constituindo-se em obra aberta, capaz de fundir os elementos dessas duas ‘correntes’ do cinema.”⁴⁰¹

Volto a repetir intencionalmente esta frase pela importância que teve na definição última do meu objecto de estudo e proposta final de dissertação. Que filme é este que mistura aquela dualidade de um modo tão assumido? Uma obra aberta que, segundo Umberto Eco, se encontra ao dispor da perspectiva individual de cada espectador permitindo várias interpretações?⁴⁰²

Tentei visualizar *Trás-os-Montes*, um documentário “encomendado” pelo Centro Português de Cinema, que António Reis assumia, nas memórias descritivas, não saber o que o prefiguraria⁴⁰³ e que Margarida Martins Cordeiro classifica como ficção⁴⁰⁴. Aqui tenho que destacar a dificuldade na visualização satisfatória do filme, pela má qualidade das cópias existentes em plataformas da internet, como o popular *youtube.com*⁴⁰⁵, das inexistentes edições em DVD e a dificuldade em vê-lo projectado em ecrã. Mesmo recorrendo ao Arquivo

³⁹⁹ Cf. CALDER-MARSHAL, Arthur – *The innocent eye...*, p. 97.

⁴⁰⁰ PASOLINI, Pier Paolo – “The end of the Avant-Guard” (1966) In *Heretical Empirism. Translated by Ben Lawton and Louise k. Barnett*. 2ªEd. Washington: New Academia Publishing, 2005, p. 133.

⁴⁰¹ RAMOS, Jorge Leitão – *Dicionário do Cinema Português 1962-1988...*, p. 387.

⁴⁰² Cf. ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Trad. João Rodrigo Narciso Furtado. Lisboa: Relógio D’Água, 2016, p. 63.

⁴⁰³ REIS, António – “Arquitectura do Nordeste- Média Metragem”..., p. 24.

⁴⁰⁴ Cf. Apêndice, p. 102.

⁴⁰⁵ REIS, António; CORDEIRO, Margarida Martins – *Trás-os-Montes*. [Em linha] [Consult. 5 Novembro 2015] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EI7TrHy64bs>

Nacional da Imagem em Movimento⁴⁰⁶, só me foi possibilitado estudá-lo a partir da visualização de cópia *betamax*, em ecrã de televisão, por alegada necessidade de preservação da película ali existente.

O levantamento bibliográfico, realizado de forma exaustiva, revelou não haver uma quantidade significativa de livros ou artigos científicos sobre *Trás-os-Montes*, embora existam vários artigos em publicações periódicas, nomeadamente críticas aos filmes da dupla António Reis/Margarida Martins Cordeiro. Para complemento desta informação foram realizadas algumas entrevistas, por exemplo, a ex-alunos de António Reis. Mas o registo era, em tudo, semelhante aos exemplos encontrados na literatura existente. Por outro lado, personalidades contactadas, como Acácio de Almeida, director de fotografia de *Trás-os-Montes*, insistiram que a discussão sobre o filme deveria ser feita unicamente com Margarida Martins Cordeiro, ainda viva e a residir em Trás-os-Montes.

Não foi fácil contactar Margarida Martins Cordeiro pela reclusão a que se votou em Bemposta, distrito de Bragança. Demorei quase um ano a conseguir finalmente conversar com ela, em presença, sobre vários assuntos e, em particular, sobre *Trás-os-Montes*. A entrevista teve que ser realizada em Mogadouro, localidade próxima de Bemposta, dada a vontade expressada em resguardar a privacidade, quer da sua casa ou da sua terra. O resultado poderia, porventura, ter sido mais frutífero, mas é notória a dor que alguns temas lhe causam e a consequente recusa em aprofundá-los, os filmes que não consegue visualizar por estarem lá familiares e amigos, bem como o choque causado pela morte tão prematura de António Reis.

Com a intenção de compreender e analisar o filme *Trás-os-Montes*, procurei estudar diversos temas da história do cinema e filmes que, de alguma forma, se relacionassem com esta obra de António Reis e Margarida Martins Cordeiro.

Inicialmente procurei entender as origens do cinema e o modo como o uso dos filmes para fins científicos contribuíram para o desenvolvimento da abordagem etnográfica da salvaguarda. Em especial como a preservação futura das características culturais ou étnicas de um povo se conseguia através do estudo, e filmagem, de exemplos representativos desse povo numa perspectiva de alegoria etnográfica.

Esta atitude de salvaguarda estava naturalmente ligada as primeiras experiências “documentaristas”, com os filmes de viagem. É dentro desta tipologia, e do movimento romântico americano, que surge o filme *Nanook of the North* de Robert Flaherty. Dada a importância deste filme, considerado por António Reis como uma das referências necessárias para *Trás-os-Montes*, procurei perceber a forma como a manipulação da realidade era necessária para a criação da “actualidade” que se pretendia transmitir e salvaguardar. Igualmente procurei perceber como *Nanook of the North*, ou os filmes seguintes de Flaherty, contribuíram para desenvolver os princípios constituintes da nova tipologia fílmica, o documentário, entendida na definição de John Grierson como o “tratamento criativo da actualidade”.

Outros dos filmes que António Reis reconheceu ser referência para *Trás-os-Montes* é *Las Hurdes-Tierra sin Pan* de Luis Buñuel. Assumido como documentário, este filme manipula a actualidade como forma de expressão de crítica social ou política, usando do surrealismo para transfigurar os objectos que assim assumem diferentes significâncias. Desta forma, tentei compreender como o imaginário tinha servido o real, no filme *Las Hurdes-Tierra sin Pan*, e

⁴⁰⁶ ANIM-Arquivo Nacional da Imagem em Movimento, em Bucelas.

qual a ligação a alguns pormenores ou cenas existentes no filme de António Reis e Margarida Martins Cordeiro.

Tal como já foi exposto, *Trás-os-Montes* bebe do conhecimento etnográfico da região e do povo transmontano. Mas, talvez por adoptar abordagens com elementos ficcionados e não-ficcionados, tem sido classificado como etno-ficção. Para entender este tipo de tipologia filmica, estudei sucintamente a obra de Jean Rouch, que considerava *Trás-os-Montes* como uma nova forma de linguagem cinematográfica⁴⁰⁷. A importância deste estudo reflecte-se, por exemplo, num dos seus filmes *Moi un Noir* e nas características básicas que Rouch, pai da etno-ficção, considerava essenciais para a realização de um filme desta tipologia.

Ao assumir a existência de elementos ficcionados e de elementos não-ficcionados em *Trás-os-Montes*, considere também importante perceber quais as diferenças mais importantes que separam os estilos da ficção e da não-ficção, bem como a forma como se podem interligar. Como a ficção pode ser usada nas tipologias de não-ficção, ou como a própria não-ficção pode servir as intenções da ficção, na transmissão de uma determinada mensagem, sendo que o documentário dependerá sempre da forma como é percebido pelo espectador.

Entender o documentário obriga necessariamente a entender os vários modos de representação da realidade pelo que sucintamente abordei a forma de classificação proposta por Bill Nichols, bem como as características genéricas de cada um daqueles modos. Estes não serão todavia exclusivos de cada obra, podendo o realizador adoptar variadas abordagens do objecto documental através da utilização concomitante de diferentes modos.

Um dos modos propostos por Bill Nichols é o modo poético em que se pretende que o espectador experiencie o mundo através da dimensão afectiva. Mas sendo esta característica ainda assim insuficiente para explicar a abordagem poética usada em *Trás-os-Montes*, achei igualmente importante entender a definição de cinema poesia proposta por Pier Paolo Pasolini, analisando sucintamente a construção da gramática cinematográfica que ele propôs, bem como o conceito de que o realizador é linguista e esteta.⁴⁰⁸

Claro que, para compreender *Trás-os-Montes*, é preciso conhecer a conjectura histórica do cinema em Portugal, e em especial a criação do Centro Português do Cinema que possibilitou a realização deste projecto. Conhecer a carismática figura de António Reis, a sua faceta de poeta, realizador e finalmente a professor da escola de cinema. Conhecer a sua mulher, Margarida Martins Cordeiro, transmontana e psiquiatra. De igual forma, para perceber o que pretendiam retratar em *Trás-os-Montes*, propus a divisão do filme nos quatro grandes temas que o compõem, analisando-os: a região, o povo, o afastamento e a memória. E tentei perceber a maneira como foi recepcionado, desde a ante-estreia, às polémicas a nível nacional e à aclamação internacional.

Todavia, o propósito final desta dissertação é a discussão do filme *Trás-os-Montes*, e a sua potencial classificação. Acolhendo as duas tipologias do cinema, a ficção e não-ficção, não dá preponderância específica a nenhuma delas. Mistura o real com o imaginário. Recria histórias e estórias conhecidas da infância de Margarida. Joga com mini-narrativas, juntando-as num mosaico oferecido “livremente” à interpretação do espectador, sem amarras de expressão,

⁴⁰⁷ Jean Rouch no excerto da carta escrita ao Director geral da Acção Cultural em Junho de 1976 In MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça (org.). – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 187.

⁴⁰⁸ Cf. PASOLINI, Pier Paolo – “The ‘Cinema of Poetry’” (1965). In PASOLINI, Pier Paolo – *Heretical Empirism*. Translated by Ben Lawton and Louise k. Barnett. 2ªEd. Washington: New Academia Publishing, 2005, pp. 167-186.

nem condicionadas pela obrigatoriedade do real ou pela manipulação da ficção. Como dizia António Reis, esta obra é dirigida para aqueles espectadores que saibam compreender e interpretar na imagem o que não está no enredo⁴⁰⁹, ou seja, uma obra assumidamente para espectadores críticos.⁴¹⁰

Será expectável que, por exemplo, *Trás-os-Montes* fosse somente um trabalho etnográfico à semelhança de *Vilarinho das Furnas* de António Campos? Ou só uma história ficcionada, baseada no real imagético de um povo, como *Moi, un Noir* de Jean Rouch? Qualquer destas tipologias serão suficientes para definir esta obra de António Reis e Margarida Martins Cordeiro? Do meu ponto de vista, entendo que não! Qualquer destas tipologias serão redutoras na classificação desta obra que julgo dever ser encarada como um ensaio poético ou cinema poesia. Aliás, na minha perspectiva, o texto de António Reis, publicado no Boletim da Casa Guérin em 1969⁴¹¹ e reproduzido na íntegra no Anexo III desta dissertação, já preconizava a proposta de um poema visual⁴¹² sobre a região de Trás-os-Montes.

Claro que não pretendo classificar *Trás-os-Montes*, mas humildemente suscitar questões pertinentes que poderão contribuir para a necessidade de revisão da classificação deste filme. A completa compreensão desta obra, como cinema poesia, obrigar-me-ia, necessariamente, a uma análise que envolvesse mais pontos de vista nas mais diversas áreas, entre outras, da literatura à estética. Não obstante, penso também que *Trás-os-Montes* não deveria ser dissociado de *Ana e Rosa de Areia*, no conjunto uma trilogia definidora da obra poética perseguida por António Reis e Margarida Martins Cordeiro.

Tal seria, no entanto, um outro caminho que, obviamente, não cabe no âmbito desta dissertação de mestrado nem nos constrangimentos impostos por esta. Em todo o caso, caminho que tenciono percorrer.

⁴⁰⁹ Cf. LEITE, Adelina do Anjos Pinto, “Depois de participar num ‘debate’, no cinema Satélite, sobre o filme ‘Trás-os-Montes’”. *Mensageiro de Bragança*, nº 1617 (23 julho 1976), p. 8.

⁴¹⁰ Para Umberto Eco existem dois tipos de leitores modelo, o ingénuo e o crítico. O que muitas vezes escapa ao leitor modelo ingénuo é um convite feito pelo autor para o leitor modelo crítico apreciar. Cf. ECO, Umberto – *Los Limites de la interpretación*. Traducción de Helena Lozano. Milão: Fabri, 1992. Versão Kindle, 481/6701.

⁴¹¹ *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça (org.). – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, pp. 37-43.

⁴¹² Cf. Apêndice, p. 110.

MORTE QUOTIDIANA
(A.R. , in memoriam)

Recorto a tua morte do jornal;
meto-a num livro teu
já antigo; a desmesura do olhar
junta-se agora ao silêncio
para a derradeira memória
de ti: poesia eriçada,
irmã dos cardos, rasteira.

Poema inédito de Eugénio Andrade
(escrito à data do falecimento de António Reis)⁴¹³

⁴¹³ MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, p. 92.

Bibliografia

Livros

- ABEL, Richard (ed.) – *Encyclopedia of early cinema*. Oxon: Routledge, 2005.
- AFONSO, Ana Isabel (ed.) – *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. New York: Routledge, 2004.
- AITKEN, Ian – *European Film Theory and Cinema: A critical introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.
- AITKEN, Ian (ed.) – *The concise Routledge encyclopedia of the documentary film*. Oxon: Routledge, 2013.
- ALVES, Francisco Manuel – *Bragança: Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança*. Tomo IV. Bragança: Câmara Municipal de Bragança, 2000.
- ARAÚJO, Nelson – *Cinema Português: intersecções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*. Lisboa: Edições 70, 2016.
- AREAL, Leonor – *Cinema Português. Um País imaginado. Vol. I – Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- _____ – *Cinema Português. Um País imaginado. Vol. II – Após 1974*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ARQUITECTOS, Sindicato Nacional dos (ed.) – *Arquitectura popular em Portugal*. Vol. 1 e 2. Lisboa: Sind. Nac. dos Arquitectos, 1961.
- AUGÉ, Marc – *La guerre des rêves: exercices d’ethno-fiction*. S.l.: Éditions du Seuil, 1997.
- BAPTISTA, Tiago – *A invenção do cinema português*. Lisboa: Tinta da China, 2008.
- BARBARSH, Ilisa; TAYLOR, Lucien – *Cross-cultural filmmaking. A handbook for making documentary and ethnographic films and vídeos*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- BARNOUW, Erik – *Documentary. A history of non-fiction film*. 2.^a ed rev. New York: Oxford University Press, 1993.
- BARSAM, Richard – *Nonfiction film: Theory and criticism*. New York: Dutton, 1976.

