

# PANORAMA 2010

## REGISTRAÇÃO



Videotelecom  
Sociedade de Telecomunicações

apordoc  
Associação Portuguesa de Direitos de Autor

EGEAC  
Associação Portuguesa de Emissoras de Rádio e Televisão

INSTITUTO DE REGISTRO  
DE PROPRIEDADE INTELECTUAL  
E DIREITOS DE AUTOR

## CO-PRODUÇÃO



INSTITUTO DE REGISTRO  
DE PROPRIEDADE INTELECTUAL  
E DIREITOS DE AUTOR

## APOIOS



MIC  
Ministério da Cultura



## REALIZAÇÃO

Diário de Notícias



RTP

1

3

Radio de Lisboa

carris



metro

europa  
90.4fm

CISION

EPSON

DEFESA

DEFESA

DEFESA

DEFESA

DEFESA

## FICHA TÉCNICA PANORAMA 2010

Organização  
Câmara Municipal de  
Lisboa/Direcção Municipal  
de Cultura/Videoteca  
EGEAC, E.E.M. -  
Empresa de Gestão  
de Equipamentos  
e Animação Cultural  
Apordoc - Associação  
pelo Documentário  
Programação  
Fernando Carrilho  
Inês Sapeta Dias  
Madalena Miranda  
Sónia Ferreira  
Produção  
Alexandra Martins  
Ana Jordão  
Armanda Parreira  
Cinta Peleja  
Sandra Azevedo  
Imprensa  
Susana Seabra  
Design  
silva!designers  
ISBN  
978-989-95561-4-0  
Depósito Legal  
XXXXX

## CINEMA SÃO JORGE

Gestora  
Marina Sousa Uva  
Adjunto  
Serafim Correia  
Assistentes  
Manuel Fragoso  
Tiago Santos Nunes  
Director Técnico  
João Cáceres Alves  
Coordenação, Projectção,  
Vídeo e Áudio  
Fernando Caldeira  
Comunicação  
Francisco Barbosa  
Projeccionistas  
Carlos Souto  
Jorge Silva  
Bilheteira  
Jorge Malhó  
Paula Lima

## AGRADECIMENTOS

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

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

Filho Único

Quinta Pedagógica  
da Câmara Municipal  
de Lisboa

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

## ÍNDICE

### “COMO SE ENSINA O DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS?”

- 8 Introdução  
INÉS SAPETA DIAS
- 12 O Espaço do Documentário no Lugar do Ensino da Comunicação Social, do Jornalismo, e do Audiovisual  
MADALENA MIRANDA
- 17 O Ensino do Documentário no seio de Licenciaturas em Cinema: UBI e Lusófona  
FERNANDO CARRILHO
- 20 No Encaixe do Documentário por entre o Ensino das Artes  
INÉS SAPETA DIAS
- 27 Estudo de Caso Os Filhos de Lumière e o programa “Cinema Cem Anos de Juventude”  
INÉS SAPETA DIAS
- 31 O ensino do Visual na Antropologia e as Relações do Filme Etnográfico com o Documentário  
MADALENA MIRANDA
- 35 Escolas Profissionais, Escolas Artísticas, Cursos Livres e Workshops  
SÓNIA FERREIRA
- 39 Estudo de Caso Curso Intensivo em Documentário: Ateliers Varan  
FERNANDO CARRILHO
- 41 Uma Licenciatura Singular: Escola Superior de Tecnologia de Abrantes  
FERNANDO CARRILHO
- 45 O Documentário na Escola Superior de Teatro e Cinema  
SÓNIA FERREIRA

### ANTÓNIO REIS, PROFESSOR

- 50 O Professor António Reis
- OS FILMES DOS SEUS ALUNOS**
- 52 Madalena
- 56 À Beira Mar
- 58 O Pastor
- 62 O Pomar
- 66 Máscara
- 70 Figuras

### “PERCURSOS NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS: ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO”

- 74 Introdução A Música do Fragmento  
INÉS SAPETA DIAS
- 77 No Caminho de uma Depuração: uma Obra e uma Vida Singular (a dois)  
CONVERSA COM MANUEL MOZOS
- 82 A travessia do Espelho  
REGINA GUIMARÃES E SAGUENAIL
- 86 O cinema de Reis e Cordeiro e a Representação da Cultura Popular  
CATARINA ALVES COSTA
- 90 Territórios “Raianos” de Cartografia Incerta: Documentário, Etnografia e Ficção na Obra de António Reis e Margarida Cordeiro  
JOÃO RAPAZOTE
- 96 António Reis e Margarida Cordeiro: Cinema do Vivido e do Pensado  
PAULO CUNHA
- 100 Jaime
- 106 Trás-os-Montes
- 112 Ana
- 118 Rosa de Areia

- 123 **PANORAMA 2010**  
**4ª MOSTRA DO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS**

- 151 **INVENTÁRIO 2009**  
**OS DOCUMENTÁRIOS PRODUZIDOS EM PORTUGAL**

- 158 **BIO-FILMOGRAFIAS**

- 160 **CONTACTOS**

“O Documentário é, sem dúvida, um modo de incentivar um conhecimento aprofundado sobre a nossa própria existência”, diz-nos a Professora Manuela Penafria, e é reconhecendo essa verdade que temos procurado consolidar o nosso envolvimento no PANORAMA, ajudando-o a criar condições para reunir e sensibilizar – cada vez mais – público, críticos, produtores e criadores em torno de um objectivo que a todos importa preservar: o fortalecimento do documentário cinematográfico no nosso País.

Estamos convencidos de que ao procurar reunir quem faz e quem vê, convidando a uma reflexão, o PANORAMA consolida o melhor caminho para enriquecer o debate nesse sentido. E depois, pela sua natureza informal e aberta, o PANORAMA tem vindo a afirmar uma capacidade invejável e essencial para promover – longe de lógicas competitivas ou mesmo longe da ideia de que o êxito cultural se mede exclusivamente pelos números – uma plataforma natural para a fundamental promoção que o documentário português exige e merece.

O percurso nem sempre fácil mas firme que o PANORAMA tem vindo a trilhar deve-se antes de mais à força, ao entusiasmo e à competência científica e técnica da sua excelente equipa, e também à decisiva parceria que se estabeleceu entre as três entidades que o tornam possível: a EGEAC, a Apordoc e, bem entendido, a própria Direcção Municipal de Cultura, através da sua Videoteca.

Sabemos que há aspectos a corrigir e aperfeiçoar, mas estamos em crer que é no fortalecimento dessa parceria e no apoio que o público e os criadores dão ao PANORAMA, que esta magnífica mostra de documentário português poderá afirmar-se sempre mais como uma das iniciativas culturalmente mais relevantes do “calendário cinematográfico” da nossa Cidade de Lisboa. E uma “arma” essencial para todos os que começam a sua carreira e para todos os que vêem, através dele, o seu trabalho conhecido e reconhecido. Mostramos e abrimos portas, alargando um panorama sempre mais vasto de criadores e obras. Um compromisso que levamos muito a sério.

Panorama é literalmente uma visão que se prolonga no espaço e no tempo, um primeiro impacto, um primeiro estertor de descoberta, nada mais pertinente portanto que, ano após ano, o início da programação do cinema São Jorge, se realize sob este desígnio orientador e inspirador desta mostra do documentário português. A ela cabem-lhe honras exploratórias, preparando o olhar do público para mais uma riquíssima sucessão de grandes, inolvidáveis, momentos de cinema, que têm feito desta sala de Lisboa uma referência incontornável.

Resultado de uma parceria entre a Videoteca Municipal, a Apordoc e a EGEAC que revelou desde o primeiro momento um aguçado espírito crítico, um profundo trabalho de pesquisa, uma capacidade crítica e de avaliação responsáveis, no seu conjunto, por uma rápida consolidação que coloca o projecto em 2010, volvidas apenas 3 edições, num limiar de maturidade.

A homenagem a António Reis e Margarida Cordeiro, representantes do “Novo Cinema” no documentário, será um dos momentos fortes do Panorama 2010. Para além da craveira de artista multifacetado, a importante acção de António Reis como pedagogo, inspirador de uma geração de cineastas, “habitará” com toda a justiça e pertinência esta edição, consagrada ao ensino do documentário em Portugal.

Talvez porque a nossa realidade é hoje uma complexa sequência de estilhaços, correspondendo cada um deles à inexorável deflagração de mais e de mais imagens, que o documentário tem progressivamente alcançado um crescente e entusiástico acolhimento entre o público. É que ele consagra em nós, dominados que estamos por essa hipérbole, a absoluta urgência de um espaço de libertação, de recuo e reflexão. Para todos aqueles que apaixonada e laboriosamente o constroem, ano após ano, o nosso profundo agradecimento.

Desde as primeiras conversas sobre o PANORAMA que havia a vontade de organizar uma edição sobre o ensino do documentário no nosso país, o que mostra que desde o início esta questão tem estado presente nas reflexões que queremos trazer com esta Mostra. Um espaço onde desde o primeiro momento se pensa o documentário, não apenas como uma montra da “colheita” anual do que se faz, mas antes como um todo orgânico, onde se pensa o processo, onde a aprendizagem de “como se faz” é fundamental. Onde é que se inscreve o ensino do documentário? Em que campo e em que territórios é que se ensina o documentário? É ensino artístico? Ensina-se arte? Como se criam os criadores?

Este ano, chegámos a um sítio em que nos permitimos experimentar uma primeira reflexão sobre o ensino. No dossier neste caderno, procurámos traçar alguns dos caminhos dos percursos possíveis existentes nos espaços de formação onde se trabalha sobre o documentário, desde as escolas artísticas, às escolas de cinema, universidades de comunicação, cursos técnicos. Paralelamente vamos ter um dia dedicado ao que se está a fazer nas escolas, aos filmes produzidos directamente nesse contexto, que vai ser sustentado por um debate com alunos e professores, de diferentes escolas e diferentes aprendizagens de fazer. Esta iniciativa não isola a produção que aparece no âmbito escolar que continua a existir espalhada pela programação do PANORAMA.

Este ano, também nos orgulhamos muito de ter presente na rubrica “Percursos no Documentário Português” uma cinematografia singular, a de António Reis e Margarida Cordeiro, duas pessoas, uma autoria de um universo de cinema de uma grande beleza, de uma coerência de linguagem, que partia de um lugar (que deveria ser caro ao documentário) do concreto dos espaços, das matérias, do maior mistério que é a Natureza.

Por fim, uma das aventuras desta edição é a sessão de filmes de escola de antigos alunos da Escola de Cinema, que é também uma homenagem a António Reis, professor na Escola de Cinema, a quem muitos chamam Mestre, e que iniciou uma geração seguinte de cineastas portugueses, hoje fundamentais no nosso cinema. Fomos à Escola procurar no baú as primeiras experiências de alguns deles, procurar a tal luz.

# **COMO SE ENSINA O DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS?**

# COMO SE ENSINA O DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS?

INTRODUÇÃO

INÊS SAPETA DIAS

As problemáticas centrais que de ano para ano se sucedem no PANORAMA constroem um percurso que permite olhar não só uma problemática precisa, mas perceber os modos que ela faz explodir, formando assim uma nova problemática. O ano passado a Mostra do Documentário Português decidiu analisar a produção, o “como se faz do documentário português”. Este ano dá continuidade à questão olhando para a produção dentro de paredes particulares, as da escola. Perguntando “como se ensina o documentário português?”, o PANORAMA decidiu ir visitar escolas e cursos, tentando perceber que contornos adquire o documentário nos diferentes estabelecimentos de ensino, e que problemas pedagógicos levanta àqueles que decidem tratá-lo como sua matéria exclusiva, ou exemplar. Mais uma vez a matéria deste caderno servirá de alimento para as discussões que se pretendem desenvolver durante a Mostra. Agrega pesquisas individuais levadas a cabo pelos seus programadores, pequenos ensaios que se mostram erupções de um problema complexo e muito maior do que aquele de que se poderia dar conta aqui. Servirão como levantamento de perguntas, são inícios. E como ponto de partida desses começos, far-se-á aqui uma contextualização geral do trabalho desenvolvido, dos seus pontos de partida, e também das conclusões a que se chegou sob a forma inevitável de ponto de interrogação.

Este conjunto de artigos vem claramente depois de um fenómeno de disseminação.

Multiplicaram-se nos últimos anos as acções de formação dedicadas ao cinema, e ao documentário particularmente (e esta atenção prende-se talvez, de facto, com questões de produção), e o primeiro ponto a introduzir é o seu *corpus*. Decidimos analisar de que forma o documentário é tratado em cursos superiores universitários ou cursos superiores técnico-profissionais, ou ainda em cursos livres (que servirão quase de contraponto das experiências nas escolas superiores, centrais neste estudo). Só com esse conjunto poderiam ser analisadas estratégias pedagógicas concretas, por um lado; e por outro lado, que diferenças se estabelecem ao nível do tratamento do documentário em cursos onde este é articulado com um plano de estudos maior, e cursos onde é matéria exclusiva. Uma vez definido este universo, demos conta das diferentes áreas de estudo em que o documentário ocupa espaço. Identificámos quatro: o ensino artístico, o ensino técnico, a antropologia, e o cinema. Este último é, claramente, território de cruzamento entre todos, identificando-se como objecto único da Escola Superior de Teatro e Cinema (que será por isso terreno para um “estudo de caso”), e no curso de cinema da Escola Superior Artística do Porto, bem como de cursos que nasceram das antigas variantes dos cursos de Comunicação. A recente licenciatura em “Vídeo e Cinema Documental” na Escola Superior de Tecnologia de Abrantes é um caso singular, situando-se nas margens de toda esta organização, e ilustrando-a de forma



curiosa: se o documentário aparece nestas diferentes áreas de estudo (e nos vários artigos vamos seguir-lhe o rasto), na licenciatura em documentário observamos como todas essas áreas de estudo se juntam num só programa. Este curso torna-se essencial para perceber a multiplicidade de saberes que atravessam a reflexão e produção documental, e para perceber assim por que o documentário é tratado em escolas de cariz tão diferente. O nosso terreno de análise é o ensino do documentário hoje. Não iremos tentar perceber que conjuntura levou aos programas de estudos que iremos olhar, mas sim analisar esses programas tal como existem hoje. Não se tratará de dar conta de uma história, mas de perceber estratégias, abordagens, opções, perspectivas. Não se olhará a disseminação, mas o que resultou daí. De igual forma o nosso objecto não são os filmes produzidos por cada uma das escolas, mas a estrutura que sustenta a sua produção. Se aparecem objectos (e aparecem, poderemos ver alguns no decorrer do PANORAMA) eles são sintomas de uma estratégia de ensino que os ultrapassa mas que os enforma. E é essa estrutura que queremos analisar. O questionamento central deste ano sucede-se, não esqueçamos, a uma reflexão sobre produção, mas o que queremos descobrir são as fronteiras mais largas dessa produção específica. Uma das perguntas centrais que guiou todas as pesquisas foi então aquela que se prende com a relação entre uma teoria e uma prática, no âmbito do ensino do documentário. Como se relacionam as escolas entre si, perante esse equilíbrio? Veremos que em todas elas o documentário é uma disciplina maioritariamente prática, orientada para a produção de objectos. Mas será que esses objectos são pontos finais e aglutinadores de uma matéria, ou, por outro lado, são desejos de abrir as portas da escola, objectos que assim se pretendem acabados e prontos a serem mostrados? Desde logo neste ponto se distinguem posturas: há por um lado a “regra dos cinco minutos” nas aulas do professor José Manuel Costa (FCSH-UNL) que existe para evitar que os alunos tenham a tentação de fazer um “filme”; e por outro as escolas de cariz mais técnico, que retiram restrições deste tipo, fazendo do documentário lugar de ensaio para a produção num contexto extra-escolar.

A relação entre o ensino e a prática reflecte, aliás, um problema mais largo (e veremos como haverá sempre uma problemática maior para todas as interrogações), aquele que distingue ensino e educação. Trata-se de distinguir entre a escola como lugar de experimentação e descoberta, e como plataforma que dá instrumentos aos seus estudantes para que possam pensar e construir um caminho, que é seu; ou a escola como lugar de ensaio, onde se dão igualmente instrumentos mas desta feita para que os estudantes possam encontrar soluções práticas para aqueles que serão os seus problemas numa eventual actividade profissional de futuro. Trata-se, talvez, da diferença entre levantar perguntas e dar respostas.

A este nível decidimos tratar a experiência pedagógica da Associação Filhos de Lumière, concretamente na acção “Cinema: Cem Anos de Juventude”, extensão de uma iniciativa da Cinemateca Francesa, que leva a cabo em articulação com a Cinemateca Portuguesa. Essa experiência será olhada num “estudo de caso” que se seguirá ao artigo sobre o ensino artístico, por representar um contraponto particularmente interessante ao que é desenvolvido em cada uma das escolas aí estudadas. E é interessante observar as pontes que estabelece com as aulas do professor António Reis, tal como são testemunhadas pelos seus alunos, cujos filmes de escola poderemos ver no PANORAMA (estes testemunhos fazem parte de um capítulo concreto deste caderno, aquele que é intermédio entre a nossa temática central, e a visita da obra do casal António Reis e Margarida Cordeiro, na rubrica “percursos no documentário português”; e justifica-se pelo lugar intermédio do próprio cineasta António Reis, também professor). Ambas as experiências – das aulas do professor Reis, e da acção pedagógica dos Filhos de Lumière – iluminam com eloquência as questões colocadas aos professores de todas as escolas, tendo contudo um lugar paralelo: fogem ao nosso *corpus*, por se situarem num passado, ou por estarem fora do ensino “pós-secundário”. Mas aquilo que trazem ao de cima pode ser hoje observado nas universidades como constituinte de duas posturas muito distintas. Pegando na reflexão de Charles S. Peirce sobre o ensino

e particularmente sobre a universidade, conseguimos perceber que há uma destrição a fazer ao nível da universidade como instrução ou formação. Para este teórico da semiótica, a universidade não é lugar de instrução.

É, sim, lugar de crescimento, de abertura de saberes, se quisermos de desenho de um caminho teórico para o fomento da reflexão dos estudantes (que assim se distinguem dos alunos). É lugar de 'dar instrumentos para', o que é diferente de ensinar a fazer. E esta diferença é fina mas fundamental: está entre o mostrar hipóteses, ou apontar um caminho e ensinar uma profissão; entre a escola e o ensino como lugar de liberdade ou de moralidade. São problemas complexos, para os quais não há resposta certa. Há sugestões, que é aquilo que cada escola, à sua maneira, propõe.

No que diz respeito ao cinema, e dentro dele o documentário, estes problemas tomam formas precisas. Lev Kuleshov, um dos primeiros professores ou investigadores do cinema (a que se deve o famoso efeito com o seu nome), reflecte da seguinte forma esse difícil equilíbrio entre teoria e prática: ensinar o cinema sem se estar ciente das suas teorias fundamentais reduz a arte cinematográfica ao nível do amadorismo; estudar a história e a teoria do cinema sem uma experiência correspondente ao nível dos elementos básicos da prática cinematográfica, deixa a pesquisa teórica sem uma base sólida, forçando os alunos a mergulhar na abstracção. Esta é uma das primeiras reflexões que propomos como base nos materiais que daremos aqui.

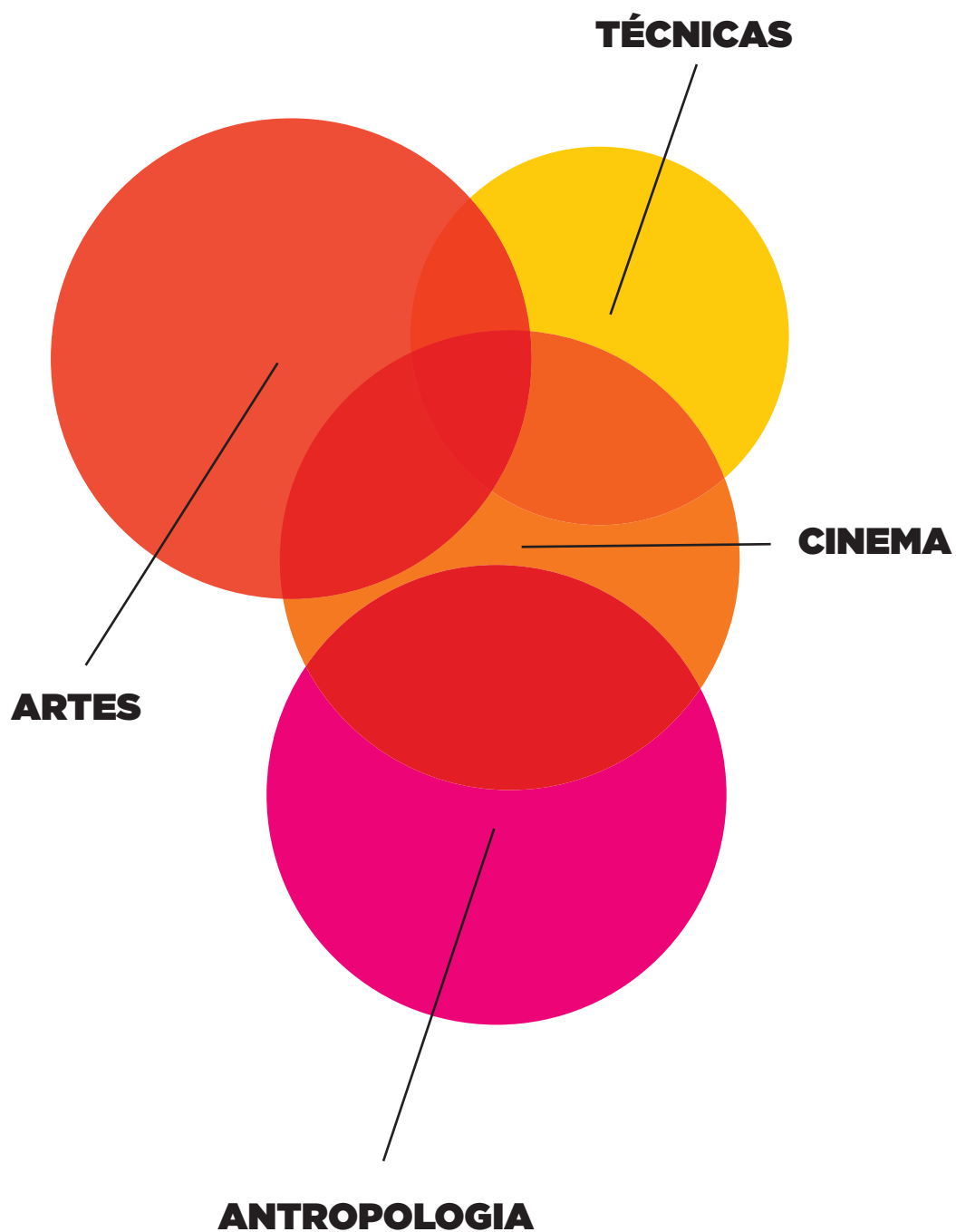
E todos os outros problemas parecem decorrer daqui. Primeiro, que lugar e que definição tem a "linguagem" cinematográfica por entre estes cursos, e que formas adquire quando está em causa o ensino do documentário? Se o cinema é para alguns impossível ensinar (é de Sartre uma ideia parecida com esta), e o documentário dentro dele tem um lugar histórico de fronteira, margem, experimentação, que estratégias encontram os professores para definir uma prática por natureza difícil de definir (e que aliás encontra grande da sua força na indefinição)? O processo de Bolonha e o que significou ao nível de redução da carga horária das disciplinas, e remodelação dos programas agora pontuados por matérias mais concretas e directas, representa o segundo problema: que desafios coloca Bolonha ao

nível do equilíbrio entre teoria e prática? E que estratégias encontraram os professores para tratar a educação dos olhos, e o ensino dos gestos? Depois, já o referimos de passagem, que peso tem a produção no âmbito das disciplinas que tratam o documentário (veremos como a maioria, se não todas, tem uma vertente prática), e será que os objectos dessa produção têm pretensões a serem vistos fora da escola? Qual é o objectivo da sua produção, e o que representam em relação a cada uma das disciplinas? No fundo, quais são os critérios de avaliação destas disciplinas?

A um nível mais lato, e para finalizar esta enumeração, queremos perceber porque é que o documentário aparece em cada uma destas escolas, o que traz ao ensino de cada uma delas, e o que traz cada um desses ensinos, ao documentário.

Estas são as questões de base que propomos como ponto de partida para a leitura dos textos que se seguem. Cada um deles introduzirá, a seu tempo e no seu corpo, as questões específicas levantadas pelo grupo de escolas ou cursos que abordam.

Resta talvez voltar a remarcar o lugar particular da Escola de Cinema, tratada não só na sua contemporaneidade, como retratada no tempo em que António Reis ali foi professor. Será o estudo deste caso que lançará a abertura do tema de base do PANORAMA para o encontro com este cineasta, olhado tanto como professor, através do visionamento de alguns dos filmes realizados na escola por alunos seus, como cineasta, em colaboração intensa com Margarida Cordeiro. António Reis é a figura chave que cose todas as ramificações do programa deste ano, fazendo-nos circular entre uma e outra. E os filmes dos seus alunos falam tão intensamente de uma pedagogia, quanto do percurso construído pelos seus filmes da sua obra a meias. Permitem-nos observar as contaminações, e quase ouvir as palavras daquele que por muitos é considerado mestre. E perceber que o ensino talvez não possa ser se não individual, do tamanho do corpo daquele guia.



# O ESPAÇO DO DOCUMENTÁRIO NO LUGAR DO ENSINO DA COMUNICAÇÃO SOCIAL, DO JORNALISMO E DO AUDIOVISUAL

MADALENA MIRANDA

Existe a ideia de que nas universidades com cursos de comunicação, com pontes para o audiovisual e para o jornalismo existe um espaço para um ensino do documentário, dentro do espectro do que se entende por documentário numa tradição que vem do documentário/reportagem televisiva com uma perspectiva jornalística. No entanto, os cursos de comunicação existentes pelo país, sejam ao nível das universidades, como dos institutos politécnicos ou das escolas superiores de comunicação não apresentam nos seus currículos um foco especial nem no cinema documental, nem tal como se esperaria no documentário televisivo/reportagem. Existem várias cadeiras de cariz prático espalhadas nestes cursos, mas não têm explicitado nos seus objectivos, nem nos seus conteúdos programáticos, a experiência em torno do documentário televisivo jornalístico ou do filme documental. A Universidade do Porto tem, por exemplo no seu curso de “Ciências da Comunicação”, na vertente de “Comunicação Multimédia”, no plano de estudos, “Laboratórios de Som e Imagem” no 3º ano, assim como “Seminários

de Projecto”. O curso de “Ciências da Comunicação” da Universidade do Minho, também, na sua vertente de “Comunicação e Multimédia”, tem um “Atelier de Audiovisual e Multimédia” no 1º ciclo e só no 2º ciclo aparece no plano de estudos um seminário de “Teorias do Audiovisual e Multimédia”. Noutra Universidade, a UTAD, no programa do curso de “Ciências da Comunicação”, não menciona nos seus objectivos a produção de conteúdos audiovisuais, na licenciatura, e o segundo ciclo na área de “Comunicação e Multimédia” aposta noutras áreas, como os produtos digitais. “Os mestres em Comunicação e Multimédia destinam-se a integrar os quadros de empresas/organizações/equipas na área das Tecnologias da Informação e Comunicação”. Na Universidade do Algarve aparece no ensino politécnico a área de “Ciências da Comunicação” no 1º ciclo, onde a aparecem nas saídas profissionais “a realização e a produção audiovisual”, mas nada de específico sobre documentário. Em Lisboa, no ensino público universitário, existe o curso de “Ciências da Comunicação” no ISCSP, mas onde a vertente da produção

audiovisual é posta de parte. A ESEC de Coimbra, tem o curso de “Comunicação Social” no 2º ciclo (que produz conteúdos de televisão e que tem ligações ao fenómeno Bruno Aleixo), mas onde não é tratado o documentário. Também o Instituto Politécnico de Leiria, na sua Escola Superior de Educação tem um curso de “Comunicação Social e Multimédia”. Esta tipologia de curso, repete-se em vários outros distritos, como na Guarda, em Portalegre, em Viseu. Apesar do espectro do audiovisual e do multimédia ser alargado ao nível da oferta formativa, tanto ao nível universitário como politécnico, nos planos de estudos não existe uma incidência mais estruturada e com espaço pedagógico ao nível do documentário enquanto cinema documental, nem de um espaço próprio nos currículos do documentário televisivo. Existem no entanto, alguns percursos particulares nalguns destes cursos que têm investido nesta relação com a produção documental, mas a estes percursos está ligada uma relação directa entre o perfil das pessoas responsáveis por determinadas áreas dos cursos e onde tiveram a oportunidade de elaborar programas e aulas com maior incidência no ensino do documentário, principalmente com um foco no cinema documental.

Um desses sítios é o mestrado de “Comunicação e Multimédia”, da Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto, que tem uma especialização em “Fotografia e Cinema Documental”. Tal como está descrito nos seus objectivos privilegia “a interdisciplinaridade e a relação com o exterior, integra na seu plano curricular diversas iniciativas externas”. Jorge Campos<sup>1</sup>, um dos docentes com responsabilidades nesta especialização explica em conversa: “esta é uma formação virada para fora, já com apresentações em cinemas, para o público”. Esta especialização vem na confluência do curso de “Tecnologia de Comunicação Audiovisual”, onde na área de projecto, os alunos experimentavam já fazer documentário. Hoje existe aqui uma especialização na qual o cinema documental é protagonista. Jorge Campos explica um pouco desse percurso:

*Para além do visionamento, história e análise de filmes, que outras disciplinas contemplam o cinema documental e de que forma?*

Para responder a esta questão vale a pena retomar o percurso do IRI porque só assim se compreenderá melhor o projecto pedagógico subjacente ao ensino da fotografia e cinema documental no curso de “Tecnologia da Comunicação Audiovisual” da ESMAE. Inicialmente, o ciclo cumpria dois objectivos: reforçar a ligação da escola ao exterior e, como se disse, preparar terreno para opções de mestrado especializadas tendo em vista a adaptação à Declaração de Bolonha. Nesse sentido, procurou-se assegurar um conjunto de protagonistas e parceiros muito diversificado. Assim, logo na primeira edição esteve presente a Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade de Santiago de Compostela representada por Margarida Ledo Andión, aliás, ela própria uma documentarista. Em edições posteriores, entre outros, e a título de mero exemplo, estiveram representantes dos cursos de cinema, fotografia e audiovisuais de Toulouse, Newport e Derby, realizadores como José Luis Guerin, Rahul Roy, Mercedes Alvarez, Manoel de Oliveira, Abi Feijó, Fernando Lopes e Pedro Sena Nunes, fotógrafos como Mark Durden, John Goto, Val Williams, Anna Fox, Anibal Lemos e Teresa Siza, artistas de opções mais experimentais como Gustav Deutsch e especialistas como Helmut Faber, Gérard Colas, José Manuel Costa e Floreal Peleato. A listagem é relativamente aleatória, mas dá uma ideia da diversidade e transversalidade do IRI. Tal, evidentemente, só tem sido possível dadas as parcerias, entretanto, consolidadas, casos da Alliance Française, do Goethe Institut, da Universidade de Newport (UK), da Universidade de Santiago de Compostela, do Instituto de Cinema e Audiovisual, do Festival de Curtas Metragens de Vila do Conde, da Câmara Municipal do Porto e do cinema Passos Manuel. De ano para ano o IRI tem vindo a conquistar um número crescente de público, na sua maioria jovem. Na sua última edição, Rosto Transversal – um conjunto de declinações que tomou o rosto como valor de referência no contexto de uma abordagem

<sup>1</sup> Autor da tese de doutoramento intitulada *A Lógica das Imagens – Viagem pelo(s) Documentário(s)*, que reflecte sobre as relações entre o documentário televisivo de informação e o filme documental.

transversal das artes – quer o auditório da Biblioteca Almeida Garrett, quer o cinema Passos Manuel, estiveram quase sempre ou com lotações esgotadas, como sucedeu, por exemplo, com a integral das curtas de Agnès Varda, ou perto disso. Todas as edições são programadas em função de um tema cuja abordagem se faz comentando e debatendo filmes, fotografias ou projectos multimédia, bem como através de outras intervenções como sejam *masterclasses*, conferências e *workshops*. Há sempre um espaço para mostras de trabalhos de professores e estudantes dos cursos do departamento de “Artes da Imagem” da ESMAE e de outras escolas portuguesas e estrangeiras. Dito isto, convém sublinhar que o IRI não é um festival nem pretende ocupar o lugar dos festivais, sendo antes um fórum de discussão obedecendo a um projecto pedagógico onde se tem notícia actualizada do estado da fotografia e do cinema documental, nomeadamente no que respeita aos criadores a às questões teóricas. O IRI, não é, no entanto, a única iniciativa virada para o exterior quanto à fotografia e cinema documental. Há outras no plano curricular como o Laboratório das Imagens – que apresenta selecções de documentários premiados e que tem a participação de especialistas em diversas áreas – bem como seminários, colóquios, conferências e *workshops*, sendo que, dado o projecto pedagógico dos cursos, se procura fomentar a interdisciplinaridade e a transversalidade. Esta preocupação é tanto mais pertinente quanto é certo que, sendo o departamento de “Artes da Imagem” apoiado por um Laboratório Multimédia (cinema, fotografia, vídeo a artes digitais) muito forte em equipamentos, os estudantes têm, a par da formação artística, a possibilidade de desenvolver competências tecnológicas de alto nível. Claro que os cursos têm depois áreas científicas específicas, por exemplo em “Fotografia”, “Vídeo”, “Multimédia” e “Estudos Visuais”, nas quais cabem diversos tipos de disciplinas de âmbito teórico, teórico-prático e prático, por forma a permitir um conjunto equilibrado de opções. No que respeita ao cinema, que é encarado como a matriz essencial do filme documental, dá-se grande importância às questões do argumento, da ética e da estética. Tratando-se da organização de narrativas, o mesmo se passa, aliás, com a fotografia.

*Quantos alunos tem em média por ano?  
Têm a possibilidade de fazer um filme  
como parte da avaliação final?*

---

Qualquer dos cursos de 1º ciclo do departamento de “Artes da Imagem” apenas aceita 20 alunos por ano. No mestrado em “Comunicação Audiovisual”, ambas as especializações – “Fotografia e Cinema Documental” e “Produção e Realização” – recebem 15 mestrandos. No 1º ciclo os estudantes redigem argumentos logo no 1º ano e no 2º já produzem e realizam filmes. O projecto final no 3º ano, consoante as opções, é um filme – documental, curta-metragem de ficção ou animação – ou uma exposição fotográfica. Os finalistas prestam provas perante júris externos em locais onde é permitida e incentivada tanto a presença do público quanto de profissionais e protagonistas dos diversos sectores. O mesmo sucederá com os trabalhos do mestrado.

*Como é que se processa a aprendizagem  
do “fazer documental” concretamente?*

---

O documental é um filme e todo o filme tem uma narrativa e um ponto de vista. Logo, a questão do olhar é uma questão central. Por outro lado, o documental tem uma história e, a par das teorias do cinema, hoje há, com relativo grau de autonomia, uma teoria do documental. Todos estes aspectos são contemplados e objecto de reflexão, razão pela qual se dá grande importância à história do documental, mostrando um grande número de filmes essenciais. Depois, os documentaristas devem estar familiarizados com as tecnologias. Historicamente, sabe-se como elas foram importantes para o desenvolvimento do documental. Daí a aquisição de competências nos domínios da imagem, som, edição e pós-produção. O mesmo deve dizer-se em relação à produção, hoje determinante. E ainda em relação à ética, sem a qual não há documental que resista, e aos direitos de autor, cujo respeito tem de ser salvaguardado. Algo de semelhante, de resto, poderia ser dito em relação à fotografia documental. Que se pretende com a imagem fotográfica? Que mensagem se quer fazer passar? É uma mensagem nova? Da resposta a estas perguntas resulta efectivamente, o itinerário da aprendizagem da fotografia como meio

de criação e de expressão. Tendo o documentarismo fotográfico feito um caminho apaixonante na descoberta do mundo em geral e ocupando hoje um espaço privilegiado na arte contemporânea é natural que neste percurso académico se procure, justamente, valorizar a carga visual, conceptual e cultural que a fotografia requer.

Também na Universidade Nova de Lisboa, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, no curso de Ciências da Comunicação na área de opção de “Cinema”, aparece com José Manuel o seminário de “Géneros Cinematográficos” em 1992. A partir desta disciplina apareceu um novo espaço para o ensino do documentário, que se foi consolidando e que desde a reformulação de Bolonha, existe lado a lado com um novo seminário de documentário, que se insere no mestrado em “Culturas Visuais”, desta Faculdade. Este curso de “Ciências da Comunicação” e a sua área de “Cinema”, sob a responsabilidade do Prof. João Mário Grilo, tem nos últimos anos ganho um espaço próprio no ensino do cinema e da formação de criadores nesta área e com um espaço reservado também ao cinema documental, que nos interessa particularmente neste texto. Uma das formas contundentes de ver essa importância é sem dúvida os alunos formados “na Nova” que se constituíram como criadores nesta área e que têm trabalhado profissionalmente desde aí. Alguns exemplos, Nuno Lisboa, André Dias, Luísa Homem, Cláudia Thomaz, Susana Nobre, Renata Sancho, Luís Miguel Correia, Maria João Soares, núcleos de pessoas, que para além de terem tentado trabalhar como realizadores/criadores, têm experimentado novas formas organizacionais de produção independente.

A partir de uma conversa com José Manuel Costa, estão aqui seleccionados alguns momentos, que nas suas palavras apresentam um pouco deste percurso e alguma da reflexão feita a partir desta experiência:

“Eu quando comecei na Nova não leccionava documentário, eu fui desafiado pelo João Mário Grilo, e comecei por dar uma cadeira de História do Cinema e também Filmologia, que quando foi dada por mim se chamava “História das Ideias do Cinema”, era uma cadeira de História mas claramente teórica sobre as ideias da História do Cinema. Isto começou em 89/90 e foi no ano

lectivo de 92/93 que fui desafiado para dar uma cadeira de documentário, ela chamou-se Géneros Cinematográficos, mas foi explicitamente, até no acto do convite uma cadeira para dar documentário. Aproveitou-se um nome que estava aprovado, mas por ser mais fácil, e ter espaço para isso, mas no programa da cadeira eu punha sempre como subtítulo, o Documentário, essa sempre foi a matéria. Portanto o Documentário na Nova entrou em 92. Para mim é interessante pensar que faz parte daquele momento histórico, já de viragem efectiva em que o documentário é começado a levar a sério em Portugal, ao fim de uma década em que praticamente esteve ausente. (...) A geração de 90 é uma geração nova, e para o bem ou para o mal, com as suas lacunas, é uma geração que vai estar em osmose com o movimento internacional, percebe muito bem o que é que se está a passar, isso que nunca chegou a ser normal para a geração anterior. Eu acho que a mudança nota-se na 1ª parte dos anos 90, e a prática começa na segunda metade, que vem na confluência de várias condições, a formação lá fora de algumas pessoas, alguns ciclos importantes como o Wiseman na Cinemateca, o princípio dos concursos específicos de documentário do Instituto do Cinema, todos estes factores podiam impulsionar um novo movimento. Eu nunca tinha sido professor de cinema, aí começa a minha prática e a minha reflexão sobre isso, começa aí para mim um trajecto que sempre consolidou uma ideia, antes de mais nada eu agarrei-me à história, era aquilo que me tinha interessado muito, porque o meu interesse tinha acontecido quando eu trabalhava na Cinemateca na programação nos anos 80, tinha estudado um pouco a história do documentário no meio da história do cinema. Rapidamente percebi que a questão da história não era apenas um recurso, mas começo a perceber que a história é o recurso quase único e essencial para ajudar a criar criadores. Quando eu fui confrontado com a questão de saber como ensinar documentário, de perceber se estamos a formar criadores, e se estamos a falar de documentário do que é que estamos a falar? No caso da Universidade Nova a ideia não era essa, não era em primeiro grau formar criadores, formar realizadores de documentário, no curso da Nova isso não foi uma prioridade, mas nem algo excluído à partida, isso foi apenas uma possibilidade que se considerava estar em



aberto, dentro de uma disciplina que tinha um objectivo mais geral do que esse. Se eles vão ser criadores como é que eu os ensino a fazer? Para mim o documentário não é mais do que um movimento dentro do movimento geral do cinema, nunca considerei o documentário como reportagem, ou do audiovisual, mas parte da arte cinematográfica, portanto estamos no domínio do ensino artístico.