- _____ – *The vision of Robert Flaherty. The artista as Myth and Filmmaker*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- _____ – *Non-fiction film. A critical history-revised and expanded*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- BATISTA, Tiago – *A invenção do Cinema Português*. Lisboa: Tinta da China, 2008.
- BEATTIE, Keith – *Documentary screens: Non-fiction films and Television*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin – *Film art: an introduction*. 8.^a ed. New York: McGraw-Hill, 2008.
- BRUZZI, Stella – *New Documentary: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2000.
- CALDER-MARSHAL, Arthur – *The innocent eye. The life of Robert J. Flaherty*. London: W.H.Allen, 1963.
- CÂMARA Municipal de Lisboa [et al.] (org.) – *PANORAMA 2010*. Lisboa: A.N.I.M Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2010.
- CASTRO, Ilda – *Cineastas Portuguesas 1874-1956*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2000. [conversas com Noémia Delgado, Teresa Olga, Margarida Cordeiro, Monique Rutler, Paola Porru, Solveig Nordlund, Renée Gagnon, Manuela Serra, Margarida Gil, Rosa Coutinho Cabral, Cristina Hauser e Rita Azevedo Gomes]
- CHAVES, Miguel – *Casal Ventoso: da gandaia ao narcotráfico*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 1999.
- CHION, Michel – *Audio-vision. Sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- COELHO, Eduardo Prado – *Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1983.
- COWIE, Elizabeth – *Recording Reality, Desiring the Real*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- COSTA, João Bernard da – *Cinema Português: anos Gulbenkian*. Lisboa, Fundação Gulbenkian, 2007.
- CUNHA, Paulo; SALES, Michelle (orgs.) – *Cinema Português: Um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

- DELEUZE, Gilles – *A imagem-tempo. Cinema 2*. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Documenta, 2015.
- _____ – *A imagem-movimento. Cinema 1*. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Documenta, 2016.
- ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Trad. João Rodrigo Narciso Furtado. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.
- _____ – *Los Limites de la interpretación*. Traducción de Helena Lozano. Milão: Fabri, 1992. Versão Kindle
- EDWARDS, Gwynne – *A companion to Luis Buñuel*. Woolbridge: Tamesis, 2005.
- GARCIA DE CORTÁZAR, Fernando; GONZÁLEZ VESGA, José Manuel – *História de Espanha: Uma breve história*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.
- GOULET, Pierre-Marie [et al.] (coord.) – *O olhar de Ulisses: o Som e a Fúria*. Porto: Porto Capital Europeia da Cultura 2001, 2001.
- GUERREIRO, M. Viegas; VASCONCELOS, J. Leite de – *Tradições Populares de Portugal*. 2.^a ed. Lisboa: Imp. Nac. Casa da Moeda, 1986.
- HARDY, Forsyth (ed.) – *Grierson on documentary*. London: Collins, 1946.
- HEIDER, Karl G. – *Ethnographic film*. Rev Ed. Austin, University of Texas Press, 2006.
- HENLEY, Paul – *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- HOCKINGS, Paul (ed.) – *Principles of Visual Anthropology*. 3.^a ed. Berlin: Mouton de Gruyter, 2003.
- JUHASZ, Alexandra; LERNER, Jesse (ed.) – *F is for phony. Fake documentary and truth's undoing*. Minneapolis: The Minnesota University Press, 2006.
- KASPER, Dennis L. [et al.] – *Harrison's Principles of Internal Medicine 19th Edition*, Vol. 1 e Vol. 2. New York: McGraw-Hill, 2015.
- LEMIERE, Jacques – *Le Cinema comme interpelation du pays: parcours des cinéastes, événement politique et idée nationale: le cas du Portugal après Avril 1974*. Lille: 2007. Tese de Doutoramento em Sociologia apresentada na Faculté de Sciences Economiques et Sociales, Université des Sciences et Technologies de Lille. [Policopiado]
- LOIZOS, Peter – *Innovation in ethnographic film. From Innocence to self-consciousness. 1955-1985*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

- LOURENÇO, Paula; PEREIRA, Ana Cristina; TROVI, Joana. – *Amantes do Reis de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2008.
- MACDOUGALL, David – “The visual in anthropology” In BANKS, Marcus; Morphy, Howard (ed.) – *Rethinking Visual Anthropology*. London: Yale University Press, 1997, pp. 276-295.
- MARTINS, Ana [et al.] – *Olhares sobre Portugal: Cinema e Antropologia*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Social do I.S.C.T.E. e ABC Cine-Clube de Lisboa, 1983.
- MATOS-CRUZ, José de – *Panorama do Cinema Português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1980.
- MATOS-CRUZ, José de – “Trás-os-Montes”. In FERREIRA, Carolin Overhoff (org.) – *O cinema português através dos seus filmes*. Lisboa: Edições 70, 2014, pp. 159-166.
- MCLUHAN, Marshall – *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994.
- MENDES, João Maria (coord.). – *Novas e velhas tendências do Cinema português contemporâneo*. Lisboa: Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), Escola Superior de Teatro e Cinema, 2013.
- MENDES, João Maria; RAMOS, João Leitão – *Sobre dois filmes: Tabu de Miguel Gomes e Deste lado da ressurreição de Joaquim Sapinho; Entrevista com António Reis e Margarida Cordeiro (1985)*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2013.
- MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro - a poesia da terra*. Faro: Cineclube de Faro, 1997.
- NEVES, José, (coord.) – *Lugar dos ricos e dos pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. Porto: Dafne Editora, 2014.
- NICHOLS, Bill – *Representing Reality*. Indianápolis: Indiana University Press, 1991.
- _____ – *Blurred Boundaries*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- _____ – *Introduction to Documentary*. 2ª Ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- PARAFITA, Alexandre – *Branca Flor, o príncipe e o demónio*. 2.ª ed. Porto: Asa, 2007.
- _____ – *Património Imaterial do Douro*. Vol I, II, e III. Peso da Régua: Ancora Editora, 2007.
- PASOLINI, Pier Paolo – *Heretical Empirism. Translated by Ben Lawton and Louise k. Barnett*. 2.ª ed. Washington: New Academia Publishing, 2005.

- PELAYO, Jorge – *Bibliografia Portuguesa*. 2.^a ed. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998.
- PENAFRIA, Manuela – *O filme documentário. História, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmo, 1999.
- PENDERGAST, Tom; PENDERGAST, Sara (dir.) – *International Dictionary of Film and Filmmakers- 1: Films*. 4.^a ed. Farmington Hills: St. James Press, 2000.
- _____ – *International Dictionary of Film and Filmmakers-2: Directors*. 4.^a ed. Farmington Hills: St. James Press, 2000.
- PEREIRA, Henrique Manuel (coord.) – *Nome de Guerra, a Viagem de Junqueiro: O Documentário. Olhares e Argumento*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2011.
- PINA, Luís de – *Documentarismo Português*. Lisboa: Instituto do Cinema, 1977.
- PRAMAGGIORE, Maria; WALLIS, Tom – *Film; A Critical Introduction*. 2.^a ed. London: Laurence King Publishing, 2008.
- RAMOS, Jorge Leitão – *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- _____ – *Dicionário do Cinema Português 1989-2003*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- REIS, António – *Poemas Quotidianos*. Lisboa: Portugália, 1967. Coleção Poetas de Hoje.
- RENOV, Michael (dir.) – *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993.
- RHODES, Gary D.; SPRINGER, John Parris (ed.) – *Docufictions. Essays on the intersection of Documentary and Fiction Filmmaking*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2006.
- RILKE, Rainer Maria – *Cartas a um Jovem Poeta*. Edição Bilingue: Tradução de José Miranda. 2.^a ed. Lisboa: Antígona. 2016.
- ROSENTHAL, Alan; CORNER, John (dir.) – *New challenges for documentary*. 2.^a ed. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- ROTHMAN, William – *Documentary Classics*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- ROTHMAN, William (dir.) – *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. New York: State University of New York Press, 2009.
- ROUCH, Jean – *Ciné-Ethnography/Jean Rouch. Edited and translated by Steven Feld*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

- RUSSEL, Catherine – *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. London: Duke University Press, 1999.
- SALES, Ernesto – *Mirandela: Apontamento Históricos, 1250-1950*. Vol. I. 2.^a ed. Bragança: Junta Distrital, 1978.
- TORGA, Miguel – *Um reino Maravilhoso*. Ilustração Graça Morais. Lisboa: D. Quixote, 2002, inum.
- TOSI, Virgilio – *Cinema before Cinema: The origins of scientific cinematography*. Trad. da Edição Italiana de 1984. London: British Universities Film & Video Council, 2005.
- WARD, Paul – *Documentary. The margins of reality*. New York: Columbia University Press, 2005.
- WINSTON, Brian – *Claiming the Real: Documentary: Grierson and Beyond*, London: British Film Institute, 2008.

Publicações periódicas

- “A PROPÓSITO do filme ‘Trás-os-Montes’”. *Mensageiro de Bragança*, n.º 1607 (17 Maio 1976), p. 12.
- “ANTÓNIO Reis mostra o Nordeste. ‘Trás-os-Montes’ está também em Lisboa”. *A Capital* (16 Junho 1976). □
- “ANTÓNIO Reis e Margarida Cordeiro colhem louros no Festival de Toulon”. *Revista Cineclube* n.º 12-13, (Outubro/Dezembro 1976), p. 23.
- ANTÓNIO, Lauro – “Trás-os-Montes. Os poetas e as crianças”. *Isto é espectáculo* n.º 1 (Setembro 1976), pp. 40-41.
- BELO, Fernando – “Trás-os-Montes de António Reis e Margarida Cordeiro”. *Jornal Gazeta da Semana* (24 Junho 1976). □
- BEGIN, Paul – “Buñuel, Eisenstein, and the ‘Montage of Attractions’: An Approach to Film in Theory and Practice”. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 83, n.º 8 (2006), pp. 1113-1132.

□ Fonte recolhida da Biblioteca e Arquivo Fotográfico da Cinemateca Portuguesa. No recorte não constava a numeração da página do artigo.

- BOLINA, V. A. – “Pequena nota ‘sem pretensões’ sobre ‘Trás-os-Montes’.” *Diário de Lisboa* (3 Julho 1976), p. 14.
- BOTELHO, João – “3 notas sobre Trás-Os-Montes”. *Revista M- Revista de Cinema* (4 Junho 1977), pp. 42-44.
- BRAGANÇA, Nuno – “‘TRÁS-OS-MONTES’ visto por”. *Diário de Lisboa* (11 Maio 1976), p. 14.
- CARDOSO, Adelino – “Museu da Imagem e do Som. Um desafio dos 80 aos novos cineastas portugueses”. *Cinéfilo*, n.º 27 (6 Abril 1974), pp. 20-23.
- CHAMPETIER, Caroline – “Trás-Os-Montes”. *Cahiers du Cinéma*, n.º 287 (Abril 1978), p. 70. □
- COELHO, Alexandra L. – “Trás-Os-Montes”. *Jornal Público, P2* (7 Novembro 2009), pp. 8-10.
- COELHO, Alexandra L. – “Margarida Cordeiro-Voltava ao cinema amanhã”. *Jornal Público, Revista Pública*, (29 Novembro 2009), pp. 34-46.
- COELHO, Eduardo Prado – “Oficialmente o que pode (e quer) fazer-se?”. *Expresso, Revista* (25 Junho 1976), p. 22.
- COSTA, João Bénard – “Por um filme...”. *Expresso, Revista* (25 Junho 1976), p. 22.
- COUTINHO E CASTRO, José – “Conversa com Margarida Cordeiro e António Reis”. *Cinema*, n.º16 (Outubro 1989), pp. 6-8.
- CUADROS, Juan, CALVENTE, Maria José, BENITO, Agustin, AREVÁLO, Juan, CALERO, Maria Angeles, SEGURA, Javier, Rubio, Jose Miguel – “Plasmodium ovale malaria acquired in central Spain”. *Emerging infectious diseases*, vol. 8, n.º 12 (Dezembro 2012), pp. 1506-1508.
- DANEY, Serge – “Loin des Lois (Trás-Os-Montes)”. *Cahiers du Cinéma*, n.º 276 (Maio 1977), pp. 42-44. □
- DANEY, Serge; OUDART, Jean Pierre – “Trás-os-Montes, Entretien avec Antonio Reis”. *Cahiers du Cinéma*, n.º 276 (Maio 1977), pp. 37-41. □
- DEBOUZEK, Jeanette – “The ‘ethnographic surrealism’ of Jean Rouch.” *Visual Anthropology*, vol. 2, n.º 3-4 (1989), pp. 301-315.

□ Não tendo sido possível consultar o original, por via de regra será referenciada a sua transcrição em MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro - a poesia da terra*. Faro: Cineclube de Faro, 1997.

- DIONÍSIO, Mário – “Trás-os-Montes’ um acto de militância autêntica”. *Expresso, Revista* (25 Junho 1976), p. 22.
- DIOP, Carmen (2007) – “Jean Rouch: l’anthropologie autrement”. *Journal des anthropologues*, n.º 3 (2007), pp. 185-205.
- “FILME Trás-os-Montes saiu do coração dos autores!”. *Jornal Novo* (3 Dezembro 1977). □
- DELGADO, Iva – “Trás-os-Montes”. *Diário de Notícias* (1 Julho 1976). □
- DIONÍSIO, Mário- “Trás-os-Montes’ um acto de militância autêntica”. *Expresso, Revista* (25 Junho 1976), p. 22.
- “E O CINEMA em Democracia”. *Cinéfilo*, n.º 36 (15 Junho 1974), pp. 16-17.
- EITZEN, Dirk – “When is a Documentary? Documentary as a mode of reception”. *Cinema Journal*, Vol. 35, n.º 1 (Outono 1995), pp. 81-102.
- F.A.P [Francisco Assis Pacheco] – “Trás-os-Montes’ sai hoje do Satélite”. *Diário de Lisboa* (18 Junho 1976), p. 5.
- FLAHERTY, Robert J. – “How I filmed Nanook of the North”. *World’s work*, n.º 44 (1922), pp. 553-560.
- GIRALDES, Manuel – “As serras e a cidade. Monólogo sobre ‘Trás-os-Montes’”. *A Luta* (16 Junho 1976). □
- GIRALDES, Manuel – “Perdoai-lhes António Reis que eles não sabem o que dizem. Polémica Transmontana sobre ‘Trás-os-Montes’”. *A Luta* (19 Junho 1976). □
- GODMILOW, Jill; SHAPIRI, Ann-Louise – “How real is the Reality in Documentary film?” *History and Theory*, vol. 36, n.º4. Theme Issue 36: producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy (Dezembro 1997), pp. 80-101.
- GODMILOW, Jill – “Kill Documentary as we know it”. *Journal of Film and Video*, vol. 54, n.º 2/3 (Verão/Outono 2002), pp. 3-10.
- GUIMARÃES, José – “Trás-os-Montes’”. *Mensageiro de Bragança*, n.º 1613 (25 Junho 1976), p. 7.
- GUIMARÃES, José do Nascimento Albuquerque – “Ainda sobre o filme ‘Trás-os-Montes’”. *Mensageiro de Bragança*, n.º 1614 (2 Julho 1976), p. 3.
- “HAVERÁ lugar para um cinema paralelo”. *Expresso, Revista* (25 Junho 1976), p. 22.
- HOLMES, Lowell D. (1979) – “Films: 1923. Directed and photographed by Robert J. Flaherty”. *American Anthropologist*, vol. 81, n.º 33(1979), pp.734-736.