A cadeira da Nova não era só para criar criadores, mas sabia desde o início que podia desenvolver essa apetência, e posso dizer que com o desenrolar dos anos criou imenso essa apetência, ou seja, foi-se desenvolvendo nunca perdendo como centro a História do documentário, ao mesmo tempo que cada vez mais, nunca disse estamos aqui para criar realizadores de cinema, mas cada vez mais surgiram apetências, por vezes no espaço de um semestre. A pouco e pouco a cadeira foi-se desenvolvendo cada vez mais nessas duas vertentes, o que para mim são as duas vertentes essenciais do ensino do documentário, enquanto ensino artístico. Portanto continuo a dar História do documentário e a analisar filmes e em paralelo os alunos fazem um exercício prático, fazem um pequeno filme individual. Esse é o lado que tem mudado mais, principalmente agora que fizemos a passagem da cadeira para o 2º ciclo. Passou para o mestrado, desde à 3 anos, a cadeira está no 2º ciclo, é um seminário de Documentário, dentro do mestrado em cinências da com, mas assenta completamente na experiência que tive ao longo de muitos anos da licenciatura e se alguma coisa mudou é justamente uma importância crescente que também há que é dada na componente prática. Portanto eu tento fazer na cadeira uma conjugação das duas coisas em que realmente acredito, por um lado falar da história do documentário, por outro acompanhar uma experiência livre feita pelo aluno, na qual eu funciono sempre reactivamente, ele experimenta e eu analiso, a importância deste lado tem aumentado, até porque antes era só um desafio feito no final do semestre, que todas as pessoas faziam e agora é um filme que se vai apresentando em várias etapas ao longo do semestre portanto é mais discutido, e só o facto de ser apresentado nem que seja uma vez antes a meio do percurso muda tudo, tem imensas consequências pedagógicas, mas o essencial para mim não

mudou, ou seja, continuar a dar a história não como um objectivo em si, mas como um recurso absolutamente essencial para densificar essa capacidade analítica e por outro lado acompanhar uma experiência concreta naquilo a que eu chamo um choque de concretização. Essa cadeira não é feita como uma cadeira de produção de documentário, mais uma vez eu não ensino a fazer, numa cadeira não se pode fazer tudo, mas não é só por isso, mesmo que me dissessem tens aqui em frente pessoas que só querem ser realizadores, era ainda isto que eu fazia, desenvolver estas duas vertentes. Desde o princípio que achei que era uma contradição fazer um exame sobre o documentário, mesmo sobre a análise, porque eu não queria que as pessoas passassem um semestre a discutir história do cinema para saberem muito nomes ou muitos factos, o que eu queria era que justamente as pessoas aumentassem a sua capacidade analítica, queria que vissem um pouco mais nos filmes, porque se vissem um pouco mais nos filmes do que estão a habituados a ver, também podem depois ver um pouco mais nos tais parâmetros à sua volta para construírem de forma mais densa. Inicialmente isso surgiu ligado à avaliação, e sim, criou-se essa ideia, face a um exercício, vê-se só uma vez e eu reajo a quente, havia esse lado da apresentação. Mas agora a ideia, pelo menos desde algum tempo é a outra, há pelo menos dois momentos, esse e outro, há pelo menos um momento em que se faz uma volta inteira aos trabalhos, discutindo o que as pessoas estão a fazer. Mas desde que eu experimentei isto nunca mais voltei atrás. Essa análise intercalar para ser bem feita exige muito tempo, mas para mim teve um sucesso tal que eu nunca mais quis voltar atrás, ou seja, houve algumas pessoas e basta haver um para isso ser decisivo, houve pessoas que na primeira apresentação, exactamente era o tal choque de concretização, apresentaram coisas insustentáveis, com os todos os erros clichés de quem pega numa câmara pela primeira vez, e que depois num intervalo relativamente curto, e entre essa apresentação e a apresentação final aparecia trabalho de cinema, e percebi que tinha que ir por aí, mas não diminui nada a importância que dei à história". Hoje em dia José Manuel Costa integra também o corpo docente da primeira licenciatura em Portugal de Vídeo e Cinema Documental, que vai ter um texto dedicado a ela.



# O ENSINO DO DOCUMENTÁRIO NO SEIO DE LICENCIATURAS EM CINEMA

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR  
UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE  
HUMANIDADES E TECNOLOGIAS

FERNANDO CARRILHO

Nos primeiros anos deste século era já evidente que o sector audiovisual português necessitava urgentemente de recursos humanos qualificados aptos a enfrentar novas exigências. A expansão da televisão por cabo, o crescimento do mercado de produtos multimédia e a propagação de *sites* institucionais na *internet* (ávidos de conteúdos) eram um sinal claro que o sector audiovisual e multimédia estava em ascensão. Por outro lado, o então ICAM – Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia apresentava um programa de apoios financeiros estável e constante, facto que permitiu o surgimento de diversas produtoras cinematográficas. O mundo académico correspondeu a esta realidade e do seio dos cursos de Ciências da Comunicação da Universidade Lusófona e da UBI – Universidade da Beira Interior nasceram as primeiras licenciaturas em cinema em Portugal para além dos cursos da Escola Superior de Cinema e Teatro. Na Universidade Lusófona o embrião da actual licenciatura em “Cinema, Vídeo e Comunicação Multimédia” foi a licenciatura em “Ciências da Comunicação e da Cultura” que possuía uma especialização em audiovisual e multimédia. Na Universidade

da Beira Interior a génese da actual “licenciatura em Cinema” foram os cursos de “Ciências da Comunicação” e de “Design Multimédia”. Manuela Penafria, uma das professoras responsáveis pelo ensino do documentário na UBI, refere: “Estes dois cursos trabalhavam já com a imagem em movimento, pelo que fazia todo o sentido a criação de um curso que fosse capaz de consolidar e desenvolver esse trabalho; e esse curso só poderia ser o de Cinema”. Entre 2005 e 2006 ambas as universidades reestruturaram os cursos na adaptação ao Processo de Bolonha. Actualmente as duas universidades possuem um 2º ciclo de estudos, a Lusófona um mestrado em “Estudos Cinematográficos” e a UBI um mestrado em “Cinema”. O Processo de Bolonha chegou numa fase em que os cursos de cinema da Lusófona e da UBI estavam nos seus primeiros anos de vida. Para Margarida Cardoso, professora de documentário na Lusófona, esta reestruturação foi benéfica na medida em que possibilitou aos alunos logo no primeiro ano a frequência de disciplinas práticas como é o caso da cadeira de “Linguagem Narrativa em Cinema e Vídeo”. Ao chegarem ao 2º ano às

cadeiras de “Atelier para Documentário I e II”, os alunos assimilaram já a prática e a nomenclatura cinematográfica. A técnica deixa de ser um obstáculo no processo de conhecimento da prática fílmica documental. Entre os pedagogos que defendem uma base teórica fundadora e os que defendem o confronto com a prática logo no início do método de aprendizagem, Margarida Cardoso argumenta que é fundamental os alunos tomarem contacto primordial com o acto de filmar e de editar. Este processo



deve ser acompanhado pelos professores procedendo-se posteriormente a correcções e aperfeiçoamentos do trabalho encetado. Teoria e prática têm de estar interligadas; tentativa, erro, correcção e repetição é o processo, o caminho natural para o conhecimento. Ao longo das reestruturações que ocorreram no curso de “Cinema, Vídeo e Comunicação” da Universidade Lusófona, o documentário tem vindo a ganhar peso. Anteriormente um módulo inserido nalgumas disciplinas, regozija presentemente do estatuto de disciplina autónoma e obrigatória para quem escolher a área de especialização em realização e produção cinematográfica e televisiva. As cadeiras semestrais “Atelier para Documentário I e II” são ministradas pelos docentes Margarida Cardoso e Victor Candeias. Nas aulas da Margarida Cardoso em “Atelier I”, os alunos têm exercícios individuais (5 a 7 minutos) e colectivos (15 a 20 minutos) sendo-lhes instituídas algumas normas, nomeadamente a proibição de realizar entrevistas formais e de utilizar vozes narrativas. Depois, “Atelier para Documentário II”, da responsabilidade

de Victor Candeias, os alunos podem evoluir para modelos mais expositivos. No 2º ciclo, no mestrado em “Estudos Cinematográficos”, a realização de um projecto documental é obrigatória.

Na licenciatura em “Cinema” da Universidade da Beira Interior o ensino do documentário é da responsabilidade dos docentes Frederico Lopes, Manuela Penafria, Luís Nogueira e Vasco Diogo. Não existe uma cadeira específica de documentário, contudo ele é abordado por um conjunto de disciplinas cujos programas



estão centrados na sua história, teoria e estética. Pretende-se que os alunos sejam capazes de discutir questões teóricas relativas ao documentário, em especial a partir de artigos científicos e contemporâneos que abordam o tema. Na prática, há possibilidade – e não obrigatoriedade – de realização de um documentário quer no âmbito das disciplinas da área de realização da licenciatura e do mestrado, quer no projecto final de curso de licenciatura ou no projecto final de curso do mestrado. Existe um corpo de disciplinas teórico-práticas onde os alunos realizam um conjunto de exercícios preparatórios para enfrentarem projectos fílmicos mais complexos. Na licenciatura os projectos dos alunos são avaliados, em diferentes etapas, por um grupo alargado de professores.

---

#### *Quais os grandes desafios no ensino do documentário?*

---

A propósito desta questão Manuela Penafria salienta: “O maior obstáculo ao ensino do documentário é a imediata relação que este

*estabelece com a representação da realidade. A partir do momento em que fica claro para os alunos que a questão essencial passa por questões de representação cinematográfica julgo tornar-se possível inovar e garantir diversidade de registos, diversidade de temas e de abordagens.”.* Para Margarida Cardoso o grande desafio está exactamente no trabalho que é necessário levar a cabo com os alunos na questão da representação, ou seja, perceber o que se quer dizer, por que se quer dizer e como se quer dizer, a ideia central do conceito,



do ponto de vista, da identificação do conflito e do dispositivo a aplicar. É necessário incutir nos alunos a tenacidade, o esforço, a persistência, perceber que nada surge por acaso, é necessário um constante repensar do processo, começar e recomeçar. Para Margarida Cardoso: “Muito do nosso trabalho é chocar contra uma parede insistentemente até que a parede comece a cair (...) quando está bem é quando tudo começa”.

A recém-licenciada Zulmira Gamito no seguimento do trabalho feito com a Margarida Cardoso afirma que o acompanhamento de projecto foi essencial para a sua aprendizagem, o ir passo a passo, a colocação de perguntas-chave, o planeamento:

“A Margarida transmitia-nos segurança porque sabíamos melhor o que queríamos”. O outro lado da moeda do Processo de Bolonha é que retirou horas às disciplinas, retirou tempo para acompanhar os projectos dos alunos na fase de rodagem e montagem. Margarida Cardoso alerta também para a dimensão das turmas e o excessivo número de alunos (60 alunos sob a sua tutela), bem

como para a falta de tempo para ver e discutir os filmes, método basilar na aprendizagem do cinema. Manuela Penafria sublinha esta evidência: “A Arte é uma aprendizagem ao longo da vida. No entanto, o que verificamos é que caso os alunos manifestem curiosidade e predisposição para perceberem, por exemplo, porque determinado filme é importante do ponto de vista estético e se houver insistência, por parte de uma escola, no visionamento intensivo de filmes e de discussão dos mesmos, consegue-se fazer uma evolução dos alunos no sentido de uma maior sensibilidade artística.” O talento e a inspiração artística surgem-nos de formas tão estranhas que é difícil definir. Contudo no processo artístico da realização de um documentário, é vital, segundo Margarida Cardoso, “a promoção da curiosidade pelos outros e pelo mundo”. Este primordial pré-requisito é por vezes tarefa árdua para os professores de documentário. Estranho fenómeno este que afasta a generalidade dos alunos do contacto social. Existe uma tendência para evitarem as pessoas, têm medo de as confrontar, têm medo de ir aos locais, de interagir, não sabem por vezes como receber a generosidade de quem lhes oferece um pouco das suas vidas, parece que vivem pouco. Um advento e consequência das novas tecnologias? Provavelmente... o que a Margarida Cardoso tem vindo a observar é que existe uma tendência generalizada para os alunos recorrerem à *internet* e retirarem imagens, “pedaços digitais de realidade” com que não tiveram de se confrontar e que podem tranquilamente manipular na segurança dos seus computadores. “Não sei quando é que perdemos esse silêncio”; ao evocar John Cage Margarida Cardoso revela outro grande desafio no ensino do cinema. Os alunos têm uma dificuldade inicial para perceberem que o silêncio também pode significar, para eles nada se vê, tudo se ouve, tudo deve ser dito. É necessário ensinar que o facto de não acontecer nada pode ter um sentido. A sociedade vertiginosa da informação parece que está a alterar a percepção do tempo, os alunos têm dificuldade em permanecer nos locais, é preciso ensinar-lhes a dar tempo à observação e consequentemente à interrogação da realidade que os circunda.

Mais informações em [www.ubi.pt](http://www.ubi.pt) / [www.ulusofona.pt](http://www.ulusofona.pt)

# NO ENCALÇO DO DOCUMENTÁRIO POR ENTRE O ENSINO DAS ARTES

INÊS SAPETA DIAS

*No filme Fora de Água (1997), Catarina Mourão acompanha um grupo de artistas em residência artística no Alentejo. Trabalham dentro do âmbito da arte pública sendo convidados a reflectir sobre problemas específicos da região, e a criar a partir daí. Uma das participantes, Cristina Mateus, decide na sua obra final instalar dois painéis com imagens de dois silos, e entre eles uma imagem da cara de Salazar. Coloca a instalação na praça central de Beja. Na segunda noite após a inauguração a obra foi incendiada, e logo depois retirada de exposição.*

Nos últimos anos as imagens documentais têm invadido as galerias. E as galerias parecem ter invadido o ecrã. Os artistas interessam-se cada vez mais por aquilo que os rodeia, e usam a imagem em movimento para tratar isso mesmo; e por outro lado, observa-se a entrada da obra de arte nas manifestações cinematográficas<sup>1</sup>.

É uma tendência que tem sido comentada e discutida em vários círculos<sup>2</sup>, esbatem-se fronteiras, os terrenos do cinema e das artes tocam-se, contaminam-se.

Talvez pela disseminação desta tendência, também as escolas artísticas passaram a ser lugar destas trocas: os cursos de Belas Artes vêm entrar no seu seio licenciaturas em “Multimédia” (ao lado das clássicas “Pintura”

e “Escultura”), os cursos de artes e *design* dedicam-se ao audiovisual e ao cinema; e por entre estas misturas, o documentário ocupa lugar de passagem, sendo tratado mais ou menos directamente em todos os cursos de carácter artístico. Foi por isto que decidimos seguir o rasto do documentário por entre o ensino das artes, tentando perceber o que poderá dar o documentário a este ensino, e que abordagens específicas são aqui construídas à sua volta. O *corpus* deste artigo é então constituído pelas escolas superiores artísticas que abordam o documentário. Concentramo-nos no Ensino Universitário porque queremos aqui perceber como é que o documentário é trabalhado dentro de escolas que se dirigem para a continuidade e abertura dos saberes, e que desenvolvem o seu plano de estudos ao longo de um período longo de maturação (excluimos assim os *workshops* ou cursos de curta duração). E damos atenção não só àquelas escolas que tratam directamente o documentário (ESAP, Universidade Católica do Porto - Escola das Artes) ou que já o tiveram no seu currículo (ESAD das Caldas da Rainha), mas outras que abordam o audiovisual e aí incluem o documentário, concretamente as Faculdades de Belas Artes (FBAUL, FBAUP), inevitáveis, apesar de não terem o documentário no seu currículo<sup>3</sup>.

■ <sup>1</sup> O *Five* de Kiarostami foi mostrado no Doc's Kingdom (Seminário de cinema documental) em 2005. O vídeo de Douglas Gordon que segue os passos de Zinedine Zidane foi exibido no Doclisboa em 2007. ■ <sup>2</sup> Para referir apenas os exemplos mais próximos do PANORAMA, veja-se o nº6 da revista *docs.pt* dedicado exactamente ao estudo da “hipótese cinema no campo das artes”, ou o que diz Pedro Lapa numa entrevista realizada para o catálogo da 1ª edição do PANORAMA, e o exemplo da obra de Filipa César publicada nesse mesmo catálogo, em 2006. ■ <sup>3</sup> Deixamos de fora as escolas onde o documentário não tem qualquer peso, nem sequer como exemplo, ou aquelas em que o documentário é abordado indirectamente, mas que não responderam atempadamente ao nosso apelo e pedido de informação, sendo representadas pelas outras que tratamos, nas mesmas condições - por exemplo, a ESAD de Matosinhos, ou o IADE.

A primeira escola que fomos visitar foi a ESAD das Caldas da Rainha, movidos pela curiosidade de perceber o que aconteceu ao documentário numa escola que teve uma disciplina com essa designação, em 2008, desaparecida no ano seguinte. A história da disciplina cola-se ao percurso de Catarina Mourão como professora na ESAD. Entre 2004 e 2008 leccionou diversas disciplinas (“Metodologia da Investigação”, “Desenvolvimento de Criatividade”, “Ficção e Documentário”, “Projecto Vídeo”, “Realização” – esta nascida depois da implementação de Bolonha) todas elas dentro do curso “Som e Imagem”, todas elas orientadas para a experimentação de modelos documentais, fundados no peso do objecto filmado e no viver com esse objecto, na importância da pesquisa, no sair de casa e no abandono do plano prévio perante a confrontação com as coisas. A disciplina de “Documentário” apareceu na licenciatura de “Artes Plásticas”, contudo, sendo uma disciplina de opção, inclusive para os alunos de “Som e Imagem”, que invadiram as aulas, interessados em levar até ao fim as metodologias de investigação que foram tocando nas disciplinas leccionadas pela Catarina.

Hoje, as coisas mantêm-se, nos cursos da ESAD, já sem “Documentário” e desde a saída de Catarina Mourão. “Som e Imagem” mantém a sua estrutura intacta desde a implementação de Bolonha, com disciplinas semestrais, separação entre “som” e “imagem” a partir do 2ºano, e a inclusão da disciplina de “Realização”, aquela que mais directamente aborda o género documental (mas onde este não é o objecto exclusivo), na área de “Imagem”, 3º ano. Segundo o coordenador actual do curso, José Eduardo Machado, herdeiro desta estrutura curricular, este está organizado para corresponder aos desejos profissionalizantes dos alunos, bem como à sua vontade de explorar uma vertente artística. Contudo, a destriça operada entre “som” e “imagem” a partir do 2º ano, e apesar da interligação esporádica de áreas de competência

(a disciplina de “Projecto Interdisciplinar Artístico” no 3º ano, a captação de som pelos alunos dessa área, para os trabalhos dos alunos de “Imagem”, a existência de uma disciplina de som, na área de “Imagem”), parece sublinhar sobretudo a especialização de saberes.

“O grande objectivo do curso é produzir” (o curso de “Som e Imagem” da ESAD tem inclusive um protocolo com o ICA com esse propósito), e o documentário aparece perante essa meta ao lado do “cinema, televisão, animação” como uma das competências que os alunos poderão adquirir para assim estarem preparados para o “mercado de trabalho”. Em “Artes Plásticas”, por outro lado, a lógica que preside à organização do curso é a de abertura do espaço criativo, esbatimento de fronteiras entre *media*, relevância do autor. Todo o curso se baseia na elaboração, discussão e desenvolvimento concreto das ideias dos alunos numa operação contínua levada a cabo nas disciplinas nucleares do curso, as disciplinas de “Projecto”. Não há matérias ou programas, todas as abordagens são construídas a partir da ideia específica que num determinado momento está a ser trabalhada pelos alunos, e as próprias disciplinas de opção (teóricas ou teórico-práticas) aparecem das necessidades internas ao trabalho dos alunos. A disciplina de “Documentário” apareceu como uma destas opções, e insere-se na lógica de trabalho que perpassa todo o curso, tendo sido orientada para o desenvolvimento específico de uma forma de pesquisa e de interesse pelas coisas que estão “fora” (fora do *atelier*, da cabeça dos alunos). Pedro de Campos Rosado, coordenador do curso, remarca contudo que, apesar do fim da disciplina, continuam a aparecer por entre os trabalhos em vídeo objectos de forte cariz documental<sup>4</sup>.

Na ESAD o documentário tem então hoje uma presença que podemos considerar residual, nos dois programas das duas licenciaturas. Em “Som e Imagem” ele é ainda abordado, na disciplina de “Realização”, como já referimos, leccionada por três professoras distribuídas por três turmas distintas, que

■ 4 E alguns deles poderão ser vistos no PANORAMA espalhados pela programação e no dia dedicado à problemática “como se ensina o documentário português?”.

partilham um programa geral, mas para o qual encontram, cada uma, a sua própria gestão de matérias (ganhando, o documentário, tratamentos distintos em cada uma dessas organizações), e nas disciplinas de “Projecto” onde é abordado quando surgem questões concretas que o trazem ao de cima. Ganha assim abordagens tão diversas, que se torna difícil tratá-lo aqui (para se ser rigoroso seria necessário abordar pelo menos quatro perspectivas, e o espaço que para isso seria necessário perde o sentido quando vemos que o documentário não ganha o peso de matéria exclusiva em nenhuma delas). A Escola Superior Artística do Porto (ESAP) tem 25 anos, e tem um curso de cinema com a mesma idade, que desde a sua origem inclui uma disciplina de documentário. O curso é dirigido hoje por Isolino de Sousa, que nos descreve os múltiplos campos de acção da escola, e os caminhos que aí percorrem os seus alunos (que conhece bem).

Operando no equilíbrio entre teoria e prática, a ESAP está preocupada em abrir e fornecer aos seus alunos um campo largo de experimentação e intervenção artística, ao mesmo tempo que os tenta preparar para o encontro com o trabalho futuro (inclui para isso um estágio curricular no último ano, e desde há quatro anos inclui uma disciplina de televisão, criada com essa preocupação). Com o intuito de proporcionar aos seus alunos a maior diversidade possível de experiências de trabalho, e de encontro, discussão e reflexão dos seus objectos, o curso de cinema da ESAP vê-se atravessado por uma série de iniciativas paralelas que acompanham e complementam o seu currículo nuclear. Nas iniciativas de abertura e encontro incluem-se a projecção dos trabalhos dos alunos fora de portas, e a organização de uma Mostra de Cinema de escolas, com amplitude europeia, que vai na sua 7ª edição. Ao nível das experiências de trabalho a escola dá oportunidade aos alunos de filmarem em película – duas curtas-metragens em super 8mm (1º ano), em 16mm (2º ano) e em 35mm (3º ano) – para que percebam as diferenças no método do trabalho a que o material obriga (do ir filmando do vídeo

à preparação exigida pela película). Dentro da estrutura curricular do curso de “Cinema e Audiovisual”, atravessada por estas actividades e experimentações paralelas, “Documentário Cinematográfico” é uma disciplina de 3º ano, e corresponde a um mais largo “desejo de cinema” (que justifica a inclusão do “cinematográfico” na designação da disciplina), um desejo mais forte e fundador que as suas aplicações específicas, de que o documentário é o exemplo tratado nesta disciplina. Dentro da Universidade Católica do Porto, a Escola das Artes é aquela que mais directamente se dedica ao ensino artístico. A escola oferece uma Licenciatura em “Som e Imagem” que no 3º ano se divide pelas áreas de “Produção Áudio”, “Multimédia”, “Produção Vídeo”. O documentário é tratado apenas indirectamente neste nível académico, concretamente, por exemplo, na disciplina obrigatória de 1º ano, “Fundamentos sobre Cinema e Fotografia”, e na disciplina opcional “Cinema Europeu”. O documentário aparece como matéria exclusiva numa disciplina do nível académico seguinte, o Mestrado de “Som e Imagem”, na área de “Televisão e Argumento” (que a partir do próximo ano se designará “Cinema e Audiovisual”). É considerada uma área de estudo central, pelo coordenador, Álvaro Barbosa, que o refere como um exercício ideal para a iniciação à prática cinematográfica. Como trabalho final do próprio Mestrado é possível aos alunos desenvolverem trabalhos documentais, como aliás aconteceu o ano passado. Na Faculdade de Belas Artes do Porto (FBAUP) os alunos podem escolher fazer um documentário em qualquer cadeira que envolva o audiovisual, mas ele não é leccionado directamente. A licenciatura em “Artes Plásticas” divide-se pelas áreas de “Pintura”, “Multimédia”, “Escultura”, e a partir do 2º ano as disciplinas de vídeo aparecem em todos os cursos da licenciatura. A cultura cinematográfica da FBAUP é contudo anterior à explosão mediática vivida actualmente no ambiente das artes. Desde os anos 70 que se abordam nas Belas Artes do Porto matérias como a “Gramática Fílmica”, “Escrita de



Argumento e Guião”, “Filmagem, Realização e Produção”, alguns professores estavam ligados ao movimento cineclubista, e alguns alunos, como Abi Feijó, continuaram a trabalhar o cinema. Quando em 1996, Vítor Almeida se tornou professor da escola, leccionando hoje as disciplinas Vídeo 1 e 2, seguiu essas premissas pré-existentes, de forte ligação a uma cultura cinéfila.

Nas disciplinas de Vídeo procura-se armar os alunos com o conhecimento de técnicas e tecnologias audiovisuais, e dos seus limites. É dentro desses limites que nasce a ideia de autor, sendo pedido ao aluno que tenha uma atitude criativa perante os constrangimentos, e os elementos fundamentais da “vídeo-cinematografia” (olhados tão atentamente quanto as questões práticas), sendo convocada a sua “cultura visual” específica, atitude própria ao contexto de Belas Artes, que resulta numa produção bastante específica<sup>5</sup>. Os alunos são de facto convidados a produzir objectos dentro destas disciplinas de vídeo que assim têm um cariz fortemente prático, e a esse nível Vítor Almeida sublinha que, desde a implementação de Bolonha, e o consequente estilizar das disciplinas, o aparecimento de mais opções e redução da carga horária de cada uma, se dificultou o desenvolvimento “de objectos com consistência narrativa”. O documentário aparece no currículo destas disciplinas de vídeo como sinal da vontade de tocar os diferentes géneros cinematográficos, e surge como um dos lugares para a experimentação dos saberes teórico-práticos.

Na disciplina de “Práticas de Imagem”, Pedro Baptista decidiu centrar este ano as suas aulas no documentário. A disciplina aparece no segundo ano da licenciatura em “Arte Multimédia” da Faculdade de Belas Artes, ao lado das licenciaturas em “Pintura” e em “Escultura”. É um curso que aborda materiais dispersos, que escapam às outras disciplinas mais coesas e clássicas, mas ainda assim cada vez mais atravessadas por ambientes de fronteira e experimentação de suportes. “Práticas de Imagem” faz parte do percurso de “Audiovisuais” da licenciatura em “Arte Multimédia” (os outros percursos são

“Animação”, “Ambientes Interactivos”, “Fotografia”, “Performance/Instalação”) e trata objectos tão diversos quanto a “animação, *video-clip*, ficção”.

O curso de “Arte Multimédia” é um dos mais recentes da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Em 2003, altura em que Pedro Baptista, nosso interlocutor, começou a dar aulas naquela instituição, havia apenas uma disciplina centrada nos audiovisuais, optativa para os alunos de “Pintura”, leccionada há vários anos pelo professor Antero Ferreira, e mais recentemente pela professora Susana de Sousa Dias (quando entrou, Pedro Baptista dividia as aulas com Susana de Sousa Dias, dando esta os conteúdos mais relacionados com o documentário, e o Pedro os que estavam mais relacionados com a ficção). A disciplina de “Práticas de Imagem” nasce já depois da reforma de Bolonha, estando incluída na especificidade introduzida a partir do 2º ano (depois de um tronco comum geral e teórico), e tendo por objectivo conceder aos alunos conhecimentos práticos de captação e edição em vídeo bem como levá-los ao encontro com diferentes géneros e linguagens. Nesse contacto, os alunos trazem o que têm, as suas visões, a sua “cultura imagética”, e no encontro concreto com o documentário, acabam por abordar o seu percurso, também. Ao tornar as aulas disponíveis para o que os alunos trazem, o documentário é aqui mantido na sua matriz selvagem, feita de visões e não receitas (não evitando, com isso, que apareçam objectos mais estandardizados, que aplicam modelos mais consumíveis, mais seguros).

Nesta viagem pelos vários cursos que abordam o documentário directa ou indirectamente nos seus programas, saltam algumas questões que se desenham como fundamentais para perceber o ensino do género, e especialmente para o perceber no seio do ensino artístico. Se desde logo o “ensino artístico” traz ao de cima problemáticas complexas – no fundo, como se “ensina” a “arte”? – a entrada do documentário neste campo complica ainda mais a questão: se o documentário é o género mais indefinível do cinema, que começou por se

■ 5 Também poderemos ver alguns trabalhos desenvolvidos na FBAUP ao longo do programa do PANORAMA, 4ª Mostra do Documentário Português.

situar nas margens, onde se experimentaram novas soluções (depois mais ou menos absorvidas pela indústria), como se pode ensinar? Se à partida se poderia perguntar “o que faz o documentário por entre o ensino das artes?”, a pergunta transforma-se em “o que introduz o documentário ao nível do ensino de uma metodologia para o trabalho artístico?”

A segunda pergunta prende-se com o lugar da prática: se no caso da teoria e da história é óbvio que o ensino se baseia num *frame*, um conjunto de escolas, movimentos, autores, escolhidos pelo professor (pela inevitável impossibilidade de tratar tudo), no caso da prática a escolha de orientações, regras, condutas poderá pôr em causa o carácter vanguardista da criação artística. Assim, como deixar em aberto este terreno de descoberta, e ao mesmo tempo ter alguma coisa para ensinar? Será a escola um lugar de dar ‘instrumentos para’ ou de ‘ensinar a fazer’<sup>6</sup>? Será a escola artística um lugar de experimentação (arriscar a reinvenção de uma solução) ou de ensaio (simulação de uma vida profissional futura)? E assim, como se interliga o ensino de uma prática artística com o cariz profissionalizante das escolas (e todas têm a preocupação com a vida profissional dos seus alunos)? O modelo de Bolonha e as questões que trouxe para o ensino das artes (algumas já aqui referidas), representa um outro conjunto de perguntas que se interligam com as anteriores. De modo a homogeneizar todo o ensino europeu, operou-se uma mudança profunda nas filosofias pedagógicas que se viraram então para uma valorização das “competências e não só dos conteúdos, das aprendizagens e não simplesmente do ensino, da participação e o envolvimento de todos os agentes implicados e não apenas da participação de professores nas aulas e de estudantes no estudo e nos exames”<sup>7</sup>. Para desenhar a universidade capaz de corresponder a estes objectivos gerais os estudos foram encurtados, os cursos tornaram-se mais rápidos e mais directos na gestão dos saberes. Mas o que significa esta operação no âmbito do ensino artístico, oposto

ao técnico-profissional no que diz respeito à aprendizagem de “uma competência”? Fala-se sobretudo da falta de tempo para desenvolver objectos maduros no âmbito das disciplinas (Vitor Almeida), e de facto, como coordenar a necessidade de tempo para amadurecer um trabalho artístico, e a necessidade de fazê-lo ao longo de estudos cada vez mais específicos e compartimentados, como são aqueles propostos por Bolonha? Sendo o documentário uma disciplina prática em todos estes cursos, é preciso perguntar primeiro se há o desejo de terminar a matéria com a elaboração de um filme, e depois o que significa este tempo imposto para a elaboração desses produtos.

Na ESAP, na disciplina de “Documentário Cinematográfico” a organização da matéria concentra-se na articulação da história, teoria, estética, estilística, prática. A teoria chega aos alunos por via de visionamentos e consequentes debates, orientados para as opções do realizador, ou para as linhas organizadoras de uma escola, ou ainda para os “modos” tal como foram teorizados por Bill Nichols ou Erik Barnow (encaixe de um objecto fílmico em categorias superiores e abstractas). Ao nível da prática, o professor José Alberto Pinto opta por destrinçar os trabalhos de pré-produção, produção, realização, montagem, pós-produção, dando em cada um deles os instrumentos necessários ao aluno para que este possa criar a sua própria interpretação das matérias, pondo-as em prática, criativamente, quando experimenta o documentário. A disciplina acaba de facto com a realização de um filme, para o qual o professor não impõe restrições. Os alunos têm total liberdade ao nível de duração, formato, objecto, formas, podendo inclusive brincar com os limites do género levando-os para o seu extremo poético ou experimental. O documentário é “exposto em toda a sua diversidade e todos os modelos e formatações são introduzidos, cabendo ao aluno decidir o caminho a tomar quanto aos objectivos finais do filme e ao tratamento a dar à realidade”. É uma disciplina que pretende pôr a pensar, lugar de cruzamento com outras artes, e onde

■ <sup>6</sup> E a este nível é imprescindível observar de que maneira a experiência pedagógica da Associação Filhos de Lumière oferece um contraponto àquele que é descrito neste artigo - ver o “Estudo de Caso” que se publica já a seguir. ■ <sup>7</sup> ...leamos nos objectivos gerais do modelo tal como chegou a Portugal.



o documentário aparece como vontade de abrir perspectivas sobre o cinema, e não de se fechar sobre uma prática com regras específicas.

Alexandra Serapicos, na disciplina de “Documentário” que lecciona no mestrado em “Som e Imagem” na Universidade Católica do Porto, concentra-se num percurso cronológico. Aborda as “linhas mestras e práticas fundadoras” da disciplina, e, através de visionamentos e discussões, procura (in)definir o género, tirando-o de dentro de fronteiras estanques. Esse percurso cronológico é contudo atravessado por objectos contemporâneos, que assim trazem ao de cima opções e problemas transversais (ao falar dos anos 20 mostra por exemplo *En Construcción* de José Luís Guerín, que considera não estar longe do *Nanook* de Flaherty...). A sua preocupação assenta sobretudo num dar a ver, não abordando questões tecnológicas. “A melhor escola de cinema é, sem dúvida, o próprio cinema”, e é com o cinema que se arma para resolver procuras demasiado simplistas ou prescritivas por parte dos alunos: quando lhe pedem um livro que ensine a fazer, dá uma lista de filmes. Partindo da ideia de que o documentário está para o audiovisual como o ensaio está para a escrita, Alexandra Serapicos propõe aos seus alunos exercícios finais muito específicos, onde convoca a visita das práticas documentais vivida ao longo do semestre, e onde traz ao de cima esse lado de reflexão levado até à criação de um objecto filmico – e torna-se particularmente clara esta sua perspectiva quando nos diz que o trabalho final da disciplina, no ano passado, foi a construção de um *remake* dos primeiros 5 minutos de *Douro Faina Fluvial*.

Vítor Almeida, na FBAUP, sublinha o trabalho de equipa como sustentação para toda a produção de um objecto em vídeo, trabalhando para criar essa dinâmica de “partilha de esforços”, mas ao mesmo tempo fazendo vir ao de cima a “afirmação de uma individualidade”. O seu programa começa por uma iniciação à teoria e prática na perspectiva da realização onde aborda os elementos basilares do discurso audiovisual, e das artes figurativas, sonoras e verbais como constituintes desse

mesmo discurso (estamos em pleno âmbito de uma Faculdade de Belas Artes). Inicia os seus alunos naquilo que designa por “escrita cinematográfica” o que abarca o trabalho e pensamento prévio ao encontro com o filmado. E depois trata aspectos técnicos e tecnológicos, ensina a mexer com as máquinas. Ao lado da ficção, o documentário aparece como experiência concreta, onde o trabalho filmico se confronta com um real, neste caso, contrapondo-se à ideia do aluno como ponto de partida. Para o exercício documental não é proposto um tema. Os alunos escolhem um objecto, formam equipas, e depois determina-se a duração que tende a ser curta para “conter as dificuldades de produção e finalização” (têm entre 1 a 10 minutos).

Uma das questões mais particulares ao documentário, por relação aos outros géneros abordados nas suas aulas de vídeo, é a ética. “Nas artes toda a matéria é pretexto para a manipulação plástica, no entanto, no contexto documental, onde a matéria é uma determinada pela realidade, não é só o respeito pelo objecto filmado que está em causa, mas também a ideia de que o filme contém uma mensagem. A arte pode não ter mensagem; pode até negar a mensagem, e pode, não é assim tão raro, faltar completamente ao respeito...”. A ética, tal como é apontada por este professor, parece sublinhar aquilo que há de mais específico no tratamento do documentário num contexto de Artes Plásticas: ao confrontar os artistas com qualquer coisa que existe, e afastando-os do isolamento dos seus princípios e criatividade, o documentário exige um “pensar com o objecto” mais do que um “pensar o objecto”. Como o próprio nome indica, “Práticas de Imagem”, na FBAUL, dedica-se a estudar o lado técnico da utilização do vídeo. O documentário, matéria exclusiva deste ano, é tratado como prática, portanto. A disciplina é estruturada com base em exercícios que vão crescendo em duração, envergadura, envolvimento e equipa. O trabalho final é um filme desenvolvido por uma equipa de 4 ou 5 pessoas (tal como na FBAUP, o trabalho de equipa é aqui evidenciado, qualquer coisa de alguma forma desviada da prática usual das Belas

Artes onde o trabalho é normalmente individual e íntimo). Ao longo de todos os trabalhos vem ao de cima um cruzamento de disciplinas, com objectos que por vezes estão próximos, diz o professor, daquilo que normalmente se considera vídeo-arte ou *performance*, ou filmes na fronteira entre géneros, indefinição que Pedro Baptista identifica com o ambiente de Belas Artes. Nas aulas todas as conversas aparecem a partir do que é feito. E numa destas conversas, uma destas questões que veio ao de cima foi a ética, elemento que para o professor funda a identidade do documentário: uma ética que passa por tratar com “verdade” e não enganar as premissas do espectador, que passa por aceitar o tempo, o espaço da realidade que se vai filmar, e do tempo e espaço dessa filmagem. A vontade de dedicar “Práticas de Imagem” exclusivamente ao documentário, este ano, fundou-se em três elementos da abordagem documental que permitem perceber aqui a especificidade do género nas mãos do ensino artístico, e assim lançar a conclusão deste texto. Por um lado a “diversidade formal” do documentário, a junção de “materiais fílmicos” diversos (como as imagens de arquivo, a encenação, a voz-*off*, o texto, gráficos), e de registos narrativos também eles diversos (com ou sem narrador, música, etc.). Por outro lado a “relação ética com a realidade” (já referida), e finalmente a “capacidade de improvisação” (que impõe “uma mudança de atitude em relação ao que é a abordagem normal de um artista perante o desenrolar dos acontecimentos”).

Todas estas características, conjuntamente com o trabalho de equipa sublinhado por ambos os professores de Belas Artes, parecem evidenciar uma particular atenção ao exterior que muitas vezes é irrelevante na prática artística, e se torna a chave para perceber a presença e o interesse do documentário por entre o ensino artístico. O documentário significa aqui a abertura, a receptividade a qualquer coisa imprevista que acontece e se recebe no acto criativo; e significa levar essa abertura até ao fim, com o cruzamento de materiais dispersos, e resistência a uma formatação específica. É lugar de encontro, e respeito por esse encontro até ao filme acabado. A explosão do documentário nas galerias significou isso mesmo, a abertura a vidas, a pedaços

de mundo – um pouco à maneira dos primeiros cubistas, que colavam pedaços de terra e coisas nas suas telas, para abrirem espaços. O documentário veio trazer essas frestas, talvez. Ensinar o documentário numa escola de artes é fomentar a observação dessa vida, e perceber como é que se pode introduzir um trabalho, aí. A obra da artista Cristina Mateus foi incendiada talvez porque a artista decidiu criar uma fresta de provocação a partir daquilo que viu e viveu na sua residência artística. E perante a reacção, parece ter decidido voltar a trancar a sua obra, agora destruída, no seu *atelier*. Ora o que o documentário propõe é a abertura das portas, estar disponível para aquilo que acontece e criar a partir disso mesmo. É ir lá para fora e ficar.