- HOWELLS, Richard – “Louis Le Prince: the body of evidence”. *Screen*, vol. 47, n.º 2 (2006), pp. 179-200.
- IVENS, Joris. *Liberation* (25 Março 1978), p. 14. □
- JONES, Julie – “Interpreting reality: Los Olvidados and the documentary mode”. *Journal of Film and Video*, vol. 57, n.º 4 (Inverno 2005-2006), pp. 18-31.
- LEITE, Adelina do Anjos Pinto – “Depois de participar num ‘debate’, no cinema Satélite, sobre o filme ‘Trás-os-Montes’”. *Mensageiro de Bragança*, n.º 1617 (23 Julho 1976), pp. 6, 8.
- LISTOPAD, Jorge – “Atrás dos ‘Trás-os-Montes’”. *Expresso, Revista* (25 Junho 1976), p. 22.
- LÍVIO, Tito – “ ‘Trás-Os-Montes’ de António Reis. *Diário Popular* (5 Julho 76). □
- LÓPEZ, José Manuel – "Cambio estético y compromiso político en Buñuel (1929): Un perro andaluz y Las Hurdes." *Pensamiento y cultura* n.º 7 (2004), pp. 123-140.
- M.D. – “Em fase de montagem o novo filme de António Reis, ‘Trás-os-Montes’”. *Primeiro de Janeiro* (25 Abril 1975). □
- MACDOUGALL, David – “Prospects of the ethnographic film”. *Film Quarterly*, vol. 23, n.º 2 (Inverno, 1969-1970), pp. 6-30.
- MACHADO, Luís – “Carta aberta a um poeta-cineasta chamado António Reis”. *A Luta* (11 Agosto 1976), p. 14.
- MARCUS, Alan – “Nanook of the North as primal drama”. *Visual Anthropology*, vol. 19, n.º 3 (2006), pp. 201-222.
- MARKS, Dan – “Ethnography and ethnographic film: From Flaherty to Asch and after”. *American Anthropologist*, vol. 97, n.º 2 (Junho 1995), pp. 339-347.
- MARQUES, José Vieira – “Novo Cinema Português consagrado na Alemanha”. *Expresso, Revista* (29 Outubro 1977), p. 19.
- MENDES, José Ribeiro – “‘Trás-os-Montes’ de António Reis e Margarida Martins Cordeiro”. *Jornal do Comércio* (9 Julho 1976). □
- MONTEIRO, João César – “Jaime de António Reis: O inesperado no cinema português”. *Cinéfilo*, n.º 29 (20 Abril 1974), pp. 22-32.
- NICHOLS, Bill – “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”. *Critical Inquiry*, vol. 27 n.º 4 (Verão, 2001), pp. 580-610.
- NICHOLS, Bill – “Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject”. *Critical Inquiry*, vol. 35, n.º1 (Outono 2008), pp. 72-89.

- NUNES, Mário Damas – “A terra, o Povo, a Lenda”. *Isto é Espectaculo* n.º 1 (Setembro 1976), p. 43.
- “O FILME de António Reis. A autenticidade de Trás-os-Montes feriu susceptibilidades”. *Diário de Notícias* (17 Junho 1976). □
- “O PÚBLICO e a crítica de Paris aplaudem ‘Trás-os-Montes’”. *Diário de Notícias* (19 Abril 1978). □
- OLIVEIRA, R.; PALHARES, J. – “Entrevista: Pedro Costa”. *Cinergia* (Janeiro 2012), pp. 67-78.
- “OUVINDO António Reis - O Poeta do Porto que foi ao Alentejo”. *Jornal de Notícias, Suplemento Literário* (Agosto 1957). □
- “PAULO Rocha – Novo Presidente do CPC”. *Cinéfilo*, n.º 18 (2 Fevereiro 1974), p. 3.
- PEREIRA, José Vaz – “Subir às Montanhas: António Reis morre aos 64 anos”. *Diário Popular* (11 Setembro 1991), p. 7.
- PINA, Luís – “Trás-os-Montes: primeiro tempo”. *O Dia* (16 Junho 1976), p. 7.
- PINA, Luís – “Trás-os-Montes: segundo tempo”. *O Dia* (16 Junho 1976), p. 7.
- PIRES, Vaz – “‘Trás-os-Montes’: Um filme sem qualidade nem verdade”. *Mensageiro de Bragança*, n.º 1608 (21 Maio 1976), pp. 1, 5.
- PORTO, Carlos – “Depoimento sobre o filme ‘Trás-os-Montes’”. *Diário de Lisboa* (27 Maio 1976), p. 14.
- RADFORD, Colin; WESTON, Michael – “How can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”. *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, vol. 49 (1975), pp. 67-93.
- REIS, António – “Arquitectura do Nordeste- Média Metragem”. *Cinéfilo*, n.º 27 (6 Abril 1974), pp. 24-25.
- ROCHA, Paulo – “Uma figura Luminosa”. *JL* (17 Setembro 1991), p. 6.
- RODRIGUES, Rogério – “Trás-os-Montes. Do cinema à vida real”. *Diário de Lisboa* (4 Maio 1976), p. 1.
- RODRIGUES, Rogério – “Viagem violenta com ternura de infância”. *Diário de Lisboa* (4 Maio 1976), p. 20.

- RUBINSTEIN, Elliot – “Visit to a Familiar Planet: Buñuel among the Hurdanos”. *Cinema Journal*, vol. 22, n.º 4 (Verão, 1983), pp. 3-17.
- RUBINSTEIN, Elliot – “Buñuel's World, or the World and Buñuel”. *Philosophy and Literature*, vol. 2, n.º 2 (Outono 1978), pp. 237-248.
- RUOFF, Jeffrey – “An Ethnographic Surrealist Film: Luis Buñuel's Land Without Bread”. *Visual Anthropology Review*, vol. 14, n.º 1 (Primavera-Verão 1998), pp. 45-57.
- SICLIER, Jacques – “Trás-os-Montes de António Reis e Margarida Martins Cordeiro.” *Le Monde* (25 Março 1978), p. 18. □
- SILVA, Jorge Alves da – “Contra o céu”. *M-Revista de Cinema* (4 Junho 1977) pp. 39-42. □
- SJÖBERG, Johannes – “Ethnofiction: drama as a creative research practice in ethnographic film”. *Journal of Media Practice*, vol. 9, n.º 3 (2008), pp. 229-242.
- “TRÁS-OS-MONTES’: Filme contra a cidade”. *Diário de Lisboa* (17 Fevereiro 1975), p. 6.
- “TRÁS-OS-MONTES’: Um filme que é uma mentira e uma afronta!”. *Mensageiro de Bragança*, n.º 1606 (7 Maio 1976), pp. 1, 9.
- VASCONCELOS, António-Pedro – “Trás-Os-Montes. Satélite 15,17, 19 e 21.30h Para todos”. *Expresso, Revista* (19 Junho 1976), p. 23.
- VASCONCELOS, António-Pedro – “As leis de Kafka”. *Expresso, Revista* (25 Junho 1976) p. 22.

Fontes digitais

- CARTA de doação (cópia) de Mirandela e seus termos, concedida por D. Dinis a Branca Lourenço [Em linha] *Leitura Nova, Além Douro*, liv. 2, f. 274v. Torre do Tombo. [Consult. 9 Dezembro 2016] Disponível em <http://digitalq.arquivos.pt/details?id=4633769>
- CUCINOTTA, Caterina; CASCAIS, António – *Vestuário Cinematográfico: Estudos da Fashion Theory Aplicados à Etno-Ficção Portuguesa*. [Em linha] Z. Pinto-Coelho & J. Fidalgo (dir.). – *Sobre Comunicação e Cultura: I Jornadas de Doutorandos em Ciências da Comunicação e Estudos Culturais*. Universidade do Minho: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, 2012. [Consult. 19 Abril 2017] Disponível em http://revistacomsoc.pt/index.php/cecs_ebooks/article/view/1348

- CUNHA, Paulo M. F. – “*Os filhos Bastardos*”. *Afirmção e reconhecimento do Novo Cinema Português 1967-1974*. [Em linha] Coimbra: 2005. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. [Consult. 15 Março 2017] Disponível em https://www.academia.edu/2241022/Os_filhos_bastardos._Afirma%C3%A7%C3%A3o_e_reconhecimento_do_Novo_Cinema_Portugu%C3%AAs_1967-74_2005_
- CUNHA, Paulo – *Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção*. [Em linha] BAPTISTA, Tiago; MARTINS, Adriana (dir.). Atas do II Encontro Anual da AIM. Lisboa: Associação Imagem em Movimento, 2013, pp. 557-565. [Consult. 19 Abril 2017] Disponível em <http://www.aim.org.pt/atas/>
- CUNHA, Paulo – *Para uma história das histórias do cinema português*. [Em linha] Aniki, vol. 3, n.º 1 (2016), pp. 36-45. [Consult. 19 Abril 2017] Disponível em <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/231>
- DA SILVA PEREIRA, Mónica – *A produção fílmica do Centro Português de Cinema*. [Em linha] BAPTISTA, Tiago; MARTINS, Adriana (dir.). Atas do II Encontro Anual da AIM. Lisboa: Associação Imagem em Movimento, 2013, pp. 548-556. [Consult. 19 Abril 2017] Disponível em <http://www.aim.org.pt/atas/>
- FERNANDES, Marta – *Um espaço interior: para uma leitura da obra de António Reis e Margarida Cordeiro*. [Em linha] Lisboa: 2010. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, área de especialização Cinema e Televisão, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. [Consult. 17 Março 2017] Disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/7202>
- FERRAZ, Ana L. M. C. – *A experiência da duração no cinema de Jean Rouch*. [Em linha] Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário, n.º 8 (2010), pp. 190-211. [Consult. 7 Abril 2017] Disponível em www.doc.ubi.pt/08/doc08.pdf
- FOLCLORE de Portugal. [Em linha] [Consult. 2 Outubro 2016] Disponível em http://www.folclore-online.com/trajos/capa_honras.html#.WEzPcPMayHE
- GOMES, André F. D. G. – *A figuração do rosto em cinema: análise de “Trás-os-Montes” e “Uma Vida Humilde”*. [Em linha] Lisboa: 2015. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico-Especialização em Dramaturgia e Realização, apresentada à Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. [Consult. 11 Abril 2017] Disponível em <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/5772> [Reservado]
- GUEST, Haden – *The School of Reis* [Em linha]: *The Films and Legacy of António Reis and Margarida Cordeiro*. Harvard Film Archive. [Consult. 30 Outubro 2016] Disponível em <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/reis.html>
- LIM, Dennis – *Under the influence. On António Reis e Margarida Cordeiro*. [Em Linha] Artforum (Verão 2012) [Consult. 5 Maio 2017] Disponível em

<https://www.artforum.com/inprint/issue=201206&id=31085>

- MARTIN, Adrian – *The documentary temptation: Fiction filmmakers and non-fiction forms*. [Em linha] NECSUS. European Journal of Media Studies, vol. 3, n.º 2 (2014), pp. 5-20. [Consult. 30 Abril 2017] Disponível em <http://www.ingentaconnect.com/content/aup/necsus/2014/00000003/00000002/art00002>
- METZ, Christian – *Le cinéma: langue ou langage?* [Em linha] Communications, n.º 4 (1964). Recherches Sémiologiques. pp. 52-90. [Consult. 30 Abril 2017] Disponível em http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1028
- NEVES, António Nunes da Costa – *António Reis* [Em linha]: *Vida e obra do cineasta português António Reis (1927-1991)*. [Consult. 5 Novembro 2015] Disponível em <http://antonioreis.blogspot.pt/2004/08/001-bem-vindos.html>
- NEVES, Lucas Tavares – *António Reis e Margarida Cordeiro, cineastas excêntricos*. [Em linha] Aniki, vol.3, n.º 1 (2016), pp. 153-157. [Consult. 19 Abril 2017] Disponível em <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/206>
- NICHOLS, Bill – *Documentary and the Coming of Sound*. [Em linha] Documentary Box, n.º 6 (1995) [Consult. 7 Abril 2017] Disponível em <https://soma.sbccc.edu>
- PENAFRIA, Manuela – *O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico*. [Em linha] *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã, Estética e Tecnologia da Imagem*, Vol. 1 (Outubro 2005), pp. 185-195. [Consult. 3 Outubro 2016] Disponível em http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=10
- PIGNATELLI, Marina; ROCHA-Trindade, Maria Beatriz – *Entre o idealizado e o exequível: memórias da primeira mulher antropóloga portuguesa. Entrevista com Maria Beatriz Rocha-Trindade*. [Em linha] Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia, vol. 18, n.º 2 (2014), pp. 443-455. [Consult. 19 Abril 2017] Disponível em etnografica.revues.org/3783
- REIS, António; CORDEIRO, Margarida Martins – *Trás-os-Montes*. [Em linha] [Consult. 5 Novembro 2015] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EI7TrHy64bs>
- SOARES, Ana Isabel – *Jaime - entre o documento e a invenção poética*. [Em linha] DOC Online: Revista Digital de Cinema Documentário, n.º 6 (Agosto 2009), pp. 192-196. [Consult. 5 Novembro 2015] Disponível em http://www.doc.ubi.pt/06/analise_ana_soares.pdf
- SOARES, Ana Isabel – *Cinema Português/Cinema Literário?* [Em linha] Aniki, vol. 3 n.º 1 (2016), pp. 46-63. [Consult. 19 Abril 2017] Disponível em <http://www.aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/189>

SJÖBERG, Johannes – *The Ethnofiction in Theory and Practice: Part II*. [Em linha] Newsletter of the Nordic Anthropological Film Association With a section from the Commission of Visual Anthropology Network: CVA Circular. *NAFA Network* vol. 13.4a (Dezembro 2006) [Consult. 19 Abril 2017] Disponível em <http://www.faktafiktion.se/pdf/The%20Ethnofiction%20in%20Theory%20and%20Practice%20Part%201.pdf>

THE MABINOGINION – *Peredeur ap Efragw*. [Em linha] [Consult. 6 Dezembro 2016] Disponível em www.mabinogion.info/peredur.htm

Filmografia citada

BLOCK, Mitchell – *No Lies* (1973).

BOGGS, Francis – *Hunting Big Game in Africa* (1909).

BOTELHO, João – *Um adeus Português* (1985).

BUÑUEL, Luis – *Un chien Andalou* (1929).

_____ – *L'Âge D'Or* (1930).

_____ – *Las Hurdes- Tierra sin Pan* (1933).

DE SICA, Vittorio – *Ladri di Biclette* (1948).

CAMPOS, António – *Vilarinho das Furnas* (1971).

_____ – *Terra Fria* (1991).

COSTA, Pedro – *O Sangue* (1989).

CUNHA E TELES, António – *Meus Amigos* (1974).

CURTIS, Edward S. – *In the Land of Headhunters* (1914).

GRIERSON, John – *Difters* (1929).

FLAHERTY, Robert J. – *Nanook of the North* (1922).

_____ – *Moana* (1926).

KEARTON, Cherry – *TR in Africa* (1909).

LOPES, Fernando – *Matar Saudades* (1988).

LUMIÈRE, Auguste; LUMIÈRE, Louis – *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière* (1895).

_____ – *Arrivée d'un train en gare de Villefranche-sur-Saône* (1895).

_____ – *Le repas de bébé* (1895).

_____ – *Démolition d'un mur* (1895).

_____ – *L'arrouser arosé* (1895).

- MACEDO, António de – *A promessa* (1973).
- MATOS SILVA, Fernando – *O Mal Amado* (1973).
- MÉLIÈS, George – *La Voyage dans la Lune* (1902).
- MONTEIRO, João César – *A Sagrada Família* (ante-estreia 1975).
_____ – *Fragmentos de um Filme Esmola, a Sagrada Família* (1977).
- MORIN, Edgar; ROUCH, Jean – *Chronique d'un Été* (1961).
- MURNAU, F.W. – *Nosferatu* (1922).
- OLIVEIRA, Manoel – *O Pintor e a Cidade* (1956).
_____ – *O Pão* (1959).
_____ – *Acto de Primavera* (1963).
_____ – *O Passado e Presente* (1971).
_____ – *Benilde* (1975).
- PAINLEVÉ, Jean – *Le Vampire* (1945).
- PORTER, Edwin S. – *The Great Train Robbery* (1903).
- REIS, António – *Auto de Floripes* (1959).
_____ – *Painéis do Porto* (1963).
_____ – *Jaime* (1974).
- REIS, António; CORDEIRO, Margarida Martins – *Trás-os-Montes* (1976).
_____ – *Ana* (1985).
_____ – *Rosa de Areia* (1989, não estreado).
- REIS, António; LEAL, César Guerra – *Do Rio ao Céu* (1964).
_____ – *Alto do Rabagão* (1966).
- REIS, Aurélio da Paz dos – *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (1896).
- ROCHA, Paulo – *Verdes Anos* (1963).

_____ – *Mudar de Vida* (1967).

_____ – *A Ilha dos Amores* (1982).

ROUCH, Jean – *Initiation à la danse des possédés* (1949)

_____ – *Les Maîtres Fous* (1955).

_____ – *Moi, un Noir* (1958).

_____ – *La Pyramide Humaine* (1961).

SANTOS, Alberto Seixas – *Brandos Costumes* (1974).

SEMEDO, Artur – *O Barão de Altamira* (1986).

VERTOV, Dziga – *Man with a Moving Camera* (1929).

VIEGAS, Manuela – *Glória* (1999).

WANAMKER, Rodman – *History of the American Indian* (1915)

GONÇALVES, Vitor – *Uma Rapariga no Verão* (1986).

Apêndice

Entrevista a Margarida Martins Cordeiro realizada presencialmente em Mogadouro, Distrito de Bragança, em Julho de 2016.⁴¹⁴

A Margarida é Trás-os-Montes?

Sim, de uma aldeia chamada Brunhozinho. É aqui perto do Mogadouro. A minha mãe era Professora Primária e teve de andar de aldeia em aldeia. E, portanto, quando eu nasci ela estava ali. Só depois de nascer o meu irmão, que eu chamo gémeo, é que mudou de aldeia.

Fez a primária em Brunhozinho?

Não! Sai de lá aos 3 anos. Fiz a escola primária em Bemposta. A 4ª classe já sozinha em Bragança! E, depois, estive sozinha no Porto até aos 16 anos. Fora da família!

Nessa altura para uma menina com 16 anos não era muito comum...

E quando cheguei aos 16 anos... Parei! Não fiz adolescência. A minha análise assim o disse. O meu analista chamava-me adolescente... E sou! Fiquei por aí, não amadureci mais... (risos)

Estava com o seu irmão no Porto?

Os meus irmãos estavam noutras casas. Cada um em sua casa. Também estive num colégio de freiras e em casas *foster* [de acolhimento]. E habituei-me a ver as famílias por dentro. Para mim a família é uma coisa estranha.

Para si esse colégio de freiras foi uma vacina?

Não... Era o colégio Liverpool perto da rua de Cedofeita. Chegava lá em Outubro e vinha embora em Julho. Ficava lá Natal e Páscoa. Não havia telefones. A minha mãe não telefonava. Cartas? Raras! Portanto, eu ia para lá e ficava quase um ano inteiro. E assim foi dos 9 aos 16. Criei-me *on my own*.

Mas mantinha na mesma o contacto com os irmãos?

Sim, ao fim-de-semana. Eram dois. O meu irmão a seguir e o outro. Mas dei-me melhor com o primeiro. Encontrávamo-nos, passeávamos ali pelos Clérigos. Levavam um bocadinho de fruta porque eu no colégio não tinha.

⁴¹⁴ Entrevista editada.

Os seus pais vinham ao Porto?

Não vinham. Era uma viagem de manhã à noite daqui da Bemposta até ao Porto. Eu cresci sem família, e fui de varias famílias... Acabei por perceber a engrenagem. Aliás, não fui eu que inventei, foi o Engels e o Marx, não é? A propriedade privada, a família e o estado!

Sempre teve vontade de ser médica?

Sempre não... Só no fim. Foi por acaso. Bom, a verdade é que tinha uma avó que gostava muito, a mãe da minha mãe, que morreu de uma maneira atroz. Ela tinha uma tensão muito alta, e depois arreventou-lhe um vaso e ficou a deitar sangue durante semanas. E eu não pude vê-la. Mandaram-me embora. Acabei por ficar com aquela ideia. Talvez isso tivesse contribuído para a ideia de ajudar... Acabei por ir para medicina. Não sei.

E durante a medicina, a psiquiatria foi uma opção a seguir?

Durante o curso comecei a gostar de várias coisas e acabei por me decidir por psiquiatria. Mas não posso dizer muito bem as razões. Tenho pessoas doentes na família. Também não sei se isso me levou a tentar perceber a família, nomeadamente uma mãe muito difícil. Uma mãe narcísica.

Viveu no Porto até que ano?

Vivi no porto até quase aos trinta e tal [anos]. Não sei. Perto de 70, talvez... Fiz o curso todo, ainda trabalhei no Hospital São João, no Hospital Santo António e no Hospital Conde Ferreira. Como queria fazer psicanálise, e no Porto só havia um indivíduo, na altura, enquanto que em Lisboa havia vários, acabamos por nos mudar para Lisboa.

É no porto que conhece o António?

Sim, na altura... Na altura estava marcada por um ensinamento pro-alemão. A fenomenologia, a *gestalt* e essa coisa toda. E queria ir para Alemanha. Comecei a estudar alemão. Depois fomos à Suíça, andamos a visitar os cantões, fui a vários hospitais... Ele tanto me “verrumou”, e o amor e essas coisas todas que se costumam misturar, que acabei por ficar. Foi esse o meu erro.

Mas como é que se encontraram, como é que a vida os cruzou?

Foi o meu irmão mais novo que nos apresentou. Ele conhecia-o do Porto, dos cafés e por aí... Disse que me ia apresentar um poeta mas eu não percebia nada de poesia. Foi no Palácio de Cristal num concerto. Na altura fiquei-lhe com um pó tremendo. A sério que não gostei dele. Mas depois passou-se o tempo e já não sei o resto... Mas a principio não gostei nada.

Já estava formada?

Sim, portanto terá sido por 61, 62, talvez... Ele já tinha na altura os *Poemas Quotidianos* que actualmente estão esgotados. E estão esgotados porque eu não sou casada com ele. Como ele já era casado, os direitos de autor dos livros eram da viúva. Mesmo enquanto o António viveu, ela tinha direito sobre os filmes. Era uma trapalhada. Não me pergunte porquê, mas eu sofri muito com isto. Depois tinha uma filha desse casamento, que infelizmente morreu. Não sei se algum descendente ainda tem direitos. Eu realmente não tenho poder de os editar e também me cansei... Foram muitos anos mas depois o António morreu. Como [na altura] não havia união de facto e ele era casado pela igreja e pelo civil...

A sua família...

A minha família não aceitou. Durante 15 anos segregaram-me. Todos! Excepto o meu pai. Ele vinha ter comigo e íamos para um café ali na Rua Santa Catarina. Falava muito meigamente. Dizia, deixa isso, a gente arranja um casamento e não sei o quê, minha filha. Um homem com outra mentalidade, mas muito meigo. O meu pai é um deus para mim.

A sua mãe era Professora Primária. E o seu pai?

O meu pai era lavrador.

Faleceu aqui em Bemposta?

Não, faleceu no Porto. Depois nasceu a minha filha e apareceram todos. De maneira que eu percebi que por mim não, mas que pela minha filha vinham... E tudo se encadeia e tudo se percebe. Tenho tido uma vida complicada por não ser do rebanho.

Na altura que conheceu o António, já gostava de cinema?

Não! Eu era uma ignorante total. Em tudo! Ele ajudou-me muito. Foi um professor mas não que ensinasse... Como hei-de explicar, ele falava... De arte. De tudo! Tinha muito carisma. Eu aprendi imenso. E até no modo de ser. Era uma pessoa boa. Um ser humano excepcional. Muito rico por dentro. Ajudou-me imenso.

Apreciava mais a poesia do António ou o António como poeta?

Como um todo. Ele não era só poeta a escrever, era mesmo poeta... Era um artista. Tinha uma visão, não sei como hei-de explicar, é um daqueles seres que aparece de vez em quando.

Como é que foi a formação do António em cinema?

Self-made....

Sozinho, autodidacta...

Sozinho, mas não pense que era um autodidacta qualquer. Ele punha as pessoas no lugar em quatro tempos...

Acompanhava o que o António contava da escola de cinema?

Ele fazia uma coisa que nem todos professores fazem. Ou quase nenhum... Ele chegava a casa, depois das aulas, e saía à noite. Ia para os cafés dar mais aulas.

Falar com os alunos...

Mas não era só de cinema. Era de tudo... Adoravam-no!

Do António, como professor, o que há de memórias?

Não sei... Não frequentava muito a escola de cinema. Eu acho que ele improvisava mais. Estudava muito, quando não ia para os cafés, lá com os alunos e alunas... Ele tem uma vasta obra de livros impressionantes sobre a estética, a escultura, história, o que você quiser de arte no ocidente e oriente também. Ainda tenho os livros todos.

O António era muito contestatário lá na escola?

Não, não...

Defendia um tipo de ensino muito diferente?

Era muito tipo Gandhi... Eu estou a ler a bibliografia do Gandhi agora e tem piada que é parecido. O António era todo pacifista.

No compromisso dele, ou na contestação?

Era uma pessoa que não concebia o mal nos outros. Custava-lhe muito aceitar que as pessoas fizessem o mal pelo mal só por fazer. E só uma pessoa muito boa é que faz isso.

Para todas pessoas que tive a oportunidade de falar ou de ler testemunhos, ele foi uma referência. Lembram-se perfeitamente das aulas de análise de imagem, das discussões à volta de Rembrant...

Porque ele ia buscar muita coisa sem ser de cinema. De arte mesmo, portanto pintura, escultura, arquitectura... Ele lia os seus tratados e preparava as aulas! O cinema é um prolongamento das artes anteriores, não é? Era! Actualmente feneceu. Só gosto de cinema praticamente mudo. E dos primeiros tempos. Depois começa a ficar a cores, e agora com os *pixels* é que não gosto mesmo nada. Acho que o cinema acabou... Acabou há muito!

Quais eram as vossas grandes referências no cinema?

Isso é muito difícil de estar a dizer. Tenho filmes preferidos, que é o costume...

Que são quais?

Assim de repente não consigo dizer, mas tenho isso tudo escrito. Tenho cerca de vinte filmes preferidos.

Naquela altura havia filmes que apareciam, e surpreendiam?... Nos fins de 60, 70...

Havia, claro! E depois assistia na cinemateca a todas àquelas pesquisas de cinema... Cinema norueguês, sueco, holandês... Dos primórdios, que são fantásticos. E francês claro... E inglês. O americano que chegava lá na altura era tudo *westerns* e não muito mais...

Produção hollywoodesca?

A produção hollywoodesca começou a derivar. Tem coisas muito bonitas dessa altura. Mas agora não.

Quando viam esses filmes, pelos anos 60-70, fermentavam ideias para mais um filme?

Não!... Isso enriquece a pessoa apenas. As coisas entram, misturam-se com as que estão. A *gestalt* muda tudo, não é? A soma dos complementos... Mas assim a influência directa de um filme? Acho que não. Acho que é preciso ser-se muito pobre de espírito e dizer vou fazer um parecido...

Eu não diria parecido, mas a reflexão sobre a descoberta de uma sequência, de um plano...

Um bom filme vem de uma vivência enorme, e nós não temos toda a mesma... Quer dizer, quando eu vi um Flaherty eu não podia dizer vou fazer um Flaherty. Porque um Flaherty é o Flaherty...

E um Buñuel...

Sim, qualquer desses! Eles têm a vida toda por trás. Agora é que se entrou na mecanização de tudo.

Trás-os-Montes também é um pouco a vossa vida?

Sim, está lá tudo...

A vida passada e a vida daquele tempo...

Sim, claro que sim.

Entretanto passaram 40 anos sobre Trás-os-Montes. Já se tinha dado conta?

Não, não tinha...

Qual foi a última vez que viu Trás-os-Montes?

Nunca mais vi.

Nunca mais?

Nunca mais vi os filmes. Sofro muito se vir o filme. Lembro-me perfeitamente das hesitações que houve, se atingimos ou não... E depois as exibições do filme são sempre em sítios desagradáveis, com má cor, má cópia. Por vezes a segunda parte vem antes da primeira. É um choque temendo. É como ver um filho retalhado. E depois acontece que meti um dos meus irmãos num filme, a minha mãe noutra... Já os perdi aos dois... Não consigo. Não consigo simplesmente.

Em Trás-os-Montes está alguém de família?

Em *Trás-os-Montes*? Da família? Não!

Antes do Trás-os-Montes, surge Jaime.

A descoberta foi minha. O Hospital Miguel Bombarda tinha doentes que ficavam lá quinze, vinte anos... Quando comecei a trabalhar lá vi uns desenhos nas paredes. Achei que aquilo era extraordinário! Mas o homem tinha morrido. Era um esquizofrénico que tinha estado lá trinta anos. Os enfermeiros costumavam dar-lhe lápis e mercúrio-cromo, e ele fazia os desenhos que as pessoas guardavam. Ainda consegui reunir muita coisa. Um colega meu tinha dois, uma enfermeira tinha vinte ou trinta. A Geni [Maria Eugénia], irmã do Cunhal, minha amiga, tinha vários... Na altura passava-se muita dificuldade. A enfermeira tinha um irmão que tinha sido preso. A Geni não tinha ajuda nenhuma da família. A PIDE tinha-lhe matado o marido que era de esquerda e ela ficou sozinha com vários filhos. E passavam fome. De maneira que eu e o António íamos lá a casa, levávamos comida de vez em quando. Fazíamos uns jantares todos juntos mais a enfermeira, éramos todos amigos... E elas tinham os desenhos. Entretanto fomos a Gulbenkian pedir dinheiro. Depois fomos a Suíça. Eu escrevi ao Picasso... (risos) Mas já na altura a mulher punha as cartas num barbante em cima da cama e ele provavelmente não a leu... A carta era a pedir ajuda claro. Depois acabou por aparecer um *marchant* suíço e comprou aquilo tudo. Deu mil contos. Depois passou a vender cada um dos desenhos a mil. Foi para a América do Sul, distribuiu por lá e sei lá por onde. Mas sei que no museu de Arte Bruta, em Lausanne, tem alguns. Eu não consegui retê-los em Portugal. Aqui em Mogadouro não iam vê-los de certeza, mas caramba...