## ESTUDO DE CASO

# OS FILHOS DE LUMIÈRE E O PROGRAMA “CINEMA: CEM ANOS DE JUVENTUDE”

APRENDER A OLHAR E OLHAR UMA SEGUNDA VEZ: O DOCUMENTÁRIO COMO EXERCÍCIO

### INÊS SAPETA DIAS

Em certo momento da nossa pesquisa, que segue o rasto do ensino do documentário por entre escolas e pedagogias de diferentes raízes, embatemos numa experiência que, apesar de não tratar directamente o documentário, parece lançar luz sobre o que de mais fundamental existe na abordagem documental, no encontro do cinema com o mundo. O laboratório “Cinema: cem anos de juventude”, levado a cabo, em Portugal, pela Associação Filhos de Lumière, feito de experiências e exercícios que tentam sensibilizar as crianças (que em Portugal vão dos 11 aos 18 anos) para a imagem cinematográfica, parece dizer-nos que o documental talvez não seja mais do que olhar para as coisas que vemos todos os dias, e olhar para elas outra vez, descobrindo aí o cinema. Preparando as crianças para o encontro cinematográfico com esse mundo onde vivem, e provocando nelas uma outra maneira de ver as mesmas coisas, e dizendo que essa preparação se faz deixando espaço e fôlego para o que de novo se encontra, este laboratório ensina que o cinema se faz na abertura ao encontro e à surpresa, e que o documentário está por todo o lado, nesse encontro.

“Cinema: cem anos de juventude” é isso mesmo, um laboratório. Vivido não só do lado de quem faz os exercícios, e é guiado, as crianças; mas vivido também do lado de quem o organiza. A experiência começou há 15 anos, pelas mãos de Nathalie Bourgeois, responsável pelo Serviço Pedagógico da Cinemateca Francesa, e de Alain Bergala, coordenador pedagógico do projecto. E em 2005 chegou a Portugal, com a Filhos de Lumière, que já desenvolvia uma série de acções pedagógicas dentro de um projecto chamado “Primeiro Olhar”, onde era proposto às crianças que construíssem filmes de um minuto, o minuto Lumière, feito de um só sítio, numa única tomada de vistas. Se a vontade de estimular os olhos dos mais novos para a imagem cinematográfica era já qualquer coisa de muito forte e concertado nessas primeiras acções, essa vontade parece ter-se tornado mais partilhada, discutida, ampla e profunda com a participação da Filhos de Lumière no programa “Cinema: cem anos de juventude”. Por várias razões. Por um lado, este programa mostra-se mais claramente intrincado na escola, faz parte do seu currículo (consiste numa disciplina incluída na área de projecto ou de enriquecimento curricular do ensino

secundário), o que resulta numa possibilidade de acompanhamento das mesmas crianças durante um ano inteiro, e às vezes por vários anos consecutivos. Em Portugal, o projecto é, então, encetado na Escolas do Ensino Básico José Afonso em Alhos Vedros, Moita (8º ano), Escola Secundária de Serpa (turmas de 7º ano, e um grupo no Clube de Cinema) e Escola Secundária Passos Manuel, em Lisboa (uma turma de 9º ano). Por outro lado, o projecto é levado a cabo por vários países europeus e isto resulta numa troca muito maior de experiências e maneiras de ver e viver o cinema (inerente a cada uma das cinematografias dos países participantes), tornando o projecto mais partilhado e amplo. Fazem parte do projecto, actualmente, escolas, que vão do ensino básico ao secundário, em França, Espanha, Itália e, mais recentemente Inglaterra (e há a vontade de abrir o projecto a mais países, inclusive de fora da Europa).

Há então um carácter muito forte de abertura, neste projecto. Vivido na troca entre crianças de vários países, mas também na estrutura do seu trabalho individual, tal como é guiado pelos adultos. É essa abertura que lhe confere o tal cariz de “laboratório”, e que faz com que Alain Bergala defina o projecto como tendo uma “forte vertente experimental e de vanguarda”: experimental porque nunca está nada decidido à partida (não há um programa que se deve seguir), o que faz com que as crianças experimentem, mas os adultos que as guiam também; e de vanguarda porque pretende abrir caminho e tocar outras experiências, ser uma espécie de pedra atirada à água capaz de provocar um movimento autónomo, desligado do centro, mas informado e provocado por ele.

Na prática como se desenvolve o projecto, e como se tornam visíveis estas suas vertentes? Pierre-Marie Goulet e Teresa Garcia, cineastas responsáveis pela Filhos de Lumière, explicam-nos como tudo se processa.

Primeiro, todos os anos há um tema específico que permite organizar o material pedagógico, e orientar os olhos das crianças confrontados muitas vezes pela primeira vez com o cinema – são exemplos de temas desenvolvidos, desde que o projecto foi trazido para Portugal, “a figura e o fundo”, “ponto de vista”, “cor”, e, agora em 2009/2010, “movimentos de câmara”. Esse tema é trabalhado pelos adultos – professores das escolas participantes e cineastas que encabeçam o programa – num primeiro encontro na Cinemateca Francesa onde Alain Bergala lança pistas sempre discutidas por todos os intervenientes. É nesse primeiro encontro que se decide o rumo a seguir durante o ano, e que material pedagógico servirá de base ao trabalho. Esse material está sempre fundado na escolha de fragmentos de filmes e filmes inteiros, e durante a acção pedagógica, já com as crianças, é destes fragmentos<sup>1</sup> e do seu visionamento que saltam as questões teóricas – não há problema que não salte de um filme ou pedaço de filme visto por todos, adultos e crianças. Nesta fase os cineastas voltam a fazer perguntas e a pesquisar sobre questões fundamentais, e a relembrar problemas iniciais, obrigando-se a voltar ao princípio (exigência depois continuada durante os encontros com as crianças, que obrigam a isso, com as suas perguntas). Pelo seu lado, os professores são eles próprios confrontados com um cinema que desconheciam, retirando dele o seu lado utilitário (“como pode este filme servir as minhas aulas?”), e olhando-o como objecto de estudo em si, passando por um processo de descoberta e encontro. A descoberta, o “laboratório”, a experiência começa, então, desde logo aqui, no trabalho prévio levado a cabo pelos adultos.

Depois deste primeiro encontro na Cinemateca Francesa, segue-se a troca de materiais pedagógicos entre as entidades intervenientes, começa-se a trabalhar com as crianças, fazem-se os primeiros exercícios orientados para o trabalho do tema.

<sup>1</sup> É sobre a importância do fragmento fílmico para o ensino do cinema, vale a pena ver a compilação de testemunhos de alunos de António Reis, nomeadamente o que diz João Pedro Rodrigues. Também nas aulas do professor Reis, o fragmento era usado para fazer saltar questões, transformando a visão de um filme, e permitindo vê-lo a partir de um novo ponto de vista (actualizado por uma necessidade pedagógica). Esta transformação da visão perante um fragmento de filme e a sua importância para a pedagogia do cinema é igualmente descrita aqui por Pierre-Marie Goulet e Teresa Garcia.

Em Março, a meio do processo, volta-se à Cinemateca Francesa onde se apresentam os resultados dos exercícios, e se discutem as dificuldades sentidas, os pontos onde será preciso ter mais cuidado, mais atenção, os objectivos alcançados, e os que não foram, e lança-se o percurso para a segunda fase do trabalho, a construção dos filmes finais. Em todas as fases do trabalho encetado pelos adultos discutem-se opções e corrigem-se rumos. O último encontro acontece no fim do ano lectivo, já com as crianças e novamente em Paris. Apresentam-se os filmes, as crianças defendem-nos, respondem a perguntas, falam de escolhas. E numa conversa sem crianças, os adultos discutem e decidem qual o tema do ano que se segue.

Num ano, numa destas conversas, apareceu como hipótese o “documentário” ser tratado como tema. Tal como o movimento de câmara, a cor, o ponto de vista são elementos que estão em todo o trabalho do cinema, para estes pedagogos, também o documentário é um destes elementos, está em tudo. E, de facto, se olharmos mais atentamente para a forma como o projecto é vivido pelas crianças, percebemos o que é que isto quer dizer.

Para as crianças, a primeira fase é aquela em que, muitas vezes pela primeira vez, vêem cinema. Filmes inteiros, vistos em sala, escolhidos exactamente para proporcionar esse primeiro encontro, e para fazer perceber que o cinema não é só um actor e uma história, mas sim que vive de elementos mais fundos que funcionam para a criação de um sentido, e que têm tanta importância na criação de uma emoção quanto a tal história e actor. É também neste primeiro momento que se revisitam, inevitavelmente, os temas tratados em anos anteriores (e temas futuros), trazidos ao de cima por um visionamento concreto, sob a forma de problema. Depois começa-se a trabalhar o tema do ano, através do visionamento de fragmentos de filmes, do trabalho de um profissional de cinema ligado

mais directamente à área tratada, e através dos materiais pedagógicos compilados pelos vários países. Chega depois o momento dos exercícios. E o exercício é ir olhar. Com o tema na cabeça, é proposto às crianças que o procurem nos sítios que conhecem e onde vivem. A primeira reacção é muitas vezes “não há nada para filmar”. E o trabalho dos cineastas é, neste ponto, a insistência, propondo às crianças que fiquem e olhem em volta. E o que as crianças descobrem nessa permanência é que há interesse nas coisas que os rodeiam. Descobrem a sua própria cidade, aprendem a ver de outra maneira aquilo que conhecem, sendo aqui que mais fortemente se enraíza o cariz documental do projecto. E do outro lado os cineastas descobrem um rigor inesperado no trabalho das crianças, qualquer coisa também muito ligada à vivência documental de um espaço. Contam por exemplo, como num exercício em que era proposto filmar sob o tema “eu e o mundo; eu e o meu mundo”, houve uma criança em Serpa que viajou com a sua equipa 15km para filmar uma parede branca: era daquela parede que ele via o mundo; tinha que ser aquela e não outra.

Mesmo se no final chegam à construção de uma ficção, a aplicação de uma história a um sítio (em vez de filmarem a história que encontraram nesse sítio, tal como a encontraram), há no olhar em volta uma raiz que é comum, na ficção e no documentário. “O processo é o mesmo”. É esse processo que Pierre-Marie Goulet e Teresa Garcia sublinham sempre quando falam do trabalho com as crianças, falando do documentário aí também. Mesmo as histórias finais resultam de coisas observadas durante a fase dos exercícios, a fase das descobertas, e de alguma forma são provocadas por esses sítios. A ficção é inevitável, pela forma como a imaginação está em explosão, nas crianças. Mas o mundo descoberto está sempre muito profundamente intrincado nessa imaginação aplicada aqui ao cinema.

Num outro nível, a própria construção do filme final acompanha este processo de descoberta. Há sempre uma estrutura que é proposta às crianças, sendo trabalhada pelos adultos nos vários encontros que têm ao longo do ano. Essa estrutura, contudo, é sempre semelhante de ano para ano: trata-se sempre de um personagem que vagueia por um sítio, por uma história, e a certa altura acontece qualquer coisa que altera a forma desse sítio, e altera a maneira como a personagem o vive. Ora, esta estrutura acaba por ser uma documentação do processo vivido pelas crianças ao longo da experiência que aqui têm com o cinema. Também elas são personagens que vagueiam na sua cidade e que, depois de descobrirem o cinema, olham a mesma cidade de outra maneira, vendo nela novas cores, novos movimentos, renovados pontos de vista, etc. E para levar esta descoberta até ao fim, o Pierre-Marie e a Teresa fazem questão de não ter a figura do argumentista (ao contrário, por exemplo, de Espanha): o argumento é, aqui, um ponto de partida para a rodagem, e nem sequer está muito estruturado, serve para pensar e serve como grelha de descoberta. Ele é feito essencialmente na rodagem. O que acontece na prática, depois, é que as crianças ficam muito mais disponíveis para o que acontece. E de *take* para *take*, como de ano para ano, cada exercício, cada correcção de ângulo da câmara, cada espera pelo momento do corte (espera que se vai tornando mais e mais larga<sup>2</sup>) demonstra como as crianças olham cada vez com mais atenção. O que é o olhar documental se não isso mesmo?

Para trazer ao de cima esta abertura, esta disponibilidade para a descoberta, os próprios cineastas chegam sem certezas. Não impõem nada. E experimentam mesmo aquilo que à partida acham que não vai funcionar (e às vezes funciona mesmo). E é disto que a Filhos de Lumière, e o projecto “Cinema: cem anos de juventude” tratam. De dar a ver, e não de ensinar a ver. E é aí que reside a diferença,

mas fulcral, entre educação e ensino, entre o trabalho da Filhos de Lumière e as escolas visitadas ao longo destes artigos. Educar ao cinema é educar o olhar, levar ao encontro com o cinema, com a imagem, e levar esse encontro para as coisas que de repente provocam os olhos de quem assim desperta para o cinema, ao contrário do ensino que está do lado da profissão, de dar instrumentos para que se vá fazer filmes. (A pergunta que me fica, insistente, na cabeça é se será possível ensinar sem passar por este processo de dar a ver, de educar os olhos...).

— Mais informações em [osfilhosdelumiere.blogspot.com](http://osfilhosdelumiere.blogspot.com)

<sup>2</sup> Espera que faz com que Pierre-Marie Goulet e Teresa Garcia se surpreendam sempre com o tempo de cada plano filmado pelas crianças. Se o consumo de objectos audiovisuais, como o teledisco, cheio de imagens rápidas e frenéticas, fazia prever que os planos construídos pelas crianças fossem assim também, o encontro com o cinema é de tal modo profundo, que altera de facto a maneira como as crianças vêem o seu mundo e as imagens que nele encontram. “São mesmo portuguesas” dizem, com piada, querem sempre planos mais longos, porque esperam para devolver aquele momento preciso em que “qualquer coisa” acontece, para elas.

# O ENSINO DO VISUAL NA ANTROPOLOGIA E AS RELAÇÕES DO FILME ETNOGRÁFICO COM O DOCUMENTÁRIO

MADALENA MIRANDA

Outra das vertentes onde a relação com o documentário aparece é no ensino da Antropologia, em especial na área da Antropologia Visual onde se coloca pela sua estreita relação com o Filme Etnográfico. Esta é uma disciplina com um corpo próprio e com muitas proximidades com alguns dos pontos fulcrais do domínio do documentário, tais como o registo fílmico observacional, a relação com aqueles filmados, ponto de vista e abordagem a partir de uma aproximação cultural daqueles que se filmam, em contexto.

A Antropologia apresenta de um modo geral, a sua relação com a disciplina Visual a partir de dois caminhos. Por um lado a análise antropológica da produção do visual, e as implicações culturais dessas imagens, por outro a oportunidade de produzir registos/recolhas visuais como possibilidades etnográficas, a par da fotografia. São muitos e conhecidos os consequentes autores de cinema documental que “aconteceram” a partir deste encontro, e que se movem nestes terrenos na fronteira, tanto ao nível da história destas duas áreas, como no contexto português.

As questões que se colocam neste texto são no entanto sobre o ensino, no âmbito da Antropologia, da disciplina do Visual e da sua relação com o documentário. Das universidades que têm licenciatura/mestrado em Antropologia – actualmente Coimbra, Algarve, ISCTE, FCSH e ISCSP – é na capital que é abordada a relação com a Antropologia Visual. No ISCTE esta surge no programa de “Antropologia e Imagem”, cadeira de licenciatura, da responsabilidade da Professora Clara Carvalho, onde o Filme Etnográfico é abordado, e é feita uma introdução ao “fazer” de um documentário, a par da fotografia, na abordagem das questões do Filme Etnográfico e da Antropologia Visual. Houve também uma edição de um mestrado em “Imagem e Comunicação”, onde parte da tese de dissertação podia ser a apresentação de um trabalho em vídeo.

Mas, tal como na área das Ciências da Comunicação, também na Antropologia é no cruzamento de percursos individuais na Antropologia Visual e do Filme Etnográfico com o cinema documental que surgem maiores incidências, como



o é caso de professores e realizadores que, com formações na Antropologia, e trabalho no cinema documental, transportam essas experiências, na medida do possível para as suas aulas em cursos de “Antropologia”. Um desses casos é o do Humberto Martins, doutorado em Manchester, no Granada Film Center, em “Social Anthropology with Visual Media”, que foi responsável pela cadeira de “Antropologia Visual” na U.T.A.D., onde o curso de “Antropologia” está temporariamente suspenso.

A partir da sua experiência, Humberto conta: “procurava mostrar filmes nas aulas, fazer sessões paralelas, com comentários e fichas de leitura dos alunos e ter também uma componente prática. Os filmes nunca eram ilustrativos, mas as minhas aulas eram uma partícula numa tipologia de ensino”. Apesar das ligações evidentes com a matriz do ensino da Antropologia, o documentário aparece numa abordagem secundária que, nas palavras de Humberto se define como “ensinar o visual numa disciplina de palavras”. Ao existir uma componente prática na disciplina, assente num pequeno exercício, era necessário criar uma abordagem para trabalhar com os alunos. Segundo Humberto, as suas preocupações eram “criar narrativas fílmicas, ver a imagem, ver, ver”. “Em primeiro lugar, o seu trabalho ia no sentido de tentar que os alunos vissem a realidade a partir da disponibilidade visual de cada cultura, que projectassem cenas, que pensassem cenas em que vissem de outra forma, que vissem outra vez; em segundo lugar, que tentassem ouvir de outra forma – trabalhavam em equipas de dois, onde um fazia câmara, outro fazia som. Depois era procurar que se construíssem histórias através das imagens, cuja contextualização fosse apenas visual. Também procurava estimular exercícios à volta de personagens, de processos, do tempo.” Segundo Humberto estes exercícios, simples, foram ao encontro de algumas pessoas que já tinham apetência para trabalhar em cinema, outras que descobriram coisas nas suas aulas, sendo que crê que quatro ou cinco destes alunos trabalham hoje em imagem. Outro caso de confluência entre a Antropologia e o Cinema Documental

é o percurso de Catarina Alves Costa, antropóloga, documentarista e professora na FCSH, na licenciatura de “Antropologia”, em “Antropologia Visual”, “Filme Etnográfico” e no mestrado de “Culturas Visuais”, onde também lecciona (para além de ter participado em vários *workshops*). A partir de uma conversa com a realizadora/professora publicamos aqui alguns excertos que podem elucidar sobre um percurso no cinema e no ensino da Antropologia que se têm construído a par e passo:

“Comecei em 2007 a dar aulas na Universidade Nova, antes dei aulas no Porto e no Museu de Etnologia, onde também fiz umas formações. Comecei a dar “Culturas Contemporâneas”, onde usava muito o visionamento de filmes para falar. Depois comecei a dar “Antropologia Visual I e II”, uma optativa, quem quisesse, fazia. Agora já é uma cadeira obrigatória e “Filme Etnográfico” é optativa. “Antropologia Visual” é uma cadeira de base e uma primeira introdução à imagem, às questões da cultura visual ou de como é que a imagem é trabalhada nas diferentes sociedades. Falamos de fotografia em diferentes contextos e cultura, de trabalhos a partir de álbuns de fotografia, de imagens de arquivo de cinema. Portanto, trabalhamos a imagem não a partir do cinema, mas a partir da Etnografia. E depois há um lado mais histórico, que passa por mostrar como é que aparece o olhar documental e concretamente como aparece na Antropologia. É em certa medida uma história paralela: por um lado a História do Documentário; por outro, os usos da imagem na Antropologia. Tens que mostrar os clássicos do documentário, desde o filme de viagem ao experimental e artístico, mas também os realizadores fundamentais da Antropologia, a Margaret Mead, Maya Deren, Jean Rouch, Asen Balicki, o John Marshall, o Perrault, os arquivos australianos, o projecto brasileiro do vídeo nas aldeias, mas mostro isso sem deixar de os enquadrar nas correntes do cinema – o que se fazia na Antropologia não estava desligado (e continua a não estar) do que se faz no cinema. No final tento sempre dar umas



aulas sobre o que aconteceu em Portugal, em especial com o António Campos, o Reis, os arquivos do Museu de Etnologia dos anos 70. Agora, como estou a fazer a tese, estou mais a ir por aí. Acho que no futuro gostava de fazer um seminário sobre a tendência etnográfica do cinema português.

Depois, na cadeira de “Filme Etnográfico”, tento mostrar filmes, não necessariamente mais contemporâneos, mas mais experimentais. Realizadores que trabalharam o Filme Etnográfico, mas que exploraram formalmente, etnograficamente formas de o fazer e aí a tendência é ir cobrindo temáticas o que é a câmara, o trabalho de som, a montagem; falamos bastante da relação com as pessoas, discutimos dispositivos, a entrevista, a observação, a questão da representação. Mas são aulas em que os alunos têm projectos próprios, andam muito em volta das ideias e dos projectos que eles trazem. Em cada ano há um tema. Pode ser o ritual, o corpo, a memória, a comida, pode ser um personagem marginal numa determinada situação: o tema serve para que haja uma unidade qualquer no fim, mas as ideias são muito abertas. Eles podem escolher fazer um trabalho fotográfico, um trabalho em vídeo de sete minutos, ou um trabalho a partir de imagens de outros (pode ser uma caixa de fotografias que encontrem, ou cassetes de vídeo de um alguém que andou a filmar durante uns anos, de turistas em Lisboa, etc.).

Nas aulas de “Filme Etnográfico” tento manter uma separação entre aquilo que eu faço e as aulas, e isso também me dá muito gozo, trabalhar a partir de outros materiais que não os meus. Agora, é evidente que toda a prática aparece nas aulas: se eu nunca tivesse pegado numa câmara, seria incapaz de dar estas aulas, é aí que eu aprendo. Muitas das coisas de que falo têm a ver com a prática, não só de fazer, mas de ver cinema – a minha escola de cinema é a sala de cinema, o Cineclube do Porto. Essa é a base de tudo, depois é que vem a Antropologia. Nunca me pensei como cineasta, agora se calhar já começo a mudar um bocadinho, vejo que utilizei também os filmes para comunicar para dentro da Antropologia.

Depois com o tempo vai-se percebendo que essas separações só existem na tua cabeça. Não é fácil pegar numa câmara pela primeira vez, leva muito tempo até conseguires, até perceberes que estás a trabalhar sobre um olhar. Os resultados do que eles fazem não são importantes. Eu digo-lhes logo que não avalio os resultados dos trabalhos práticos, o que é avaliado é o processo. E depois os trabalhos são mostrados nas aulas e toda a gente vê e é nessa discussão que tu também aprendes muito sobre ti. Na verdade há pessoas que fizeram percursos muito interessantes no trabalho, dos quais resulta uma coisa que não se consegue ver. Ou seja, não quero que eles façam bonitinho, que façam coisas para apresentar, o que eu acho é que trabalhamos muito sobre o conteúdo, sobre o que estamos a fazer, mais do que em função da linguagem, que é um suporte, uma atitude muito diferente do que seria se estivéssemos numa escola de cinema. Se eles querem fazer cinema têm que ir aprender cinema, vendo cinema, tendo aulas de cinema com as pessoas do cinema. Eu tento ajudá-los a perceber quais são as implicações do uso da câmara para entrar e representar o mundo das pessoas, do outro, e qual a história dessa atitude. Mas isso é aquela discussão: muito para além do registo, o que é o cinema?

---

*Mas há aqui pistas para uma ética de abordagem?*

---

Sim, para abordar os outros, para abordar o mundo dos outros, perceber as suas lógicas próprias de representação. Porque quando tu partes das imagens que as pessoas produzem, quando elas se representam a si próprias; quando partes daí, para depois seres tu a usar a câmara, fazes um caminho um bocado ao contrário. Não é que estejas a representar as pessoas para elas se reverem, mas estás a tentar entrar de alguma forma na sua lógica. Depois há documentaristas que trabalham muito bem esta coisa, como o Nicholas Philibert, a Heddy Honigmann, a Claire Simon. Claro que há muitos realizadores que fazem isso, a começar e a acabar em Jean Rouch, mas nem sempre da mesma forma que a Antropologia o faz, numa espécie de tradução cultural. Para eles

é importante aprender isto tudo, não para eventualmente virem a usar a câmara, mas para começarem a ver a imagem de outra forma. Para, pelo menos, terem esta consciência, para aprenderem a olhar.

---

*Há coisas com que eles se devem preocupar em não fazer?*

---

Basicamente a ideia é que eles não copiem nenhum modelo, principalmente o modelo televisivo, Hoje em dia também há muito o modelo *youtube*, pequena metragem mas sem um modelo preexistente. Mas tudo mudou tanto em termos tecnológicos, o digital traz toda uma maneira de fazer, isso também cria novas formas de interacção com as pessoas, de devolução das imagens, de recriação, as coisas podem ser montadas e remontadas, nada é definitivo, e os alunos estão muito dentro disto. O que eu tento fazer é que eles também utilizem esse novo saber, de uma forma até um bocado pessoal. O que eu tento é não dar modelos. Mas claro que digo que, por exemplo, o cinema de observação é mais adequado à disciplina da “Antropologia”, pelo menos dentro de um certo período histórico, mas é uma opinião.”

# ESCOLAS PROFISSIONAIS, ESCOLAS ARTÍSTICAS, CURSOS LIVRES E WORKSHOPS

SÓNIA FERREIRA

Procurar-se-á nestas páginas dar conta, de forma ainda que bastante sintetizada, do que constitui o panorama de formação em documentário num conjunto de escolas profissionais (ETIC, RESTART), artísticas (AR.CO) e junto de entidades que, estando maioritariamente no campo da produção, promovem processos de formação (Real Ficção, Videoteca Municipal de Lisboa) através de cursos livres ou *workshops*. Muitas destas instituições não se dedicam de forma específica ao documentário, no entanto o tipo de formação que oferecem é relevante para uma discussão sobre o papel deste género cinematográfico no seu seio e para a forma como o apropriam e integram curricularmente.

A ETIC – Escola Técnica de Imagem e Comunicação, integra o documentário no seu seio desde 2004, com a chegada de Pedro Sena Nunes. Este destaca acima de tudo o excepcional parque tecnológico que a Escola apresentava, numa época difícil como a da passagem para o vídeo, o que permitiu potenciar a experiência pedagógica de carácter prático que se estabelece inevitavelmente numa relação com a tecnologia. A disciplina

de “Documentário”, que desde 2004 até à actualidade lecciona, assenta no trinómio: reflexão teórica, visionamento e prática. Sendo que estes três aspectos funcionam de forma integrada. A reflexão teórica, por exemplo, encontra-se fortemente imbricada nos exercícios práticos, já que o desafio lançado conduz os alunos a produzirem registos a partir das várias abordagens e práticas do documentário, nomeadamente um registo de carácter mais reflexivo, observacional, directo, interactivo ou de exposição. Os exercícios não são contudo pensados de forma fechada e para cada grupo e cada momento são feitas propostas diferentes e contextuais.

A disciplina encontra-se integrada no “Curso de Realização”, tendo a duração de 7 meses e turmas de 12 alunos. No seu planeamento é estabelecida uma sintonia directa com os festivais e mostras de Documentário a decorrer ao longo do ano, o que permite assistir a visionamentos e *masterclasses*. Os trabalhos finais assumem diferentes temporalidades e configurações, sendo por vezes mais rígidos e rápidos e outras mais longos e com um tipo de investimento diferente. Estes últimos são, segundo Pedro Sena Nunes, documentários

produzidos como “uma escrita visual, de aventura, de descoberta, de risco, de ir um bocadinho mais longe”. Todo o curso e não só a disciplina de “Documentário” é pensado como uma engrenagem com uma lógica e uma respiração própria, pois os alunos, tendencialmente críticos, devem perceber que a estrutura funciona. Não se fazem contudo, adverte, cursos por menu. Cada curso, cada disciplina, tal como a de “Documentário”, é proposta a partir de circunstâncias, possibilidades e equipamentos concretos e a criação deve nascer depois, livremente, a partir daqui.

A RESTART – Instituto de Criatividade, Artes e Novas Tecnologias apresenta como objectivos do seu “Curso de Realização”: “formar novos profissionais na área da realização pelo estímulo à criatividade, manipulação das tecnologias, trabalho em grupo e descoberta individual, incluindo no tipo de aprendizagem que o curso cobre, a de realizador de documentário. Relativamente às saídas profissionais destaca para o caso do documentário “um bom nível de saída”. O lugar que a formação específica do documentário ocupa no plano curricular do curso, encontra-se mais centrada no nível II com um seminário de “Documentário” onde se pretende, em 52 horas, trabalhar aspectos como o ponto de vista, a análise dos vários tipos de documentários existentes, o planeamento, a investigação e a produção, a relação com os indivíduos, uma análise do cinema documental português como caso de estudo e a realização prática de um filme. Esta disciplina tem sido assegurada por Graça Castanheira e propõe uma abordagem teórico-prática. Neste mesmo nível II do curso, existe ainda uma disciplina intitulada “História dos Audiovisuais II”, onde são trabalhados e discutidos autores considerados pioneiros do Documentário, como Vertov ou Flaherty, mas também Grierson e Joris Ivens. E simultaneamente o *Cinéma Verité* e a relação entre documentário e televisão. Constituindo uma formação não exclusivamente centrada no documentário, a RESTART procura proporcionar aos alunos tanto conhecimentos de ordem

teórica – integrando o documentário na história do cinema e do audiovisual –, como propor-lhes uma abordagem prática, onde se incluem tanto os aspectos da produção como os da realização.

O AR.CO – Centro de Arte & Comunicação Visual, é uma escola de arte ligada essencialmente às artes visuais. O departamento de “Cinema/Imagem em Movimento” surgiu na instituição há sete anos, tendo nascido da necessidade de formar pessoas na área da imagem em movimento, apesar de a sua tradição ser em grande medida a da imagem fixa. A utilização por parte dos artistas plásticos da imagem em movimento suscitou a necessidade de a integrar nas opções de formação da escola. O departamento emerge assim da vontade de ajudar os alunos a utilizarem a imagem em movimento enquanto ferramenta de trabalho, ou seja, como forma de documentar as peças que produzem, quer no registo dos processos de trabalho, quer na fixação de uma imagem da peça finalizada. A longa discussão do meio cinéfilo entre realidade e ficção não lhes interessa nem a consideram pertinente, preferindo a ideia de documento à ideia de documental, ou seja, a produção de uma representação que possibilite apreender a peça artística depois do seu desvanecimento material. Em termos pedagógicos e conceptuais, o que os motiva é a ideia de autoria. Defendendo, na construção do objecto fílmico, uma perspectiva que dê primazia à abordagem sensorial dos objectos. Não se procuram narrativas que relatem factos ou que arrumem acontecimentos do mundo que não sejam eminentemente plásticos ou sensíveis. No plano curricular não existe uma disciplina intitulada “Documentário”, este é contudo abordado em algumas das aulas teóricas que referem géneros cinematográficos “como o documentário ou a videoarte”. Do ponto de vista prático o curso é totalmente experimental sendo a progressão dos alunos feita a partir da execução de pequenos exercícios, alguns de carácter documental. A disciplina de “Laboratório de Cinema” é a que possui um carácter mais prático, onde os alunos trabalham a partir de uma proposta lançada, executada e discutida em aula. No primeiro

ano do curso “Cinema/Imagem em Movimento” os exercícios propostos são fechados, esperando-se a partir do segundo ano uma maior autonomia dos alunos. No último ano esta disciplina não está no currículo, pois espera-se que os alunos se tornem relativamente autónomos na selecção e desenvolvimento dos seus projectos individuais. Autores convidados são igualmente incluídos no plano curricular deste curso, trabalhando estes com os alunos a partir das suas próprias experiências pessoais, conduzindo-os na produção de um projecto, que é individual. Cada aluno dirige o seu próprio projecto numa óptica autoral, embora prevaleça o espírito de entreajuda. As turmas são de sete, oito alunos por ano, com idades, formações e percursos muito diferenciados. O departamento de “Cinema/Imagem em Movimento” do Ar.Co, apesar de existir há sete anos, ganhou apenas há dois estabilidade, consolidando e sistematizando uma estrutura, um corpo docente e um plano curricular. Começam igualmente agora a sair os primeiros alunos formados neste âmbito, o que permitirá avaliar o seu desempenho no campo de produção artística ou, como o director do departamento, Marcelo Costa, refere, a capacidade de cada aluno encontrar “abertura, auto-subsistência e possibilidade de delinear o seu próprio caminho”. O curso, como insiste o seu responsável, não é técnico, assentando acima de tudo na ideia de autoria e singularidade na construção de um ponto de vista sobre o mundo.

A produtora Real Ficção não entende a formação como um dos seus principais objectivos no domínio do cinema ou do documentário. Realiza contudo *workshops* há cerca de vinte anos, embora sem um plano regular de formação. Muitas das acções de formação que promovem hoje em dia não têm sido feitas no seio da produtora mas sim em parceria com outras instituições, como universidades ou escolas profissionais. Este ano irá, por exemplo, promover com o INATEL um *workshop* de documentário a decorrer em vários bairros sociais do país, do qual poderá mesmo emergir um filme colectivo. Apesar do ensino não ser uma preocupação estrutural ou recorrente, Rui Simões considera que gostam de ensinar porque a ensinar também

aprendem e nesse sentido, apesar do ensino não ser central, faz parte dos seus interesses. Neste domínio destaca, por exemplo, os alunos que ao longo dos anos têm preparado para a entrada na ESTC.

Em termos pedagógicos, Rui Simões considera que a formação é sempre delicada porque formata as pessoas e a formatação é, em seu entender, o pior inimigo da arte e da criatividade. Diferencia o ensino da técnica, os métodos de trabalho da produção artística, pois a formação pode conduzir à castração do processo criativo.

Sendo uma produtora que trabalha essencialmente em documentário, defende-o como mais selvagem, mais artístico, mais criativo, construído mais dentro de uma linha de sensações. Nos *workshops*, contudo, raramente surge o documentário como campo de produção autónomo, e nestes a ficção ocupa lugar por, em seu entender, esta permitir abordar de forma mais clara a linguagem cinematográfica. Nos *workshops* procura-se assim em primeiro lugar transmitir a linguagem cinematográfica clássica e depois alargar os conteúdos, introduzindo tanto o documentário como outros géneros e linguagens cinematográficas. Os *workshops* podem ter a duração de três e seis meses ou, quando feitos a convite de uma instituição de fora, assumir um carácter mais intensivo. O público-alvo é muito diversificado, visando também objectivos diferenciados. O próprio *workshop* se adapta aos interesses maioritários do grupo, assumindo nesse sentido grande flexibilidade e abertura.

Sendo uma produtora dedicada fortemente ao documentário, sentem que hoje se produz muito mais nesta área, não ficando a formação incólume neste processo. Rui Simões considera mesmo que “há um desejo de documentário na sociedade portuguesa”.

A Videoteca Municipal de Lisboa tem uma política de formação desde o seu início, em 1992. Nesses primeiros anos o curso de formação proposto denominava-se “Estágio de Introdução à Linguagem e Técnica em Vídeo”, procurando-se com esta iniciativa colmatar a pouca oferta que existia à época nesta área. Esta primeira iniciativa teve desde o seu início bastante afluência, tendo-se estendido ao longo

dos anos 90. Com a passagem para o espaço do Fórum Lisboa, local onde se instalou o seu núcleo de produção, o então director António Cunha procurou diversificar a política de formação. E assim, em 2002, ainda numa perspectiva de colmatar lacunas de formação na área da Grande Lisboa, surge a ideia de desenvolver um curso de documentário. Este é concebido como uma proposta aberta, onde possam confluír não só várias faixas etárias como pessoas de formação diversa, desde o cinema, à comunicação ou à antropologia. O curso, por emanar de uma estrutura camarária, pode usufruir desde o início dos recursos materiais e humanos por esta disponibilizados, assim como do apoio de entidades privadas, como a Sony, ou financiadoras, como o ICAM. A preocupação com o estabelecimento de uma relação estável com as entidades promotoras prendeu-se com a perspectiva que assumem desde o início, de possibilitar uma formação contínua anual. Ou seja, que o curso não constituísse um acontecimento efémero mas regular, uma estrutura consolidada e estável. A própria afluência e adesão ao curso assinala a apetência por este tipo de formação e frequentemente para as 16 vagas disponíveis, concorriam em média 80 a 90 pessoas. Em termos de duração, o curso foi desde o início pensado como formação intensiva, ou seja, três meses em regime diário e pós-laboral. No que à sua construção curricular diz respeito, procurou aliar uma vertente teórica e outra de carácter prático que, no entender dos seus responsáveis, em particular Fernando Carrilho, constituía uma das mais importantes preocupações de concepção. Uma forma integrada de leccionar foi assim uma das componentes fundamentais da sua constituição. O desenho curricular, feito essencialmente por Margarida Cardoso e Fernando Carrilho, procurou assim abordar os aspectos técnicos ligados à produção e realização de um documentário, nomeadamente a montagem, a fotografia, o som e a realização, ensinados por profissionais com currículo efectivo nessa área, associando estas questões eminentemente mais práticas a uma reflexão sobre a história do documentário.

O objectivo final do curso era a realização de um documentário, feito em equipa, que fosse o resultado da selecção, discussão e concretização de um projecto dos alunos. O trabalho em equipa foi sempre valorizado como característica fundamental na prossecução do projecto dos alunos, que eram dirigidos de forma colectiva em grupos de quatro na primeira edição, e dois nas edições que se seguiram. Fizeram-se assim ajustamentos e redefinições na primeira edição que depois se consolidaram num projecto mais consistente nas edições subsequentes. Os alunos sempre se mostraram altamente motivados e sendo o documentário um enorme campo de liberdade criativa, considera Fernando Carrilho que os filmes que foram realizados são muito variados e com propostas estéticas e temáticas bastante diversificadas. Neste campo é de assinalar o papel de Margarida Cardoso no acompanhamento dos projectos e na forma de tratar os objectos e as ideias propostas. O encerramento do curso, que não funciona desde 2006, não constitui uma decisão definitiva, obedecendo a contingências de carácter financeiro.

As descrições atrás apresentadas permitem assinalar percursos, processos e perspectivas tanto próximas como distantes e reflectir, embora de forma sumária, sobre o documentário no ensino. Este surge, no contexto aqui assinalado, na forma de disciplina concreta ou apenas evocação estilística, campo de reflexão teórica ou espaço de experimentação criativa. A sua apropriação surge como disciplinarmente delimitada ou livre, promovendo técnicos, profissionais da imagem, artistas, autores, criadores, realizadores ou simplesmente satisfazendo projectos pessoais, sem preocupações de maior do que a do toque da câmara e do prazer do olhar.

## ESTUDO DE CASO

# ATELIERS VARAN

## CURSO INTENSIVO EM DOCUMENTÁRIO

PROGRAMA GULBENKIAN DE  
CRIAÇÃO E CRIATIVIDADE ARTÍSTICA

FERNANDO CARRILHO

Os Ateliers Varan surgiram no final dos anos 70 em França e baseiam-se na aprendizagem prática da realização de documentário segundo a abordagem do “cinema-directo”.

A partir de 1981, desenvolveram programas de formação um pouco por todo o mundo, tendo Portugal granjeado duas edições em 2004 e 2006 ao abrigo do “Programa Gulbenkian de Criação e Criatividade Artística”. Um dos co-coordenadores do curso, António Pinto Ribeiro revela: “Estudámos várias hipóteses na Europa e, das várias possíveis, pensámos que o modelo dos Ateliers Varan era o mais adequado a ser feito em Portugal”<sup>1</sup>. O curso requeria total disponibilidade dos alunos para enfrentarem uma formação essencialmente prática ao longo de três meses. Dividido em três fases – desenvolvimento do projecto, rodagem e montagem – os formandos beneficiavam do apoio e orientação de grupos de professores em cada uma das etapas. Com uma formação técnica básica, os formandos eram desafiados rapidamente a envolverem-se nos seus projectos pessoais. “Não deixa de ser uma

opção interessante: como cada um de nós é que vai fazer a câmara, na realidade cada um de nós é que vai ter que descobrir este objecto (...) existe uma linha de autodidacta, orientada e acompanhada” afirma Luísa Homem, formanda da primeira edição. Com uma via marcadamente autoral, cada realizador operava a câmara no seu projecto sendo auxiliado por um colega no som. Tratavam-se, deste modo, de equipas de dois elementos bastante versáteis. A captação de som funcionava num sistema de rotatividade, mas em alguns grupos, o técnico de som manteve-se o mesmo ao longo da rodagem. Os professores estipulavam algumas condicionantes: proibição do uso do tripé, recusa de entrevistas formais e restrição do número de horas de gravação (três horas no máximo por projecto). “Acho que é um sistema bastante quadrado. Discordo profundamente daquele modo de fazer cinema, mas ao mesmo tempo o que é bom nisso, é que se tu não queres fazer assim, tens que explicar muito bem o que é que queres fazer e como queres fazer” argumenta Luísa Homem.

■ 1 “Ateliers Varan – Um Modelo Adequado” in *Docs.pt – Revista de Cinema Documental*, nº 4, Outubro, 2006, Lisboa, Apordoc – Associação pelo Documentário, p. 19.





Os formandos eram incentivados a estabelecerem uma relação com uma só personagem e deste modo circunscreverem-se a um espaço, na maior parte dos casos, único. Apesar de certas restrições, os professores transmitiam a liberdade de “procurar uma forma de filmar à medida do objecto” conclui Luísa Homem. Para esta antiga aluna, os pontos fortes do curso estavam nas discussões colectivas de cada projecto com a participação de professores e alunos: “Um das coisas fortes no processo de trabalho é que tudo é discutido em colectivo (...) todas as tuas ideias são ali expostas, debatidas e criticadas”. O constante repensar do trabalho e a consciência de cada opção foi fundamental para Luísa Homem: “há uma ideia muito forte que passa, com a qual eu concordo: que o cinema é uma coisa muito transparente, no sentido em que é o teu olhar que está lá. Todos os detalhes da imagem, o ângulo da câmara, tudo tem uma leitura e tudo diz bastante sobre o teu ponto de vista e sobre a tua visão perante aquele assunto”. Na fase final, os realizadores tinham uma semana para montarem os seus projectos com o auxílio de um editor profissional. O processo de montagem era por vezes acompanhado por um conjunto de quatro a seis professores: “Eles não te dão respostas, só te levantam questões. Obrigam-te a encontrar as tuas respostas. É desesperante em certos momentos, com seis pessoas a dizerem-te coisas diferentes, e tens tu de te manter firme numa coisa qualquer (...). É sempre o teu olhar que está em jogo, estás em cheque a toda a hora”. Para concluir, a antiga aluna diz que “como trabalho de formação, como metodologia o curso acaba por funcionar”.



Muitos dos realizadores da nova geração de documentário passaram pelas fileiras dos Ateliers Varan tais como Leonor Noivo, Inês Gonçalves, Madalena Miranda, Tiago Hespanha, Luísa Homem, André Godinho, Joana Frazão, Dina Campos Lopes e João Vladimiro. Este tipo de curso extra-académico de formação intensiva em documentário desapareceu do panorama português após o fim dos cursos da Videoteca Municipal de Lisboa e da Gulbenkian.

Mais informações em [www.gulbenkian.pt](http://www.gulbenkian.pt)



# UMA LICENCIATURA SINGULAR

## ESCOLA SUPERIOR DE TECNOLOGIA DE ABRANTES

### LICENCIATURA EM VÍDEO E CINEMA DOCUMENTAL

**FERNANDO CARRILHO**

O ensino do documentário em Portugal tem, desde 2008, um lugar privilegiado. Foi criada no Instituto Politécnico de Tomar, mais concretamente na Escola Superior de Tecnologia de Abrantes, a primeira licenciatura dedicada especificamente ao estudo e prática desta expressão cinematográfica. A licenciatura em “Vídeo e Cinema Documental” perspectiva o ensino do documentário como o vértice de uma estrutura de formação global em cinema. Ao contrário de outras licenciaturas de cinema em Portugal, o documentário não é aqui uma especialização, nem um módulo, nem uma disciplina de uma estrutura geral em cinema. O documentário é a grande corrente para o ensino do cinema no seu todo. Sobre a polivalência da estrutura formativa, João Luz, aluno do 1º ano, refere: “este curso dá-nos a possibilidade de fazer quase tudo, dentro do cinema”. O que fica de fora do programa é o ensino do cinema de ficção tradicional, nomeadamente a direcção de actores e o trabalho específico de estúdio. Não se trata de ensino técnico ou profissionalizante na área dos audiovisuais, a abordagem é clara: estamos no domínio do ensino artístico onde o documentário surge como arte

cinematográfica. Procura-se desafiar o aluno a ser realizador de cinema e a construir uma via autoral. Para João Luz esta intenção pode gerar alguma confusão nalguns alunos que ansiavam aprender uma profissão, dominar uma técnica. Na verdade, nada os impede de alcançarem estes desígnios, os caminhos é que são manifestamente outros. A par das cadeiras práticas de “Montagem”, “Som”, “Câmara” e “Iluminação” existem disciplinas como “Antropologia Cultural e da Imagem” e “História e Teoria da Arte” que João Luz considera fundamentais para apreensão do cinema: “o que me chamou mais a atenção no curso foi a estrutura curricular, o equilíbrio e a abrangência das componentes teóricas e práticas”. Nas cadeiras teóricas e teórico-práticas de cinema, José Manuel Costa surge como figura influente no seio da licenciatura ao assumir a responsabilidade de cinco cadeiras: “História e Estética do Cinema I e II”, “Teoria Cinematográfica” e “Cinema Documental I e II”. Já com uma larga experiência no ensino do documentário na Universidade Nova de Lisboa, José Manuel Costa aceitou o convite endereçado pelo coordenador do curso Carlos Campos Pais Coelho. Para José Manuel Costa:

“o que eu senti é que estava a ser desafiado não para dar uma cadeira ou outra, mas para poder participar, se não no desenho inicial do primeiro currículo, pelo menos numa visão crítica desse currículo e na construção efectiva da identidade do curso (...). O que me interessou foi o princípio de qualquer coisa, eu acho que isso é sempre um momento fascinante”. A licenciatura conta com um corpo assinalável de docentes como Teresa Duarte em “História e Teorias da Arte”, Gonçalo Leite Velho em “Antropologia Cultural e da Imagem”, Luís Falcão em “Estruturas Narrativas”, Ana Margarida Gil e Luís Correia em “Laboratório e Projecto”, Emídio Buchinho em “Som”, e agora também, por exemplo, Catarina Mourão em “Montagem”. A estes, no corrente ano



lectivo, juntaram-se Pedro Sena Nunes e Benoît Dervaux nos *workshops* de realização – uma modalidade que veio a ocupar o espaço do que poderia ser uma disciplina de “Realização” e cuja diferença e forma de integração no conjunto são também elementos identitários do curso. “Todos eles são cinéfilos inveterados e contaminam-nos com essa cinefilia e isso é visível nas sessões do cineclube onde surgem conversas pouco pacíficas”, esclarece João Luz. As sessões do cineclube têm lugar duas vezes por semana e contam com a presença dos professores que conjuntamente com os alunos partem dos filmes para acesas discussões, tomando contacto com filmografias relevantes e incutindo deste modo a capacidade analítica. Segundo João Almeida, aluno do 2º ano, outro ponto forte do curso é “a articulação do calendário escolar com festivais e seminários

de interesse pedagógico”. Os alunos da Escola Superior de Tecnologia de Abrantes frequentaram recentemente o DocLisboa e o Festival de Cinema do Estoril onde tiveram a oportunidade de contactar com cineastas como Frederick Wiseman e Victor Erice. Está já prevista para Junho uma deslocação a Serpa para o seminário internacional de cinema documental Doc’s Kingdom.

A proximidade e a disponibilidade dos professores aliadas a turmas reduzidas têm sido para João Luz outro ponto a favor desta licenciatura.

A propósito de José Manuel Costa, João Almeida menciona: “Quer nas aulas teóricas, quer nas práticas, a sua visão da pedagogia tem marcado esta licenciatura de forma



inequívoca”. O ensino é um processo que exige ao professor uma consciência e um questionamento permanente do seu trabalho. A tecnologia e as realidades socioculturais são mutáveis por natureza e esta instabilidade obriga a adaptações contínuas de procedimentos. No campo do ensino artístico colocam-se desafios, porventura, ainda mais inquietantes. José Manuel Costa no âmbito desta questão argumenta: “É minha convicção profunda – e para mim isto é o centro da questão – que independentemente agora de ser documentário ou não, a arte não se ensina a fazer. Eu não posso ensinar a fazer; e esta negação absoluta é para mim o centro de toda a maneira de conceber o ensino. Ou seja, eu não posso ensinar a fazer no sentido directo, eu não posso dizer como é que se faz arte, para mim dizer a um aluno como é que se faz

é uma absoluta contradição dos termos”. Que pode então um professor fazer para ajudar um aluno no seu percurso? “Eu acho que se aprende documentário como se aprende qualquer disciplina artística, analisando o que foi feito e experimentando fazer” conclui José Manuel Costa. Nestes dois vectores primordiais, José Manuel Costa destaca a importância do estudo da história do cinema (o que foi feito) e a urgência da experimentação prática, ambas como indissociáveis e complementares. É necessário ter sempre a consciência que a história do cinema é algo que já está feito e portanto fechado, por outro lado o acompanhamento na experimentação do aluno é crucial. “O que fica no meio é um vazio, e para mim a consciência desse vazio é central



para o ensino neste caso do documentário. O professor que não tem a consciência desse vazio corre um risco enorme”, alerta José Manuel Costa. A tentação de estabelecer regras para criar, traçando um caminho sistematizado, surge sempre que um professor negligencia esse vazio. O aluno tem o direito e o dever de reinventar aquilo que foi feito, o professor deverá densificar a sua capacidade analítica porque isso é indispensável para ele poder criar. Uma das grandes dificuldades iniciais para os alunos é perceber o que é o desafio de um olhar pessoal, a construção de uma forma particular de olhar a realidade. A história geral do cinema e do documentário em particular são matérias transversais nas várias disciplinas ministradas por José Manuel Costa, é preponderante a formação de criadores cultos, analisar o cinema é um grande trunfo.

Sobre esta questão, José Manuel Costa deixa o seguinte reparo: “mas essa capacidade de análise não significa ter recursos para copiar modelos. Significa apenas que eu sou mais capaz de estar desperto perante mais factores no momento em que tenho de filmar (...). O trunfo é eu ser capaz, no local, de pensar melhor, estar desperto para mais factores que influenciam a minha forma de filmar”. Por ocasião de uma visita de estudantes de cinema de uma outra universidade, ficou claro para João Luz, segundo os testemunhos desses alunos, a diferença que existe, por um lado em orientar e apoiar, e por outro em conduzir e formatar.

O aluno João Luz refere que a experimentação prática na cadeira de “Laboratório”, logo no primeiro semestre, foi fundamental: “é como aprender a ler. A forma como entramos no formalismo cinematográfico, é mesmo passo a passo: o enquadramento, a composição, as vogais, as consoantes, a palavra, a frase e o texto. Uma aprendizagem muito gradual, temos evoluído nessa linha”. É necessário, a par da aprendizagem da técnica, que o aluno perceba que cada dispositivo tem consequências: “Há um treino da percepção, da forma como observamos um tema, uma situação e o tratamos de forma cinematográfica, afastando-nos do género jornalístico e diegético” conclui João Luz. Nas cadeiras de teor mais prático em “Cinema Documental I e II”, José Manuel Costa defende o “choque da concretização”: “esse choque de concretização é, para mim, justamente pensar o olhar e por um momento não pôr o acento tónico no lado propriamente mais técnico. Ou seja, aí o desafio é o choque do olhar: o que é que estou a fazer passar pela maneira como abordo isto?” O primeiro choque deve ser puramente individual, com todos os riscos e limitações, passando depois para o trabalho colectivo que é outro território, defende José Manuel Costa. Para João Luz a heterogeneidade dos filmes dos alunos está salvaguardada, na medida em que “não somos empurrados para um tipo muito concreto de dispositivo, ou de registo, são dadas várias referências que naturalmente asseguram projectos diferenciados”. Para Mónica Ferreira, também aluna do 1º ano: “por termos total liberdade é que somos levados a seguir os nossos estilos”. A liberdade dos alunos proporciona, caso o desejem, o mergulho

em projectos mais ficcionais. A maioria das experiências mais interessantes e inovadoras do cinema moderno são experiências onde os próprios criadores recusam completamente a fronteira entre documentário e ficção, colocando-se para além dessa fronteira.

Curioso o facto dos alunos da licenciatura em “Vídeo e Cinema Documental” de Abrantes terem ganho o concurso da Canon no Festival Internacional de Cinema do Estoril, justamente com uma obra de ficção.

Sobre os pontos menos positivos da licenciatura, que poderá não ser alheio o Processo de Bolonha, João Luz afirma a necessidade de transformar as cadeiras semestrais de “História e Teorias da Arte” e “Antropologia Cultural e da Imagem” em cadeiras anuais. “No final do primeiro semestre, quando estávamos a compreender o que era o filme etnográfico e antropológico, foi quando tudo acabou” remata Mónica Ferreira. Ainda João Luz faz um reparo para a cadeira de “Sociologia da Comunicação”: “possivelmente um tiro no escuro”. Na mesma ordem, João Almeida apela a: “menos cadeiras recicladas de outros cursos” e chama a atenção para a falta de equipamento técnico, bem como para a necessidade urgente da implementação do mestrado, num segundo ciclo de estudos.

Algumas licenciaturas de cinema em Portugal proporcionam no seu último ano de estudos a utilização da película para a execução dos projectos finais dos alunos, muito embora o documentário raramente seja contemplado. Não é o caso da licenciatura em Abrantes que adopta unanimemente o vídeo digital. A película, fruto do seu custo financeiro e da sua raridade, criaria uma tensão no acto de rodagem, muitas das vezes benéfica para que o aluno pensasse a imagem antes de a executar. A propósito da utilização da película no processo de ensino, José Manuel Costa esclarece: “Se essa tensão acabar completamente vamos ter pessoas que antes de pensar filmam, vão filmando cada vez mais e pensando cada vez menos. Este problema já não vai ser resolvido, de grosso modo, impondo aquilo que hoje seria artificial, que seria essa resistência da película. As tecnologias mudaram, ponto final. Essa tensão tem que ser encontrada por outras vias”. Para José Manuel Costa a solução passa novamente pela densificação da capacidade analítica

do aluno. A apreensão da história do cinema é agora mais urgente do que era dantes, deste modo: “pode ajudar imenso a pessoa, no momento da filmagem, a contrariar essa facilidade e essa tendência para carregar no botão, sem ter minimamente sentido, impondo a si própria um clima de tensão, uma resistência que tem de ser encontrada por si”.

Na problemática do impacte das novas tecnologias nos jovens e na consequente relação com o cinema, José Manuel Costa afirma: “O entusiasmo pelo cinema, quando existe, é já provavelmente o entusiasmo por outra coisa diferente daquela que era para mim. Estou a referir-me à relação com as imagens; para mim o cinema é a obra projectada, vista colectivamente em sala escura, um mergulho emocional profundo nessa obra”. Hoje em dia, para muitos jovens, a televisão é já praticamente o “grande ecrã”, na medida em que os filmes são maioritariamente vistos nos monitores dos computadores. A experiência da visão contínua em sala escura parece estar em vias de extinção. Os alunos, através da *internet*, têm acesso a um catálogo infindável de filmes, inclusive os que constituem o património cinematográfico. Na maior parte dos casos não vêem a obra completa em continuidade, vêem fragmentos que estão sempre a montar mentalmente com outros fragmentos oriundos de outros níveis de tratamento da imagem e que fazem parte desse fluxo imenso que alimenta a *internet*. Como levar os alunos a empreender uma capacidade analítica sobre o cinema, quando a sua escolha do cinema partiu sobretudo dessa outra experiência, tão diferente da visão contínua em sala escura? Como ajudar os alunos a conceber obras mais densas e mais fortes com os actuais dispositivos de percepção? Esta realidade é para José Manuel Costa um imenso desafio: “como é que posso tornar produtiva a minha experiência, que já não posso transportar directamente? Como torná-la produtiva na relação que tenho com os alunos e naquilo que eles vão fazer, que é já muitas vezes um território-outro? Como é que uma coisa pode alimentar a outra? Esse é o meu desafio pessoal e é um enorme desafio.”

—

Mais informações em [portal.esta.ipt.pt](http://portal.esta.ipt.pt)

# O DOCUMENTÁRIO NA ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

SÓNIA FERREIRA

Na actualidade, a ESTC oferece formação superior que, desde 2007/08, funciona a partir do modelo imposto por Bolonha. O plano de estudos que a Escola propõe elege seis áreas estruturantes – “Argumento”, “Produção”, “Realização”, “Imagem”, “Montagem”, “Som” – que se encontram organizadas em dois grupos. O primeiro, mais direccionado para a capacidade de concepção, planeamento e direcção criativa de um projecto assenta essencialmente na área de “Argumento”, “Produção” e “Realização”; o segundo, que procura desenvolver essencialmente competências técnicas e artísticas ligadas à execução de projectos cinematográficos, trabalha a questão da “Imagem”, da “Montagem” e do “Som”. O calendário escolar organiza em cada semestre dez semanas de aulas teóricas, onde são preparados os exercícios práticos, seguidas de sete semanas dedicadas à execução dos mesmos (rodagem, pós-produção). No segundo ano os alunos têm de escolher uma área técnica (montagem, som ou imagem) e uma área de coordenação (realização, produção ou argumento). No terceiro ano têm de optar por uma única área de especialização.

O desenho curricular que a Escola apresenta hoje, resulta de um conjunto de circunstâncias que derivam tanto do seu processo histórico, enquanto instituição de ensino, como de remodelações impostas a partir de instituições mais abrangentes. Neste texto debruçar-nos-emos mais atentamente sobre o papel que o documentário ocupou e ocupa no seio desta instituição.

Em primeiro lugar é necessário referir que o documentário constitui uma aposta relativamente nova da Escola pois como refere José Bogalheiro, actual Director do Departamento de Cinema, o caminho que se percorreu até à situação presente foi longo e o carácter marginal que o documentário teve durante bastante tempo reflectia-se nos currículos escolares. Era, nas suas palavras, “mal amado pela parte dos próprios alunos” embora também não incentivado pelos docentes. A ficção ocupava em grande medida as aspirações artísticas e criativas dos alunos de cinema. Esta situação foi contudo sofrendo alterações que, como em quase todos os processos de mudança, não se deu de forma drástica mas por etapas. Um dos primeiros passos deste caminho foi, em finais

da década de 90, a participação de alunos da Escola num programa internacional de formação em documentário, organizado pela Associação de Escolas de Cinema, intitulado “Vision”. Este programa, dirigido na primeira edição por Michael Rabiger, proporcionava formação em cinema documental e assegurava a produção de um conjunto de projectos tendo como destinatários os alunos das escolas de cinema da Europa. Cada uma das três edições decorreu em diferentes escolas europeias e os projectos finais foram projectados no Festival de Amesterdão. Vários alunos da Escola, como Pedro Sena Nunes e Olga Ramos, participaram nesse projecto. Esta experiência, de acordo com José Bogalheiro, mudou radicalmente a percepção que se tinha na Escola sobre o documentário e este passou a integrar o currículo escolar enquanto disciplina que, apesar do seu carácter opcional, foi fundamental na sensibilização dos alunos para o género em causa. Esta esteve a cargo de vários docentes, entre eles Pedro Sena Nunes. Desta época o docente/realizador destaca, entre outros, Manuel Costa e Silva e o seu interesse por uma área que apesar de não ser de investimento da Escola estava a germinar. A própria Escola, olhando para o seu projecto educativo, detecta essa lacuna e nesse sentido José Bogalheiro e Ana Luísa Guimarães e Alberto Seixas Santos (responsáveis pela área de “Realização”) convidam-no a pensar uma disciplina de documentário que descreve como “algo em que acreditei e que de repente se podia fazer viver, pensar, reflectir” (Pedro Sena Nunes). Esta primeira disciplina de documentário na ESTC tem um desenho que passa por uma estrutura teórica que, apesar de reflectir a história e os percursos mais clássicos, não é necessariamente cronológica. O que Pedro Sena Nunes propõe, de acordo com o que aprendeu no projecto “Vision” e que considera fundamental em termos pedagógicos, é uma aposta no visionamento. O espólio visual da Escola não incluía contudo documentários e portanto nas aulas eram visionadas cópias que o docente conseguia com muita dificuldade. O material audiovisual de apoio é assim, num primeiro momento, bastante diminuto. A tecnologia constitui igualmente uma dificuldade, pois os filmes

eram tradicionalmente feitos em película sendo tudo muito complexo e caro e ficando os exercícios de documentário, numa primeira fase, dependentes disso. A disciplina, que surge num primeiro momento no terceiro ano do curso, integra também mais tarde os alunos do segundo ano e ainda os que se encontram em Programa Erasmus, chegando a ter uma afluência de quase trinta alunos. Esta situação coloca exigências maiores em termos da disponibilidade tecnológica para a produção dos exercícios práticos. A afluência à disciplina é contudo satisfatória logo desde o seu primeiro ano de funcionamento e Pedro Sena Nunes recorda: “na primeira aula que eu dei não havia cadeiras na sala para os alunos todos”. A esta situação está obviamente ligado todo um movimento exterior, com a pré-formação da Apordoc, os Encontros da Malaposta ou o grupo de trabalho do Museu de Etnologia. Pedro Sena Nunes assegura que, consciente deste processo, em nenhum momento pensou que o desafio podia falhar por falta de interesse dos alunos da Escola. Refere: “nunca pensei que não houvesse alunos, tanto pela experiência pessoal como por aquilo que estava a ferver no momento. Mas o que eu nunca pensei foi não ter cadeiras para todos os alunos se sentarem”. Esta disciplina funcionou assim neste primeiro momento, essencialmente como um espaço de liberdade criativa, de desenvolvimento e sentido crítico colado em grande parte à vivência e à experiência do dia-a-dia e do quotidiano, com saídas para a rua e uma exploração constante do espaço da cidade. As dificuldades materiais eram contudo absolutas e para trinta alunos havia duas câmaras de vídeo. Pedro Sena Nunes recorda esse estrangulamento terrível, materializado nas escalas de partilha do equipamento, mas simultaneamente o sentimento de aventura em construção, de mergulho e descoberta. Em termos gerais, esta primeira incursão lectiva funcionou como um laboratório de experimentação e de criação, onde a cada aluno era proporcionada a experiência individual de pegar na câmara, mesmo que fosse um aluno de “Produção”. A ideia era abrir, a todos os alunos, possibilidades de criação num campo experimental, imbuído de grande liberdade



Para José Bogalheiro “o que era fundamental alterar era o ponto de vista sobre o próprio documentário” e para esta integração curricular não concorreu apenas uma visão interna da Escola, mas claramente, como já referido, todo o panorama nacional e internacional que dava destaque ao documentário enquanto género em desenvolvimento e expansão. A opção da Escola não é contudo, em termos curriculares, a de concepção de uma formação paralela à ficção. Procura-se pensar o documentário e a ficção de forma integrada, explorando as tensões que os animam, permitindo que os alunos sejam expostos às suas permeabilidades e porosidades e que se autonomizem na reflexão sobre estas questões. A Escola defende assim um tipo de formação em que cada género não fica encerrado nas suas especificidades. O desenho curricular actual do curso de Cinema procura reflectir esta opção. Dos seis semestres que constituem a sua totalidade, o quarto é inteiramente dedicado ao documentário. Neste âmbito, o “Seminário de Produção de Filmes”, coordenado por João Milagre, constitui a disciplina congregadora do projecto, espaço no qual se concretizam de alguma forma todas as outras que contribuem para a produção do projecto desse semestre. Os filmes que daí derivam são propostos por alunos a partir de parametrizações prévias, como por exemplo a duração média de 10 minutos, o número dos dias de rodagem e uma equipa proponente de três alunos, em que um será produtor, o outro realizador e o terceiro argumentista. Os projectos apresentados são postos à discussão numa sessão de *pitching*, sendo seleccionados seis ou sete por ano. O coordenador do “Seminário de Produção de Filmes” é um professor da área de “Produção” mas todos os docentes trabalham igualmente com os alunos nos projectos a partir das suas áreas específicas. Em termos de futuro não se prevê um alargamento do espaço do documentário na Escola a não ser com carácter opcional.

Os filmes do terceiro ano do curso podem contudo vir a ser, por opção dos alunos, documentários, o que ainda não acontece mas que não deriva de um carácter de obrigatoriedade pela ficção. Relativamente às disciplinas que incidem especificamente sobre o documentário em termos mais teóricos, estas têm um carácter opcional. Contudo a partir de determinado momento começaram a ser tão requisitadas que houve anos em que foi necessário fazer duas turmas. Nesse sentido, a grande maioria dos alunos que passaram pela Escola nos últimos anos tiveram pelo menos uma cadeira de documentário. Graça Castanheira tem sido a docente que tem orientado a disciplina prática de documentário, na área de “Realização”, e também uma disciplina teórica intitulada “Cinema Documental”. Luís Fonseca lecciona uma outra disciplina teórica, designada “Documentário Contemporâneo”, no primeiro semestre do terceiro ano. A disciplina prática de realização, onde os alunos concretizam os projectos seleccionados, constitui de alguma forma o resultado visível da formação da Escola nesta área. E Graça Castanheira tem sido a docente que assegura a orientação dos alunos neste processo onde, para além de leccionar os conteúdos teóricos, acompanha os alunos nas semanas correspondentes à realização dos filmes<sup>1</sup>. A disciplina de “Documentário Contemporâneo”, leccionada por Luís Fonseca, sendo de carácter eminentemente teórico, apresenta como dificuldade primeira a de abordar um campo muito vasto e de difícil delimitação. São dez aulas de três horas, num total de 30 horas a que acrescem tutorias, para abordar um universo tão vasto. A coincidência temporal com o DocLisboa possibilita o visionamento de um conjunto de obras a discutir na disciplina, tendo as novas tecnologias de informação e comunicação um papel igualmente fundamental para os alunos no acesso a conteúdos audiovisuais. Esta disciplina surge numa reestruturação curricular pré-Bolonha, mantendo-se posteriormente.

■ 1 Por motivos de várias ordens não foi possível recolher o testemunho de Graça Castanheira sobre as disciplinas que lecciona na ESTC, nesse sentido não se aprofundará aqui a apreciação sobre as mesmas.



Luís Fonseca, responsável igualmente por uma disciplina de “História do Cinema Contemporâneo” não deixa de questionar as fronteiras cronológicas que delimitam as disciplinas que lecciona. Na disciplina de “Documentário Contemporâneo” sente-se livre para ancorar as raízes da contemporaneidade em obras como as de Chris Marker, procurando ultrapassar alguma rigidez classificatória. Assume perante os alunos o peso da sua perspectiva pessoal sobre a temática, já que os constrangimentos de ordem temporal não permitem um grande grau de exaustividade. Isto possibilita igualmente alguma flexibilidade e as obras trabalhadas não se repetem necessariamente de ano para ano. As características dos alunos enquanto grupo contribuem igualmente para ajustamentos e opções que possibilitam percorrer determinados caminhos ou enveredar por certas questões e obras. Um cineasta como Ross McElwee tem sido bem acolhido pelos alunos, assim como Frederick Wiseman.

A discussão sobre a implosão de fronteiras entre documentário e ficção coloca-se inevitavelmente nesta disciplina, tendo a obra do realizador português Pedro Costa contribuído significativamente neste âmbito para muitas discussões em aula. Luís Fonseca detecta actualmente grupos de alunos cada vez mais interessados por este tipo de trabalho, tendo existido anos em que estas abordagens provocaram inversamente grande resistência. No presente, os alunos parecem aceitar e interessar-se por cinema que esteja mais fora da norma ou de fórmulas estabilizadas e aceites. O docente não gosta igualmente de distinções como a de documentário e ficção mas sente que esta é útil na Escola para chamar a atenção para um tipo de objectos mesmo que as divisões sejam artificiais.

As aulas desta disciplina são de exposição teórica acrescida pelo visionamento total ou parcelar de filmes, consistindo a avaliação na realização de um documentário de 5 a 10 minutos de duração, acompanhado de uma memória descritiva que incida sobre o processo de realização e produção do mesmo, tomando por referência as questões discutidas no âmbito da cadeira. É um exercício tecnicamente precário

que não está ligado ao do seminário de realização e que requer meios técnicos pouco sofisticados. Sendo muitos alunos de fora de Lisboa são frequentes os filmes que incidem sobre a terra de origem, os avós ou a família, trabalhando os alunos nesse sentido objectos próximos. Luís Fonseca considera que o interesse dos alunos pelo documentário se liga também a esta vontade de produzir financeira e tecnicamente com mais liberdade e a um afastamento de modelos cinematográficos mais rígidos. A ESTC tem vindo ao longo dos tempos a percorrer um caminho no sentido da profissionalização, que permite aos seus alunos desempenhos técnicos que constituem uma ferramenta útil na inserção no mercado de trabalho, sem abandonar o que constitui uma marca fundamental da sua formação enquanto Escola que é a da criação de autores. Actualmente, a componente técnica é muito forte mas a ideia da formação de autores não está abandonada e parece mesmo nos últimos tempos ter ganho alguma visibilidade, o que poderá estar ligado a uma certa preponderância da vertente de realização. No futuro, não se prevê, como já referido, um alargamento do papel do documentário no seio da Escola. O lugar do documentário no mundo tem vindo contudo a crescer e as porosidades de género são cada vez mais entendidas como os campos de criação que apresentam maior vitalidade e energia. O que aqui delineámos, de forma sumária, foi o percurso desta instituição e a relação que veio a estabelecer com o documentário, na forma como o acolhe curricularmente. Observaremos atentamente o seu futuro.

**ANTÓNIO REIS,  
PROFESSOR**

A chegada de António Reis à Escola de Cinema acontece em 1977, no contexto da substituição temporária de Alberto Seixas Santos. Eram já conhecidas neste ano obras como *Jaime* e *Trás-os-Montes* e José Bogalheiro, actual director do Departamento de Cinema e na época representante dos alunos no conselho directivo, contribuiu activamente para a contratação do realizador que não conhecia pessoalmente mas cuja obra recordava como uma “experiência nova e de grande impacto”, produzida por um “cineasta absolutamente singular no panorama português”. No primeiro encontro, na Cantina do Conservatório Nacional, discutiram juntos os conteúdos que António Reis leccionaria e que marcariam definitivamente toda uma geração do cinema português.

o fascínio que ele provocava nos alunos vinha deste modo particular e excepcional de ver o cinema, fruto de uma longa e profunda familiaridade com a imagem. Esta sua abordagem podia contudo encontrar, e frequentemente encontrava, resistências e nem todos os alunos a acolheram de forma serena. A sua figura não era unânime, em grande parte porque as suas posições não eram fáceis. António Reis não admitia meios-termos, queria pessoas inteiramente dedicadas à causa cinematográfica. Para alguns a forma de ensinar de António Reis não foi assim imediata, pois assentava na construção de uma relação, no estabelecer de um pacto de entrega. Relação de carácter pedagógico mas igualmente pessoal. Nesse sentido,

## O PROFESSOR ANTÓNIO REIS

SÓNIA FERREIRA

No âmbito da Escola, António Reis teve assim a seu cargo várias disciplinas, estas contudo, mais do que uma designação formal, foram um espaço de debate e partilha marcado pelos interesses, frequentemente heterodoxos e singulares, que animavam este espírito criador. A forma como leccionava divergia em tudo das regras clássicas e a própria designação de professor era por si repudiada, António Reis queria ser tratado por mestre. A sua postura é radical e a relação que estabelecia com o cinema, que reproduzia nas aulas, tinha um carácter marcadamente emocional. Como recorda José Bogalheiro “a relação do António Reis com o cinema não era uma relação racional, era uma relação eminentemente emotiva. Ele só admitia que alguém estivesse no cinema se amasse o cinema”, da mesma forma, com o mesmo empenho e a mesma dedicação que ele. O seu método de ensino não era assim ortodoxo, podia passar um ano a falar de pintura, apenas de um filme ou de meia dúzia de planos, como evocam muitos dos seus alunos. Leccionou disciplinas como “História da Imagem”, “Análise de Filmes” e “Montagem”, destacando-se em cada uma delas a sua excepcional abordagem à imagem e a forma notável como caracterizava e analisava os elementos constituintes de um filme ou de um plano. José Bogalheiro considera mesmo que

muitas vezes lamentou alunos que, incapazes desta devoção inteira, se distanciavam do seu ensino. Embora, como recorda Luís Fonseca, procurasse sempre acolher os que fugiam, os que se distanciavam, os mal amados. António Reis não era igualmente um professor de quatro paredes, de sala de aula, e a sua presença é sempre recordada como inteira, contínua, total, tanto na Cinemateca, como no Jardim do Príncipe Real ou na Pastelaria Cister onde ensinava permanentemente cinema e mundo. António Reis ocupa analogamente, no panorama do cinema nacional, uma posição complexa e ambígua e a sua passagem pela Escola de Cinema assinala este facto, já que corresponde em termos paradigmáticos à tentativa de revalorização do papel do argumento, algo que ele desvalorizava. Esta posição qualifica-o como figura de margem, personalidade em contra ciclo. E ao eleger o argumento como uma das áreas fundamentais de investimento, a Escola de Cinema “adere ao cinema de prosa, quando tinha no seu seio um alto representante do cinema de poesia” (José Bogalheiro). Estas tensões paradigmáticas não silenciaram contudo António Reis e a sua relação com a instituição é profunda e intensa e a sua presença familiar e constante. Nesse sentido, as dificuldades de espaço e operacionalidade técnica que

assolavam a Escola, por esta altura alojada no Conservatório Nacional, não constituíam para este peculiar docente um problema mas sim um desafio, “para ele tanto se podia ensinar iluminação com muitos projectores como com uma vela” (José Bogalheiro).

Sendo que esta relação acutilante com a tecnologia constitui mesmo um dos aspectos marcantes do seu ensino, já que obriga a reflectir sobre o essencial e fundamental para o desenvolvimento de qualquer projecto. Os meios de produção apenas interessavam, em seu entender, enquanto meios de expressão e sedução.

Do processo de trabalho o que os alunos mais recordam é o grau de exigência que imperava, filmes que começavam com vinte planos e acabavam com dois, pois a selecção do material filmado encontrava-se dependente da ideia absoluta de um cinema fundamental. A cada imagem era dedicado o tempo que esta requeria, para que o trabalho final fosse a essência última. A sala de montagem era um “longo processo de decantação” (José Bogalheiro) e a maior parte dos filmes, com algumas excepções como as que assinalamos na programação desta Mostra, não eram finalizados. A António Reis interessava o processo e não o objecto, sendo o material filmado frequentemente apenas mais um pretexto para discutir cinema. As fragilidades técnicas da pós-produção também contribuíam e não era, como hoje, política da Escola de Cinema produzir e exhibir filmes.

Com António Reis, o pedagogo, é o processo que é aprendizagem e o material produzido pelos alunos deve, no fim, consistir apenas na essência máxima e pura do conseguido. Não há hierarquias entre planos, só ficam os bons, os perfeitos, os essenciais. Por esta atitude marca todos, tanto os que aderiram como os que se distanciaram das suas propostas, da sua sensibilidade e do seu olhar. Ninguém foi indiferente a António Reis. A sua singularidade pedagógica e a absoluta entrega com que se dedicou ao ensino, foi para a equipa de programação do PANORAMA uma experiência que considerámos indispensável partilhar. Nesse sentido, encetámos um processo de procura e análise das condições de projecção das obras dos seus alunos. A procura destes filmes constituiu para nós a determinada altura uma tarefa hercúlea

mas sempre inquestionável para uma edição sobre Ensino. O processo foi não só difícil como, frequentemente, perturbador mas sempre animado pela tomada de consciência de estarmos perante um material indispensável para uma análise da figura de António Reis, enquanto pedagogo mas também amigo, colega e mestre.

Desta experiência consideramos essencial partilhar algumas questões. A primeira prende-se com a ideia de património, memória e história. Os arquivos da ESTC constituem um repositório fundamental da história do cinema português, material para o qual não existe indicação de um depósito legal. A Cinemateca Portuguesa, no contexto do ANIM, possui por depósito directo da ESTC ou dos autores, algumas cópias e matrizes de conservação de filmes. Não existe contudo uma política concertada de inventariação, conservação e eventual acesso público a estes materiais. Não sendo possível assinalar em tão poucas páginas a importância ou relevância da constituição patrimonial deste acervo, pretendemos acima de tudo chamar a atenção para a sua existência, pertinência e valor. Uma segunda questão a assinalar, prende-se com a própria definição de património cinematográfico. Muitos dos trabalhos dos alunos de António Reis, como acima referido, não chegaram frequentemente a adquirir uma configuração final no sentido de filme, objecto cinematográfico por excelência. Em nosso entender, estes materiais, que infelizmente não conseguimos trazer à luz do dia nesta Mostra, são igualmente válidos e indispensáveis para uma análise do processo de aprendizagem do cinema. Estes *work in progress* dos alunos de António Reis, produzidos na sua maioria por uma geração anterior à que aqui mostramos, e que constituem momentos de aprendizagem de realizadores como Pedro Costa ou Ana Luísa Guimarães, são fragmentos reveladores deste encontro, por vezes doloroso, por vezes mágico, do António Reis e dos seus alunos. Por tudo o que foi referido, consideramos esta sessão assinalável e gostaríamos com ela de poder contribuir para a história e a memória do cinema, para o diálogo entre gerações, para reproduzir um legado material, histórico, social mas talvez acima de tudo emocional, para os que partilharam o processo, para os que o concretizaram e para os que hoje o recebem.

# MADALENA

## AS AULAS DO PROFESSOR ANTÓNIO REIS

TESTEMUNHO DE JOANA PONTES

“Há cerca de 20 anos fiz o meu filme de fim de curso na Escola de Cinema. O projecto, apenas um por ano lectivo, estava enquadrado no Seminário do realizador e professor António Reis. Apareceu na aula, misterioso e irrequeto, como era hábito, e sempre apaixonado por qualquer coisa. Trazia um livro na mão. Era ali que estava o texto que iria servir de base para o filme. Nós faríamos as propostas de adaptação, ele escolheria o projecto que se iria realizar. O texto era uma maravilhosa página do Diário do poeta francês René Char, intitulado “Madeleine qui veillait” e datava de 27 de Janeiro de 1948. Intimista e muito meditativo, contava a estranha história de um seu encontro nocturno com uma mulher no metropolitano de Paris. Tudo começava quando ela se aproximava e lhe perguntava se ele, por acaso, tinha papel de carta... Comecei a trabalhar na adaptação deste texto, fui escolhida e realizei o filme, apoiada pela imensa generosidade de alguns colegas e professores. O que eu queria fazer era de extrema dificuldade e não o tinha ainda percebido. Quando terminei, fui a Rimini, Itália, representar a Escola num Festival Europeu que incluía, também, uma secção para as Escolas de Cinema da Europa. A experiência foi inesquecível mas voltei triste. Encontrei em Rimini filmes muito bons, de uma simplicidade inesperada. A história do meu era difícil e eu não dominava ainda suficientes recursos técnicos e artísticos para a realizar. Nunca mais quis ouvir falar deste assunto, mas prometi-me que, um dia, pegaria novamente nesta página do diário de Char e faria o filme, assim que sentisse que o poderia realizar como o imaginei há cerca de 20 anos. Creio que chegou o momento.”