O filme foi para imortalizar Jaime?

O António é que fez o filme. Eu só ajudei. Não assinei, como sabe. Descobri o Jaime mas não fiz nada...

Mas a intenção era imortalizar esses desenhos antes que saíssem de Portugal, ou...

A intenção, como sempre, é arte. Brincar... Aquilo eram formas. Brincar com elas. O filme ficou em 500 contos. Para fazer o filme ninguém ganhou nada...

Mas foi uma forma de começarem a pensar no Trás-os-Montes?

Sim. Após o *Jaime* surgiu naturalmente. Depois começamos a encontrar pessoas de cinema, a almoçar fora. O [Manoel] Oliveira também andava por ali [Bairro Alto]. Nós morávamos em Lisboa, em frente ao jardim botânico. E ali, no bairro alto, é onde as pessoas se encontram.

E fazem Trás-os-Montes porquê? Porque a Margarida tinha raízes trasmontanas?

Sou daqui. Mas eu e o António também vínhamos para aqui de férias dado que não tínhamos grande dinheiro. Como não podia ir para Bemposta porque ninguém me falava, íamos para Bragança. Acabamos por andar por aqui e por acolá. E começamos a ver que tinha muitas potencialidades...

Teve muita preparação?

Muitíssima preparação.

Muita procura de sítios... Fotogravam?

Tudo... Infelizmente, muitos sítios estão destruídos. Bastava de uma ano para o outro. Deitavam abaixo, começavam a fazer garagens. E tudo que era bonito... O António tinha feito aqui uma prospecção com uns arquitectos de Porto.

E como fizeram essa preparação?

Falando... Falando... Falando... Escrevendo um ao outro! Fazíamos papelinhos e cartas, mesmo vivendo juntos. (risos)

Memórias descritiva?

Não. Brincadeiras... Passava-lhe poesias francesas, portuguesas, tudo, coisas que líamos... Muita preparação. Muito trabalho em conjunto.

Diria que a vossa complementaridade...

É rara!

Então?

Acontece entre mulheres, entre dois homens como por exemplo os irmãos Taviani. Mas é preciso ter muita confiança no outro, respeito, saber criticar quando se deve...

Mas vocês conseguiram?

Perfeitamente, a 100%!

E no Trás-os-Montes como é que vocês trabalhavam?

Não sei bem!.. (risos) Como se fôssemos uma única pessoa.

A Margarida ficava mais com alguma parte específica?

Nem por isso. Claro que a parte material ligada à produção era mais com o António. Não que ele tivesse muito jeito com o dinheiro, mas eu ainda tenho menos.

Ele não tinha?

Não tinha muito, mas ao pé de mim era estrondosamente bom. O dinheiro para mim é o que é. Eu era o suor apenas.

Ele ficava portanto com a produção. Mas na parte da realização, de transmitir as ideias...

Tinha muito trabalho. Também não pensava noutra coisa. Era obcecado. Como se deve ser. Quando se está a fazer uma obra, ou se vai a tudo, com uma boa velocidade, ou não vale a pena.

E a Margarida também partilhava dessa obsessão?

Não... Eu sou diferente! Considerava-me inferior, sempre...

Trás-os-Montes é um documentário?

Não! Claro que não! Chamaram-lhe muito isso. O António não gostava nada. Um documentário para mim, na minha definição, é ficção o mais próxima da realidade que exista, mas “ficção” na cabeça de quem faz. *Trás-os-Montes* não! Muito daquilo é sonhado, muito daquilo não era verdade... Na altura mesmo! A ficção pura é isso, é juntar varias coisas. Tanto dá que tenha sentimentos humanos como não. É o juntar de formas. Isso é ficção pura.

Tentaram que todos os planos e sequencias de Trás-os-Montes tivessem significância... Por exemplo, há o pastor que inicia o filme...

Esse pastor ainda existe. Ainda lhe dei um abraço há pouco tempo. Perguntou pelos outros miúdos, que já são gráudos, e eu não lhe pude dizer nada. Continua pastor...

E esse pastor vive aonde?

Vive aqui perto de Miranda. Quem vai para Miranda numa das últimas aldeias à direita. Chama-se Albino São Pedro... Parecia pequenino mas já tinha quinze ou dezasseis anos. Os outros tinham dez. Ele aproveitava e metia-se pelo meio das mulheres e ia-se encostando. (risos)

As outras crianças de Trás-os-Montes?

Um deles é o Luís, filho do Arquitecto Manuel Ferreira, amigo meu, que é actualmente arquitecto no porto. Não gosta nada de se ver no filme. E há outro que era um garotinho que nós escolhemos num seminário, daqueles garotos abandonados, o Armando, que entretanto trabalhou numa joelheria, e agora é sócio. Já me veio visitar, casou, teve filhos, e claro que gosta do filme. (risos)

E o Luís não gosta porquê?

Não sei... Bem, ele desenha, faz escultura, e é arquitecto. Tem os seus critérios. Já lhe propuseram vir-me ver. Diz sempre que não pode.

E o Armando vive aonde?

O Armando vive em Bragança. É sócio de uma ourivesaria. Ele tinha sido criado por uma mãe psicótica, que lhe deitou água quente. Ficou cheio de queimaduras na face. E quando a mãe foi dada como incapaz, ele foi colocado num seminário. Quando estivemos lá a escolhê-los, embora fossem muitos, a atenção caiu naquele.

Como é que a escolha dos catraios foi feita?

O Armando foi no meio de um grupo de rapazes. O Lilo [Luís] era filho do meu amigo. Era um rapaz lindo! O outro também muito lindo. Um era louro, o outro era mesmo trasmontano...

Mas quando andaram a escolher, procuravam o quê?

Nada em especial.

Nem da tipologia trasmontana?

Não. Quando se escolheu o Luís teve que depois se escolher o pandam, o rapaz de cabelo mais escuro, de carinha mais magrinha. É uma questão de estética... A maior parte das vezes não tem só a ver só com ideias pré-estabelecidas.

Trás-os-Montes tem o mais mulheres que homens...

Mas nós somos a maioria. É uma minoria de maioria. Há mais mulheres que homens.

Mas foi intencional, haver mais presença feminina no filme?

Não, nem tinha notado nisso.

Por causa da relação da avó com os netos, da mãe com o filho, as vizinhas que se cruzam, a mãe que tem a filha doente e que espera pelo médico...

É o próprio da aldeia. Os homens não estão muito presente. Se for ali [Bemposta] eles estão metidos no café. Os homens são pouco presentes na aldeia e juntam-se uns com os outros.

Quem é aquela senhora que faz de mãe do Luís?

Essa é uma colega minha que morava em Coimbra. Não sei o que é feito dela!

Colega médica ou colega do liceu?

Colega do liceu, perdão, de escola primária...

Mas na altura contactou-a, falou com ela?

Nunca mais a tinha visto. Consegui despistá-la. Tinha casado, mal, aquelas coisas do costume, que acontecem as mulheres. Neste caso tinha razão porque o homem tinha saído de casa. Encontrei-a e ela disse-me logo que sim. E eu fiquei feliz... Depois perdi-a outra vez de vista. Chamava-se Natália.

Foi fácil conseguir recriar a ligação da mãe e filho? O Luís tinha acabado de perder a mãe.

A Natália era mãe, tinha uma miúda...

Então para ela era fácil?

Para uma mãe é fácil. O Luís tinha perdido a mãe, por isso para ele foi ótimo. Mas eu também insistia... Sou muito táctil. Eu metia um miúdo de dez [anos] de cada lado [nos braços] e andava com eles. Na altura ainda não tinha a minha filha.

Tinha vontade de ser mãe?

Não.

Nenhuma?

Foi um erro que eu cometi, mas pronto... Há qualquer coisa que nos puxa para aí! Estupidez própria das mulheres. Mas eu gosto de crianças, gosto de animais, gosto de tudo o que é puro.

Foi fácil trabalhar com as crianças do filme?

Muitíssimo. Então não era? Vinham todas para o meu colo. Se fossem difíceis, punha-se fora... Gosto muito de dirigir actores. E depois vim para aqui e tive a ideia vaga de que se houvesse teatro... Não que goste muito de teatro, mas aprecio. É uma coisa diferente. Mas não há nada. O teatro tradicional não existe, acabou.

Mesmo aquelas peças mais populares, em que o António foi assistente de realização do Manoel de Oliveira [no Acto de Primavera]?

Isso tem épocas... Quando eu era miúda havia. Mas já não há! A telenovela invadiu tudo.

Há ali um momento em que as crianças empreendem um regresso ao passado. O que é quizeram traduzir exactamente com isso?

Não sei o que pensei há quarenta anos atrás...(risos) Muito difícil. Por exemplo, uma dessas cenas foi passada aqui perto, em Penarroios. Penarroios tem ali um castelo. A gente está ali e não custa nada imaginar que estamos noutra tempo... Quando se vê paisagens por lavrar com uns carvalhos, aquilo é autenticamente uma iluminura. A pessoa passa para outra dimensão num instante. Não sei.... Não lhe sei explicar melhor mas também tenho o defeito de não ter visto o filme recentemente.

Haveria alguma vontade de caracterizar a região do ponto de vista da intemporalidade? Como constante, como região que nada mudava?

Sim.... Como não é um documentário, não íamos filmar aquilo em 1900 e não sei quanto. Era, portanto, intemporal. Agora a maior parte das pessoas rejeita, porque tem uma ideia de progresso errada. O tractor, o lavrar, não tem nada a ver com isso.

Há uma cena que causa um pouco de perplexidade... Não sei se recorda como é que a ideia surgiu. Servir neve! Uma família come neve?

Essa ideia foi mesmo do António. Significava uma pobreza extrema. E claro que a neve não alimenta. Eu aí pus uma certa reserva. A neve é bonita mas não alimenta. E também não era neve...

Não era?

É qualquer coisa da produção, uma espécie de espuma... Eu aí reagi um bocado. Primeiro porque não alimenta. Segundo porque não era verdade... Pus uma certa reserva. Mas a única

reserva que ponho actualmente é a lentidão. Dura muito. A duração dessa plano devia ter sido encurtado.

Só desse? É que há outros...

Há outros que é de propósito serem longos. E as pessoas não aturam... E muito menos agora! Agora é um *stacatto* de imagens que francamente. Você vê televisão, e fica assustado. Frenético! Mesmo hipnótico...

Há em Trás-os-Montes planos que têm que mesmo que ser longos.

Alguns têm mesmo que ser longos...

A despedida?

A despedida foi verdade. Aconteceu no passado, a uma pessoa da minha família [mãe], e durou uma hora... Portanto, não está exagerado. É para dar ideia que durou muito!

A Argentina era um dos focos de imigração desta zona. Porquê?

Não sei! Os meus avôs eram espanhóis, e quem foi para lá foi o meu avô. Os meus avôs eram daqui de Espanha, vieram para Portugal, e depois houve uma trapalhada qualquer, uma zaragata qualquer, e um dos meus tios desapareceu daqui. E o outro acompanhou-o. Portanto, sendo espanhóis, Argentina e Buenos Aires era o destino lógico. Ou Chile...

Avós do seu lado materno?

Materno, sim.

A Argentina tem uma grande comunidade de descendência galega. Curioso que os espanhóis desta zona também tenham optado pela Argentina...

Tenho impressão que começou antes do Séc. XIX. Alguém terá de ter ido primeiro... Depois pegaram naquelas pampas, e começaram a exportar para Inglaterra. Agora não estou muito a par. Os meus avôs eram escriturários. Tinham estudado num colégio perto de Lamego. Eram pessoas instruídas da família. Mas depois houve para aqui umas zaragatadas e tiveram que desaparecer...

Há alguma relação, quando inicialmente se fala da Argentina e depois se fala de Espanha e da Alemanha como destinos de emigração?

Porque, na altura, a Alemanha era o pólo de emigração daqui. Luxemburgo, Bélgica, França, Suíça e Alemanha. Muita gente daqui ainda está a receber pensão da Alemanha.

Ou seja há 100 anos iam para argentina, e 100 anos depois, nessa altura, iam para Alemanha.

E em Espanha igual.

Voltando a Trás-os-Montes, há algumas cenas que são filmadas na Domus Municipalis, em Bragança.

Isso é completamente arbitrário, escolhido... Mas é uma história de verdade. O D. Diniz fez aquilo.

Mas o D. Diniz, naquela data? Mirandela?

Aquilo é autentico, está escrito... Esse documento existe!

Mesmo naquela data?

Naquela data! Exactamente aquele nome e tudo.

Qual foi a vossa fonte?

A fonte deve estar na torre do tombo, que é onde está tudo... Foi verdade! O D. Diniz andava por aqui. E dava vastos territórios a amantes... Vários...

Amantes?

É... E em troca do corpo, deu lhe aqui uma porção de terras... Do corpo mas não é o corpo que vai para a Lisboa, é quando ele vier cá outra vez. Que a D. Isabel, a nossa rainha, coitada, fazia rosas! Aquilo não é inventado... E tudo o resto baseia-se em factos reais. Ou melhor, quase tudo.

Mas depois quando é utilizado o texto do Kafka... Vejo-o como uma critica social e política do desfasamento daqui da região, que estava afastada dos centros...

Estava e está!

Também era essa a intenção ao fazer Trás-os-Montes? Afastar da cidade?

Não sei... Já se passou tanto tempo.

Aquela lenda da gruta em Trás-os-Montes...

Também é tirada de... Não sei! Não é inventada. Nada é inventado...

Pensei que era a Lenda das Mouras ou, pelo menos, uma variante. Depois andei à procura mas não consegui encontrar nenhuma que correspondesse à do filme Trás-os-Montes.

Eu actualmente também não lhe sei dizer. Mas aqui há muitas variantes de lendas. E ainda há pessoas que têm lendas na cabeça. Eu conheço aqui duas, mas uma é impossível... Eu ia escrever a vida dela e apanhar tudo o que ela sabia. Depois apareceu outra senhora que está quase a morrer. Recentemente saiu de Bemposta e foi para o lar de Picote que é uma aldeia aqui perto. Também sabe mil e uma lendas. Mas sem carro não vou daqui a Picote... O que o António fez no Alentejo, eu ainda tentei fazer aqui. Mas é muito difícil... Eu não ganhei nada no cinema. Porque eu tinha que sair do hospital, dar baixa, não receber, e depois os pagamentos do cinema são fracos.

Para fazer Trás-os-Montes teve que fazer isso?