Excerto do projecto de candidatura apresentado em 2009 ao ICA, para a realização de uma nova versão do filme Madalena

16mm, cor, 10', 1986

Realização

Joana Pontes

Montagem

Joana Pontes e J.M. Lopes

Directora de Produção

Teresa Garcia

Orientação de Imagem

Professor Costa e Silva

Director de Fotografia

João Pedrosa

Maquinista

Carlos Sequeira

Director de Som

J.M. Lopes

com a colaboração dos alunos

Viriato José, Luís Correia, João

Martins, Leonardo, Luís Simões,

Lourdes Camilo, José João Aqúeda,

Francisco Cardoso, Carlos Diogo,

Glória Godinho

com

Lucinda Loureiro, Carlos Diogo

produzido num seminário  
sob orientação do

Professor António Reis,

segundo poema de René Char

Entrei na Escola em 1982. Passado um ano saí. Estava a fazer a faculdade nessa altura, tinha que andar a correr de um lado para o outro, e as aulas nunca começavam a horas porque o Frágil estava em grande, os professores iam sair à noite e não apareciam para as aulas, ou faziam-no muito tardiamente (não todos, claro, mas muitos sim). E, portanto, aborreci-me e fui-me embora. Mais tarde escreveram-me uma carta a dizer que se eu não voltasse não iria conseguir acabar o curso porque ia ser remodelado. E eu voltei, e fiz o segundo e terceiro anos. Tive aulas com o Reis no primeiro e no terceiro ano. Era uma pessoa que estava fora daquele esquema da Escola. Talvez na altura não compreendêssemos, mas ele queria ensinar-nos a ver. Levava os famosíssimos slides de pintura japonesa que nos obrigavam a questionarmo-nos a nós próprios, a partir de uma arte que não é nossa. Acho que ele queria que olhássemos para cada imagem e percebêssemos para além do que nela era evidente. O Reis ensinou-me a desconfiar do meu primeiro olhar sobre as coisas, mas também a aproveitar a sua simplicidade e pureza.

Acho que não foi totalmente compreendido, as pessoas maçavam-se com aquela coisa dos slides, e ele era muito emotivo e zangava-se imenso quando achava que nós não estávamos a passar a barreira do olhar imediato, termos um olhar mais fundo do que o “vejo um monte e vejo uma pessoa”. E depois dizia coisas muito desconcertantes. Não me lembro bem, mas às vezes as pessoas ficavam um bocadinho aflitas com as coisas que ele dizia.

Gostei dele. Era uma pessoa difícil. Justamente porque era desconcertante. As coisas com ele nunca eram lineares: às vezes fazia afirmações e não percebíamos exactamente o que estava

por trás do que ele estava a dizer; zangava-se quando achávamos que não se ia zangar, e ficava feliz às vezes com coisas que nós pensávamos serem um grande disparate. Mas era uma pessoa muito afectuosa, muito humano, e... Era uma pessoa de um tempo, tinha um tempo do cinema, e um conhecimento, que quem quis aproveitar acho que evoluiu imenso. Para além dos professores mais técnicos, o João Abel Aboim na fotografia, acho que aqueles que me ensinaram coisas para a vida foram o Reis e o Jorge Silva Melo. Deixaram-me pequenos faróis, coisas que eu utilizo quando estou a trabalhar. Agora estive no Douro a fazer um filme que é sobre a passagem do tempo. Começa e acaba no Inverno, e observo como é que a geografia e a paisagem muda durante um ano, e como é que a vida das pessoas muda por causa disso. Lembrei-me muitas vezes do Reis. Encontrei ali um tempo, uma respiração e uma duração que acho que aprendi nos filmes dele. Um tempo na paisagem, na vida, vemos como as acções decorrem num tempo próprio. Outra coisa com que fiquei foi com o enorme respeito que ele tem para com as pessoas que filma. O ter cuidado na forma como se abordam as pessoas, e como se tem que lhes dar um tempo, que é o delas. Acho que isso foram coisas que eu aprendi com ele. Para além de ver mais do que aquilo que nós podemos descortinar para além do que estamos a ver imediatamente. Na nossa primeira, segunda, décima, vigésima leitura. Mas falávamos às vezes sobre outras coisas. Eu andava a estudar Psicologia, e quando estava no último ano da Escola fiz um estágio no Hospital Miguel Bombarda, e ele tinha feito o *Jaime*, falávamos disso, da saúde mental. As fronteiras da saúde mental, para ele,



eram muito elásticas, e obrigava-me também a reflectir sobre isso. E lembro-me que uma vez me chamou para eu ir ter ao IPACA ver com ele o *Trás-os-Montes* (não me lembro porquê). Fiquei muito surpreendida porque o filme tem um tempo também muito especial, muito fora do que se fazia habitualmente.

No último ano tive então um seminário de “Realização” (não sei se se chamava assim), e o Reis apareceu com o texto do Char. Ele fazia imensas pontes com literatura, música, isso era uma coisa maravilhosa (o Silva Melo também tinha isso). E lá apareceu com esse livro do Char – que eu não sabia quem era –, deu-nos este texto, e disse para lermos e fazermos uma proposta para um filme, e a que ele achasse mais interessante seria filmada. Fiquei encantada, achei o texto lindíssimo, um texto metafórico, acho eu. Tive uma ideia, apresentei-a, como toda a gente, e ele disse que se fazia a minha. É o *Madalena*.

O texto é bem à maneira do Reis. É a história de um encontro entre um homem e uma mulher à noite no Metro. A mulher vem ter com ele e pergunta-lhe se ele tem papel de carta e ele pensa que ela o está a abordar... Acho que o Reis tinha muito esta ideia de nos levar a ultrapassar o imediato, que nesta história é o preconceito, e o juízo quase feito antes da própria realidade. É muito misteriosa esta história. Acaba por documentar aquilo que de alguma forma aprendemos com o Reis. Essa tal cautela com o primeiro olhar. Cautela para não dar como adquirido tudo o que se vê pela primeira vez, mas ao mesmo tempo não perder a inocência dessa primeira vez que se olha, porque há aí coisas determinantes.

Mas a minha ideia para o filme era muito difícil, e acho que na altura não percebi que não tinha conhecimentos suficientes para o fazer. Não sei muito bem mas acho que depois o Reis... não sei o que é que lhe aconteceu exactamente, mas acompanhou pouco isto. Acho que não foi à rodagem. Fiz isto tudo sozinha (contando com a generosidade de alguns colegas).

E acabei o filme. Acho que há muito tempo que no Conservatório não se acabava um filme, completamente, com legendas, com montagens, tudo. E entretanto vi um anúncio a falar de uma secção de escolas do Festival do Cinema Europeu, perguntei ao Bogalheiro se ele queria inscrever o filme, disse que sim, e fui a Rimini. E o que eu encontrei lá foram alguns filmes com umas histórias fantásticas, mas muito, muito simples. E percebi que nós nem sequer dominávamos isso.

Este projecto que o Reis nos pôs nas mãos era de tal forma ambicioso que eu acho que seria para pessoas que já tivessem passado pelas fases todas, depois de saberem muito bem construir uma história, para pessoas que tivessem filmado muito, sempre (e quando voltei disse isso ao Bogalheiro). Fiquei sempre com a ideia de que queria trabalhar nisto outra vez, e o ano passado candidatei-me ao concurso das curtas-metragens do ICA mas o projecto não passou (pontuaram tudo muito bem, menos a produtora com que concorremos). É difícil de fazer, mas ao mesmo tempo é simples. Pode ser que um dia consiga.

Testemunho recolhido e editado  
por Inês Sapeta Dias



**MADELEINE QUI VEILLAIT**  
**27 janvier 1948**

J'ai dîné chez mon ami le peintre Jean Villeri. Il est plus de onze heures. Le métro me ramène à mon domicile. Je change de rame à la station Trocadéro. Alourdi par une fatigue agréable, j'écoute distraitement résonner mon pas dans le couloir des correspondances. Soudain une jeune femme, qui vient en sens inverse, m'aborde après m'avoir, je crois, longuement dévisagé. Elle m'adresse une demande pour le moins inattendue : « Vous n'auriez pas une feuille de papier à lettres, monsieur ? » Sur ma réponse négative et sans doute devant mon air amusé, elle ajoute : « Cela vous paraît drôle ? » Je réponds non, bien sûr, ce propos ou une autre... Elle prononce avec une nuance de regret : « Pourtant ! » Sa maigreur, sa pâleur et l'éclat de ses yeux sont extrêmes. Elle marche avec cette aisance des mauvais métiers que est aussi la mienne. Je cherche en vain à cette silhouette fâcheuse quelque beauté. Il est certain que l'ovale du visage, le front, le regard surtout doivent retenir l'attention, troubler. Mas de là à s'enquérir ! Je ne songe qu'à fausser compagnie. Je me suis arrivé devant la rame de Saint-Cloud et je monte rapidement. Elle s'élançait derrière moi. Je fais quelques pas dans le wagon pour m'éloigner et rompre. Sans résultat. À Michel-Ange-Molitor je m'empresse de descendre. Mais le léger pas me poursuit et me rattrape. Le timbre de la voix s'est modifié. Un ton de prière sans humilité. En quelques mots paisibles je précise que les choses doivent en rester là. Elle dit alors : « Vous ne comprenez pas, oh non ! Ce n'est pas ce que vous croyez. » L'air de la nuit que nous atteignons donne de la grâce à son effronterie : « Me voyez-vous dans les couloirs déserts d'une station, que les gens sont pressés de quitter, proposer la galante aventure ? - Où habitez-vous ? - Très loin d'ici. Vous ne connaissez pas. » Le souvenir de la quête des énigmes, au temps de ma découverte de la vie et de la poésie, me revient à l'esprit. Je la chasse, agacé. « Je ne suis pas tenté par l'impossible comme autrefois (je mens). J'ai trop vu souffrir... (quelle indécence) » Et sa réponse : « Croire à nouveau ne fait pas qu'il y aura davantage souffrance. Restez accueillant. Vous ne vous verrez pas mourir. » Elle sourit :

« Comme la nuit est humide ! » Je la sens ainsi. La rue Boileau, d'habitude provinciale et rassurante, est blanche de gelée, mais je cherche en vain la trace des étoiles dans le ciel. J'observe de biais la jeune femme : « Comment vous appelez-vous, mon petit ? - Madeleine. » A vrai dire, son nom ne m'a pas surpris. J'ai terminé dans l'après-midi Madeleine à la veilleuse, inspiré par le tableau de Georges de La Tour dont l'interrogation est si actuelle. Ce poème m'a coûté. Comment ne pas entrevoir, dans cette passante opiniâtre, sa vérification ? A deux reprises déjà, pour d'autres particulièrement coûteux poèmes, la même aventure m'advint. Je n'ai nulle difficulté à m'en convaincre. L'accès d'une couche profonde d'émotion et de vision est propice au surgissement du grand réel. On ne l'atteint pas sans quelque remerciement de l'oracle. Je ne pense pas qu'il soit absurde de l'affirmer. Je ne suis pas le seul à qui ces rares preuves sont parfois foncièrement accordées. « Madeleine, vous avez été très bonne et très patiente. Allons ensemble, encore, voulez-vous ? » Nous marchons dans une intelligence d'ombres parfaite, J'ai pris de bras de la jeune femme et j'éprouve ces similitudes que la sensation de la maigreur éveille. Elles disparaissent presque aussitôt, ne laissant place qu'à intense solitude et à la complète faveur à la fois, que je ressentis quand j'eus mis le point final à l'écriture de mon poème. Il est minuit et demi. Avenue de Versailles, la lumière du métro Javel, pâle, monte de terre. » Je vous dis adieu, ici. » J'hésite, mais le frêle Javel, pâle, monte de terre. « Je vous dis adieu, ici. » J'hésite, mais le frêle corps se libère. « Embrassez-moi, que je parte heureuse... » Je prends sa tête dans mes mains et la baise aux yeux et sur les cheveux. Madeleine s'en va, s'efface au bas des marches de l'escalier du métro dont les portes de fer vont être bientôt tirées et son déjà prêtes. Je jure que tout ceci est vrai et m'est arrivé, n'étant pas sans amour, comme j'en fais le récit, cette nuit de janvier. La réalité noble ne se dérobe pas à qui la rencontre pour l'estimer et non pour l'insulter ou la faire prisonnière. Là est l'unique condition que nous ne sommes pas toujours assez purs pour remplir.

# À BEIRA MAR

## AS AULAS DO PROFESSOR ANTÓNIO REIS

**TESTEMUNHO DE  
JOAQUIM SAPINHO**



Como o António morreu tão depressa, o que eu sinto é que nos encontrámos mesmo por um triz. Podia não o ter encontrado... e ao sentimento de perda junta-se a alegria de, afinal, nos termos encontrado, vivos, sobre esta terra. Penso que este sentimento já é um pensamento reisiano, por causa da tensão dos contrários, por causa da intensidade irresolvida que é própria vida. O António foi meu professor na Escola de Cinema, que era no Conservatório, no Bairro Alto, na segunda metade da década de 80 do século XX. Mas as aulas não se passavam apenas nas salas do antigo convento (transformado em conservatório de música e de teatro por Garrett e, quando nós por lá andámos, em escola de cinema – este também já é um pensamento reisiano) porque o António podia dizer: hoje vamos para o jardim (do Príncipe Real) e passávamos a tarde a estudar a árvore de borracha ao vento e à luz (outro pensamento reisiano...), a sua vida, a sua história, a sua relação com o mundo. E as aulas continuavam sempre depois das aulas, a passear, na livraria Buchholz a ver

16mm, cor, 8', 1988

Realização, montagem, argumento

Joaquim Sapinho

Produção

Júlia Domingos

(assistente: Paulo Silva)

Assistente de Realização

e anotação

Victor Moreira

Fotografia

Luís Correia

(assistente: Leonor Gama)

Som

Armanda Carvalho (assistentes:

Pedro Godinho, António Pires)

Mistura de som

João Gaspar

Música

Paulo Brandão

Guarda-Roupa

Rita Lopes Alves

com

Rita Lopes Alves,

João Pedro Rodrigues



livros de pintura, na Cinemateca. As aulas não tinham fim, a vida, o pensamento, a amizade coincidiam com o cinema. Filmar era um contínuo, fazer um filme era tão decisivo como a vida, porque era a mesma coisa. Como se vê pelo *Jaime*, o António é um cineasta muito preocupado com a história e com a memória, com os documentos, com o que desapareceu, com o que vai desaparecer. Como se fosse um real alucinado por causa da história e da destruição e da reconstrução da história. Mas ao mesmo tempo no *Jaime* o real é um real totalmente ali, só existe o ali, o imanente, e só existe através das pessoas e das coisas. Portanto, pensar os filmes e fazer os filmes era uma luta com o real, porque tinha que se encontrar tudo no real, não podia ser colado sobre o real para se poder filmar. Fazer um filme, encontrar um filme, era uma coisa que não se sabia o que era – antes de se fazer. Era uma aventura, não havia nenhum mapa que nos pudesse guiar. Tinham que ser ideias que para serem filmadas quase nem podiam ser nossas, quanto mais de outras pessoas ou de livros

ou assim... Era um risco, mas tinha uma regra. O António gostava do Rilke, e eu acho que ele também acreditava que toda a beleza é terrível. E era muito comovente estar com ele e trabalhar com ele por causa disso, porque não era a beleza pela beleza, mas não podia haver nada sem a beleza.

Vê-se por este texto que eu continuo a falar muito com António. Mas a comunidade dos vivos e dos mortos está no coração do pensamento reisiano...

—  
Testemunho recolhido e editado  
por Sónia Ferreira

# O PASTOR

## AS AULAS DO PROFESSOR ANTÓNIO REIS

**TESTEMUNHO DE  
JOÃO PEDRO RODRIGUES**

Quando entrei na Escola de Cinema já ia muito ao cinema mas acho que era muito ingénuo. E o António Reis se calhar foi a pessoa que mais me fez ver o cinema de outra maneira. Falava muito das formas, conseguia ver os filmes de uma maneira muito própria. Um dos filmes que ele nos mostrou foi o *Johnny Guitar*. Vimos o filme durante praticamente um ano, quase plano a plano, numa cópia que não era legendada (e o António Reis não percebia muito bem inglês). Consequia ver um filme para além da sua história. Por exemplo, às tantas no fim do filme, as personagens estão todos vestidos de negro porque vão a um funeral. E ele via ali a oposição entre o preto e o vermelho ou os ocre do interior do *saloon* da Joan Crawford. Ele via a cena só ao nível das cores, para ele não era realmente importante porque é que eles estavam vestidos de negro (e era uma razão tão básica quanto irem a um funeral). *Como se o funeral tivesse sido inventado para pôr ali o preto...* Sim. E essa visão lírica dos filmes era muito bonita. Consequia inventar um filme na cabeça dele que se calhar era parecido com o filme do Nick Ray, mas por outro lado onde o que lhe interessava eram as formas, as cores, o som. Ele ia muito directamente a essas coisas. E foi muito importante para alguém que, como eu, já tinha visto bastantes filmes, mas era novo, começar a ver os filmes de outra maneira. Foi o Reis, e também foram as aulas do Seixas, do Rocha, e se calhar as folhas da Cinemateca do Bénard da Costa, o mais importante para eu perceber o que eram os planos, e o que estava em causa nos filmes, para além do imediato. Tive muita sorte em apanhar todos esses professores, e o Silva Melo, também, que ainda estava

16mm, cor, 8', 1988

Argumento, realização,  
montagem  
João Pedro Rodrigues  
Assistente de Realização,  
anotação  
Joaquim Sapinho  
Director de Produção  
Francisca Serrão  
Assistente de Produção  
Jorge António

Director de Fotografia  
Orlando Alegria  
Assistente de Imagem  
Delfim Ramos  
Director de Som  
Armada Carvalho  
Assistente de Som  
António Pires  
com  
Casimiro Oleiro,  
Joaquim Rato, José Traquinas

Produzido no  
"Seminário de Prática de Produção"

na Escola. Mas para o Jorge, por outro lado, a atenção estava na história, na narrativa, e as aulas dele foram das melhores que eu tive. Completavam-se umas com as outras. O Jorge ter saído foi uma perda enorme para a Escola. Saiu quando eu lá estava. E foi uma das primeiras pessoas com quem trabalhei. Com o Reis só o vi filmar, nunca trabalhei com ele. Era uma pessoa muito entusiasta, tinha uma relação qualquer emotiva com os filmes, no sentido de se relacionar com a beleza das coisas, dos planos, para além de uma pura e simples questão narrativa. E isto era sobretudo surpreendente no caso do cinema americano. A construção dos filmes que ele fazia se calhar está próximo desse lado formal do cinema americano, mas depois com o lado narrativo não está. Mas acho que havia coisas que o Reis não via mas que também eram importantes. Chamava a atenção para muitas coisas, mas depois havia outras que ele não tratava. Por exemplo a *découpage*. Porque nos filmes de alguém como o Nick Ray, que sabe exactamente o que filma, e que não se insere no cinema clássico puro como o do Hawks ou do Walsh, que é mais simples, a *découpage* já é particular, vem a seguir mas não é igual ao cinema clássico. E é como se o Reis conseguisse ver só a forma dos filmes, abstraindo tudo o resto; e o que me interessa é a forma e a sua ligação a uma construção dramática. Não lhe faltava essa ligação, mas via-a de outra maneira, tinha uma maneira quase poética de ver a história de um filme. Isso interessa-me e foi muito importante e decisivo para eu perceber que os filmes não podem ser filmados de qualquer maneira. Um argumento ou história só pode ser filmada de uma determinada maneira e o que eu tento

encontrar é essa determinada maneira, mais simples, mais essencial, mais directa. É como se fosse preciso tirar os artifícios.

As nossas aulas do segundo ano coincidiram com as filmagens do *Rosa de Areia*. Chegámos a ir assistir a algumas filmagens, na Faculdade de Ciências, e no terceiro ano chegou a mostrar-nos bocados do filme, e falava muito das escolhas dele. Por um lado é interessante porque nos explicava as suas opções, porque é que tinha escolhido aquelas cores com que as personagens estavam vestidas, não outras; mas agora, pensando sobre isso, acho que preferia ver filmes de outras pessoas e não dele. Até porque acho esse filme de alguma maneira desequilibrado, com uma carga simbólica gigantesca, e que não tem muito a ver com a poesia que ele também escrevia.

Lembro-me de ver os filmes dele e do *Johnny Guitar*. E o Eisenstein, acho que o *Outubro* ou o *Couraçado de Potemkin*. Nesse caso acho que também por uma proximidade política, o Reis era um homem de esquerda. Falava também dos Straub, há um lado straubiano no Reis, mesmo na relação com a Natureza, ou com o texto. Embora eu ache que os Straub são menos simbólicos.

O Reis era muito afectivo. Tinha uma relação muito generosa com os alunos, mas muito inflexível, também. Quando ele via os nossos filmes... é uma coisa estranha, mas não me lembro dele ter visto o meu filme. Como ainda agora, na Escola, os alunos na altura escreviam argumentos e os professores decidiam quais é que eram feitos. Nessa altura faziam-se dois filmes em 16mm no terceiro ano. Eu acho que o António Reis não contribuía para essa escolha, mas não me lembro muito bem. E nunca vi o filme com ele (e até estava um bocado aterrorizado com a ideia de ele ver

o filme). Mas não sei porque é que ele não os viu, e acho que aconteceu o mesmo com o filme do Joaquim. As aulas dele estavam desligadas do que fazíamos na prática. Sei que uma vez fizemos um exercício com ele, adaptámos uma cena do *Mudar de Vida*, do Paulo Rocha, para o qual o Reis escreveu os diálogos. Reconstruímos no estúdio um pinhal e fizemos isso sob a orientação dele. Mas não me lembro de ele estar nas coisas práticas.

---

*Mas não achas que há uma certa influência do universo do Reis neste teu filme, no Pastor?*

---

Acho... Acho. Há coisas que forçosamente vêm do Reis, mas também do meu próprio passado. A minha mãe morava no Alentejo, nasceu num monte, e passei muitas férias nesse monte alentejano com os meus avós, quando era miúdo. Lembro-me de ir ter com o pastor das ovelhas do meu avô, levava umas marmitas, e comia com ele. Sempre tive uma relação bastante próxima com o mundo rural. E, por exemplo, o fato que o patrão usa é um fato do meu avô, porque a personagem tinha uma figura semelhante à dele. Era alto, magro, um homem um bocado autoritário, o meu avô. E portanto há coisas que também vêm da minha relação com esse meu lado da família, com a minha mãe, e os meus avós.

O Reis dizia muito, quando nós fazíamos os filmes, que, se há nem que seja só um plano bom, vale a pena ter feito o filme. E depois dizia que devíamos deitar o resto fora. E tenho um bocado essa tendência, ainda hoje, de deitar tudo o que não gosto nos meus filmes, fora. Imperava o valor do único. Ensinou-nos a ser muito críticos com o material e com o que fazemos. E acho que ainda sou bastante crítico, não ter falsos sentimentalismos (deitar fora dos filmes coisas de que gosto, mas que estão a mais). Ensinou-nos uma certa disciplina, e uma certa honestidade em relação ao que queremos fazer, à ideia.

Mas o mais importante é que numa altura em que tinha para aí uns dezoito anos, fase em que não sabes muito bem em que sentido é que vais, no cinema, o Reis foi formador, permitiu a organização do caos. Lembro-me até que gostava de muitos mais filmes do que gosto agora, e que depois, também por causa dele, comecei a recusar imensos filmes. No fundo ensinou-me a estar atento a determinadas

coisas. Ensinou-me que caminho seguir. E se calhar hoje não é só isso que me interessa, mas foi fundamental e formador na maneira como vejo cinema, e como acho que ele deve ser. Às tantas os filmes eram só um jogo de formas – e acho que os filmes não são só isso – mas foi esse o lado que ficou para sempre. E eu sinto que quando faço um filme penso nisso, ou isso está lá, quase sem ser preciso pensar; passou para o nível da intuição. Filmo muito por intuição, mas ela vem de ter visto coisas, de ter ouvido o Reis, e outras pessoas. Ele ensinou-me a olhar para os filmes, da maneira com que ainda hoje olho para eles. E nesse sentido foi um verdadeiro formador.

---

*Post (pre) scriptum*

---

*Os filmes deles estão todos recuperados? Estão todos em 35mm? E a Margarida vai estar no PANORAMA? Já falaste com ela?... Pois, porque ela chegou a ter um projecto para outro filme, não foi? Chegou a ir com o Manuel Mozos e com o António Reis (era engraçado falares com o Manuel) ao México, fazer répérage para o Pedro Páramo. Tinha relação com o Reis, mas não com a Margarida, ela sempre foi um bocado misteriosa. Mas houve uma altura em que a conheci um bocadinho melhor porque fui a um festival na Eslováquia onde ela também estava e depois alugámos um carro e fomos até à Polónia (uma coisa organizada com a Ilda Castro... o que é feito da Ilda? Nunca mais a vi...). E foi muito bonito. Ela não estava tão amargurada nessa altura. Depois cheguei a falar com ela, às vezes telefonava-lhe, e ela parecia-me um bocado amargurada. E ela reformou-se ou ainda exerce?... Reformou-se... está bem. Então vá. Isto já está a gravar?...*

— Testemunho recolhido e editado por Inês Sapeta Dias







# O POMPOMAR

## AS AULAS DO PROFESSOR ANTÓNIO REIS

TESTEMUNHO DE LUÍS FONSECA

Eu fui aluno do António Reis em duas cadeiras teóricas, depois, na execução do filme final, ele era o professor orientador da cadeira. Eu estive na Escola de 87 a 90, portanto o filme foi feito em 90. Fui aluno dele só no segundo ano, em 88, 89 e até final de 90. O filme será do ano lectivo de 89/90. Eu já conhecia o Reis. Claro que se conhecia o Reis na Escola, mesmo antes de ser seu aluno, mas na altura que eu entrei conhecia-o da Cinemateca. Estávamos muito na Cinemateca, o João Pedro Rodrigues, e os outros, e o Reis também. E era inevitável começar a falar um pouco com ele. Mas a primeira vez que eu o tive como professor foi numa cadeira de segundo ano, “História da Imagem”, que era uma cadeira extraordinária porque era um processo de transformação total, da maneira de ver, do olhar. Provavelmente é uma banalidade dizer isto, mas o Reis foi provavelmente o melhor professor que eu tive e o melhor professor que passou naquela Escola. Porque era alguém com uma capacidade extraordinária de transformar as pessoas e transformar tudo. E é um bocado difícil falar dele, no sentido de tentar circunscrever o que era o fenómeno. Tanto pela experiência intelectual das aulas como pela experiência pessoal de relacionamento. Era uma experiência que nunca se restringia ao espaço da aula e ao espaço da Escola. Mas isso tem também a ver com a vida no Bairro Alto [onde se situava a Escola]: muitos de nós ficavam ali a vegetar pelo Bairro Alto até jantar na cantina de Ciências, na Rua da Escola Politécnica, e encontrávamos o Reis, que morava ali perto do Príncipe Real, quase sempre na Cister e ficávamos ali a conversar com ele até fechar. E depois lá íamos beber copos ou fazer outra coisa qualquer. Quando ele aparecia na Cister sentava-se na nossa

16mm, cor, 8', 1990

Realização  
Luís Fonseca  
com  
António Fonseca, Pedro Hestnes,  
Mónica Calle, André

Sem genérico completo

mesa a beber o que bebia sempre: café com amêndoa amarga. Era muito forte. Muitas das discussões que tínhamos na aula, depois tínhamo-las em versões diferentes no café. Ou então falávamos simplesmente da vida e das coisas normais. Porque ele interessava-se pelas pessoas genuinamente, por qualquer pessoa, tinha esta capacidade de se relacionar de forma muito humana. A tendência, quando falamos destas coisas, é fazermos das pessoas santos ou heróis. Mas ele também tinha fúrias terríveis das quais depois muitas vezes se arrependia e pelas quais pedia desculpa. Era uma pessoa muito apaixonada pelas coisas e essa paixão era talvez o seu melhor dom. Nessa cadeira de “História da Imagem” o percurso começava na história da pintura, não fazíamos propriamente uma História da Pintura mas íamo-nos aproximando de uma capacidade de olhar para as imagens que ele tentava sempre que fosse diferente do que era normal. Ou seja, quase não abordávamos a questão da perspectiva, o claro/escuro, em relação a tudo isso ele dizia: “Bem, isso está mais do que falado, não passa daí”. Centrava muito o trabalho sobre a pintura pré-histórica, a pintura medieval, gravura japonesa. Dedicava aliás muito tempo à gravura japonesa, a Hokusai e Hiroshige. Podíamos ficar meses, se preciso, a analisar uma sequência do Ozu. Na altura parecia mesmo imenso tempo. Cada vez que revíamos a sequência ele acrescentava qualquer coisa de novo, ou seja, voltávamos atrás e estavam ali dois ou três minutos de cinema que revíamos, sempre a descobrir coisas novas. Era um exercício extraordinário. Havia contudo algumas resistências ao tipo de análise do Reis e àquele tipo de exigência

tão exaustiva, tão rigorosa, tão terrível, às vezes tão totalitária. Os pormenores eram absolutamente esmiuçados numa imagem, que era analisada como uma pequena parte que sustenta o todo. E a ideia era a de que tudo estaria absolutamente ligado, tanto na pintura como no cinema. E por vezes esse rigor, essa exigência, encontrava resistência por parte de alguns alunos. A cadeira de “História da Imagem” era opcional e a outra, “Análise de Filmes” também. Ele dava ainda uma outra que era no terceiro ano e que eu não frequentei, “Direcção de Actores”, uma cadeira que estava dividida em três períodos diferentes com o Paulo Rocha, o Eduardo Geadá e o António Reis. Essa era uma cadeira que, embora sendo opcional, tinha quase a turma toda mas eu não estava lá e portanto não sei como funcionava. Mas sei que aí as resistências eram maiores, porque havia alunos que não conheciam o Reis tão bem, que não tinham frequentado as outras cadeiras e que de repente apanhavam aquilo, e havia conflitos.

Mas ele também se orgulhava muito de saber seduzir e captar os alunos e isso era quase uma questão de honra para ele. A ideia do aluno que fica abandonado, do aluno que fica para trás, do aluno que fica isolado, isso para ele era anátema, não era aceitável. Muitas vezes ele fazia questão de quase recolher sob a sua asa os alunos mais maltratados na Escola, aqueles alunos que por uma razão ou outra ficavam mais perdidos ou que sofriam de uma certa resistência, fosse dos colegas, fosse da própria estrutura da Escola. Fazia isso porque era muito humano e ao mesmo tempo por alguma pirraça, digamos assim, à própria Escola. Ele gostava de marcar posição. Se as pessoas iam todas para um lado, ele ia para o outro.

A paixão dele pelas coisas era verdadeiramente contagiante e podia ser também sufocante porque ele tinha de facto uma dimensão um pouco sobre-humana e às vezes nós sentíamos-nos esmagados. Esmagados por sentir que nunca conseguiríamos corresponder àquele grau de exigência. Mas ao mesmo tempo ele tinha a capacidade de nos puxar, o que talvez seja o maior paradoxo dele: de repente era uma espécie de gigante mas ao mesmo tempo tão humano que nos puxava para o interior das coisas.

O filme foi um processo bizarro. Da nossa parte havia um grande investimento nestes filmes, os filmes em que tínhamos mais dinheiro para poder filmar. Era o filme de final de curso, que ia ser mostrado fora.

Nesta altura havia mesmo uma proposta da Escola, na qual o pressuposto era que teríamos que ir filmar no Distrito de Setúbal. Obrigava-nos a sair e colocava-nos desafios diferentes em termos de produção. Eu realizei um filme que não foi escrito por mim, foi escrito por um colega meu e é vagamente uma adaptação de um conto do Tchekov, já muito distante. Eu lembro-me que na altura houve uma versão do argumento que foi aprovada, de que eu gostava bastante. Depois o colega continuou a trabalhar no argumento e fez uma série de alterações e eu comecei a não gostar nada e a sentir uma grande resistência. Mas o Reis tinha uma grande paixão por aquele argumento e achava que valia a pena e foi-me sempre convencendo a acreditar que aquilo que se tinha perdido da versão anterior não era relevante. E isso tem a ver com o próprio Reis, ele não tinha nenhum interesse pelas particularidades narrativas ou a consistência de uma intriga. Isso não era, para ele, de todo relevante.

O trabalho com ele foi um trabalho sobretudo de discussão prévia, ele não foi à rodagem. Não era costume os professores aparecerem nas rodagens, nós estávamos entregues a nós próprios e a rodagem foi naturalmente acidentada, por variadíssimas razões. Acho que perdemos para aí metade do tempo de rodagem por causa desses acidentes, o que numa curta-metragem é imenso. Isto é difícil porque eu tenho uma memória algo dolorosa do processo, que tem a ver com o empenhamento que se coloca no que se

faz e as frustrações de não o conseguir fazer. E este aspecto também tem a ver com o Reis. Vínhamos do Ozu, do Rossellini, do Dreyer, do Antonioni que era o que nós víamos com ele. Tanto tempo a trabalhar aquelas coisas enormes e de repente estamos com a cabeça completamente cheia e tentamos pôr a andar qualquer coisa – os actores, o espaço, os enquadramentos, a luz – com os nossos meios limitados. A minha sensação no entanto foi a de terminar a rodagem, apesar de tudo, com alguma satisfação e lembro-me de o Reis ficar muito entusiasmado com o material. Mas depois quando comecei a montar o filme senti “isto não funciona” e aí a intervenção dele teve muito a ver, creio eu, com criar uma maior abstracção das coisas. E havia aquilo de ele achar que quando um aluno falhava um plano era melhor pôr fita preta. O que eu acho que tem méritos pedagógicos bastante razoáveis porque assim, se calhar, sente-se de uma maneira ou compreende-se de uma maneira bem mais dolorosa ou violenta o que é falhar um plano.

O que aconteceu neste filme que eu nunca mais vi, foi que, com ele, fomos retirando o que estava mal, retirando, retirando, deixando tudo aquilo que se podia aproveitar – era uma coisa muito rigorosa. E isso, se eu bem me lembro, tornava o filme quase abstracto. Como disse, foi uma experiência dolorosa mas muito útil: “o que não presta vai fora, não há razão para estar no filme; um mau plano não deve estar no filme. Se ele é necessário para fazer a passagem deste para aquele, é só por isso que ele lá está? Não é razão suficiente. Ser necessário por uma questão narrativa não é suficiente. Têm de haver outras razões, razões muito próprias”. Não é uma exigência ditada por nenhuma razão exterior ao próprio cinema, no sentido em que, primeiro do que tudo, o cinema é feito de planos. Depois eles estão integrados numa narrativa, estão integrados numa sequência, mas a lógica dessa sequência não é necessariamente uma lógica de continuidade, ou não é necessariamente uma lógica racional. É um relacionamento que é estabelecido de outra forma e era isso que ele nos levava a procurar. Acho que uma das coisas mais importantes que ele repetia e que eu hoje em dia também repito aos alunos é: “o cinema não se faz

com ideias, o cinema é matéria”. As ideias também podem fazer parte dessa matéria, como é óbvio, o que é mesmo importante é a relação material com as coisas. E o Reis era um materialista, alguém que tinha uma grande crença no real e por isso alguém que via o cinema como esse trabalho de relação com o real. E portanto tinha um grande respeito pela matéria e não só a matéria do filme, a matéria filmada, mas também a matéria que nós estamos a filmar – a terra, as árvores, a luz, as pessoas, as roupas, os materiais. Eu lembro-me, por exemplo, de ele estar a ver umas molduras antigas que eu tinha levado, da minha avó, e dizer que eram materiais nobres. Já não me lembro exactamente da expressão que ele utilizou, mas percebia-se que havia um respeito pelas coisas, algo que se liga à sua admiração pelo Ponge. E eu acho isso muito importante. Essa afirmação de que o cinema não se faz com ideias: perante o aluno que diz “a minha ideia era...”, ele dizia que isso não interessava nada, o que interessava era o que ali estava filmado. Só conta mesmo o que lá está. Ele próprio falava de um exemplo de um dos seus filmes, provavelmente o mais recente que ele teria feito na altura, o *Rosa de Areia*, em que teve de tirar um dos melhores planos do filme. Não por o plano em si estar falhado mas porque no contexto ele não fazia sentido. Era um dos mais belos planos, um dos mais difíceis e que deu mais trabalho e ele tinha muito afecto por aquele plano. Mas tirou-o. No exercício para a minha cadeira [“Documentário Contemporâneo” na ESTC] sou apresentado a um objecto já terminado, e o que eu digo aos alunos é: “Acho que isto não está lá” mas não há tempo para irmos tão fundo. Falo-lhes sempre desse grau de exigência e tento praticá-lo eu, mas é difícil. Há no entanto sempre uma espécie de memória dessa exigência que leva a que muitas coisas tenham que sair. E há coisas das quais tive que abdicar no meu trabalho, com custo, mas que foi o melhor para o filme. Mas eu acho que agora ninguém consegue fazer o que o Reis fazia com os alunos, esse trabalho tão duro de ir tirando, ir tirando, até chegar a um núcleo mínimo. Acho que os filmes no contexto escolar devem obedecer a um processo de interrogação. Uma coisa que o Reis

também dizia era que para ele, mais do que fazer uma curta-metragem, uma história com princípio meio e fim, o mais importante, pedagogicamente, era ter os alunos a filmar qualquer coisa. Como por exemplo alguém a entrar e a sair de um carro, a entrar numa porta ou a abrir uma janela. Essas acções podem ter muitas variantes e muitas condicionantes. E num certo sentido eu acho que ele tem razão. Eu tendo a aceitar para a mim a ideia de que essas pequenas coisas são essenciais. Mas também há um universo narrativo, há uma certa dimensão da totalidade do objecto que o aluno deve tentar dominar. Quanto aos nossos filmes eles estão concluídos mas de uma forma extraordinariamente precária porque de repente havia esse objectivo, também da Escola, que era os filmes não ficarem no vazio mas, pelo contrário, chegar a um ponto em que eram inclusivamente exibidos em público, na Cinemateca. O que eu acho bastante importante, independentemente das fragilidades do objecto; chegar a um momento em que os filmes se expõem, em que são apresentados publicamente.

Testemunho recolhido e editado  
por Sónia Ferreira

# MÀSCARA

## AS AULAS DO PROFESSOR ANTÓNIO REIS

**TESTEMUNHO DE FÁTIMA RIBEIRO**

Fui aluna do António Reis em duas cadeiras, “História da Imagem” no 2º ano e “Análise de Filmes” no 3º; e no Seminário de Produção do 2º ano foi o professor-realizador que nos acompanhou, não me lembro exactamente se durante todo o ano, se só num dos semestres, (creio que no primeiro, nos filmes de estúdio). Em “História da Imagem”, o que eu recordo, ou melhor, o que eu mais fixei, é que a cadeira era dada a partir das gravuras japonesas, a partir das quais o António Reis falava das formas, das cores, das linhas, dos pontos, figuras, superfície, profundidade, luz, sombra, e a partir das quais estabelecia ligações entre temas, entre objectos, entre obras, entre matérias. Claro que não víamos só gravuras japonesas; a cadeira de História da Imagem era sobretudo centrada na História da Pintura, não seguia uma linha cronológica, as relações que estabelecíamos entre obras, ou entre obras e filmes, ou entre obras e a realidade faziam-se por associação, por confronto, por alusão, conduzidos num percurso extraordinariamente minucioso e que nos conquistava aula após aula. Em “Análise de Filmes” não me lembro concretamente do programa. Sei que analisávamos alguns filmes, lembro-me do Robert Bresson, do Dreyer, do Osu, do Antonioni, o *Deserto Vermelho*... já não me lembro de todos, no fundo, era uma História da Imagem aplicada aos filmes. Essas aulas, mais do que a exposição de um programa do António Reis sobre o cinema que defendia, eram motivos para falar de determinadas coisas. Como a cor, por exemplo. O Reis tinha e teve uma enorme importância na exploração de tudo o que se relacionava com a composição da imagem. O cinema coloca problemas concretos,

16mm, cor, 11', 1990

Realização

Fátima Ribeiro  
com

Alexandre Melo, Fátima Belo, Carlos

Aurélío, Adelina Castro, Loja Neves

Assistente de Realização

Paulo Guilherme

Fotografia

Victor Nobre

Câmara

Tiago Beja

Assistente de Imagem

João Tuna

Director de Produção

Carlos Oliveira

Assistente de Produção

Jorge Gouveia

Director de Som e Música

Miguel Santos

Decoração e Guarda-Roupa

Rosa Freitas

Sem genérico completo

(ficha completada com

a memória da realizadora)

e o Reis fazia realçar toda a complexidade através de perguntas mínimas: “vais fazer um filme, ela usa um sobretudo, mas de que cor é o sobretudo? E ele está de blusão, tem essa cor, porque tu gostas? Lembra-te que ele depois entra em plano com ela, como é que vai ser, aí? E o *décor*? As paredes são de que cor, com que textura, são azulejos, são rebocadas? ”. E tudo isto, todas estas relações se iam complicando, multiplicando por ‘n’ variáveis, ligando-se entre si.

Saberás que o Reis era um homem extraordinariamente cativante, e apaixonado e apaixonante, por tudo o que via, tudo com que contactava. Havia um foco na questão do cinema, mas não era só pelo cinema que ele tinha essa paixão. Era poeta, gostava dos livros, falava de sons, de música, era um apaixonado por determinadas paisagens (como eu sou alentejana falávamos muitas vezes do Alentejo). Com o Reis tudo isto se misturava. E depois não eram só as aulas, era fora das aulas, nos corredores, nos cafés, na Císter... a nossa vida repetia-se bastante de dia para dia, naqueles anos.

O Conservatório era no Bairro Alto, na Rua dos Caetanos. Depois de um dia inteiro de aulas (era um curso muito intensivo, e ainda é; vivíamos muito juntos também por causa disso, e parte da turma funcionava como um bloco) fazíamos toda a Rua da Escola Politécnica até à Cinemateca onde víamos o filme das seis e meia. Acabava o filme, voltávamos para cima, e jantávamos na Faculdade de Ciências, que é à frente da Císter, ao lado da qual vivia o Reis.

O Reis ia sempre à Císter beber um café, não, acho que era um carioca de limão, ou tomar uma amêndoa amarga. Já sabíamos que ele apareceria, e havia sempre alguém que

esperava, ou ele já lá estava; depois de jantar juntava-se a nós também malta do curso de teatro, e então ficávamos ali mais um bocadinho com ele. Às vezes falávamos do filme que tínhamos ido ver ou que íamos ver, ou ele levava um livro para mostrar, ou falávamos doutras coisas. Quase todos os dias tomávamos café com o Reis. Depois descíamos e víamos o filme das nove e meia. Quando acabava a sessão voltávamos a subir e íamos para o Estádio, no Bairro Alto. Era esta a nossa vida. Foi esta a minha vida durante três anos.

Lembro-me que num determinado período fui trabalhar para um filme francês, e num desses momentos na Císter, antes de começar a rodagem, ele disse-me: “olha que se eles não te pagarem ao fim da semana, vens-te embora, hã!? Tu vens-te embora!?”. Tinha qualquer coisa de pai, mesmo neste episódio sindical, no sentido em que tinha, em parte, dado origem àquela pessoa, ou que pelo menos a moldava, e portanto era responsável por ela. Pai, e também não no sentido de filiação estética (embora no caso de alguns alunos pudéssemos falar disso), mas neste sentido, em que tinha responsabilidade por aquela criatura que estava ali a surgir. E isso é mútuo. Fui uma das primeiras pessoas a sair com o programa Erasmus e fui para Madrid (aliás, o Reis ajudou-me a arranjar uma bolsa num concurso da Gulbenkian). E uma das razões que me levaram até Madrid foi o Museu do Prado, o Velazquez, o Goya, El Greco, e todos os outros de que eu tinha ouvido falar nas aulas dele. Quando vim de Espanha no Verão, fui à Císter, para o ver e não o encontrei. Entretanto, fui fazer um trabalho e pouco depois o António Reis morreu.

Sinto que provavelmente a minha vida teria sido diferente... E nunca lhe cheguei a dizer nada disto.

O Reis era um professor que tinha este...

É daqueles professores insubstituíveis porque era todo ele que ali estava, não era só o “professor”, não era só o “programa”, não era só falarmos deste ou daquele cineasta, deste ou daquele pintor. Não era isso. Era ele todo que ali estava. Com todas as coisas que tem um ser, para além daqueles atributos de que podemos falar: o discutir, o insistir, o mostrar e procurar que naquele caos (que é o teu, em relação ao que estás a fazer, ou que queres vir a fazer) se instaurasse qualquer coisa, não direi uma ordem, mas uma orientação qualquer. No caos do teu desejo ou das tuas ambições ou do teu imaginário, no caos desse abandono tens que ter alguma coisa a que te agarrar e era isso que dava o Reis. Aqueles que tentaram aprender com ele (porque nós também tínhamos que tentar aprender) guardaram isso.

Durante muito tempo, era impossível estares a enquadrar uma coisa e não te lembrares do Reis. A voz que te dizia para teres atenção à nuvem, ou ao movimento da personagem – ponho-a a vir da esquerda para a direita ou ao contrário? Não por causa do *raccord*, no sentido burocrático, ou utilitário, de serviço à convenção, num grau zero. Não por causa disso. Mas por causa de outros *raccords*, outras ligações, que existem a um outro nível, e que nada têm a ver ou não têm necessariamente a ver com uma lógica de construção cronológica.

A ligação entre o cão que passa neste plano e o comboio que surgirá 50 minutos depois. As recorrências, as repetições, e a variação perante a repetição. Era um professor que te estava constantemente a lançar essas cartas e a fornecer-te material para pensares, para veres.

Depois havia um lado quase provocatório, nele, por exemplo, relativamente às concepções da narrativa, e particularmente do argumento. Eu entro na escola numa altura em que se começa a estabelecer o modelo do argumento aristotélico, de que a indústria americana se tem servido, e que é aliás uma das bases do seu êxito. E é evidente que a *canonic story* não era propriamente o argumento que o Reis defendia. Havia até um

professor de argumento, o Victor Gonçalves, um ex-aluno por quem o Reis tinha uma grande, grande admiração, que era mútua... E às vezes, por provocação, reproduzíamos nas aulas algumas afirmações que sabíamos que ele não poderia deixar em branco, sobre o argumento, e que geravam uma enorme discussão. Mas quando ele percebia que tinha sido o Victor Gonçalves a dizê-las... enfim, lá se acalmava um bocado. Mas o argumento era uma coisa marginal nas aulas do Reis, de que não fazia sentido falar isoladamente, onde tudo estava muito centrado e se fazia a partir da análise da imagem. E a esse nível acho que ele foi absolutamente fundador na Escola.

O *Máscara*... Estive no outro dia a vê-lo lá em casa, e aquilo é uma coisa muito esquisita. Sim, é um exercício, mas, a começar pelo argumento, está completamente falhado. Foi escrito a partir de um conto do Fernando Namora, escrito muito à pressa, e nota-se ali uma hesitação entre seguir ou não o conto. Depois é muito incipiente do ponto de vista de algumas decisões de realização, *découpage*, e quando está bem para umas coisas, não está bem para outras. O exercício corresponde a uma fase esquisita, cheia de indefinições, e onde não fui capaz de acompanhar, do ponto de vista da realização e de escrita de argumento, os meus desejos em matéria de imagem, e em matéria de quadro e de cores que estão, para mim, mais à frente que os outros aspectos. Não fui capaz de articular essas coisas. Quando agora o revi só pensava “mas que raio se passa aqui?!”. E tem erros de palmatória na realização. O filme falha nas coisas do be-a-bá do cinema. O Reis dizia-nos isso algumas vezes, de como conseguíamos ter a noção do que estava em causa num filme, mas falhávamos nas coisas mais elementares – como aquele plano em que se vê um jornal que, pelo que percebi, é essencial na história, e não se consegue ler o que raio está ali escrito; são coisas tão elementares quanto fazer um plano que permita conseguir ler aquelas palavras ou fazer um plano largo na cena inicial que ligasse os espaços e as personagens. E lembro-me dos comentários do António Reis perante o material em bruto, quando chegava da Tóbis, e em que costumava





ser impiedoso. Lembro-me dele na sala de montagem a dizer-me que o material era maior do que eu, mas depois dizia-me ‘mas foste tu que o fizeste’.

Enfim, o *Máscara* não é uma coisa que, do ponto de vista dos ensinamentos do Reis, me envergonhe, nalguns pontos posso até dizer que antes pelo contrário. Acho que nas coisas que o filme tem de melhor sou uma aluna do Reis (nas que tem de pior provavelmente também, mas uma aluna precipitada e com uma grande dose de inépcia).

Há duas coisas de que eu ainda quero falar e que me marcaram muitíssimo. A primeira uma afirmação que o Reis fazia repetidamente: “O cinema não se faz com ideias”. Eu lembro-me disto, não direi todos os dias da minha vida, mas é daquelas frases que me acompanham constantemente. É uma frase dura, irónica, lapidar até no sentido literal do termo. E portanto eu nunca me esqueço, e estou longe de o conseguir alcançar, que os dados no cinema são matéria, a matéria que temos diante dos olhos, ou que permanece invisível para olhos, que construímos ou que simplesmente reconhecemos, que resiste ou que se entrega, e é matéria quer se trate de paisagem, quer se trate de actores, quer se trate de texturas, quer se trate de palavras.

A outra coisa foi uma coisa que o Reis me disse uma vez, tinha morrido o Dinis Miranda, que era um dirigente do PC que ele tinha conhecido em Beja durante o fascismo. Vivia o Dinis na clandestinidade e o Reis disse-me, ele que não tinha as convicções políticas

do Dinis: “Esse homem era um herói, para mim era um herói”. Nunca tinha ouvido o Reis aplicar a palavra herói a nenhuma personagem, em nenhuma situação. Ainda hoje me comovo quando penso nisso, porque eu conhecia bem o Dinis, de Évora, e também para mim ele era um herói. O Reis era um homem rigoroso e também um homem com memória. Quando calhou falar desses tempos em que viveu no Alentejo, em que conheceu a vida no Alentejo, em que percorreu e contemplou aquelas paisagens e aquele mundo, o Reis disse para rematar a conversa: “Devo um filme ao Baixo Alentejo”. Ele não se esquecia. E eu também não. Foi um privilégio ter sido aluna do António Reis, acabe a minha história como acabar.

Testemunho recolhido e editado  
por Inês Sapeta Dias

## AS AULAS DO PROFESSOR ANTÓNIO REIS

**TESTEMUNHO DE  
FILIPE ABRANCHES**

Tenho que fazer algum *flashback*, sendo que já passaram cerca de 20 anos. Fui para Cinema por causa do cinema de animação.

Entrei para a Escola de Cinema em 1987 e acabei em 1990. Fiz a vertente de montagem e trabalhei dois anos na área. Fiz muito trabalho na área de assistência de montagem, para produções estrangeiras, sobretudo francesas. Trabalhei muito com o professor Alves Pereira, que é montador e professor de montagem na Escola. Montávamos em película e andávamos a passear com rolos de película e magnético o que nos obrigava a um contacto físico. Quando se faz uma aprendizagem em cinema e em especial em montagem, é bom que se faça essa aprendizagem no contacto com os materiais. Depois deixei de trabalhar em cinema, porque não se compatibilizava com o meu trabalho na área da banda desenhada e da ilustração. Nós, no 2º ou 3º ano, apanhámos o António Reis provavelmente numa cadeira de “Direcção de Actores”, se bem que para o António Reis o actor era uma questão particular, mas não é de todo estranho que ele pudesse dar “Direcção de Actores”, dava a “Direcção de Actores para o António Reis”.

O que saltava, para além das aulas e do contacto directo que eu tinha com ele, do que as pessoas falavam, das histórias, dos mitos à volta do António Reis, daquele contexto fora das aulas de conversa de café, era verdadeiramente a relação que se estabelecia entre professor e aluno que era a mesma relação que se estabelece desde os gregos de *Mestre com Discípulo*, uma passagem de testemunho. A ideia de academismo está completamente fora daqui, em termos de aprendizagem, que não é feita de forma académica, na acepção clássica e pesada do termo.

16mm, cor, 10', 1990

Realização  
Filipe Abranches  
com  
Gil Filipe, Cláudia Viseu

sem genérico completo



As aulas processavam-se à volta de objectos artísticos, fossem pinturas, excertos de filmes, qualquer coisa; eventualmente se saíssemos para um piquenique haveria sempre lugar para discutirmos sobre arte e sobre cinema em particular. Muitas vezes os objectos eram trazidos pelos próprios alunos (agora estou aqui a descascar a cebola, vou-me lembrando das coisas). Não me lembro se estas discussões seriam em “Direcção de Actores”, apesar de isto ser pouco importante, porque para o António Reis a produção de um objecto



artístico/filme é uma coisa que tem que se pensar no seu todo, assim como temos que pensar no mundo como um todo. Na estreita relação entre a arte e a vida. Naturalmente, se quisermos entrar no campo da técnica, na sua área específica ele era extremamente exigente, mas não estávamos a discutir técnicas. Era o primeiro embate. Não me recordo de estarmos a ver filmes em vídeo, mas lembro-me de irmos muitas vezes para a sala de montagem e trabalharmos e discutirmos sobretudo projectos elaborados

na escola. No fim do ano havia exercícios finais, lembro-me de ele me ter perguntado logo a mim, que era um dos três realizadores, só isto: “Se a minha abordagem fílmica ia ser de síntese ou analítica?”.

Isto tinha a ver com um patamar de discussão mais teórica. Portanto quando as coisas tinham que atingir este nível teórico-técnico, ele era extremamente exigente, e aí naturalmente estávamos a falar da questão da montagem. Estaríamos a contrapor escolas cinematográficas, um Bresson de um lado e um John Ford do outro, por exemplo. Tínhamos a sorte de termos muitos professores que eram realizadores dessa geração de 60. Hoje há sangue novo na Escola e são pessoas que tiveram contacto com esses professores, houve uma passagem de testemunho. Mas o nível de discussão era realmente elevado. Eu hoje em dia, como professor noutras áreas, não encontro isso. Os alunos pensam que estamos a exigir muito deles, mas ali realmente a exigência era forte.

Sobre os exemplos de discussão tínhamos sessões de projecção de *slides* com propostas de objectos para discussão. Fotografias que nós fazíamos compostas, cenografadas, da natureza, o que quiséssemos que depois trazíamos para discussão. Podia ser uma casa branca perdida lá ao fundo numa imensidão de verde, como poderia ser uma mesa de trabalho cheia de copos, vidros, pincéis. E a partir destes objectos propostos por nós era feita a desmontagem e a tal viagem pela história da arte: onde é que uma natureza morta está presente num filme contemporâneo, por exemplo. Era só sumo, aquelas aulas eram só sumo.

Depois havia o lado dos intervalos, ele dizia “vamos lá fumar a nossa cigarrada...”. Era um contínuo, não havia ali um corte. Nós, pretensos aspirantes a artistas, temos que estar no mundo de uma determinada forma.

Eu acho que o processo de ensino dele estava mais na base da reflexão, do diálogo socrático, um processo em que chegávamos lá por nós próprios, mas em que ele tinha a preocupação de não nos transmitir nem vícios, nem frases feitas, nem verdades absolutas, sendo sempre muito exigente no que toca à disciplina na estruturação do nosso pensamento artístico e do nosso projecto de filme. Digamos que nos dava coisas em bruto e fazia ligações com coisas concretas.

É assim, o António Reis dizia que uma flor no prado a abanar ao vento era um actor. Portanto, não podemos trazer para aqui a ideia de um ensino académico, de livro. Ele muitas vezes era capaz de destruir esse discurso clássico de abordagem habitual das coisas. Eu acho que passava muito pelo diálogo, o irmos descobrindo a beleza das coisas sem ele estar a apontar o dedo ‘para’. E uma coisa que eu acho extremamente interessante é a possibilidade de estabelecer ligações entre várias coisas, que ficou. Tudo está lá realmente, mas é o registo que torna as coisas obra, fazer cinema é reenquadrar o mundo, aprendi isto com o António Reis, e com a Escola de Cinema. É uma violência que se estabelece, uma janela que se estabelece para ver o mundo, e isso é o grande segredo. Pode ser um desastre ou pode ser um objecto maravilhoso, essa é a grande questão.

—  
Testemunho recolhido e editado  
 por Madalena Miranda

**PERCURSOS NO  
DOCUMENTÁRIO  
PORTUGUÊS:  
ANTÓNIO REIS  
E MARGARIDA  
CORDEIRO**

Quando somos crianças, e ainda não percebemos completamente o que os adultos estão a dizer, o que nos chega quando escutamos atrás da porta é aquilo a que Claudel chama uma “música da palavra” e que, diz, está na base da criação poética. A poesia vive das palavras que chegam como ecos, reverberações, pequenos pontos superficiais e visíveis que nos falam de um mundo inteiro, flutuante e disforme. São pontículos luminosos e abstractos, que condensam sensações, e nos podem fazer ver, se tivermos a vista turva. Isto é, dão-nos a ver coisas se desistirmos de chegar ao sentido,

não pode ser reduzido a eles – de outra forma estaria perdido. É por isso, novamente, que talvez só possa ser visto por vistas turvas: só se não nos concentrarmos nas partes, nos contornos de cada elemento, poderemos ver o todo para que aponta o filme e depois a obra. É exactamente isso que as crianças parecem ter mais facilidade em ver e ouvir por não perceberem cada palavra exacta que é dita. Concentram-se na música, e não nas palavras. E parece ser isso que nos é pedido aqui. Ao mesmo tempo, e por outro lado, é curioso que as crianças tenham lugares tão preciosos nos seus filmes. Com as suas perguntas (*Ana*),

---

# INTRODUÇÃO

## A MÚSICA DO FRAGMENTO

---

e se percebermos que sentido, aí, é como o sentido da estrada: propõe-nos uma direcção (ou uma multiplicidade de direcções). A poesia parece apelar a isso mesmo, a que sigamos as suas palavras, num caminho que não acaba nunca, que se mantém caminho. Margarida Cordeiro e António Reis parecem ser essas crianças atrás da porta. Isto porque o que nos chega das coisas, nos seus filmes, são ecos, reverberações não só de palavras, mas de gestos, caras, formas, ventos, cores que nos chegam enformados por fragmentos que contudo explodem com as suas formas, apelando a um todo que flutua e se sente presente, apesar de estar invisível. É como se o cinema fosse, aí, uma música do fragmento, onde cada plano, cada cor, cada movimento de câmara, ou de corpos dentro do enquadramento, aparece como uma nota solta mas inseparável das outras todas, na constituição de uma melodia impossível de compartimentar – deixaria de ser melodia. Ou seja, tal como na música, este cinema é feito de fragmentos (notas) que se juntam e harmonizam na criação de um som que, ao mesmo tempo que é feito desses fragmentos,

com a descoberta e manipulação curiosa de objectos de outros tempos (*Trás-os-Montes*), nas formas primeiras de desenhos escrevinhados a *bic* que parecem também eles ver mais ou outras coisas – não são os loucos, nisso que ouvem e vêem, como as crianças? – (*Jaime*), no compasso colorido que pontua, pára, e faz andar os tempos (*Rosa de Areia*), as crianças nos filmes de António Reis e Margarida Cordeiro são como portas e veículos para o cruzamento de tempos e gestos. São elas que introduzem um tempo, que é afinal o tempo de todos os filmes, o tempo do “entretanto”. São portas de irrupção de um passado e mesmo de um futuro, num presente gigante e permanente – repare-se por exemplo no “Era uma vez” no *Trás-os-Montes* que leva Armando e Luís numa viagem que não se sabe se durou horas ou durou séculos, se foi para a frente ou para trás. As crianças não cosem as histórias, não são pontes, mas são uma das mais claras aberturas que compõem os filmes, que assim são um complexo formado pelos fragmentos, por um lado, e por tudo aquilo que está entre eles, e que os abre para o todo que é maior mas que no entanto está contido

ou é dado nos filmes – parece ser a lógica do interstício que regula a montagem.

---

*...O que o povo faz das memórias do passado: as de agora confunde-as com as dos mortos. diz-se em Trás-os-Montes*

---

A História é, segundo Walter Benjamin, um lugar de redenção. Os que vivem hoje – presos ao agora do seu corpo – salvam aqueles que vieram antes. Ao reconhecê-los chamam-nos, tornando-os citáveis, salvando-os das ruínas do esquecimento. A História será essa salvação, sempre construída por um movimento individual de chamamento ou evocação.

Ao mesmo tempo essa redenção funciona ao contrário: não é só salvar aqueles que de outra forma estariam perdidos, é salvar-se a si, quem chama e quem lembra, e que por aí se reconhece a si próprio, e constrói um chão para o seu ‘agora’. “A humanidade redimida pertence plenamente ao seu passado” e só para esta o “passado se tornou citável”. O tempo é, nesta visão da História, não uma linha progressiva, mas uma irrupção, em que as forças do passado e do futuro tomam o presente, e o ocupam. Essa História presa a um corpo, que em si é um veículo, uma porta para a irrupção do passado e do futuro num só tempo (são os seus olhos que permitem essa irrupção), parece inundar os filmes de António Reis e Margarida Cordeiro, muitas vezes pela mão e pelo percurso das crianças. Mas não só. A própria gestão do fragmento está também a esse nível, fazendo saltar do seu concretismo e fechamento uma abertura da ordem do universal: aí, o tempo é feito de todos os tempos, e nenhum; aí, o espaço é sempre um espaço que parece nunca antes ter sido percorrido, mas está cheio de ruínas, que assinalam milhares de passagens e vidas (como se o mundo fosse um sítio sem memória, só vestígios). Digamos que os filmes estão inundados por um espaço e um tempo universais, que são todos os tempos e todos os espaços; sendo que essa abstracção e essa universalidade, no cinema, só chega por via de particulares e concretos (aqui, o fragmento): é aquela cor e não outra; aquele gesto e não outro (Luís Miguel Oliveira refere-se a esta relação universal-particular na folha da Cinemateca que escreveu sobre o *Ana*). Os filmes de António Reis e Margarida Cordeiro

são sempre constituídos por um movimento horizontal (próprio da epopeia, da viagem) que aparece ocasionalmente cortado, interrompido por movimentos verticais que abrem brechas, fissuras, e que aí deixam passar coisas. É o tal movimento das crianças em *Trás-os-Montes*, e o seu passeio pelos montes e rios; ou as panorâmicas sobre os montes e depois aquela panorâmica vertical sobre uma árvore enorme toda mexida por bichos; o pau que sobe ao alto para ganhar força e bater no corpo da mulher que limpa o chão, um corpo cada vez mais amassado e morto, no *Rosa de Areia*; o homem de preto seguido por uma panorâmica (direita-esquerda) que interrompe o seu caminho ao percorrer o contorno do círculo desenhado pela mulher no arado de bois (num movimento da esquerda para a direita) no *Ana* (e o círculo parece ser a forma que abarca todo este filme...); os movimentos sobre os montes redondos, ou a partida do comboio, no fim de *Trás-os-Montes*, com o seu fumo a cortar a horizontalidade do plano e a assinalar a transversalidade do longe, nessa partida eterna; as sombras de homens que são como fantasmas, em *Jaime*, cortando o redondo das paredes ensolaradas do pátio onde vagueiam (tão rastos quanto as suas sombras).

A horizontalidade, que podia indicar uma linha, é então interrompida por movimentos verticais. A linha do filme torna-se lugar de irrupção, portanto, lugar desse cruzamento de tempos e movimentos.

Ora isso interliga-se à lógica do fragmento, que ao mesmo tempo que é fechado e é ponto, é atravessado pelo movimento do filme e do seu mundo, movimento que corta esse fragmento e o ultrapassa. É um fechamento atravessado pela abertura. Visualizamos isso na ausência de espaços abertos (que tão atentamente foi vista e dada a ver por Regina Guimarães e Saguenail na sua série *O Nosso Caso*): mesmo a paisagem é filmada como espaço fechado – e por isso é que tantas vezes, de filme em filme, há corpos (burros ou pessoas) que andam em montes enormes sem sair do seu lugar (por causa da câmara que os acompanha e os faz ficar no mesmo sítio do enquadramento); e os espaços fechados (sempre habitados por fogo ou crianças que brincam ou dormem) explodem com as suas paredes – que não deixam por isso de ser apertadas. Esses espaços são a imagem feita



destes fragmentos que aqui se identifica com todo o seu cinema: espaços fechados, pontos, por onde passa uma História inteira. Remetem para o desejo de colecção de Walter Benjamin, e não só para a sua visão da História, estando este desejo, contudo, totalmente intrincado nessa visão. Benjamin quis construir uma obra feita só de citações. Onde o autor se tornasse veículo, passador de palavras de outros que vieram antes; onde o colecionador fosse aquele que salva os fragmentos da perdição. Citar é chamar alguém que viu, é chamar alguém a falar de um passado, irrecuperável sem esse chamamento.

Os filmes de Margarida Cordeiro e António Reis estão cheios de citações, de palavras de outros. Mas o que parece é que não são só os textos que têm aí este estatuto de citação (embora o tenham com imensa força: veja-se por exemplo toda a cena construída sobre a citação de um texto jurídico medieval, em *Rosa de Areia*, a cena do julgamento do porco; é um filme que ataca, talvez mais fortemente que os outros, o valor e ridículo das leis, no longe que é Trás-os-Montes – esse longe está contido em todos os filmes, pelo que o valor dessa lei longínqua e desconhecida é questionada em todos, também). Eles colecionam textos, como colecionam gestos, cores, tradições, histórias, desenhos, deixados enquanto fragmentos que assim salvam do esquecimento e do longe. E parece ser aí que cai o cariz documental destes filmes. O citador é um intermediário. O passado é intransmissível enquanto todo, esta operação de recolha assegura a sua preservação. Salvar os “preciosos fragmentos” eis a função e o desejo do colecionador (Filomena Molder descreve assim o gesto de colecção em Benjamin num dos textos do seu *Semear na Neve*).

O presente é um vazio, matéria impressionável para as ressonâncias alheias. E aqui a película é esse presente então, por onde passam os movimentos de todos os tempos, nesse gesto de salvação daqueles “preciosos fragmentos” – palavras, gestos, cores. Eles viveram com aqueles que filmaram, e viveram naqueles sítios. Viram coisas e sentiram-nas no corpo. E o que nos dão é a torrente dessa “vida com”. O documental chega-nos neste gesto de não trancar a torrente, assente na colecção precisa que perfaz a montagem dos seus fragmentos.

É uma colecção onde a lógica não é da colagem, mas a da separação, da criação de frechas, como vimos, que deixam passar ar e mundos. A construção de uma música do fragmento (tal como é ouvida pela criança atrás da porta), para a criação de uma sensação maior, de um mundo maior. António Reis e Margarida Cordeiro viveram com aquilo que filmaram (e viveram-no) – acordam muito cedo e são, dizem, “camponeses do cinema”. Expulsaram daí a lógica informativa, fazem-nos ver que o documental está, dentro do cinema, no viver com (João Mário Grilo diz que “filmar é viver com”, exactamente, na entrevista que deu para o catálogo da nossa 2ª edição), e no não deixar parar isso que chega. Acompanhar e dar inteiro – sendo que, parecem dizer-nos, que esse todo só chega se aparecer partido e com ar entre pedaços.

A proposta só pode ser, aqui no PANORAMA, que se caminhe com estes filmes. Que se sigam os sentidos que propõem, e que se tente olhar para eles de vista turva.

Mostraremos os quatro pontos que constituem a sua obra – *Jaime* (que Margarida não assinou como realizadora, mas onde esteve sempre, e muito perto), *Trás-os-Montes*, *Ana*, *Rosa de Areia*. E mostraremos os filmes por esta ordem. Não por causa da cronologia, mas pelo movimento criado nessa sucessão – ver-se-á, assim, como as formas se vão tornando cada vez menos desenhadas a contorno fixo, e se vão tornando mais essências e sopros.

No caderno, por outro lado, seguem-se textos de pessoas que vivem intimamente a obra do casal – e que nos contam o que aí vêem, na obra toda – ou pessoas que a pensam e a problematizarão aqui a partir de uma perspectiva teórica particular e sua. E depois cada filme será acompanhado de textos escritos por jovens realizadores que passaram ou estão em passagem pelo PANORAMA, e que, com aquilo que vêem em cada um dos filmes, os retiram do tempo onde foram guardados.

O que queremos, com esta visita à obra de Margarida Cordeiro e António Reis, é recuperar o todo que constitui e é constituído por todos os filmes que fizeram juntos. E é olhá-los, ruínas, de aqui e de agora, fazendo daí nascer coisas. Só esse movimento os poderá salvar também a eles.

# NO CAMINHO DE UMA DEPURAÇÃO

UMA OBRA E UMA VIDA SINGULAR (A DOIS)

CONVERSA COM MANUEL MOZOS

*Vimos pedir-te as tuas memórias. Para começar, e como ligação aos testemunhos que temos de outros alunos, pedimos-te que nos fales das tuas memórias da Escola de Cinema.*

Julgo que o António Reis se tornou professor da Escola em 1977. Eu entrei no ano lectivo de 1981/1982 e as aulas só começaram a funcionar no ano de '82. No meu primeiro ano o António estava a filmar o *Ana* com a Margarida, e não deu as primeiras aulas da cadeira, mas os colegas dos anos anteriores falavam muito do António Reis, falavam dele como sendo uma figura mítica, na Escola.

Lembro-me então que numa tarde estávamos a visionar uma cópia do *Intolerance* do Griffith numa mesa de montagem, para fazermos um trabalho sobre uma determinada cena para uma cadeira do Alberto Seixas Santos. Estavam para aí uns 8 ou 10 alunos da turma à volta da mesa, muito à vontade, digamos, a andar com o filme para trás e para a frente, possivelmente algum teria os pés em cima da mesa, outros estavam apoiados com o cotovelo, alguns fumávamos. E às tantas a porta da sala, que ficava nas nossas costas, abriu e quase sem darmos por isso alguém entrou. Virámo-nos e vimos uma pessoa assim para o franzino, muito frágil, com o seu bonezinho, e ninguém sabia quem era. Nenhum de nós o reconheceu. Pensámos que era um jardineiro, ou assim. Ele cumprimenta-nos, e pergunta o que estamos a fazer. Nós explicamos, tratando-o como um curioso qualquer. Se calhar a nossa atitude não foi muito de aluno para com professor,

e às tantas ele começa a dizer, exaltado (que era uma característica que ele tinha porque gostava muito das coisas), que não era assim que se tratava um filme, não era assim que se estava numa sala de montagem. Ripostámos. E gerou-se ali uma certa tensão. Até que ele diz que é o António Reis, e ficámos todos... caladinhos. Foi assim que o conheci. Tinha ido lá, fora do tempo das aulas, para se apresentar, dizer que voltava à Escola, e que nos iria dar aulas.

Tivemos, então, aulas com ele. Houve alguns colegas que entraram em conflito, e que até desistiram de ir às aulas (havia um colega em particular que se zangou; a partir de certa altura o António começou a gostar muito dele, mas ele não voltou). Mas aqueles que ficaram julgo que aprenderam imenso. Acabámos todos por ter uma enorme cumplicidade com o António, por ter ali não só um professor mas um amigo, alguém que realmente gostava de nós e que fazia tudo para que aprendêssemos, e gostássemos de cinema.

Nas aulas era uma pessoa de uma enorme entrega. Tinha uma enorme generosidade. Mas era uma pessoa extremamente emotiva, que podia passar de um lado muito terno, e afectuoso, para um lado um bocado irado. E isso aconteceu várias vezes, com vários colegas.

Numa outra situação, numa aula, fomos ver o filme de um colega do terceiro ano, que tinha uma enorme admiração pelo António, e que já o conhecia – estava há três anos na Escola, enquanto nós estávamos no

primeiro ano. O António pediu para o Mário, esse aluno, pôr o seu filme na mesa, percebia-se que tinha acompanhado a montagem. E ficámos chocados quando percebemos que o filme de quatro ou sete minutos era essencialmente fita preta, e uns três ou quatro planos, e o António ainda disse para tirar mais um. “Mas ó mestre, já tirei tantos”, diz o Mário. “Mas vais ver que é melhor”. Nós ficámos assustados, “este tira os planos todos e fica só fita preta”, mas quando perguntámos ao Mário o que é que ele achava daquilo ele respondeu que tinha aprendido imenso, porque de facto eram aqueles os planos bons. Isto parece contraditório mas é muito forte, o não ter medo de tirar e experimentar. Levava-nos a ser mais exigentes connosco próprios, e ter coragem de eliminar coisas, que podemos achar boas mas se calhar não são assim tanto. Eu não fiz nenhum filme em que fosse o António o professor responsável. Dos quatro filmes que fiz na Escola, dois deles não ficaram concluídos. Dos outros dois, o primeiro era um exercício que todos fazíamos: mudo, de um minuto, película sempre a preto e branco (julgo que na minha turma só houve um feito a cores, o do Edgar Pêra), com um tema que nesse ano era uma bofetada, e tínhamos que contar qualquer coisa, uma história, a partir desse tema, que se passasse em dois espaços, exteriores (não usávamos iluminação, tínhamos quanto muito reflectores, para trabalhar um pouco a luz), um mais fechado, outro mais aberto. Depois, os que ainda lá estávamos (porque o meu curso rapidamente ficou muito reduzido; das 24 ou 25 pessoas que entraram, apenas 11 concluíram), nesse segundo exercício (eram vistos mais exercícios do que como filmes), tivemos que adaptar uma situação de um conto ou romance.

Num dos exercícios propostos pelo António Reis (a turma dividia-se por vários professores, eu fiquei no grupo do António) ele propôs a adaptação dos cantos do Maldoror, e escolheu o meu projecto. Mas depois, como já tinha filmado antes, não pude filmar esse (ele insistiu muito, não estava de acordo, queria que fosse eu, mas lá acabou por se convencer que não podia ser). Por causa de conflitos com a escolha de uma e outra pessoa para me substituir na realização desse trabalho, o filme acabou por não ser feito. Para além das aulas fomos muito

ao Jardim do Príncipe Real e ficávamos a tomar cafés, a conversar, e a fumar cigarros, e o António costumava levar livros de Pintura, Fotografia, Banda Desenhada. Não eram só os filmes, as conversas passavam para outras coisas. Isso acontecia com outros professores, mas com ele era mais amplo, não só com os alunos com quem ele simpatizava mais. Era de facto muito generoso. E extremamente carinhoso e afectuoso. Mas também tinha um lado... quem não o conhecesse e o apanhasse num determinado momento, poderia ser perturbador. E era uma pessoa, num certo sentido, muito humilde, simples. Ele conhecia as suas capacidades, e aquilo de que gostava, e defendia isso. Não tinha uma certa prosápia, não se armava naquilo que não era. E julgo que veria em nós, nos alunos, quase uma família. Não seriam os filhos mesmo, mas... tinha de facto uma ligação muito generosa connosco.

---

*Tu depois acabas por trabalhar com o António Reis e com a Margarida Cordeiro, não sei se em mais do que um filme...*

---

Só trabalhei num, na realidade...

---

*Pois, gostávamos também que falasses do outro que nunca chegou a existir. Mas por agora, como se deu essa passagem? Depois de teres sido aluno, e entrando a Margarida na questão, como foi trabalhar com eles, sobretudo na montagem, e como era deitar planos fora? Ou como é que construístes uma postura crítica em relação ao seu trabalho?*

---

Trabalhei no *Rosa de Areia*. A relação de trabalho é às vezes um bocadinho confusa porque na altura – e eu julgo que ainda hoje, mas na altura isso era mais evidente – os realizadores quase sempre acompanhavam e estavam presentes durante todo o processo de montagem. E acabavam por muitas vezes serem eles a assinar as montagens dos seus filmes. Eu, quando trabalhei com eles no *Rosa de Areia*, sabia que... aliás os produtores do filme disseram-me logo muito claramente que o meu nome não apareceria como montador. Foi numa época em que eu estava numa espécie de transição entre assistente de montagem e montador. Eles estavam os dois... Aliás, nem sempre estavam os dois. A Margarida era médica

no Hospital Miguel Bombarda, e normalmente de manhã estava no Hospital e depois no princípio da tarde ia ter connosco, e ficávamos durante a tarde, os três, a trabalhar. E as decisões eram tomadas durante a tarde. Depois o trabalho prático era feito quando ela não estava, às vezes inclusive trabalhava sozinho. Quando estávamos os três víamos o material, decidíamos o que é que ficava, o que é que se fazia. O que desse para ser feito fazia-se logo, para o que demorava mais tomavam-se notas, faziam-se marcas, e na manhã do dia seguinte o António e eu fazíamos o que tinha sido discutido na véspera. Depois a Margarida chegava, revia-se o que tinha sido feito, e refazia-se o que fosse preciso.

Eles tinham o filme muito bem estruturado, era claro para eles aquilo que queriam, isso aliás, já na rodagem. Havia um argumento onde estavam descritas as cenas, as situações todas, e na montagem começava-se por tentar fazer aquilo que originalmente estava previsto. Depois percebíamos, ao ir trabalhando, que se calhar surgiam novas hipóteses, novas ideias, eles próprios ao confrontarem-se com o material percebiam que havia soluções que poderiam funcionar melhor. E tinham uma coisa que admiro bastante: a intimidade deles permitia que não precisassem de muitas palavras. Entre os olhares, uma palavra ou outra, um sinal, um gesto... E para mim, perceber um bocadinho esses códigos era engraçado, era simpático poder fazer parte deles (claro que a mim eles tinham que me explicar, mas era um trabalho pacífico).

O que é engraçado depois é realmente a justeza. O filme não tinha muitos planos. Tem, se não me engano, 89 minutos e 90 planos. Não é pouco nem muito, é o que é. Mas normalmente uma longa-metragem anda à volta dos 200 ou 300 planos (hoje em dia até há algumas que têm 1000). Depois, havia uma média de quatro ou cinco *takes* para um plano. Há planos muito longos, alguns com quatro minutos, ou dois ou três, e há coisas que filmaram que não aparecem nos filmes (muito poucas), mas havia uma proporção entre o filmado e o que ficou no filme. Havia ao mesmo tempo coisas um pouco estranhas, para mim. Coisas que eles viam, e perante as quais eu nem sequer supunha o que estava em causa. Há, por exemplo, uma sequência, no interior, com uma pessoa que

está acamada, e há umas rezas à volta dela. Faz-se um *travelling*, a câmara fica em frente ao enfermo, e vai-se fechando o quadro. E aquilo tinha certos pormenores para os quais era essencial a velocidade do movimento de câmara, o que colocava questões ao nível da escolha da *take*. E às tantas diziam-me “mas tu não estás a perceber? Aquilo que está ali em cima da mesinha de cabeceira é um raminho (não me lembro bem, mas acho que de) rosmaninho, e uma romã, e um incenso, e atrás, estás a ver a cadela? Está prenha e...” tudo aquilo tinha um significado que vinha de tradições que eles conheciam bem, mas que eu desconhecia por completo. Não fazia ideia do que representavam ou porque é que eram importantes, no plano. E podia escolher mal a *take* porque julgava que era a melhor, mas com isso podia estar a tirar coisas importantes. Havia uma relação de confiança. Eu não estava ali só para mexer na *moviola*, ou para colocar a película. Pediam-me a minha opinião, e houve uma ou outra coisa que ficou por sugestão minha. Aprendi muito. E havia ali realmente uma relação muito forte. Não posso dizer que o filme é mais do António ou mais da Margarida, é uma coisa de duas pessoas.