Em todos os filmes dei baixa no hospital sem ganhar. E às vezes eram meses... Eu acabei por perder dinheiro. E os filmes não são meus. No fundo são do produtor. Eu tenho uma querela com o Paulo Branco, que foi nosso produtor também. Ele tem o *Ana* comigo, mas ele não me pede satisfações nenhuma. Aliás, os filmes nem sei onde estão. Eu não tenho direito sobre eles. Não me pediam licença para passar na cinemateca, ou noutra lugar qualquer.

O próprio Rosa de Areia nunca chegou a entrar no circuito comercial...

Não. Eu depois desliguei-me disso. O cinema para mim terminou.

Voltando a Trás-os-Montes. Aquele comboio, a estação de comboio, se calhar já não tem ideia disso...

Tenho... Caramba, levantamo-nos às 3 da manhã. Foi aqui em Sanhoane. O homem foi bem pago para fazer fumo. Meteu lá lenha verde, molhada... E estivemos aqui às 3 da manhã, nós e o Acácio, a tremer de frio. Como não me hei-de lembrar. Eu que não gosto de me levantar cedo. Na minha família predominam os que estudam de noite, sem café, e dormem de dia. É mesmo um modo de ser, e herda-se... Essa estação esta destruída. Era apenas um cabanal de madeira, e já esta destruída. Aliás aqui está tudo desafectado...

Mesmo a linha do Tua, que foi restaurada e posta a funcionar para o turismo...

O turismo virá depois se o mundo não acabar. Porque é a única forma deste país sobreviver. Terão de levantar varias coisas que destruíram...

Há coisas no filme, por exemplo a lenda da Branca Flor. Como é que entra ali? Tem memória disso?

Fazia parte do folclore daqui. Não havendo televisões, não havendo rádios, telenovelas, contavam-se histórias! Desde miúda que sempre ouvi contar histórias à lareira. E a da Branca Flor foi uma das que ouvi.

Provavelmente o António não a conhecia.

A estória da Branca Flor? Não, acho que não. O António conhecia o Alentejo. Tinha ido para lá de mota colectar canções populares, falar com poetas do povo, e, quando me conheceu, Trás-os-Montes não lhe dizia muito... E depois começou a vir para aqui [nas nossas férias]. Começou a achar muito parecido o povo de Trás-os-Montes e o do Alentejo, o que também é curioso. E acabou por gostar muito de Trás-os-Montes também. Mas ele era mais alentejano.

Mas ele era de Valadares?

Sim. A Trás-os-Montes ele já tinha vindo com os arquitectos. Em Espanha há um levantamento das casa rurais espantoso, livros e tudo. Aqui houve apenas uma incursão de arquitectos e ele na altura, antes de mim, dava-se com eles todos... o António era um *self-made man*. Fez-se sozinho. Vinha de Valadares a pé com os sapatos rotos e com um pedaço de pão no bolso. Não tinha dinheiro para comprar livros, por isso escrevia-os à mão.

Transcrevia-os?

Todos... Livros grossos. Tenho-os aqui na Bemposta.

Esse material emociona-a?

De que maneira... E, entretanto, aqui não há ninguém que perceba nada, nem sequer de cinema!

E fotografias desse tempo? Ainda tem isso tudo?

Algumas coisas... O António tinha um vício de recortar os jornais. Recortar todas as críticas.

Na altura algumas áreas da cultura portuguesa receberam mal o filme com muitas críticas, sobretudo os trasmontanos.

Nós mostramos um Trás-os-Montes pobre. Aparece lá uma rapariga descalça. As estradas não aparecem, são caminhos... Não aparecem tractores. Foi na altura em que havia um tractor por aldeia. Agora cada aldeia tem quinhentos. Foi isso, mostramos um Trás-os-Montes pobre.

E porquê?

Porque Trás-os-Montes era rico, já naquela altura pelos vistos...

Mas claro não era?

Claro que não. É um Trás-os-Montes muito perto de quando eu era miúda. Ainda não tínhamos a comunidade europeia à perna... Venha viver para aqui, e observe bem. Veja de

onde vem o dinheiro, como é utilizado, e como é que a gente paga os juros. Nós devemos biliões... Em poucos anos entraram aqui biliões.

Mas voltando àquele tempo, as críticas por parte do Mensageiro de Bragança...

Eu não li simplesmente. Que me importa a mim o *Mensageiro*... Eu não sou católica. Acho que o António também não leu. Se é um individuo que sabe de cinema, vale a pena ler. Se for Mensageiro, ele que fale de milagres. Qualquer coisa assim. Ou das barrigas das mulheres. Que os homens também têm a mania de mandar... não é? (risos)

Algumas críticas apontam o Trás-os-Montes como um panfleto político? Vê o filme como tal?

Tudo é político! Não há nada que não seja político... Político quer dizer da cidade, da comunidade. E por isso [*Trás-os-Montes*] é político, claro. O filme não era uma brincadeira. Mostrava que há pessoas na extrema miséria. Mas que são belas, num país que pode ser muito belo. Nós tentamos dizer isso, não percebem?

O filme é um poema?

Sim... Nós chamamos arte, não é? Porque arte é tudo que não é útil e imediatamente lucro. Mas ninguém entende isto. Actualmente só se pensa no lucro. Os americanos fazem um filme e empatam 4/5 na propaganda e 1/5 para o produtor. E nada para o realizador. Se o realizador não fizer o que eles querem, despedem-no. O realizador em Hollywood não tem poder nenhum.

Na altura o filme Trás-os-Montes teve subsídios?

Sim, claro... Não houve produtores. Mas eu não ganhei nada. Eu não ganhei nada com filme nenhum.

A edição foi feita por vocês. A restante equipa eram conhecidos de Lisboa?

Sim, da escola de cinema.

Na altura já estavam ligados á escola de cinema?

Não sei se o António já era professor lá nessa altura.

Tinham um guião prévio? Ou fez-se na sala de edição?

Quando se começa a fazer, já se sabe... No nosso caso já estava todo planeado. À ultima hora não fazíamos nada. Não mudávamos nada!

Portanto, a planificação do filme, o guião, estava feito antes?

Foi todo feito antes. O que eu quero acrescentar é que a montagem não é feita como agora. Era feita a preto e branco. Era preciso decorar as cores, era feito a palpite, por memória.

Recorda-se da estreia de Trás-os-Montes?

Ele foi estreado primeiro em Bragança, acho eu... Mas lembro-me muito bem de Miranda. Bragança foi dentro de uma sala... Tenho uma ideia vaga. Em Miranda foi complicado, houve problemas...

Porquê?

Porque foi projectado na parede de uma casa. Para começar estava tudo bem. A parede era grande e lisa... Mas depois a falta de tractores e aquela trapalhada toda...

Eu tenho pena de Trás-os-Montes não estar mais disponível, porque é difícil ver o filme. A cópia que tive acesso não tinha boa qualidade e algumas das simbologias e dos elementos que leio...

Não as apanha. Não se vêem, claro.

Por exemplo, a truta gelada não se vê na cópia que arranjei!

Está a ver!

Havia alguma intenção simbólica?

Não... Estávamos a passear os miúdos e simplesmente a truta estava ali. Porque não?

Na copia que eu vi, que estava em más condições, há momentos em que o som está mesmo ausente. Foi a vossa opção de em determinados momentos não haver som?

Não sei. Penso que sim, mas não sei ao que se esta a referir. Na verdade o som nunca foi à altura do estrangeiro... O som nunca foi perfeito em Portugal.

O que acha que foi mais bem conseguido em Trás-os-Montes? De que é que gosta particularmente?

Já não me recordo bem de *Trás-os-Montes*. O que me custa muito é ver um filme quando é mal passado, com más cores, com mau som, num paredão qualquer. Não se vai ver uma estátua sem luz, não é? O filme é uma transparência... É preciso luz. E as copias portuguesas são péssimas.

Tem alguma [cópia] de boa qualidade?

Não tenho nada. Quiseram fazer em tamanho pequeno para venda e eu recusei. Até aqui recusei! Da ultima vez disse que sim mas depois nunca mais apareceram...

É pena que não se tenha passado para DVD?

Para quê? Se um filme é para se ver em metros porque é que se há de ver em ecrã pequeno?

É uma forma de chegar mais longe.

Não chega mais longe! Chega uma coisa que já não é o filme. Um livro traduzido também já está traído!

A vantagem de uma passagem para o digital era a possibilidade de ver...

Não há quem veja. Eu vejo as crianças com 16, 17 anos. Está tudo a mandar e-mails e a dizer “parvajolhadas”, asneiras mesmo... Não vejo fazer outra coisa!

Perdeu-se a cultura. Transformou-se!

Transformou-se.

Mas na altura não era assim, pois não? As pessoas tinham que procurar a cultura. Tinham que esgravatar para a ter...

As vezes estou aqui [na praça do Mogadouro] a fazer horas para o autocarro. Estou aqui a ler um livro. As pessoas passam a ver o que eu estou a fazer. Por estar a ler um livro! Ler um livro é muito estranho!

Quando antigamente havia as bibliotecas ambulantes...

[Bibliotecas] Ambulantes da Gulbenkian. Há dias atrás encontrei um amigo que se chama Vitor Hugo... É um carpinteiro! “Olha, há um escritor francês com esse nome”. “Eu sei.” “Já leu alguma coisa?” “Não.” Dei-lhe o *Notre-dame* em português, porque ele não conhece outra língua excepto o espanhol. Dali a uns dias o filho estava a dizer, “olha, o meu pai não leu o livro”. “Isso sei eu”. Mas pôs no armário... Fica lá!

Qual é o melhor trabalho sobre o vosso trabalho?

Não faço ideia, talvez os *Cahiers du Cinema*, talvez o Serge Daney. Depois havia pessoas lá fora que gostavam muito nós: o Jor Ivens, os Straub...

Um estudo que honrasse Trás-os-Montes teria de passar por quê?

Não sei. Era só fazer outro filme. Mas já perdi a esperança. Era fazer o filme que tentamos a seguir mas já passou essa ideia.

Que foi qual?

Pedro Páramo.

O que é exactamente o Pedro Páramo?

É uma obra de um homem mexicano extraordinário chamado Juan Rufo que escreveu pouca coisa, dois livritos apenas. Pedro Páramo é um livro pequenino. Mas para mim é uma obra prima da literatura. Passa-se no México. Um grande terra tenente que fica com as terras da mulher. Passa-se tudo ao nível de uma aldeola. Como esta [Mogadouro]. Mas é onírico. Muitas coisas estão mortas, outras vivas, não se sabe exactamente quem é quem, etc... E tem um filho. Aliás tem vários filhos de várias mulheres. Eu mudaria o nome se tivesse feito o filme. Mas este tinha que ser em espanhol, porque o livro é espanhol. Eu queria alguns actores espanhóis que já tinha escolhido. Estava tudo marcado. Fui ao México três vezes... Mas depois o produtor andou a brincar comigo. Co-produção com o irmão do Almodôvar, porque tinha verba dada por Portugal mas era pequenina. Havia assim varias coisas. Fui ao México, uma vez com o produtor, outra vez com não sei quem, pessoas que não se importaram lá comigo. Queriam meter actores mexicanos, actores de teatro. E eu disse não. Actores de teatro, não! Têm vícios de dicção, de se mexerem, que eu não consigo corrigir. Eu gosto de dirigir actores mas os actores de teatro têm vícios impossíveis de anular. Depois tratou-se de fazer o argumento. Perdi dois ou três anos a fazer aquilo. Mas o produtor começou a dizer que não podiam ser actores espanhóis. Que tinham que ser actores portugueses, de teatro... E portanto tomei providencias. Fiz uma carta que não assinei, embora a letra fosse a minha... E disse ao produtor que naquelas condições não podia fazer nada que se parecesse com o filme que tinha pensado. Ele [o produtor] veio cá! Veio cá insultar-me que me metia em tribunal. E a coisa abortou. Nem sei para onde foi o dinheiro. Depois apareceu o Acácio de Almeida, que nos filmava, muito meu amigo que vinha me propor fazer o que eu quisesse. E eu disse, “Ó Acácio, eu quero fazer o Pedro Páramo”. E ele disse, “mas para isso é preciso muito dinheiro... Pense numa coisa mais pequena”. E eu disse, “não posso”...

Como é que o descobriram?

Um dos meus irmão deu-me um livro para a mão, e disse-me: pega lá um filme. Mas o meu irmão dava coisas que não eram dele. O livro não era dele. (risos)

Estava presa àquele projecto...

E estou! Eu continuo a fazê-lo. Por vezes estou a solucionar cortes...

E nunca pensou fazer outra coisa sem ser o Pedro Páramo?

Sim, pensei... Mas eram filmes também. Pelo menos mais dois outros. Mas nunca pensei muito porque estou mais presa neste. Mas isso era há uns tempos atrás. Agora já sei que não tenho tempo.

Está na Bemposta há quanto tempo?

Vinte anos. É a parte mais estranha da minha vida. Vim para aqui quando me reformei... Pensei ir para o porto. Estou sempre a pensar no estrangeiro. Mas a verdade é que o meu dinheiro não chega para sobreviver na europa. Ainda estou a pagar metade para o estado e não sei porquê... Não sei para onde hei-de ir, mas vou para qualquer lado. Cansei-me disto.

Precisava, talvez, de ter um projecto que a entusiasmasse?

E tenho. Quero escrever dois livros. Também sei pintar a óleo. Estou parada... E gosto muito de estudar...

Mas já pintou?

Muito. Mas o que eu queria mais era escrever um dos livros.

Ficção?

Não. Sobre as mulheres.

Numa perspectiva psicanalítica?

Não... Mesmo o que é uma mulher. Eu não sei o que é uma mulher. Nós vivemos na vossa sociedade [de homens]. Não há nenhuma mulher livre. Só se aprende a fazer o plural no masculino, etc... Isso incomoda-me desde o início.

E tem escrito?

Não. Quer dizer, tenho fragmentos. Muitos fragmentos. Mas o que eu quero escrever não é ficção. É a condição social das mulheres desde a antiguidade, desde a pré-história. aliás, porque algo se passou de estranho.

Mas daqui? Ou de uma forma geral?

Não, não... Eu baseio-me no Marx e no Engels. Eles disseram que a revolução que existiu foi há milénios. Foram eles que disseram. Como estamos nesta miséria e nestas guerras? A culpa não é das mulheres, penso eu... Atentados, atentados à bala, pessoas desempregadas... A culpa não é das mulheres. Podíamos viver melhor. Somos inteligentes, sabemos trabalhar, porque é que estamos na miséria?

Anexos

Anexo I -Lista de Diálogos de *Trás-os-Montes*⁴¹⁵

Era uma vez a história duma menina linda que se chamava Branca-flor.

Alta noite chamava o pai:

-Branca-Flor!

-Senhor!

-Dorme e descansa.

Branco-Flor disse para o príncipe:

-O meu pai quer matar-nos, logo que nos saiba a dormir. Vai à estrebaria, lá verás dois cavalos. O mais forte é o cavalo Vento, o outro é o Pensamento. Esse é que hás-de trazer.