---

### *E estiveste na preparação do Pedro Páramo...*

---

Quando estávamos no final da montagem do *Rosa de Areia* o António, numa manhã, quando a Margarida não estava lá, disse-me (ele tratava-me por Manelito...): “quero dizer-te uma coisa, mas ainda é segredo. Nós temos um novo projecto e gostávamos muito que pudesses ser o nosso assistente”. Fiquei muito contente. Ele quis guardar aquilo, só que depois, à tarde, nesse mesmo dia, quando a Margarida chegou, ele não se conteve e disse-lhe “já disse ao Manelito que trabalharia connosco no *Pedro Páramo*”.

Com a morte do Reis fiquei na dúvida se a Margarida queria continuar o projecto. Até que um dia ela me voltou a falar nisso. Estava a trabalhar com um produtor ao qual estavam associados dois co-produtores suíços e havia um argumento (eu até já conhecia o livro antes da proposta do António). O livro é relativamente curto, só que tem muitas notas. E o argumento era maior que o livro. A ideia do António e da Margarida era serem o mais possível fiéis ao livro. Mas as indicações dos

produtores eram no sentido de trabalhar aquilo para o reduzir, e torná-lo mais atraente, para se poder comercializar mais facilmente.

*Mas tinham visto os filmes deles? Houve uma recepção ampla aos filmes, ou não?*

Não é bem assim. É curioso ler alguns textos e crónicas da época. A recepção do *Trás-os-Montes* cá não foi grande coisa. A crítica e alguns sectores mais intelectuais obviamente foram muito favoráveis, mas...

*Pois, houve um enorme movimento da parte dos pares, de quem escrevia e fazia filmes, no sentido de defender o Trás-os-Montes... Mas o filme quase não foi visto, não é?*

Sim.

*Mesmo no estrangeiro?*

No estrangeiro a reacção já foi mais favorável, mais efusiva, mas a dificuldade está também na divulgação do filme. O filme passa em Mostras, Festivais, etc., mas não é comercializado. O que não impedia que eles pudessem continuar a filmar. A obra em termos de público, de números, não era forte. E quando se tenta fazer o projecto *Pedro Páramo*, as políticas ou os olhares cá em Portugal começavam a virar-se para a vontade de pôr de lado a aura autoral, e de cortar os filmes que têm méritos mas não fazem espectadores. Começa a haver a ideia de que tem de haver um cinema para as massas, um cinema que faça cifrões e números. E os produtores começaram a cingir-se a essa lógica. E eu perguntava sempre “mas a Margarida já sabe disso?” e vi-me entre os dois pólos. Mas enfim, trabalhámos numa re-adaptação do argumento. Surgiram entretanto questões mais de produção, onde se filmaria, com quem, e era curioso porque a ideia deles (que vinha ainda do tempo em que o filme estava a ser trabalhado com o António) era pela primeira vez filmarem com actores profissionais nos papéis principais. Por outro lado, interessava-lhes filmar no México, e cheguei a ir com a Margarida e um dos produtores suíços ao México fazer *répérage*, perceber se era possível uma co-produção, e a participação de actores

mexicanos, conhecer um bocadinho aquilo. As coisas pareciam bem encaminhadas mas gerou-se um impasse, comigo, sobretudo, e o produtor português, porque estava a trabalhar há cerca de 9 meses e ainda não me tinham pago (e julgo que à Margarida também não tinham pago grande coisa). Gerou-se um momento estranho, eles não sabiam se avançavam ou não, a Margarida ainda voltou ao México, e depois o projecto parou. Ainda se trabalhou com outro produtor (já sem mim, que entretanto sai), e estive com a Margarida numa altura em que ela pensava que o projecto iria para a frente, mas infelizmente isso não aconteceu.

*E ela ficou muito magoada...*

Eu julgo que ela ficou completamente decepcionada e muito magoada com os produtores com quem tentou pôr o projecto em marcha, e depois até com a própria comunidade cinematográfica portuguesa.

*Sim, sentimos essa zanga nas vezes que falámos com ela. Uma recusa em voltar a falar disto, dos filmes que fizeram, e do que se passou a seguir.*

Dou-lhe razão quando diz que só lhe dariam a mão se ela tivesse o António, porque de facto acho que se estão a borrfifar. Ser mulher, no meio do cinema português, é (continua a ser) muito complicado. E no caso de uma mulher que trabalhava em regime de casal, pensa-se que o homem é que fazia, e ela... É daí que vem o lado amargurado dela. Mas depois disso também é um pouco injusto, porque na sua reacção atinge mais do que devia. Mas pronto.

*Lembras-te do primeiro filme que viste deles, e de como foi esse encontro?*

O primeiro filme que eu vi foi o *Jaime* (que apesar de estar assinado só pelo António, acho que tem imenso da Margarida). Vi-o em 1974, portanto logo a seguir ao 25 de Abril, quando foi exibido como complemento do *Couraçado de Pontemkin*, no Estúdio do Império. Tinha 15 anos. Já via bastante cinema mas, confesso, não conhecia o cinema português. Para além das comédias, e algum filme mudo que via no programa de televisão do Lopes Ribeiro,

não tinha visto muitos filmes portugueses em sala. O único dos que vi até ao *Jaime*, foi o *Belarmino*, que me tinha marcado muito. Ver o *Jaime* foi uma surpresa. E foi um filme que ficou comigo. Depois não vi nenhum outro filme do Reis antes de me tornar aluno dele. O segundo que vi não foi o *Trás-os-Montes*, foi o *Ana*, numa projecção que o António, enquanto nosso professor, nos convidou a ver na Cinemateca. E, embora se calhar tenha uma preferência pelo *Trás-os-Montes*, parece-me que há uma depuração que se vai instalando de filme para filme, e que faz com que do *Jaime* ao *Rosa de Areia* haja uma obra. Nos quatro filmes há uma forte carga de autor, sentimos que são filmes daquelas duas pessoas. E tenho pena que não haja mais porque eu sinto que há uma evolução de filme para filme. O que se sentiu na altura é que houve uma enorme descoberta com estes filmes, independentemente de haver pessoas que não gostaram ou não perceberam...

---

*Numa nota, o Paulo Rocha, depois de rever o Ana, diz “Lisboa não merece este filme”...*

---

O período de 1974 a 1979 é uma época cheia de coisas mais de intervenção, mais politizadas, filmar a Revolução, ou qualquer coisa assim. E eu acho que há um lado ousado em tentar fazer uma coisa que não tem de se misturar com o resto. “Vamos falar de umas pessoas, de uma terra, de uns mitos, de umas tradições, que estão um bocado fora da ordem do dia”. O Oliveira também faz um pouco isso, com o *Benilde*.

---

*Mas esse lado político está em todos os filmes.*

---

Claro, mas não está é numa linha, que, se vires os filmes daquela época, identificas. Acho que há um lado de intemporalidade nos filmes deles, um lado de não ter que obedecer ao que está na ordem do dia, na moda, nas correntes da época, etc. Não é só essa a sua singularidade, mas há uma enorme coragem em assumir isso, em tentar e conseguir. Dentro da obra, o *Jaime*, para mim, é uma espécie de embrião que depois com o *Trás-os-Montes* explode e traça o percurso que com os outros filmes se vai depurando e não obedece a nada. Há qualquer coisa que é própria àquele casal que faz filmes.

E é único, não só no cinema português, como ao nível do cinema mundial. Não encontro muitos exemplos como o deles. Isto, de fazer uma obra tão à parte. A mistura de um cinema poético, com um lado etnográfico, e tendo ao mesmo tempo ficção; filmes que não são documentários, nem ficções, que são um conglomerado de muitas hipóteses. Para mim isso é até o que mais me agrada: as possibilidades que cada filme permite. Agora, em relação a quem os viu na época, houve quem sentisse o impacto de cada um, mas não foi um cinema visto por muitas pessoas. O *Rosa de Areia* nem teve distribuição comercial. Há uma crónica do Mário Dionísio sobre o *Trás-os-Montes*. E, é curioso, há um suplemento do *Diário de Lisboa* (acho) de quatro páginas, só com pessoas, como o Fernando Lopes, a insurgirem-se com as pessoas não irem ver aquele filme. Acho que, apesar de alguma invisibilidade, o mais importante era que eles pudessem continuar a filmar. O ser invisível tem mais a ver com circunstâncias, com má distribuição, e portanto é bom que vocês mostrem os filmes. Acho que há uma série de pessoas com quem também poderiam falar, com uma relação de trabalho, que estiveram na rodagem, mas a certa altura isto parece um *puzzle*, não é?...

---

*Achas que foste mais influenciado por teres sido aluno do António Reis ou pelos filmes deles?*

---

Não sei. Acho que eles me deram mais do que os filmes... não sei. Posso ter aprendido ou apreendido ou depreendido coisas que não foram eles directamente que me transmitiram. Mas, depois... Não, não posso dizer que foram os filmes ou eles. Não os consigo separar. Há uma sequência que eu gosto muito, no *Trás-os-Montes*, que se calhar é a que eu tomo como o resumo do que eu aprendi. Aquela quando a menina se despede do pai que vai no burro...

---

*A sombra que não se solta do pai.*

---

[sorriso]

Cinta Pelejà, Inês Sapeta Dias, Sílvia das Fadas conversaram com o Manuel Mozos, a Inês editou



# A TRAVESSIA DO ESPELHO

REGINA GUIMARÃES E SAGUENAIL

*Vem alma errante.  
Volta dos montes,  
Da floresta,  
Dos caminhos  
Ou das fontes,  
Das sombras  
Ou das névoas,  
Dos lodos  
Ou do fundo do mar.  
Por onde quer que tu vagueies,  
Aqui nada te faltará.  
Vem comigo alma,  
Para tua casa, ao abrigo das tempestades,  
Do vento  
E da noite escura.*

**POEMA RECITADO POR ANTÓNIO REIS  
DE COSTAS PARA A CÂMARA  
MAS NO ALINHAMENTO DA OBJECTIVA  
QUE ENQUADRA UMA PAISAGEM MONTANHOSA  
E AGRESTE EM ROSA DE AREIA**

| O discurso crítico sobre os objectos artísticos avança e, as mais das vezes, recua por modas. As modas ditam, antes de mais, o interesse por tal ou tal autor, ora referência estável, ora recém descoberta, e não há nada que mais contribua para a afirmação de um crítico, junto dos seus pares e não só, do que a possibilidade de reivindicar uma abordagem pioneira de esta ou outra obra nunca dantes colonizada. Porém, talvez menos passíveis de surtir triunfos mediáticos mas capazes de cultivar louros académicos no próprio quintal – ou seja: “quase” à margem ou em “pleno” coração da fortaleza dos especialistas – as “novidades” em termos de ferramentas críticas são alvo de grande cobiça. A “corrida ao armamento crítico” revela-se – e perdoem-me a glosa de Bourdieu – um desporto de combate, cuja causas se definem claramente pela aura conquistada à custa das respectivas consequências. Em tempos recentes, uma nova moda veio, viu e venceu no seio dos que se dedicam à Poética. No seio dos que, ainda que de modo velado, dificilmente se libertarão algum dia de um profundíssimo compromisso com uma concepção mimética da arte, sendo que esse núcleo duro e oculto contamina tanto o seu ponto de vista quanto a sua visão dos objectos submetidos à análise. Se é verdade que os pequenos sismos de salão podem não afectar os artistas que conseguem produzir as suas obras sem se envolverem, fantasmática ou desavergonhadamente, com o aparelho



de recepção que é apanágio dos especialistas, não é menos verdade que uma moda do tipo daquela a que nos referimos – a saber: a exaltação de um parentesco entre a escrita poética e a escrita cinematográfica – ameaça ocultar a obra dos autores que, num campo tão minado pelos ditames do mercado quanto o Cinema, enveredaram por práticas de que a Poesia, não sendo absoluta detentora, tem todavia sido relevante guardiã. Assim a obra, breve e resistentemente desconhecida, de António Reis e Margarida Cordeiro. E donde, no nosso entender, a oportunidade das reflexões que a seguir se declinarão.

## II

Dizer que o cinema de Reis-Cordeiro resulta de uma relação amorosa entre dois seres humanos, de um passional envolvimento com a arte, com a pARTE, é uma pobre evidência fértil em frutos na sua obra comum. “No cinema é como se fôssemos uma só pessoa”, terá dito Margarida Cordeiro, em entrevista datada de 1985, a Pedro Borges. Eis pois o primeiro “milagre” poético que o fazer cinema concede aos dois amantes. Dessa mercê, que nada possui que não seja absolutamente humano, emana, no caso do casal Reis-Cordeiro, uma energia que indesmentidamente percorre os seus filmes, pois que assentam na possibilidade – tudo menos óbvia – de mexer nas casas do mundo. Foi preciso uma imensa carga de fé para transformar aquilo que resulta de uma sucessão de emoções éticas e estéticas pessoais textos, pessoas, bichos, matérias, paisagens, luzes, sons, etc. – na grande operação poética que consiste em levar – custasse o que custasse, e custava muito, ao que dizem os colaboradores dos cineastas – o cinema a atravessar as paisagens humanas, desumanas e humanizadas, tão fundamente que daí resultassem poderosos fragmentos de um novo texto fundador do mundo.

## III

*Hei-de entrar nas casas  
também*

*Como o silêncio*

*A ver os retratos dos mortos  
nas paredes  
um bombeiro um menino*

*A ver os monogramas bordados nos lençóis*

*os vestidos virados  
os vestidos tingidos  
os diplomas de honra  
as redomas*

*E a caderneta dos Socorros Mútuos  
e Fúnebres*

*em atraso*

*Hei-de entrar nas casas  
também  
como o luar*

*A ver as faltas de roupa interior  
e de cama*

*os rostos preocupados  
com os avisos da luz e da água*

*com a máquina de petróleo apagada  
jornais nas paredes  
e um pássaro na varanda  
a cantar  
ao lado duma flor*

Ao desejo de visitação-visão, expresso pelo poeta-cineasta, neste seu poema publicado em 1957, são o cinema podia talvez responder. Trata-se, numa certa medida, de devolver ao mundo a maravilha que dele se recebeu. No entanto, trata-se de muito mais. Porque Reis-Cordeiro acreditam no PLANO, não apenas como unidade mínima do cinema, mas como sua unidade máxima. Cada plano deve fluir e funcionar como um poema, como ele deve provocar um infinito afrouxamento do tempo que, contudo, passa – o plano do burrinho minúsculo que lavra a imensidão de uma encosta é um belo emblema disto. Em *Rosa de Areia*, um bando de crianças correndo, surge de tr s de troncos de árvores, atravessa o campo (uma floresta) e depois desaparece por det rs de outros troncos; a brusquid o do seu aparecimento/desaparecimento implica que se dissimularam por det rs dos primeiros e dos segundos troncos, como se tivessem estado a jogar às escondidas com a própria câmara; a sua presença cont m portanto todas as características da aparição sobrenatural; o espectador viu-as, mas não tem a absoluta certeza de poder acreditar nos seus olhos. A figura de Constança Capdville, contaminada por esta aparição, será pois percebida como a de uma divindade, visto que as crianças nos pareceram como que ninfas do bosque. O poema das crianças é, por si só, um poema completo, cujo efeito assenta na conjugac o do duplo movimento da câmara e das crianças e no duplo contraste entre o vegetal fixo e o humano em movimento, entre as tonalidades da naturezas e os matizes das roupas das crianças.   essa complexidade que se espelha e reverbera noutros planos. Ora, há que sublinhá-lo, o plano que acabámos de evocar   tão-são um exemplo entre inúmeros no inesgotável *Rosa de Areia*. O plano-poema pode alcançar rapidamente a dimensão do mítico, posto que transcende o narrativo. O demorado plano da partida do Pai, em *Três-os-Montes*,   simbólico, claro está, da emigração, mas foi filmado de tão longe que o Pai   pequenino na vastidão que o enquadramento abarca e a própria dilaceração da separação que afecta a filha é demasiado longínqua para ser percebida como um drama psicológico, encarnando antes o sentido bem mais lato do abandono ele mesmo – não só

dela, mas da província, da terra, das raízes. Com efeito, a duração do plano não se justifica numa perspectiva de narratividade (a acção é apenas uma: afastar-se) e assume um peso pedagógico, permitindo ao espectador entender as múltiplas dimensões do abandono.

#### IV

O filme que se constrói pela justaposição de planos-poema deve ser lido como um livro, não obstante e graças (a)os relevantes efeitos de sentido, já no patamar do meta-narrativo, que resultam da montagem. Organizados meticulosamente, como relógios-bomba que fossem outras tantas jóias a semear no corpo do que existe, os planos de Reis-Cordeiro possuem uma prosódia e uma métrica devedora do saber-sabor da Poesia e, quando terminam,   sobre o seu travo peculiar que o(s) plano(s) seguintes se inscrevem, prontos no entanto a revolver céu e terra para indefinidamente diferirem e criarem rupturas na continuidade do visível. António Reis e Margarida Cordeiro praticaram a montagem analógica. Essa prática repousa num modo de associação em que a continuidade   visual e não da ordem da sucessão temporal ou da lógica causa/efeito. Essa prática altera substancialmente a própria relação com o mundo. Em *Jaime*, estabelece-se uma identidade visual entre o cachac o de um bicho e o dorso de uma montanha. Ao acompanhar de perto a linha espinal do cavalo filmado, a câmara adopta a postura de uma mão afagando o animal. Ao repetir esse movimento ao longo das cristas dos montes, não só se revela uma relação de parentesco visual entre os objectos como se projecta um modo de relacionamento segundo o qual o olho acaricia a paisagem. Talvez desta forma se atinja a elevação moral que André Breton preconiza como fim da poesia no seu “*Signe Ascendant*”. Em toda a sequência inicial de *Jaime* – durante a qual se perscruta esse espaço de fechamento, povoado de sombras, que é o manic mio, verdadeira materialização da alegoria de Platão acerca do que se pode ver –, o enquadramento das curvas vai progressivamente criando um objecto subliminar, reflexo da própria câmara: o olho. Vista em picado, a própria arena

do manicómio acaba por configurar um olho gigante.

V

*Mudamos esta noite*

*E como tu  
eu penso no fogão a lenha  
e nos colchões*

*onde levar as plantas*

*e como disfarçar os móveis velhos*

*Mudamos esta noite  
e não sabíamos que os mortos  
ainda aqui viviam*

*e que os filhos dormem sempre  
nos quartos onde nascem*

*Vai descendo tu*

*Eu só quero ouvir os meus passos  
nas salas vazias*

Como já alhures lembrámos, só a morte se pode “filmar”. Donde a sua indisfarçada presença – presença fecunda também –, por vezes através da simples encenação da antecâmara do sono, nos filmes de Reis-Cordeiro. No entanto, também aqui se trata de bem mais do que dar a reconhecer a mão da morte no vivo. Trata-se de valorizar não apenas o acontecimento mas as suas ressonâncias que são a própria matéria de que é feita a poesia. Significativamente, os cineastas afirmavam que a referência à composição pictórica – por vezes enfatizada como “qualidade” dos seus filmes – só podia ser inimiga da plena expressão das potencialidades particulares do Cinema que sempre tentaram explorar, nomeadamente a temporalização, que o distingue tanto da Pintura como da Fotografia.

*Vejo, outra vez, as fotografias que tirei em Trás-os-Montes. Quase todas mentem. Nenhuma dor intolerável nelas ficou. Nenhuma esperança. Qualquer raiz. “Como quem parte de uma sombra para um poema, e de uma folha guardada para a memória, parto de imagens fluídas para uma província perdida.”*

VI

Por outro lado, se Trás-os-Montes é o local onde o universal do cinema Reis-Cordeiro assenta arraiais, não o é por essa província ser mais ou menos intrinsecamente poética do que outra. Trás-os-Montes representa, para Margarida Cordeiro, o lugar-repositório das memórias de infância, o lugar onde a ressonância dessas memórias faz vibrar a pessoa do seu companheiro, e onde, através do diapasão do Cinema, ambos os amantes se irresolvem na ressonância que imprimem aos seus planos. Trata-se, atrevemo-nos a dizer, de edificar casas que o amor pode habitar. António Reis foi poeta e cinéfilo antes de se lançar na aventura de fazer os seus próprios filmes. O seu encontro com Margarida Cordeiro – cuja autoridade e autoria tem sido demasiadas vezes minorizada pelos apreciadores e comentadores da obra do casal – permitiu a matéria e a forma, o terreno e a terra, de um cinema poético e duplamente pessoal, cuja força motora provém de uma aproximação intensíssima – no limite da demência – do real. Não será por acaso que o primeiro filme de Reis – ainda não co-assinado mas já sob o feitiço e a influência da psiquiatra-cineasta – se debruça fraternalmente sobre a obra plástica de um louco, e bastará recordar a analogia entre o emaranhado de um silvado, a teia de um velho travejamento ou a geometria densa de um remoinho e os traços minuciosamente entretecidos de Jaime para entender que era já nos ecos e no que de dual existe em tudo e se oferece à vista que o realizador iria instalar o seu campo de pesquisa. Transformação da e pela coisa amada-olhada, o cinema de Reis-Cordeiro, feito de concreção e expansão, inspira. E inspira tanto mais quanto a musa (essa figura simbólica de um interlocutor abstracto, a montante e a jusante do motivo da obra) se fez segunda carne e osso e olho e verbo.

# O CINEMA DE REIS E CORDEIRO E A REPRESENTAÇÃO DA CULTURA POPULAR

CATARINA ALVES COSTA

*Le cinéma ne peut être qu'une chose particulière, une vérité particulière. Et c'est seulement en partant du particulier qu'on peut arriver au général* **J.-M. STRAUB**<sup>1</sup>

O cinema não pode ser senão uma coisa particular, revelar uma verdade particular. Mas de que forma podemos dizer que o cinema de Reis e Cordeiro se insere num movimento mais vasto, um movimento de incursão da esquerda na cultura popular, um movimento de intelectuais e também de cineastas que, a partir dos anos 60, fizeram um cinema que era, na origem, produzido à margem do regime? Interessa-me identificar como, durante um período da história do cinema português, se criou um certo tipo de imaginário ligado a uma ideia de *povo*, e que este releva não só de uma atitude estética, intelectual e política, mas também de um contexto social, histórico e ideológico, o do chamado cinema português que nasce do movimento do *cinema novo*. Interessa-me também ver como este cinema de raiz documental que se foi fazendo fora do universo urbano assenta em noções como a de autenticidade, arcaísmo, ou em dicotomias como a de tradição e modernidade, popular e erudito, campo e cidade.

Na passagem de um cinema de actores para um cinema de autores, como diria João Mário Grilo, *O Acto da Primavera*, filme que Oliveira realiza em 1962, em que António Reis

é assistente e colaborador, acaba por fundar uma ideia matricial para entender a obra futura de toda uma geração de cineastas. Ao filmar os camponeses transmontanos que actuam na paisagem agreste o seu auto da paixão tradicional, o filme de Oliveira funda a ideia da *não ilusão* defendida sempre como identitária da escola autoral portuguesa, um cinema que não trata qualquer coisa a que se pode chamar o real mas sim uma *aparência fantomática* deste real, uma desfiguração que está nos antípodas duma atitude realista, ou pelo menos não interventora. Não há portanto aquilo a que Bazin chamava um *cinema da transparência* mas antes um cinema de enunciação, com uma intervenção que desfigura e recria o mundo. Como diria Bénard da Costa, haverá sempre um cinema realista e um cinema idealista que “não acredita na realidade mas acredita no olhar sobre essa realidade” O cinema da transparência decorre da manipulação, e quanto mais manipulação mais transparência. A ideia da representação, do teatro, do texto dito é uma marca de todo o cinema português daqui para a frente. No filme de Oliveira, a rude e antiga fala transmontana passa inteira para a banda sonora do filme, e é valorizada na riqueza da sua oralidade espontânea, as cores da fotografia registam esses tons fortes, que a paisagem acastanhada, parda, neutra, vem reforçar. É um filme fora do tempo, oposto a quaisquer *folclorismos*, um filme

■ 1 J.-M. Straub cit in Gayraud, Michel, (1980) «L'Occitane» *CinémAction*, *Cinemas des Regions*, Dossier réuni par Alain Aub.

*romântico*, como lhe chamou António Reis. O movimento que a partir daqui se enuncia, de um cinema que procurou o país, em especial o seu nordeste; que saiu da cidade e se encontrou no rural, na interioridade, na procura da autenticidade, legitimou, de certa maneira, a procura uma certa ideia do *povo*, através de atitudes diferentes: a atitude mais científica, ou etnográfica, a atitude mais politizada, que corresponde aos anos da revolução e finalmente a mais assumidamente poética. O cinema de Reis e Cordeiro em especial *Jaime e Trás-os-Montes*, pode ser visto nesta última atitude, marcado por uma intencionalidade onírica e estética, por um *olhar poético* que retrata o povo numa viagem nostálgica, oscilando entre um deslumbramento e uma estranheza, uma viagem a um mundo esquecido, arcaico, romantizado e esteticizado. Trata-se de um olhar que não é etnográfico no sentido de um cinema que se criou numa tradição de cinema de registo, *de constatação da realidade*, mas antes no sentido em que *incorpora a estranheza* de um mundo, e o interroga. Augusto M. Seabra fala de um cinema a que se ‘aplica a caução etnográfica’, em especial em *Trás os Montes*, em que “a descoberta de um particular território cinematográfico não produzia uma sensação de reconhecimento mas a estranheza perante um objecto que se diria vindo não se sabe de onde.”<sup>2</sup> Para Seixas, este é um cinema ‘primitivo mas muito culto’ no sentido em que ‘não lhe interessavam as regras do cinema clássico, os códigos narrativos clássicos. Os *raccords* são de natureza metafórica, poética, ‘a aproximação à natureza é uma aproximação amorosa’, os personagens são antes ‘dizentes de texto’<sup>3</sup>. Mas ao contrário da vaga revolucionária ou de certos filmes de registo etnográfico, que trabalham a partir da ideia do momento presente, do aqui e agora, este cinema representa o mundo rural num passado construído cinematograficamente, para o que contribui grandemente a forma como se filma a terra, a paisagem, a relação das pessoas com esta, assim como o acento no uso de determinados objectos e construções

que materializam a ruralidade como modo de vida, como testemunho do passado. Claro que posso dizer que o olhar etnográfico partilha, quando virado para a ideia do arquivo, em certa medida, desta característica, e posso também dizer que de certo modo estas duas atitudes se cruzam. Neste movimento de um cinema que representa a cultura popular, as intencionalidades variavam e por vezes cruzavam-se: o cinema etnográfico, quando de arquivo, punha o seu acento nas tecnologias e no ciclo agrícola, ou então no gesto ritual. Por sua vez, o cinema político, também ele um cinema de registo, punha o seu acento no discurso verbal que ilustrava uma verdade histórica. Ao cinema poético interessava mais do que ilustrar, *revelar*, construir a partir da matéria etnográfica um universo que remetia para o mundo interior dos realizadores. Apesar das diferenças e intencionalidades, existem aqui algumas continuidades na forma como se olha para o povo, e para a ruralidade. Especialmente em *Trás-os-Montes*, de 1976, Reis e Cordeiro mostram um povo guardião de tradições e de utopia, e hipótese de redenção do cidadão<sup>4</sup>, numa atitude semelhante a um movimento que passa, por exemplo, pelo filme de João César Monteiro *Veredas* (1977), uma espécie de *best-off* da ruralidade portuguesa. Neste processo de fixação e de *trabalho* sobre a cultura que o cinema faz, (embora nem os críticos, nem os historiadores, nem os cineastas o vejam assim), produz *textualizações*. Os cineastas estão envolvidos no processo de construção e encenação de contextos culturais que se assemelham em tudo às entidades culturais essencializadas pela própria etnologia clássica, que os contaminou. Existia, para muitos destes cineastas, uma urgência histórica de filmar um mundo que, enquanto etnógrafo, se retratava porque parecia estar a desaparecer, mas que ao mesmo tempo parece estar a surgir, a acontecer, frente à câmara. No cinema de Reis e Cordeiro mesmo aquilo que acontece frente à câmara representa um mundo que remete não para o que está a acabar, mas para o que já acabou e existe apenas enquanto

■2 Moutinho, Anabela; Lobo, Maria da G. (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro – a poesia da terra*, Cineclube de Faro, 1997, pag. 107 ■3 Ibidem, pag. 54 ■4 Nunes, Catarina Silva (2003) “Documentarismo e folclorização”, Salva Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, orgs., *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta, pp. 297-307.

*reconstituição da memória*, ou melhor dizendo, formulação mental, do imaginário. *Nós éramos camponeses do cinema*, dizia Reis a propósito do cinema que fazia com Margarida Cordeiro, um cinema que procurava o povo identificando-se com ele e de que parecia fazer parte uma atitude que é depois incorporada no modo de fazer, de produzir este cinema. O realizador Pedro Costa, herdeiro desta escola (o povo da ruralidade é substituído pelo povo emigrante da periferia urbana), fala da descoberta, neste cinema, de uma personalidade, uma *fotogenia sem estética*, e associa de certo modo este cinema a um modo de vida: Reis escolheu ter uma “vida muito humilde, quase poupada”, uma escolha que foi para ele fundamental porque “há no pobre uma beleza, uma riqueza, uma verdade que se está a perder porque não é bem vista” e “o Reis passou a vida toda com eles.”<sup>5</sup> Esta procura da cultura popular começou com incursões que, desde cedo, Reis fazia, na sua mota, ao Alentejo. Em 1957 um título no *Jornal de Notícias*, a propósito de Reis, falava do “poeta que foi à procura de poesia viva e humana, autêntica e verdadeira, até à província do Alentejo”, uma experiência relatada por Reis: “assim me vi subitamente subjugado pelas formas da vida e da arte, registando amarguras e esperanças, desespero e sonho, beleza e morte.... – dia e noite quase –, alucinado, incontinente, com medo dos próprios sentidos esfolando-se como a pele....”. Reis escreve no seu caderno poemas, grava músicas e recolhe ‘material de artesanato e humano’, afirma-se ‘etnógrafo’ mas diz “sou apenas um amador, a minha aproximação ao Alentejo foi um acto de amor”<sup>6</sup>. Esta *etnografia expontânea* fez parte de um acto de crescimento e de aprendizagem de toda uma geração num país em que (uma outra) encenação do rural e a presença da censura não permitiam retratar livremente. Ao mesmo tempo, identificar as contaminações entre a história da antropologia portuguesa, em especial o grupo de Jorge Dias, Lopes Graça, ou Giacometti, e a história do cinema

pode ser extremamente útil para perceber como muito do que foi fixado como tradição e reinventado pelo cinema assentava em visões objectivistas vindas do seio da etnologia e da etnomusicologia. Como podemos contextualizar o *gesto* que indicia esta procura? A procura da *tradição*, do arcaico, do original, o interesse e o fascínio pelo conhecimento do passado, esse *país estrangeiro* da metáfora de Lowenthal, é acompanhado por um nostálgico sentimento de continuidade histórica para com as gerações passadas. A maneira como a vida rural foi filmada por Reis e Cordeiro remete não para *um* passado, mas para o passado. Por outro lado, interessa identificar várias ordens de razões para um culto do *povo*. Primeiro, razões estéticas, ligadas à descoberta da cultura popular como parte de um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram igualados. O próprio Reis afirmava, em entrevista, a propósito das suas incursões a Trás-os-Montes, “há uma espécie de comunismo primitivo nessas regiões.” Por outro lado, o culto do povo tem por trás razões intelectuais, ligadas à valorização do instinto sobre o intelecto, e que andam a par com o enobrecimento da arte, da poesia e da literatura popular. A visibilidade e deslumbramento dessa *arte bruta* que nos deixou Jaime associa-se também a um universo eminentemente rural. O mundo fantasioso do texto e dos desenhos de Jaime vão buscar inspiração a um passado valorizado e positivamente apresentado no filme, que incorpora essa mesma forma de arte: o plano do celeiro com chapéu de chuva é uma instalação fragmentada a partir de elementos que são retirados do seu contexto, o mundo rural. A formulação de Dubuffet de *arte bruta* (antes de mais a arte produzida pelo doente psiquiátrico, mas também a arte feita pelo primitivo, pelas populações rurais, ou pelas crianças) no contexto de uma tendência específica na arte modernista ocidental está presente no filme. Os protagonistas desta arte, tal como Jaime, estão mais directamente em contacto com as forças da criação, como um espelho de uma inocência perdida,

■ 5 Moutinho, Anabela; Lobo, Maria da G. (org.) – *António Reis e Margarida Cordeiro – a poesia da terra*, Cineclube de Faro, 1997, pag. 18. ■ 6 *ibidem*, pags 33 e 34.



com uma autenticidade que existe fora da civilização, que é demasiado complexa e cheia de falsidade.

Podemos notar, neste cinema, o modo como certos traços culturais (uma forma de dança, de arquitectura popular, um certo modo de vestir ou de falar) são transformados em coisas que são *fixadas*, num trabalho de descontextualização, e de re-contextualização. No caso deste cinema, estes processos de tematização da cultura remetem para essa ideia de melancolia, o objecto representado procura a sua origem, a sua primeira vida, uma vida sem retorno, numa representação de uma certa ideia do país e do seu passado. Este é portanto um cinema que fala da *memória do país*, e que representa uma geografia simbólica do mesmo, um discurso sobre a paisagem à qual restitui o universo camponês. A representação romântica do modo de vida camponês, a ideia de uma relação harmoniosa com a natureza, de formas de organização social e sociabilidades arcaicas, e a valorização do colectivo são indícios da eterna procura do exotismo da vida no campo, metáfora de marginalidade ligada ao isolamento. O cenário geográfico e humano da paisagem transmontana é o território mítico deste cinema, arquétipo do que é visto como arcaico, autêntico, matriz da memória do povo. A paisagem não é neste cinema um repouso para os sentidos, mas um trabalho sobre a memória e a presença ou a ausência das coisas e das pessoas, um trabalho mental portanto, e cinematográfico.

Esta atitude poética não se liga a nenhum tipo de alheamento ou amnésia, mas sim, em Reis e Cordeiro, a uma atitude que é por eles vista como a fórmula para chegar à autenticidade desse outro mundo. José Manuel Costa refere que, neste cinema, “todos os planos de todos os filmes são sobre o conhecimento (a atitude científica, sempre identificada com a atitude poética), são um acto de conhecimento, quer dizer, de interrogação.”<sup>7</sup> António Reis preocupa-se, também, sempre, com a função de registo. Foi ele o teorizador do projecto do ‘Museu da Imagem e do Som’, lançado pelo Centro Português de Cinema em 1974, ao qual ficariam ligados *Trás-os-Montes*, mas também

*Máscaras* de Noémia Delgado ou *Argozelo* de Fernando Matos Silva, mas o seu programa de trabalho excedeu logo aí essa função, estipulando, “que não pode haver registo profundo e duradouro se o acto de registar não for igualmente, com a mesma força, um acto criador, logo, transformador.” Existe assim uma espécie de contradição entre a atitude etnográfica e um discurso que constrói o *outro* em termos de distância espacial e temporal. A presença empírica do *outro* transforma-se na sua ausência, e este mantém-se sempre fora do tempo. O cineasta e o etnólogo contactam directamente as populações num presente etnográfico e no entanto muito do que é produzido é essencialmente anacrónico. Existe, tanto na antropologia como no cinema, uma espécie de disjunção entre a experiência, por um lado, e por outro a ciência, pesquisa, ou recolha. A ideia de que em *Trás-os-Montes* – e talvez como vimos nas memórias de Jaime – o afastamento, a procura das memórias míticas, de uma paisagem pura e selvagem onde habita um povo que fala o dialecto local e que tem um ar grave feito de gestos lentos, a ideia de que o filme é ao mesmo tempo um registo etnográfico puro e uma viagem ao imaginário são pistas que desenvolvemos aqui. Para Serge Daney, *Trás-os-Montes* é um filme sobre o afastamento (*éloignement*), num duplo sentido de estar longe (exílio) e do acto mesmo de se afastar (perder de vista, e esquecer), a tal ponto que as leis de Lisboa, da capital, não chegam lá, a esse lugar remoto. Este afastamento é espacial, tanto como temporal. A câmara é meio de investigação e descoberta e não ferramenta de registo, isso sabemos. A presença empírica do *outro* transforma-se na sua ausência, e este mantém-se sempre fora do tempo. Depois, tudo o resto é a linguagem cinematográfica, particular, que explicita, devolvendo-a ao cinema, a ideia de viagem, a ideia de saída e de procura, cada vez mais ficcionada, do *outro* que se inventou.



# TERRITÓRIOS “RAIANOS” DE CARTOGRAFIA INCERTA

DOCUMENTÁRIO, ETNOGRAFIA  
E FICÇÃO NA OBRA DE ANTÓNIO REIS  
E MARGARIDA CORDEIRO

JOÃO G. RAPAZOTE

O convite feito pelos organizadores do “Panorama” era surpreendentemente claro: “gostávamos muito que escrevesse pensando, concretamente, sobre as possíveis ligações entre a obra do casal e a Antropologia Visual ou o Filme Etnográfico. Acharmos que há uma relação problemática e produtiva entre estes filmes e o documentário – é por isso que os estamos a programar numa mostra de documentário”. A obra e o casal referidos eram nem mais nem menos que os quatro filmes realizados por António Reis e Margarida Cordeiro nas décadas de 70 e 80 do século passado: *Jaime* (1974, 35’), *Trás-os-Montes* (1976, 110’), *Ana* (1982, 115’) e *Rosa de Areia* (1989, 105’). Não, o convite nem sequer incluía os filmes do início da carreira cinematográfica do poeta António Reis: *Painéis do Porto* (1963), *Do Rio ao Céu* (1964) e *Alto Rabagão* (1966) – o primeiro uma encomenda da Câmara Municipal da invicta e os dois últimos da HidroEléctrica do Cávado –, que confesso nunca ter visto mas tudo indica ainda poderem ser considerados documentários. O desafio para pensar as relações da “obra do casal” com a antropologia visual e, em particular, com o documentário e o filme

etnográfico entendi-o eu, portanto, como “montanha escarpada” a exigir um certo esforço para ser escalada, pois estavam em causa quatro filmes que são como “espectros” – a sua visibilidade é e sempre foi quase nula – que pairam sobre o “cinema português”. O risco, pensei, seria não corresponder às expectativas de leitura ou de inclusão de tal obra pelas categorias ou nos géneros de cinema mencionados, mesmo se suavizadas pela problematização dos limites (ténues) entre filme etnográfico e documentário ou entre estes e a ficção.