Mas o príncipe enganou-se e trouxe o cavalo Vento.

Branca-flor ficou muito aflita, mas não havia tempo a perder.

Cuspiu três vezes e disse:

-Enquanto cuspo não secar, ele por mim responderá.

+++++

Montaram no cavalo Vento e fugiram.

De quando em quando chamava o pai:

-Branca-Flor!

-Senhor! –respondia o cuspo.

-Dorme e descansa.

Mal o cuspo secou ele deu pela falta deles, que se tinham escapado. Montou no cavalo do Pensamento e depressa os avistou. E disse o príncipe:

-Ai! Que aí vem teu pai que vem para nos matar!

+++++

⁴¹⁵ A lista de diálogos do filme *Trás-Os-Montes* foi transcrita, respeitando a paginação, a partir da lista de diálogos original em arquivo na Biblioteca e Arquivo Fotográfico da Cinemateca Portuguesa.

Branca-Flor deitou fora um punhado de areia e logo ali se formou um mar sem fim. E o pai não pôde passar.

+++++

Passados sete anos, o príncipe lembrou-se da princesa Branca-Flor mas não encontrou sinais dela.

+++++

Correu mundo. E um dia ouviu dizer que a princesa Branca-Flor fora vendida como escrava, e estava prisioneira há sete anos no Torre da Babilónia.

+++++

Então o príncipe foi parar a uma terra desconhecida onde havia uma cidade muito grande que tinha no meio uma torre muito alta. Perguntou a uma velhota que estava a lavar num rio:

-Que torre é além aquela?

-É a torre da Babilónia, quem lá vai não torna.

+++++

-Que estás a escrever?

+++++

-Trevo, trovisco

trevo, trovisco

linho, hortelã.

-O meu pai veio ontem do Porto!

Salsaparrilha

Uva, maçã.

Fui ontem esperá-lo à estação, com a minha mãe!

-E o que te trouxe?

-Livros de histórias, e esta bola!

-Deixa-me jogar também um bocadinho...

-Oh! Vamos brincar lá para fora?

-Vamos.

-Eu também posso ir?

-Não, tu não vais.

+++++

-Armando, olha aquela ali parece a tua irmã.

-Qual? Qual?

-Aquele ali...

-Parece, mas não é. Ela agora está a viver lá para os lados de Miranda. Já há um ano que não a vemos desde que ela se casou.

+++++

-Armando!

+++++

-Oh! Vamos até à ribeira?

-O ano passado, quando foi o casamento da tua irmã, também lá fomos, lembras-te Carlos?

-Armando, Armando, olha?

+++++

-Rui! Rui! Que pedra é esta?

-É a pedra do raio!

Quando há trovoada muito forte, cai o raio, entra pelo chão adentro...então fica lá uma pedra muito pesada e muito escura!

+++++

-Mãe, o açude era um tear na tarde...

-Olha, Luís, o tio Henrique...

-Mãe! O açude era um tear na tarde!

Água-marinha, xisto luzente, areia branca, ónix, diamante.

-Diamante!

Olha, o tio Henrique vai hoje à Casa Grande. Gostavas de lá ir? Ele autorizou. Podes lá ir quando quiseres.

Espera! Espera! Ele disse também que podias trazer o barco que está no quarto de dormir.

+++++

-Então o Sr. Adérito?

-Olhe, o meu marido lá está...

-Tem dado boas notícias?

-Tem sim, coitado... Ela lá está com muito trabalho e muito sacrifício; eu cá estou com os meus miúdos... A minha filha Mariana lá está casada para Ifanes...e a vida vai assim...

Então o meu Armandico?

-Foi para casa...

Mãe! Fui agora à casa grande! Fui lá eu mais o Armando...

-Demoraste bem; viste tudo bem? E o barco, que foi feito dele?

-Oh! Esqueceu-me!...

É verdade! Encontrámos lá uma grafonola nova, o Armando que diga... É tão linda! Se o tio me desse aquela grafonola... Por dentro parece uma cegonha. Sabe? Fecha como uma mala!

A grafonola é que eu gostava de ter!...

-Até logo!

-Vá! Até logo!

+++++

-Um retrato de rapaz...um quarto com duas camas iguais...os livros...mas deve ser o meu pai! Deve ser o meu pai...

+++++

-Mãe! Como era o avô?

-O avô era muito teu amigo, meu filho!

-Mas eu não me lembro dele!

-Eras muito pequenino quando ele morreu...

Era inverno... nevava muito... os galhos quebravam sob o peso da neve. Os caminhos estavam cheios, cheios de neve muito alta.

+++++

-Mãe! O avô também era muito seu amigo?

-Sim, meu filho, era muito amigo.

-Ele era rico?

-Não tolinho! Não era rico!

-Então ele não esteve lá na...

-Sim, foi para Argentina, mas voltou tão rico como foi...

-Julgava que ele era rico porque a casa grande estava fechada...

-O avô, na altura, pertencia a uma família importante, mas... era muito novo e acabou por emigrar para a Argentina, onde tinha um irmão...

-E a mãe?

-Depois contar-te -hei, mais tarde...

-Mãe! Diz-me como conheceste o avô!

-Tinha dez anos... a minha mãe era pobre... vivíamos pobres...A minha mãe era capaz de fazer vários trabalhos. Era ele que cozia o pão da aldeia, desta e duma ou duas aleias à volta.

Uma tarde, estava eu a brincar esperando enquanto a minha mãe ripava folhas, quando ouvi a minha avó chamar: Ilda! Ilda!

Não sabia o que ela queria ao ouvir dizer para me apressar.. Quando cheguei a casa é que soube que precisava de me vestir para que o meu pai me achasse bem...

Eu não o conhecia... eu nunca o tinha visto...

+++++

-Mãe!

-Não filho, agora não....Agora vais dormir...

+++++

Era uma vez...

+++++

-Há quanto tempo estás aí?

-Há pouco tempo.

-Quereis ficar connosco aqui na gruta?

-Não, não, nós queremos ir para casa.

-Não vades! Na aldeia, ninguém vos reconhecerá!

-Não, não , nós queremos ir para casa!

+++++

-Já vejo daqui a nossa aldeia! Já vejo daqui a minha casa.

Não, não é a minha casa...

-Parece Montesinho! Mas também não vejo a minha casa...

+++++

-Como se chama esta aldeia?

-Montesinho.

-Onde é a casa do senhor Armando Manuel? E a do senhor Luís Ferreira?

-Eles morreram há muitos anos, muitos anos!

Eles são os nossos antepassados na sétima geração...

Mas como vindes, agora, falar casualmente nisso?

-Mas nós somos o Luís e o Armando!

-Que dizeis rapazelhos? Andais a brincar connosco?

-Como ousais brincar connosco desta maneira?

+++++

-Mas como é que dois rapazes como nós podem ser seus próprios antepassados?

-Talvez cada pomba branca, talvez cada pomba preta, fossem as estações do ano, lá, junto à gruta misteriosa.

-Talvez o nosso passeio não tenha durado umas horas, algumas poucas horas, mas sim muitos, muitos anos, algumas centenas de anos.

+++++

No mundo non me sei parelha

Mentre me for como me vay,

Ca ja moiro por vós, e ay,

Mia senhora branca e vermelha!...

Queredes que vos retraya?

Quando vos eu vi en saya,

Mao día me levantey

Que vos enton non via fea!

+++++

Em nome de deus ámen.

Conheçam quantos esta carta virem e ler ouvirem que eu dom deniz pella graça de deus rey de Portugall e do algarve, dou o outogo a vos branca Lourenço a minha villa de Mirandella com todos os seus termos velhos e novos, dereictos e direicturas, rendas padroados e com o todo o dereito e juz real que eu ey em essa villa e em seus termohos velhos e novos que vos ajudades e posseyades em toda vossa vida.

E este vos faço por compra do vosso corpo.

E por esta doaçam por ser mais firme e mais stável e nunca vir em dovida, doi a vos Branca Lourenço esta minha carta seellada do meu seello de chumbo.

Feita em Lixboa vinte e oyto dias de Joynho. ElRey o mandou. Afonso Martins a fez. Era de mil trezentos trinta e nove anos.

+++++

-Ei! Que livros tão velhos! Aonde é que os arranjaste?

-Oh! Sei lá! Foi lá na casa do meu avô ou do meu bisavô...

-Olha a Itália!

-Olha este senhor com bigode!

-Olha a bandeira!

-Olha este senhor a tocar...

-Está a comer.

-Oh! Vamos deixar este! Vamos ver outro?

-Vamos!

(palavras várias)

-Vocabulário ortográfico e remissivo!

(poema de Appolinaire em inglez)

-Oh! Armando! Ah! Deixa-te estar. Anda cá Carlitos!... Que temos de escrever ao pai...

+++++

-Adérito, ficamos muito contentes ao receber carta tua

(-Vou-te dar uma lição de geografia; eu sou o sol, tu és a terra)

nós ficamos bem, graças a Deus

(tu andas à minha volta...pum!)

agora, quando quiseres vem-te embora, que temos muitas saudades

(-Mas a terra come-se!

-Não! Não, anda lá...)

que venhas a ver-nos. Mandavas dizer que andavas a trabalharem Paris. Eu já fiquei muito contente... Agora quando quiseres vem-te embora que eu tenho muitas saudades. Eu cá ando a trabalhar e tratar das nossas crias... O dinheiro que mandaste foi pouco, mas cá vou remediando como puder. Olha. Já vendi um vitelo. Deram pouco dinheiro, mas a ver se pago alguma coisa que ficamos a dever...

+++++

Numa margem havia um rebanho de ovelhas brancas; na outra margem havia um rebanho de ovelhas pretas. Cada vez que balia uma ovelha branca, uma ovelha preta atravessava a água e ficava branca.

E cada vez que balia uma ovelha preta, uma ovelha branca atravessava a água e ficava negra.

Numa das margens da ribeira erguia-se uma árvore: metade da árvore ardia desde a raiz até ao cimo; a outra metade da árvore estava coberta de folhas verdes...

+++++

-Ora viva! Então como vai essa vida?

-Viva lá! Olhe lá vamos andando... E o senhor também tem saúde?

-Mais ou menos, cá vamos andando também...

-E o meu irmão, o Francisco?

-Coitado! Olhe, lá está.. Cada vez mais doente, não é?...

-Coitado, eu já lhe disse que viesse, mas ele, olhe, não quis vir...

-Ah! Isto das minas é assim... eles enfiam-se lá, começam a ganhar uns dinheirinhos, olhe, mas aquilo não dá para nada...

-Pois é...

-Estão todos cheios de silicose, todos uns... Coitado! Ele saiu daqui, cheio de vida... Olhe ainda outro dia lhe disse que se viesse embora, que deixasse aquilo... o que é que ele lá está a fazer agora?... Mas ele já se habituou àquilo... E boa sorte tem tido ele, porque outros têm morrido lá debaixo das minas.

Ele está doente, por lá anda, mas... é um problema... por meia dúzia de tostões.. Olhe, melhor era que tivesse ficado aqui , na agricultura...

-Oh! Isto também dá pouco, mas...

-A lavoura não dá nada, mas pelo menos não apanham doenças como apanham lá.

-Pois é...

-Enfim!...

+++++

...ai, aquelas tardes de... de gritos...mas gritos lancinantes...Toda a aldeia ficava em pânico, o bairro operário parecia, eu sei lá, um formigueiro de mulheres aflitas toda a gente... aquilo parece que ficava tudo siderado, só as máquinas é que não paravam... continuava tudo a trabalhar, normalmente, as máquinas eram impassíveis; mas aquela gente... corria velozmente.. os velhinhos ficavam à espera... e depois... do morro, a descer o morro começavam a vir aqueles rapazelhos, com capacetes, autênticos miúdos mas com farda de homens... capacetes e... gasómetros e... botas grandes como os homens que eram ajudantes de mineiro; esse miúdos escapavam-se apavorados... o que tinha acontecido...e chegavam e diziam, foi a mina tal que desabou... foi o desmorte não sei quantos que veio abaixo, foi o

fulano que andava com a máquina e...caíu-lhe todo o tecto em cima, pois... e ficavam lá... e depois então claro começavam as famílias a juntar-se as famílias desse indivíduo... e depois nestes... nestes meios promíscuos em que... por exemplo ali nas minas em que... o bairro das minas, as casas são... as casas coladinhas umas às outras parecem construções de miúdos todas todas coladas todas todas com a mesma janela todas todas com... uma porta também, uma escada pequenina com dois degraus... em que se dão recados de parede a parede, pois... essas pessoas conhecem-se, namoram-se de parede a parede, essas pessoas ao fim duns anos são todas parentes umas das outras... quer dizer e.. quando não há parentesco efectivo há pelo menos um ... laço de amizade, há pelo menos um compadrio qualquer... porque... parece... não sei... há uma coisa engraçada nestas comunidades... as pessoas casam umas com as outras, as pessoas... umas são filhas doutras, outras são... primos, outros são... genros outros são netos outros são não sei quantos e quando não existe nada disso, as pessoas têm a necessidade de não segregar ninguém e até... dizem olha a próxima filha que nós tenhamos vamos escolher fulano para padrinho e acabam todos por ser qualquer coisa umas às outras...

um desastre desses atinge toda a gente e profundamente.

e... havia quem contasse factos alegres quem contasse tristes mas... e no fim, o que era mais... trágico ainda é que... as pessoas contavam essas coisas e as pessoas que acompanhavam todo esse... esse funeral de dias, que durava dias... pois essas pessoas tinham a certeza absoluta de que... umas semanas depois, um ano depois, seriam elas os protagonistas numa outra peça idêntica.

mas... eu não sei, a minha terra hoje... ai, a minha terra tinha tanta gente, tinha gente a minha terra pois era uma terra onde se vivia... e hoje a minha terra é... uma terra de ausentes... têm lá o nome... têm lá o vazio... aqui morava fulano e além morava cicrano...

+++++

-Para se fazer sabão, tem que se mexer sempre para o mesmo lado assim...

-E se mexer só uma vez para o outro lado?

-Não dava sabão!

-Bô!...

+++++

-Armando! Armando!

-Estou aqui!

-Estás aí? Por onde é que tens andado?... Tenho andado à tua procura e tu não apareceste?

+++++

-Já nos vai chover para os trigos, para os centeios...

+++++

...a nossa pequena aldeia natal não fica perto da fronteira, pelo contrário! A distância é tão grande que sem dúvida jamais lá foi algum de nós: tantos são os altos planaltos desertos, tantas as vastas planícies férteis a atravessar!

E no entanto, bem mais longe que a fronteira, se é possível comparar tais distâncias, bem mais longínqua ainda que a fronteira, ergue-se a Capital.

Dos combates da fronteira recebemos, por vezes, algumas notícias, mas da Capital quase nada, praticamente.

Quero dizer, nós, homens do povo, porque os funcionários do governo têm excelentes comunicações com a capital. Em dois ou três meses, somente, eles podem receber mensagens de lá de baixo; pelo menos a crer no que eles dizem.

É pois estranho e ainda agora um espanto de nos ver, na nossa pequena aldeia, dobrar-nos tão passivamente a todas as medidas tomadas na capital.

Para as pessoas da aldeia, a capital é ainda mais desconhecida que o próprio outro mundo! Existira verdadeiramente uma vila onde a perder de vista uma casa toque noutra casa numa extensão mais vasta ainda que aquele que do alto das nossas colinas não pode alcançar o nosso olhar, e onde entre essas casas os homens se apressam, noite e dia, cabeça contra cabeça?

Na capital, grandes reis se sucederam, dinastias inteiras se extinguíram ou ruíram, outras foram depois fundadas.

No século passado, a própria capital foi destruída; longe dela criou-se uma nova capital, depois esta foi destruída por sua vez e a antiga foi reconstruída, sem que tudo tenha tido a menos repercussão sobre a nossa vida de pequena aldeia.

A nossa administração não mudou; os mais altos funcionários vêm sempre da capital, médios, se não de lá, pelo menos de fora; os subalternos, são conterrâneos nossos. Nada mudou.

E nós disso nos contentávamos.

Tal é a visão que tem este povo do seu rei. Ele não sabe que rei reina agora, e mesmo o nome da dinastia permanece incerto. Nas nossas aldeias, reis já muito falecidos sobem ao trono, e aquele rei que já não vive senão na lenda, acaba de promulgar um decreto de que o padre faz leitura aos pés do altar.

Eis o que este povo faz das suas memórias do passado; quando às de hoje, ele confunde-se com os mortos!

O povo, no seu conjunto, ignora tudo das leis; elas são o segredo do pequeno grupo de nobres que nos governam.

Que suplício ser governado por leis que desconhecemos! Já não falo, agora, nas diferentes interpretações que delas fazem, nem, também, nos inconvenientes da sua interpretação apenas pelo pequeno número de privilegiados e não pelo país inteiro.

A tradição diz que as leis existem e tenham sempre existido como um segredo confiado aos poderosos e aos nobres, apenas para seu proveito.

Mas isso não é, não pode ser senão uma velha tradição; quando muito, a sua antiguidade conferir-lhe-ia alguma autenticidade.

Essas leis que desconhecemos e que pacientemente procuramos adivinhar desde o fundo dos tempos não são, não podem ser senão puras imaginações.

Talvez não existam mesmo, na realidade.

+++++

-Filha, eu vou-me embora, vou para casa.

-Vá, então não se esqueça de passar pela casa da Mariana a ver se a menina vai melhor; eu ainda tenho de atar estes fios primeiro.

+++++

-Então a nossa vizinha como vai?

-Vai muito bem, graças a deus.

-Então ainda não teve o...

-Não, ainda não teve nada, mas está próximo, e o sr. doutor também já está a chegar.

-As primeira vezes é custoso...

-Pois é, mas há que sofrer, há que sofrer um bocadinho...

-Estimo as melhoras e vou para casa da Mariana...

-E eu vou a casa da nossa vizinha.

+++++

-Mariana!

-Boas tardes!

-Boa tarde! A menina está melhor?

-Olhe, agora está a dormir, mas passou a noite muito mal.

-Olhe eu...passei...ali.. á porta do Domingos, e como tem a sua mulher doente, para ter o primeiro filho, mandou chamar o doutor da cidade e vinha a dizer-lhe se queria que avisasse... que avisasse para vir o médico a ver a menina...

-Olhe, agradeço bastante, se fizesse favor.

-Então eu vou inteirar-me a ver se pode vir e depois venho avisá-la.

+++++

Por agora há que comer... mas no inverno passado, coitadinhos!

+++++

-Mariana! Olhe o médico já chegou! Já vem a visitar a menina e agora há-de ir tudo para bem, tudo há-de correr bem.

+++++

-Ó tio Fortunato!

-Sra Mariana!

-Boa tarde!

-Boa tarde nos dê Deus!

-Então já está melhor?

-Olhe, um bocadinho melhor, mas já somos velhos!...

E tinha eu alguns doze anos... e vai de doze a oitenta e quatro.. a oitenta e três que tenho... é o tempo da nossa arte... anda há...aí...há sessenta anos.. agora tenho muitas... muitas saudade desta... desta arte! Não posso... a vista... até me saltam as lágrimas pelos olhos...

-deve ter, deve...

-Eu não venho aqui...se venho por exemplo à porta venho dentro... como fui criado nisto... arranjei esta amizade à arte... eu não trabalhava por causa do dinheiro trabalhava pelo amor que tinha à arte...

E assim se passou o tempo!...

-Então e depois com é que a gente se vai arranjar?

-Não sei, bem mal, sempre se há-de arranjar...

...a agricultura precisa dele...

-Mas precisava de deixar aqui uma pessoa...

-A gente... foge para o estrangeiro... hoje já ninguém quer trabalhar...

Até logo...

+++++

-Boa tarde, Luísa!

-Boas tardes nos dê deus!

-Então que andamos a fazer?

-Eh! Gastando el tempo!...

-Vaya, vaya, e zeca da Mar?

-Moi para baixo para casa de António Roque...

-Vaya, vaya, isso está bem...

...Bem...até logo, sim?

-Até logo!

+++++

-Então notícias?

-O meu pai escreveu ontem...A minha mãe não está... escreveu da Alemanha!

+++++

-Mais para cá...isso mesmo filho...um peixe...

-Mais para a frente, mais para cá.

+++++

-Isso...

-Este não quer sair...

-Pois tem que sair, meu filho! Olha, está torcida! Dá cá que eu tiro. Estás a ouvir? Olha, olha para mim... este peixe tira-se assim, olha...procura-lhe a gente os bolsos... a entrada. Queres ver? Olha, olha... já está quase. Olha por aí, agarra-o desse lado. Agora vai cair para baixo... pronto. Já sai. Já enganhou outra vez!... Espera aí outra vez!

+++++

-Alemanha!

-Espanha!

+++++

-Bom dia...

-Bom dia! Então Mariana, a tua filha sempre se vai embora?

-Vai, vai amanhã, vai a servir...

+++++

-Ó mãe, chegou uma carta!

-De quem é, meu filho?

-É da tia Matilde, do Casal Ventoso.

-Deus queira que traga boas notícias...

-Zé Luís, quando é que vais estudar para o Porto?

Anexo II- Ficha Técnica de *Trás-Os-Montes*

Trás-os-Montes

Portugal, 1976

16 mm (posteriormente foi ampliado para 35mm) / cor / 1200 mt - 110 min

Realização: António Reis, Margarida Martins Cordeiro

Director de fotografia: Acácio de Almeida

Assistente de imagem: Carlos Mena

Iluminação: João Silva

Grafismo: Herlander Egídio de Sousa

Genérico: Topefilme

Direcção de som: António Reis e Margarida Martins Cordeiro

Operador de som: João Diogo

Assistente de som: Filipe Manuel, José Carvalho

Sonoplastia/Misturas de som: João Carlos Gorjão

Montagem: António Reis, Margarida Martins Cordeiro

Laboratório de imagem: Tobis Portuguesa, Éclair (Paris)

Laboratório de som: Valentim de Carvalho

Produção: Centro Português de Cinema, subsidiado pelo Instituto Português de Cinema, RTP - Radiotelevisão Portuguesa e Tóbis Portuguesa.

Director de produção: Pedro Paulo

Patrocínio: Fundação Calouste Gulbenkian

Interpretação: Albino S. Pedro (Pastor), Carlos Margarido (Carlos), Mariana Margarido (Mariana), Luís Ferreira (Luís), Armando Manuel (Armando), Rosália Comba (Mariana, a filha), Rui Ferreira (Rui), Natália Soeiro (Ilda), Ilda Almeida (Ilda), Adília Cruz Pimentel (Mariana), Fortunato Pires (Ferreiro), Maria da Glória Alves (Pastora), José Manuel Fernandes (Pastor), Isilda Vaz, Amílcar Margarido, Pedro Paulo, Olinda Monteiro, Teresa Rodrigues, José Rodrigues, José António, Albina Moura, Carlos Patrício, João Palhão, Amador Antão, Piedade Esteves, Ana Meirinhos, José Veloso, Adília Martins, Ana Maria das Neves, Maria Piedade Alves, Manuel Marques, António Velho, Carlos Velho, Isabel Pires, Maria da Glória Novais Velho, Miquelina Coelho, José Luís Coelho, Manuel Ferreira, habitantes de Bragança e Miranda do Douro - Portelo, Espinhosela, Palaçoulo, Cércio, Duas Igrejas, Paradela, Varge, Constantim.

Rodagem: 1974/1975, em Bragança e Miranda do Douro

Exteriores: Serra da Nogueira, Águas Vivas, Rabal, Babe, Rebordãos, Duas Igrejas, Gimonde, Rio de Onor, Rio Rabação, Palácios, Serra de Montesinho, Portelo,

Alfenim, Montesinho, Pinel, Algosos, Bragança, Espinhosela, Nozendo de Baixo, Rio Tuela, Campo de Víboras, Palaçoulo, Sendim, Barragem da Bemposta, S. Pedro da Silva, Penas Roias, S. Martinho, Vila Chã, Angueira, Ifanes, Bemposta, Miranda do Douro, Nazo, Cércio, Freixiosa, Sanhoane, Vilar do Rei, Fonte Aldeia, Malhadas, Urrós, França, Val de Águia, Outeiro.

Antestreia: em Bragança - 1 de Maio de 1976;
em Miranda do Douro - 2 de Maio de 1976

Estreia: Nacional: Cinema Satélite, Lisboa - 11 de Junho de 1976;
Internacional: Cinema Action République, Paris - 22 de Março de 1978

Distribuição: V. O. Filmes

Sinopse:

Evocação duma província, o Nordeste português, cujas raízes históricas, seculares, se confundem com as do país irmão, a que o Douro liga. As crianças e as mães, as mulheres e os velhos, a casa e a terra. Vida diária, o imaginário, artes em desaparecimento, a agricultura de subsistência. A erosão. O tempo e a distância. A presença ausente dos que partiram para todos os horizontes. Um poema inspirado por *Trás-os-Montes*, interpretado pelos seus habitantes.

Festivais, exposições, prémios

Festival de Toulon, 1976 (Prémio Especial do Júri, Prémio da Crítica).

Festival de Manheim, 1977 (Grande Prémio)

Lecce, 1979 (Menção Honrosa “Cinematografia”)

Festival de Pesaro, 1976 (Prémio da Crítica)

Viermole, 1978 (Melhor Filme e Melhor Realização)

Festival de Belford, 1976

XI Challenge de Cartago, 1976

Roterdão, 1977

Anvers, 1977

Bedalmena, 1977

Londres, 1977

Belgrado, 1978

Bienal de Veneza, 1978

Mostra de São Paulo, 1978

Seleccionado para o Seminário Flaherthy em 1978.

Seleccionado para a Semana dos Cahiers du Cinema, Hyères 1977.

Convidado oficialmente para os Festivais de Locarno, Berlim e Bruxelas, onde não foi exibido por incompatibilidade de datas com outros Festivais Internacionais. Convidado para os Festivais de Hong-Kong e Guayaquil, não podendo ser exibido pela inexistência de cópias no IPC.

Exibido pelo Harvard Film Archive em 2012, numa mostra de curadoria de Haden Guest intitulada *The School of Reis: The Films and Legacy of António Reis e Margarida Cordeiro*.

Anexo III- Trás-os-Montes- Texto de António Reis, 1969.⁴¹⁶

“Vejo, outra vez, as fotografias que tirei em Trás-os-Montes. Quase todas mentem. Nenhuma dor intolerável nelas ficou. Nenhuma esperança. Qualquer raiz.

Trás-os-Montes seria para Paul Strand ou Van Gogh, que chegavam a terras de fogo sem pressa, e só partiam exangues, com os sentidos destruídos. Seria para Miguel Torga, que foi criado por uma águia e nunca esqueceu o gosto de uma cebola com sal.

...porque contemplei fragas e a amplidão deixei.

Vi queimar florestas e as razões oculto.

Ouvi cantar as aves e o cristal perdi.

Fermentava o feno.

Voltavam a ramosos engaços.

O linho era erva, a amêndoa silêncio.

Como quem parte de uma sombra para um poema, e de uma folha guardada para a memória, parto de imagens fluidas para uma província perdida.

⁴¹⁶ A lógica da transcrição deste texto segue a paginação inicial da publicação no Boletim da Casa Guérin.

Nove meses de inverno. Três de inferno.

E a primavera?

Bato a porta abertas. Ninguém responde.

Há colmo caído no chão. De sobrado. Azeite vertido, manhuços intactos.

Corro à fronteira seca e grito. Clamo. Nomes com geadas.

Ninguém responde...

E os arados? Os arados deixados às portas das vossas casas, gravados à navalha nas portas das vossas casas?

Se me queres algo

Sal-me al caminho.

Ao caminho? Só vejo penedia de chumbo, tresmalhada, estalada, oh
mirandeses!

Corvos. Corvos e águias. Águias e lobos.

E longe, o som da lâ de um tamboril... pastora muda chamando o seu rebanho.

Quedos, quedos, cavaleiros!

El-Rei vos manda contar...

Somos vultos e estamos longe de um cavalo tremedal.

Anda daí, se queres benir,

'garra la capa e bamos.

El caminho ié de todos,

La capa ié de nós ambos.

Mas a Terra... quem vai fabricar a terra?

E ainda esta manhã ouvi, em Cércio, a *Alvorada!*

Tu não ouviste, em Cércio, a *Alvorada...*

Ou cantigas de abaular; a cantilena da pedra.

Ouviste falar de erva no trigo,

A trovoada

E as pedras dos moinhos a caírem na água.

Deixais só, D. Filomena, com um pente de oiro na mão!

Sonhas...

A D. Filomena é uma nuvem, um polvorinho de folhas.

Quem vês com pentes de oiro na mão? As mulheres vestidas de negro? As suas mãos pousadas no regaço têm cartas vindas de França.

Azedões em muralhas. Estevas cobrindo os castros.

Cerâmicas neolíticas na escuridão das grutas.

Em vão os juncos esperam ser cestos. Em vão as ribeiras esperam as moiras.

Nos olmos cavados não há tentações.

Talvez nos pombais haja amor ainda,

A cal seja um ovo

E um ovo uma ave...

.....

.....

.....

É xisto de casas que apanho do chão. É uma tábua que prego e uma candeia
que acendo. É uma talha de lavo, uma azeitona que corto.

Um vento que estendo.

É um baldio que escavo, uma ganhada que afio. Uma encosta que subo e
um tempero que lembro.

É uma trança que solto.

Um escano que fecho,

Que não vendo,

E uma roca que fio...”

António Reis

Trás-os-Montes-Junho de 1969⁴¹⁷

⁴¹⁷ “Trás-os-Montes”, texto de António Reis publicado no Boletim Casa Guérin (data e edição indeterminada-provavelmente entre Junho e Outubro de 1969) *Apud* MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça, (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro...*, pp. 37-43.