Sim, existem documentários e filmes etnográficos, que nem sempre são a mesma coisa; sim, existem filmes de ficção e de muitos subgéneros (sem querer cair na heresia, estou a lembrar-me em especial do “fantástico”...); e outros há, mas até podem ser os mesmos, que vagueiam pelos interstícios da ficção e do documentário. Estas definições subsistem por “darem jeito” em termos conceptuais, por corresponderem a filmes reais que nelas “encaixam” e também por servirem para delas nos distanciarmos quando nos debruçamos sobre casos concretos, que em última instância são

o que interessa à reflexão. Mas se falamos de cinema (conceito) também temos de contar com filmes outros, para os quais ainda existem algumas definições esbatidas – arte, ensaio, experimental – que jogam com diferentes limites e possibilidades do cinema. Será aí, nesses “territórios raianos” de cartografia incerta, que poderemos tentar “enraizar” a obra e os filmes de António Reis e Margarida Cordeiro? Se isto fosse uma dissertação – não o é, é um artigo muito exíguo – poderia ser esta a tese proposta. Pode dizer-se, de forma genérica e liminar, que o cinema de ficção constrói um universo inteligível (mental) que funciona dentro de uma dada narração, para o qual somos transportados enquanto espectadores, ou seja, que é um relato de relações estabelecidas a priori entre um conjunto de objectos com propriedades diversas de forma a concretizar um todo com princípio, meio e fim, mas que só metafórica ou obliquamente se relaciona com o mundo real ou histórico – mesmo se o mundo imaginário criado é em tudo idêntico ao que nós pensamos reconhecer na realidade. Os documentários, por sua vez, não são a invenção da ficção, antes mostram imagens de um universo que existe fora dessas imagens, seres e coisas de uma realidade “a-fílmica” onde a lógica e a justaposição de acontecimentos infinitos é impossível de respeitar integralmente, o que no material filmado se reflecte na necessidade de cortar, saltar e aproximar, ou seja, de eliminar a exaustividade, assim se tornando relatos que incorporam a subjectividade do discurso – a qual, por norma, é devidamente explicitada. Neste sentido, para ser ficção, ao cinema de Reis e Cordeiro pode “faltar” a narrativa linear e todo o dispositivo cinematográfico a ela associado, da invenção psicológica de personagens à “história” com princípio, meio e fim, do trabalho em estúdio e todo o artificialismo associado à produção industrial até à montagem “transparente”, cuja perspectiva unívoca e cronológica visa a fluência do discurso e a “invisibilidade” da técnica. Já para serem documentários, para além de carecerem de alguns destes preceitos a que o género também pode recorrer, os filmes da dupla parecem demonstrar um desapego demasiado

evidente à fidedignidade do relato da “realidade”, não se fixam a nenhum sujeito, tema ou protagonista e não visam a explicitação da subjectividade, nomeadamente pela introdução de qualquer discurso “reflexivo” herdeiro da ideia modernista de concentração da atenção no texto da obra e nos signos que serviram à sua construção, o que conduz ao questionamento do próprio trabalho e do seu código. Quer dizer, não optam pela incorporação da visibilidade, virada para o espectador, do próprio processo de representação do mundo histórico ou imaginário através do *medium* cinema, seja pela manifesta presença dos autores, seja pela revelação do “fora de campo” ou de indícios do aparato cinematográfico, seja ainda pelo testemunho das negociações do próprio processo de intenções ou de criação dos filmes. Também é difícil contextualizar este cinema no âmbito da Antropologia Visual, não só pelo que já foi dito em relação aos documentários, que também se aplica a determinados filmes etnográficos, mas por na Antropologia o cinema poder ser encarado como *medium* exploratório encaixado no projecto observacional das ciências sociais, em que os filmes produzidos são material visual para uso instrumental e metodológico da disciplina. Quer quando se filmam tecnologias e rituais (o cânone do filme etnográfico) enquadrando corpos inteiros e seguindo contextos e acções do princípio ao fim, ou seja, rejeitando técnicas de filmagem subjectivas ou expressivas como o “grande plano” ou qualquer sonoridade introduzida posteriormente. Quer quando, a propósito desse registo, se permite uma reconciliação do “filme” e da intenção etnográfica com o “cinema” e o evento cinematográfico, assim incorporando um discurso “fílmico” que revela as interacções e os contextos sociais e psicológicos em que se manifestam, capaz, portanto, de criar um espaço geográfico e social imaginário no qual se tenta envolver o espectador – um processo que esbate os limites com o documentário e se pode aproximar do que neste género se designa de “cinema directo” ou “cinema verdadeiro”. Tudo indica que não estou sozinho nesta incapacidade de categorizar a obra de Reis

e Cordeiro, mas não deixa de ser curioso, senão sintomático, que nos textos<sup>1</sup> mais ou menos antigos que fui lendo sobre o assunto os respectivos autores se sintam na necessidade de ir buscar estas influências, para depois as negar. Posso dar alguns exemplos, aqui adaptados com toda a liberdade: Jorge Leitão Ramos refere que “se confunde o respeito pelo real e a sua transgressão, o documento e a ficção são postos em causa, enquanto categorias formais”; A. Roma Torres afiança que este cinema “só aparentemente é documental ou etnológico, já que parece acreditar pouco na objectividade agressiva das câmaras de uma sociedade tecnológica, preferindo uma estética do pudor, dos sentidos escondidos, da revelação íntima que guarda uma distância paradoxal das terras e das pessoas”; Saguenail garante que António Reis “dinamitou os quadros estreitos do cinema documental ao qual se dedicou, introduzindo a ficção como modo de apreensão do real portador de história, de sonho”; José Manuel Costa assegura como António Reis, “preocupando-se também, sempre, com a função de registo (foi ele o teorizador do projecto do “Museu da Imagem e do Som”, lançado pelo Centro Português de Cinema em 1974), o seu programa de trabalho excedeu logo aí essa função, estipulando que não pode haver registo profundo e duradouro se o acto de registar não for igualmente, com a mesma força, um acto criador, logo, transformador”; Paulo F. Cunha afirma que “*Trás-os-Montes* começou por ser apresentado como um projecto antropológico e etnográfico – “sem folclorismo” – que pretendia “emaranhar pela memória e pelo escândalo””, mas acaba por referir que se cruzam “dois níveis de memória – “do real e do fantástico” – que representam o documentário e a ficção”, pelo que “a vontade testemunhal não condiciona os autores a grandes rigores realistas ou verosímeis”; Fausto Cruchinho, numa referência ao apego do documentário ao lugar, salienta que, “apesar da preocupação obsessiva pela precisão do lugar, daí não nasce uma consciência do lugar, isto é, não são simultaneamente documentários dos

lugares, já que eles nos surgem como não-lugares”; Luís Miguel Oliveira confirma que a região de Trás-os-Montes “nunca aparece apenas como um espaço físico confinado e delimitado – se assim fosse, estaríamos no campo do estrito documentarismo, “rótulo” que não cola convincentemente nem a *Ana* nem aos outros filmes do casal –, pelo contrário, o olhar dos cineastas transfigura a região (e as suas pessoas, as suas características, as suas práticas sociais) e fá-la aparecer como uma espécie de “eco do mundo” – como se fosse possível encontrar, ali, uma série de movimentos simultaneamente primordiais e eternos”; e João Bénard da Costa sintetiza que, “na sua deambulação pelas nossas origens míticas”, Reis e Cordeiro fogem “ao pitoresco, ao folclórico, à redução etnológica”, propondo antes “o encontro com o “real imaginário” de uma cultura em que esses dois termos nunca são antitéticos (...) uma viagem que vai até ao fundo dessa fusão, utilizando uma linguagem – como é a cinematográfica – cujo mais fundo sentido nunca foi outro senão o de a dizer”. Mas se a crítica publicada em Espanha diz que Reis e Cordeiro sintetizam “a pureza do cinema clássico e a audácia da escrita do cinema moderno, participando tanto da subjectividade poética como da crónica quotidiana do documentário”, acaba por ser em França que Serge Daney questiona “ficção? documentário?”, para concluir que “esta distinção é, efectivamente, demasiado grosseira. Ficção-documentário? Também não”, assim abrindo caminho a toda a perplexidade. Parece não haver refúgio seguro, pois os próprios autores, António e Margarida, não facilitam esta tarefa hercúlea e negam conscientemente qualquer tentativa de enquadramento ou categorização da sua obra. Essa intenção é bem patente nas entrevistas que foram dando a propósito dos sucessivos filmes que realizaram. Aliás, tal como se pressente nas críticas e ensaios atrás referidos, é em relação às tentativas de leitura de aproximação ao documentário e ao olhar

■ 1 A maioria dos textos referidos neste artigo pode ser encontrada na sua integridade original no site [www.antonioreis.blogspot.com](http://www.antonioreis.blogspot.com). Outros foram consultados na Net e na Biblioteca da Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema. Esta nota justifica-se por se ter optado pela exclusão de uma bibliografia completa no fim do artigo, assim se minorando a lacuna dessa referência fundamental.

etnográfico, mais do que à ficção, que surge a necessidade de vincar essa oposição. As suas palavras, aqui truncadas, são inequívocas: “nunca digam que, no filme [*Jaime*], esse aspecto é documental, porque eu zango-me. Não tem nada a ver com um documentário, nem biográfico, nem nada. É uma espécie de memória e de imaginação”. Já quando falam dos filmes registados (em película) em Trás-os-Montes salientam “que o olhar etnográfico é um vício. Porque a etnografia é uma ciência que vem depois. Do mesmo modo, pusemos de parte um olhar pitoresco ou religioso sobre o Nordeste”, precisando de seguida que “a etnografia só interessa como recolha, não me interessa um programa etnográfico em relação ao Nordeste. Se for uma antropologia de ficção, então está certo, embora pareça paradoxal”. Esta alusão a uma “antropologia de ficção” remete imediatamente para o conceito de “etnoficção” associado aos filmes do antropólogo Jean Rouch – um admirador declarado da obra destes cineastas que, juntamente com Joris Ivens, outro mestre do documentário, foi autor do já célebre repto: “Allez voir, toutes affaires cessantes, *Trás-os-Montes!*” – e é confirmada nessa outra declaração de que “às vezes, descrever as coisas rouba-lhes emoção”, uma espécie de divisa que inclusive se aplica à memória, como é referido quando afirmam nada haver nos filmes “que seja a recriação de um acontecimento que esteja na nossa memória. Toda essa memória foi absolutamente submetida a um processo imaginário, senão seria a ilustração de um fenómeno de memória, que estava num arquivo”. Descrição/real (A), memória/arquivo (B), imaginário/emoção (C) são, pois, três termos compostos que se justapõem no cinema desta dupla de realizadores, assim constituindo o possível trinómio da sua álgebra interna. Por isso mencionei a determinada altura deste artigo o carácter sintomático da necessidade de fazer referência ao documental (X), ao etnográfico (Y) e ao ficcional (Z), potência derivada desse trinómio inicial, para falar dos filmes de António Reis e Margarida Cordeiro.

“Dá jeito”, como já se constatou, pelo que se quisermos insistir nesse desígnio, então, quase se pode vislumbrar uma graduação, um percurso sucessivo de filme para filme no sentido da passagem do concreto para o abstracto e de A(X) para B(Y) para C(Z). *Jaime*, o primeiro e o mais “primitivo” desta série – os seus minutos iniciais são mesmo como um filme mudo –, seria aquele que, programaticamente, mais se coaduna com o documentário e, dentro deste género, com o “documentário artístico”, uma vez que quase nos podemos referir a ele como um filme sobre um indivíduo concreto, um artista (*Jaime*) considerado louco, e o seu trabalho, a sua arte, composta por desenhos densos e obsessivos feitos a lapiseira. Seria, se desde logo o próprio autor não referisse que “não se trata de um documentário ou biografia animada (...)”. Também não é um filme de artes plásticas (...). É ficção (?) baseada no caso concreto de um esquizofrénico-paranóico, trabalhador rural”. Seria, se não estivéssemos perante um filme onde se destacam os *raccords* dinâmicos, cromáticos, tanto “de parentesco como de contrariedade”, de que um exemplo maior é a “analogia” da linha estabelecida entre os desenhos, a escrita, o gráfico de ondas cerebrais e os contornos da montanha e do cavalo. Um filme que se constrói apenas com base nos vestígios de uma vida pretérita, na senda de uma obra desamparada e no rasto dos lugares onde aconteceram, tudo pretextos para, impressivamente, procurar dar a ver – em nenhum outro filme o olhar da câmara parece estar tão associado ao olhar do seu operador curioso – e escutar uma “mundo-visão” que é acima de tudo do seu autor, algo que formalmente se reflecte numa singular “atracção” entre imagens e destas com o som (ou a sua ausência). *Trás-os-Montes* e, menos afincadamente, *Ana* seriam os “filmes etnográficos” sobre uma região, as suas gentes e cultura, tanto mais que o primeiro foi programado para integrar o projecto de um Museu da Imagem e do Som. Isto porque não só os autores chegaram a afirmar considerar “gravíssimo

que não façamos tudo o que está ao nosso alcance para impedir essa destruição [“de autenticidade (...), no sentido de valor humano, na civilização, e de valor geográfico, na terra”], ainda que seja apenas através de um filme”, como porque o método de “trabalho de campo” aplicado apresenta algumas semelhanças com o do cientista social, algo bastante claro na afirmação de que “jamais filmámos com um camponês, uma criança ou um velho, sem que nos tivéssemos tornado seu companheiro ou amigo. Isto pareceu-nos um ponto essencial para que pudéssemos trabalhar e para que as máquinas não levantassem problemas”. Mas também porque, na sua “etnografia espontânea” (não profissional), estes dois filmes parecem querer afirmar o “empreendimento etno-genealógico” de enraizar a identidade da cultura popular rural no tempo longo da etnicidade, onde cabe ao povo o papel de guardador desse “saber ser” remoto. É isso que sugerem, por exemplo, o falar arcaico e as referências à origem das leis por que se regem em *Trás-os-Montes*, nos termos de Mirandela (a cena da *Domus Municipalis* de Bragança) ou na aldeia de Constantino, tão distantes do verbo e dos ditames da capital (também me estou a lembrar do capitalismo). E é isso que a discussão sobre a procedência longínqua, mesopotâmica, dos artefactos de navegação em *Ana* ilustra.

Seria assim, se *Trás-os-Montes* não fosse um filme marcado por expressivos “grandes planos”, um autêntico friso de “retratos” que vai do par panteísta das crianças iniciais ao “painel” de rostos rudes dos mais diversos mestres convocados para a *Domus Municipalis*. Um filme que a meio é “cortado” pela frase seminal de todas as fábulas – “Era uma vez...” –, precisamente para dar início ao trecho em que mais se representam (encenam) fragmentos “etnográficos”: da dignidade das vestes inconfundíveis à pose das fiadeiras; do labor das tecedeiras e do oleiro às lides da farinha com que se faz o pão; do relato do último dos ferreiros à presença das minas arruinadas e à invocação dos seus mineiros, já desaparecidos. E assim seria se *Ana* não fosse, talvez, a mais ficcionada das fitas da dupla, ou pelo menos o seu “filme falado”, em que sobressaem os “planos médios”, onde quase existe um enredo

e onde quase se definem personagens que, como em nenhum outro, persistem em nos acompanhar do princípio ao fim do filme. Por fim, *Rosa de Areia*, que seria a ficção de reminiscência grega – o “coro” de “estrangeiras” no alto da montanha olímpica, as três parcas... – sobre uma humanidade contingente, os seus saberes e principal afazer – a(s) guerra(s). Seria, se esta não fosse uma ficção abstracta, quase surreal ou, paradoxalmente, “fantástica”, em que sobressai a colagem ou a colisão de “planos sequência” e *travellings* que obliteram qualquer tentativa de leitura ou narrativa lineares do conjunto, mas cuja estética e rigor próprios são inquestionáveis – como aquele, austero, que se afasta (e nos afasta) dos horizontes altaneiros da montanha, se cola à terra e percorre lentamente a ladeira até dar com os restos arqueológicos de uma sepultura, onde o esqueleto perfeito denuncia o trabalho de “algebrista”; em contraste com aquele outro, vibrante de cor, que termina na rapariga deitada num manto de flores (sendo este, por óxímoro, um *flashback* presente do primeiro, assim convertido no seu *flashforward* remoto). Seria, se este não fosse um filme que se posiciona na charneira da categoria “arte/ensaio” ou “experimental”, a ponto de, como referiu Augusto M. Seabra, nada ser “passível de explicação ou de interpretação, todo o saber deveria ser anulado perante a experiência dos sentidos. Sucede que o saber, os vários saberes, são precisamente objecto do filme”.

A tentativa de sequenciação ou categorização destes filmes é, de facto, um exercício ingrato, pois o documentário, a etnografia e a ficção são géneros que simplesmente pairam sobre esta obra sem nunca nela se instalarem. Aliás, aquilo que caracteriza uma obra e, por consequência, o cinema de autor, é precisamente a possibilidade de encontrar em todos os filmes que a compõem inúmeras reverberações, que mais não são do que “repetições diferentes” capazes facultar o estabelecimento de continuidades estruturais. Vejam-se os planos fixos, assombrosos e abruptos, da cabra no interior da habitação (*Jaime*) ou do cão cego que nos vê (*Rosa de Areia*). Mirem-se as encenações da sequência prenhe de anacronismos na *Domus Municipalis* (*Trás-os-Montes*) ou do absurdo julgamento

e execução do Porco (*Rosa de Areia*). Oiçam-se os chamamentos lancinantes de Jaime pela sua viúva (*Jaime*), das cabras pelo pastor infante (*Trás-os-Montes*), da vaca Miranda pela matriarca e de Alexandre pela sua filha (*Ana*) ou das almas errantes pelo “anónimo” autor (*Rosa de Areia*) – uma aparição única de Reis, não por acaso de costas para o espectador. Repare-se, também, como neste cinema os vestígios da literatura e do teatro, ou seja, os diálogos, a acção e o drama são parques ou estão ausentes, obrigando o espectador a concentrar-se no rigor, na objectividade e na estética apurada dos planos, planos esses que nunca estipulam a reificação dos protagonistas ou das formas culturais representadas. Note-se, ainda, na construção significativa da “banda sonora” e na sua confrontação com a imagem, sem redundâncias, em que música, sons e ruídos são igualmente relevantes – como o silvo do vento, varrendo todos os filmes. Atente-se, enfim, no distanciamento em relação a qualquer figuração mimética e transparente, substituída por uma opacidade que se manifesta no estilhaçar do fio narrativo, na composição fragmentada e numa certa recusa em concluir ou fechar os filmes. Todas estas continuidades contribuem para a produção do efeito superlativo que é a capacidade de desmaterialização do espaço e, particularmente, do tempo, que pode sempre surgir, misteriosa e simultaneamente, na sua versão passada, presente ou futura. É verdade, a estética que perpassa a obra de Reis e Cordeiro, as relações com as outras artes e suas influências, os fundamentos filosóficos e antropológicos deste cinema, bem como os seus aspectos políticos (diria o mesmo dos polémicos), são temas que ficaram por aprofundar neste pequeno artigo. E, contudo, pode entrever-se aqui um cinema da possibilidade, capaz de sujeitar os “géneros” aos requisitos do pensamento abstracto e aos preceitos da imaginação concreta, um cinema cuja expressão pode ser demonstrada pelo trinómio “fantástico”, mais “poético” (p) que algébrico: [A(X). B(Y). C(Z)] p.

# ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO

CINEMA DO VIVIDO E DO PENSADO

PAULO CUNHA

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

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

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

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

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



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

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

De forma consciente e mesmo libertária, o filme procura cruzar e conciliar dois níveis de memória – “do real e do fantástico” – que parecem complementar-se naturalmente. Ainda assim, o projecto iniciado em *Trás-os-Montes* tinha uma cronologia e uma geografia bem definidas. Nos filmes está constantemente presente uma vontade de perpetuar os testemunhos – através do registo cinematográfico – como forma de fixar um património humano, afectivo, comunitário, natural em vias de extinção ou, nas palavras de Eduardo Prado Coelho<sup>4</sup>, como “recolha de toda uma memória cultural do nosso povo prestes a ser varrida pelos moldes uniformizantes da cultura de massas”. Eduardo Prado Coelho integrou as duas primeiras partes do “tríptico transmontano” no momento em que “um sector muito significativo dos trabalhadores de cinema decidiu intervir na recolha de toda uma memória cultural do nosso povo prestes a ser varrida pelos moldes uniformizantes da cultura de massas”. No entanto, para o mesmo, a “própria designação envolvia

um paradoxo”. O complexo “movimento antropológico” desenvolvia-se no ambíguo território que demarca o documental e o ficcional: “este ‘retrata’ uma realidade que já não existe, que nunca existiu, *impossível de existir*, mas retrata-a com a mais implacável das fidelidades. Fidelidade a quê? Diríamos que a uma *visão do mundo*, no sentido mais *visionário* da fórmula, ou, se não tivermos medo da palavra, a uma metafísica (*Ana* será a revelação plena disso)”. Mais recentemente, Catarina Alves Costa<sup>5</sup> lembrou que o filme etnográfico “é uma representação da realidade, uma construção que passa pelas ideologias e interesses de quem o faz, dos que nele participam como personagens, e ainda pelas de quem o vê, partindo do princípio também de que a Antropologia perdeu, de certo modo, a ‘inocência epistemológica’.” Esta definição da cineasta-antropóloga assenta na perfeição ao trabalho do casal Reis/Cordeiro: um compromisso entre a “representação da realidade”, a construção ideológica e a “inocência epistemológica”.

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

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

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

ou compreensível. A obra destes cineastas não procura uma inteligibilidade racionalista, mas antes chegar aos espectadores pela via sensorial e emotiva. Assim, a ordenação das “narrativas” dos filmes de Reis/Cordeiro não obedece à ordem do material mas antes à ordem do sensorial ou, como prefere Bénard da Costa<sup>7</sup>, pode “responder-se que existe uma *relação poética*, como se pode chamar *poema cinematográfico* a todo o filme.” O mesmo autor considera que a linha narrativa vai definindo durante o “tríptico transmontano”: “Ténue era esse fio [narrativo] nos filmes anteriores, mas existia. Em *Trás-os-Montes*, transportavam-no as crianças, através da sua maravilhosa iniciação à magia e aos ritos. Em *Ana*, transportava-o o personagem titular, essa avó telúrica para quem a visão de um cometa e o apelo a uma vaca constituíam a mesma aura de sacralidade. *Rosa de Areia* – apesar do lugar que no filme tem a mesma paisagem primeva e matricial – Trás-os-Montes, sempre como lugar de origem e lugar de fim – não segue essa estrutura *guiada* ou *centrada*.” Já João Lopes<sup>8</sup>, traçando um paralelo com outro autor maior da estética cinematográfica, prefere “recusar essa ideia preguiçosa segundo a qual os filmes de Godard não contam uma história – de facto, o que neles acontece é haver histórias ‘a mais’, e é esse excesso que nos toca.” De facto, o excesso de histórias é tal que, por vezes, os discursos verbal e visual surgem em sobreposição e contam duas histórias distintas: acontece na sequência do relato da vida operária nas minas em *Trás-os-Montes* ou a parte final da já citada “lição sobre as barcas” em *Ana*.

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

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

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

Em suma, como já o afirmei antes<sup>10</sup>, o cinema de António Reis/Margarida Cordeiro assenta numa condição pessoal e intransmissível: “torna difícil a definição exacta de fronteiras entre conceitos como *verdade*, *realidade*, *experiência*, *intimidade*, *encenação*, *representação* ou *ritualização*. Os filmes situam-se num território entre o documentário



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



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

#### Referências bibliográficas

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

35mm, cor, 35', 1974

Realização

António Reis

Produção

Centro Português de Cinema/CPC;

Telecine-Moro

Assist. Realização

Margarida Martins Cordeiro

Fotografia

Acácio de Almeida

Troca

Armando Ferreira

Direc. de Som

João Diogo

Assist. Som

Margarida Martins Cordeiro

Música

Louis Armstrong; Telemann;

Stockhausen

Montagem

António Reis;

Margarida Martins Cordeiro

Lab. Imagem

Tóbis Portuguesa

Estúdio Som

Valentim de Carvalho

Direc. Produção

Henrique Espírito Santo

Patrocínio

Fundação Calouste Gulbenkian

Distribuição

Animatógrafo

Intérpretes/Personagens

Evangelina Gil Delgado (Viúva

de Jaime Fernandes) e seus Filhos

Colaboração

Maria de Lurdes Franco;

Maria Eugénia Cunhal Medina;

Maria Etelvina de Brito, José Manuel

Fortes, Jorge Manuel Meio Cardoso,

(Gráficos) António Barata

e Herlander Egídio Sousa.

## O FILME VISTO POR JOANA FRAZÃO

Lembrava-me de ter lido que, quando perguntaram ao António Reis a razão, em *Jaime*, da panorâmica ascendente até ao céu onde entra o ruído de um avião, Reis respondeu: “É normal, é o sinal da cruz.” Ao rever agora o filme, fui à procura dessa cruz, como se fosse uma espécie de chave. Ela aparece quase no início, depois de uma biografia de Jaime em poucas frases, de uma fotografia de Jaime e de uma série de planos do pátio do Hospital Miguel Bombarda habitado pelos internados. Nesses planos do pátio, a cor sépia, a ausência de som e o enquadramento – dentro do rectângulo do ecrã há um círculo recortado a preto, como uma íris: a câmara espreita para o pátio através de uma abertura redonda – fazem pensar nos princípios do cinema. E há qualquer coisa de Lumière na atenção a gestos simples que não constroem acção: apanha-se sol, caminha-se de um lado para o outro, mexe-se na água, faz-se uma festa a um gato. Os rostos e as roupas destes homens são de outro tempo, mas não necessariamente dos anos 70 em que Reis os filma; podiam ser do século XIX. Por isso a entrada do avião (o primeiro som do filme) funciona antes de mais como entrada violenta do tempo de agora; a seguir ouvimos música (Louis Armstrong) com uma panorâmica lenta sobre o mesmo pátio, mas agora visto de cima e vazio – passaram-se décadas, talvez, parece uma ruína. Depois há um braço que sai de uma das portas, enfiado por um buraco, fazendo a passagem para o interior do hospital. Canta Armstrong: “I went down to St. James Infirmary / Saw my baby there / She was stretched down

# JAI ME

Festivais, exposições, prémios

Toulon 1974 (Grande Prémio à Curta-Metragem); Edimburgo, 1974; Pesaro, 1974. Recebeu o Prémio da Casa da Imprensa em 1974.

Sinopse

O mundo, a vida e o trabalho de Jaime Fernandes, camponês nascido em Barco (Beira Baixa), atingido por doença fatal (esquizofrenia paranóica), aos 38 anos. Internado no Hospital Miguel Bombarda (Lisboa), ali morreu em 1967, com 69 anos. Aos 65 anos, começara a pintar e, durante esse curto período de tempo, realizou uma obra pictórica genial. Influência do meio social e hospitalar.

on a long white table / So cold so sweet so fair”, durante um *travelling* à mão por uma sala de cantina. Reis, que também vai ali reconhecer um morto, atreve-se a olhar para uma mesa branca exactamente em cima do terceiro verso, e depois continua para outra mesa posta com prato, tigela e colher mas sem comida, como para um fantasma.

Bastará esta descrição do início do filme para perceber o que Reis faz (corre o risco de fazer): mostrar os desenhos e textos de Jaime, e mostrá-los em todas as ligações que vê e constrói – no hospital onde Jaime passou décadas internado, na paisagem e na casa onde ele vivia antes disso. Tudo se passa entre o trabalho de reconhecimento (de paralelos, de vestígios) e a encenação assumida (colocar um chapéu-de-chuva preto sobre milho dourado, pendurar três maçãs). Saltos no tempo, coexistência de vários tempos num só, tudo é permitido – a viúva de Jaime pode chamar pelo marido morto há anos – porque tudo é um prodígio e filmado como tal: ao mesmo nível as pessoas, os desenhos e a natureza (o salto do gato, o arbusto visto do rio, o respirar da cabra, o campo de malmequeres que a câmara sobrevoa). *Jaime* é uma máquina de estabelecer associações, uma máquina extremamente sensível e inteligente. Dito de outra maneira, é um longuíssimo *raccord*. Há *raccords* visuais contíguos (do gráfico do hospital à linha dos montes na paisagem) e outros mais distantes (os sapatos do internado que caminha no pátio, revemo-los mais à frente nos planos de detalhe de pés em desenhos de Jaime). Há *raccords* cromáticos, conceptuais (da banheira de mármore para o barco no rio); Reis fala até de “*raccord* sentimental” numa entrevista famosa que deu a João César Monteiro.

Tudo pode jogar com tudo – as traves de madeira cruzadas e as redes nos desenhos, a água e as ervas, uma frase sobre as arcas e a barriga de um animal – numa lógica poética que se constrói com a música (para além de Armstrong, Tellemann e Stockhausen) e tem qualquer coisa de alucinatório, mas sem se servir do tema da loucura de Jaime, seja para lhe explicar uma suposta sensibilidade artística, seja para justificar, por analogia, as escolhas do filme. Se existe alguma sugestão do terror psiquiátrico (a roupa demasiado branca e engomada, a cena do barbear em fileira), o que vemos disso é sobretudo o encarceramento, na ocupação que Jaime faz do espaço do papel, quer na escrita quer no desenho: as linhas dos cadernos sempre totalmente preenchidas, com as palavras separadas por pontos; a imposição do espaço rectangular ao corpo das figuras desenhadas (os homens muitas vezes com os braços para cima, os animais com as caudas para baixo). Em *Jaime*, Reis ficcionaliza um universo artístico que lhe é necessariamente misterioso, e fá-lo de uma maneira que é misteriosa também para nós – como continua a ser a cruz por sinestesia do início. Mesmo quando o filme direcciona a leitura, há espaço para o espectador ver outras coisas. Um exemplo: nos desenhos com rectângulos sucessivos onde cabe um animal (ao baixo) ou um homem (ao alto), o ritmo militarizante da música aponta para o serial da instituição, mas em vez de vários homens podemos ver o movimento de um mesmo homem decomposto e distendido, como numa sequência de fotografias ou nas experiências de Muybridge. Uma coisa pode ser várias, como a cara de Jaime aparece no homem, na figura sem braços, no quadrúpede, no peixe: “ninguém, só eu”, lê-se numa das linhas do caderno.





# JAIME

## NAS PALAVRAS DE ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO

Foi um trabalho difícil e árduo. Ele nunca conservou os trabalhos. Normalmente, pedia o material emprestado e, digamos, em paga dava os trabalhos. Mesmo assim conseguimos recolher algumas dezenas de desenhos e pinturas e muitas cartas. Felizmente, nem tudo se perdeu (aliás nem quero pensar na hipótese contrária).

Tivemos sempre a preocupação de não dissociar a biografia da obra. Não nos interessava fazer o filme da vida de um pintor. Aliás, estou convencido que prestávamos um mau serviço ao Jaime se fizéssemos um filme sobre artes plásticas, embora prestássemos, talvez, um bom serviço à pintura.

Digamos, portanto, que a fita é um poema plástico e humano.

Eu não conheci o Jaime e no decurso de todas as investigações que fiz ele escapou-me sempre. A única coisa (pouco) que agarrei foi pelo que ele deixou pintado e escrito. De resto, ele próprio escapou-me.

O Jaime tinha perfeita noção do espaço a ocupar pelo desenho ou pintura. Como estava limitado pelas pequenas dimensões do papel, muitas das suas *figuras-homens* têm braços caídos ou levantados, enquanto as *figuras-animais* têm a cauda caída. Portanto, as atitudes do desenho estão sempre em função de delimitação do papel, para a qual ele achava sempre uma solução plástica genial. É possível que também estejam ligadas a uma estereotipia emocional obsessiva e a arquétipos.

Quando muito, as leis que presidem à sua arte são equivalentes às da criança ou dos povos primitivos. Na sua arte há uma saúde e vitalidade extraordinárias.

Quanto à interpretação da simbologia das cores, ela está muito viciada e varia de sociedade para

sociedade, conforme as culturas. E, por exemplo, o vermelho, no Jaime, não é passional e o preto não é luto. Ele pode encher uma grande superfície de negro e vermelho e depois mete uma dissonância de violeta. Ora, isto só está ao alcance dos grandes artistas e é um acto de consciência pictórica.

Aliás, o Jaime não começou aí. Chegou aí. No filme, não utilizámos algum material que poderia explicar o seu percurso e a sua evolução artística.

---

**ANTÓNIO REIS  
DECLARAÇÕES RECOLHIDAS POR ALBERTINO  
ANTUNES PARA O JORNAL DO FUNDÃO,  
DE 27 DE JANEIRO DE 1974**

---

Acima de tudo, interessou-me a vida de um homem e, sem lamechice, parece-me que só poderia interessar outras pessoas se pudéssemos converter esteticamente a vida desse homem, dado que ele, por si, já não se podia defender, ou atacar, ou até nem lhe interessaria. Não sei. Se me perguntares porquê, posso dizer que me identifico com o conflito dele e que esse conflito se identifica praticamente com todos os que estão na condição de Jaime. Posso também dizer que procurei fazer um filme, humildemente, isto é: que, ao menos, fosse um modo de salvaguardar, através do registo em película, os desenhos que ele deixou e considero geniais. Se fosse, pois, apenas um puro trabalho de arqueologia do cinema, eu já teria ficado feliz, dado que soube que grande parte da obra dele desapareceu.

Sempre me interessei profundamente, mas nunca consegui ver o Jaime pintor separado do homem, e até se me pôs um problema: é que o Jaime começou a pintar aos 65 anos e, até aí, há uma vida para trás e não pude



precisar as causas que determinaram aquela pintura, mas ao estudar mais de perto a sua vida, o lugar onde nasceu, o lugar onde esteve hospitalizado, verifiquei que a sua pintura era profundamente determinada por esses factores. E como as obras de arte são pintadas por alguém (um traço é feito sob uma pressão emocional), interessava-me saber o que está por detrás do pintor. Talvez assim encontrasse um sentido mais profundo. Não estou a fazer confusão. Isto não quer dizer que quem não conheça nada da vida do Jaime não possa gostar dos seus trabalhos ou avaliá-los, mas se é verdade que um símbolo plástico representa, abstracto ou concreto, a luta por essa representação é encontrar a sua poesia ou dialéctica. O que se tentou foi mais uma dialéctica da pintura do Jaime, com todas as suas implicações poéticas, dramáticas, biográficas, etc. É por isso que acho injusto que não se considere *Jaime* um filme de fundo, um filme de ficção. Não é uma história, mas é um filme onde tudo tem importância. Até o seu próprio aspecto descascado, sem preciosismo. Parecia-me um atentado à condução de um trabalho deste género apoiá-lo em preciosismos. Não quero desculpar a falta de brilho do filme, a falta de retoques, mas houve uma espécie de pudor que comandou a própria concepção estética. Eu também trabalhei com esferográficas.

Podia dizer-se que se espreita para qualquer sítio, assombrado com o que se vê, ou para não ser visto, e não se pode mostrar o espaço todo. É uma selecção visual, não há espraio. O compromisso de a câmara ter sido usada à mão, e representando, em certa medida, o desmunido do olho humano, pareceu-nos a maneira mais certa de chegar a uma certa crueza de observação. A própria perspectiva nos feria, a profundidade de campo, tudo o que fosse fazer passagens ou modelações. Há ali uma espécie de trabalho em madeira, no plano, que o reduz à essencialidade. Evidentemente que se podia ter feito a sequência em continuidade, mas tudo isso implicava muita palha no meio, e eu não podia dirigir os doentes da maneira como os dirigi, conseguindo a própria sublimação de um oligofrénico, dando-lhe a dignidade de uma estátua de Henry Moore, que a doença, às vezes, não permite e repugna muita gente,

mas que, a mim, como ser humano, me toca profundamente, pela fatalidade da doença dele e pela maravilha que é.

Tão importantes como os *raccords* dinâmicos do filme, são os *raccords* cromáticos que, ao mesmo tempo, servem a dinâmica que o filme exige e a dinâmica que, de igual modo, é exigida pelas artes plásticas. Esses *raccords* tanto são de parentesco como de contrariedade. Às vezes, parece que o filme se descose, mas não. Nesses momentos, estão a equacionar-se outros valores. É o caso de sequência das botinhas. De repente, estamos na Assíria, com todos aqueles pés que são uma representação plástica da Mesopotâmia.(...) O que me fascinou foi quando senti que os meios se provocavam permanentemente uns aos outros, sem que, com isso, se autonomizassem. O filme fugiu-nos sempre. O Jaime também parecia fugir.

Realmente, ele morre diversas vezes. Numa legenda, diz que morreu oito vezes. Noutros escritos diz que morreu quase 100. É como nós que morremos um pedaço todos os dias. Ele próprio sentia que ali morria muitas vezes. Podemos analisar isso do ponto de vista do delírio ou do diagnóstico da doença (o Jaime era um esquizofrénico paranóico), mas na nossa vida também dizemos isso vezes sem conta. Morremos e renascemos, como naquele *travelling* final.

Às vezes, é só a água que a gente bebe, outras vezes, a água que nos arrasta. No caso do Jaime, a utilização da água deve-se ao facto de ser muito obsessiva, nos seus escritos. Ele nasceu à beira de um rio, pescou lá muitas vezes, muitas vezes regou os campos com as suas águas. A água, no filme, é um símbolo, inclusive na sua própria cor ou curso. Tomemos a água do chafariz. É um chafariz vulgar, mas, quando o vi, pareceu-me uma coisa terrível. Hoje, acho fundamental que o chafariz exista naquele lugar. De repente, é o fio da vida, uma ampulheta, é uma água que aquele deus, digamos assim, manda parar. A água do rio é a água dos corvos, e das raízes arrancadas, e dos nós dos troncos. Quando vemos aquela panorâmica da montanha, por aquela montanha correu muita água, muita fonte. E o Jaime nasceu à beira do Zêzere

e esteve sempre ligado à água. Mas se a água permite um significado imediato de denotação, também permite o de conotação, e eu acho que o que é fundamental, em todo o filme, é o significado imediato de cada plano ser imediatamente destruído pelo jogo de associações e de contradições que estabelecem entre si. Nesse sentido, parece-me que existe um pouco o que o Keaton fazia com os *gags*, ou seja: o filme está permanentemente a fugir da mão. O espectador não tem tempo de ter a boca doce, nem de agarrar os planos por estes serem agradáveis. Tem de os agarrar, no contexto do filme todo. Há conclusões que só irá tirar mais tarde, outras há que, eventualmente, será forçado a abandonar. Isto não tem nada a ver com complexidade. Foi assim que sentimos e trabalhámos. Não há intelectualismo de nenhuma espécie. Há conhecimento, mas conhecimento que foi utilizado como uma ferramenta que ia servindo cada vez melhor, para atingirmos o fim que pretendíamos. Não é um filme difícil, não sendo um filme linear.

Num filme que não é filmado síncrono, fica a porta aberta para a imaginação mais desvairada ou para a sonorização mais imbecil. Não há complementaridade na relação imagem/som do *Jaime*. Não há mesmo um único pleonismo: nem sequer quando Armstrong pronuncia *white table* e aparece uma mesa branca (há mesas por onde passou muito cotovelo em campo). A propósito de imaginação livre e de como evitar a sonorização imbecil, gostaria que fosse bem meditada a integração da St. James Infirmary na 2.ª sequência do filme e na passagem para a 3.ª. Sabes que, além da música, diálogos, ruídos, utilizamos, como matéria sonora, grandes bosques de silêncio. É tão intenso e carregado, esse silêncio com timbres, como o Stockhausen mais alucinante. A estrutura imagem/som dinamiza uma transformação permanente. Leva sempre mais além (ou aquém) o momento ou a significação imediata do plano, da cena e de todo o filme.

**ANTÓNIO REIS – CONVERSA COM JOÃO CÉSAR MONTEIRO PARA CINÉFILO, Nº 29 (20 DE ABRIL DE 1974)**

A primeira vez que eu trabalhei em cinema foi efectivamente no *Jaime*, do António. O António foi o realizador. Eu não assinei (tinha

oportunidade de assinar como realizadora), achei, honestamente, que não devia assinar. Aí funcionei como assistente de realização. Colaborei na rodagem e na ideação do que se ia filmar, fui eu que descobri quer o doente – que já tinha morrido – que o trabalho em que se baseou o filme, que não é uma biografia. O doente estava morto e nós tentámos fazer uma homenagem digna. Aprendi nesse filme a fazer cinema. Gostei muito de o fazer. É um filme de compromisso tem pouca ficção porque não nos atrevemos a inventar sobre uma pessoa que, para além de já não estar viva, tinha sido doente mental quase durante 30 anos. É muito difícil abordar pessoas doentes, não faltar à verdade a essas pessoas. Falámos com a família, com a viúva, com as filhas, colectámos todos os desenhos que havia disponíveis, que já não eram muitos, tinham sido destruídos no próprio hospital.

Eu estava no Porto a trabalhar. Tinha-me formado em Medicina, tinha escolhido Psiquiatria, e por não haver nessa altura Psicanálise no Porto, mudei para Lisboa. Quando entrei no hospital Miguel Bombarda vi numa parede um desenho fabuloso, mas pensei que era uma cópia – eu já conhecia o museu de Lausanne e a chamada Arte Bruta. Portanto, vi uma coisa espantosa na parede, tão boa que pensei que era uma cópia. Isto era no meu gabinete, onde eu trabalhava; um dia, passo mesmo ao pé do desenho, verifico que era feito com esferográfica e pergunto de quem era. Dizem-me que era de um senhor que tinha acabado de morrer, por uns meses eu não o conheci. Mas percebi logo que aquilo era excepcional e fomos juntando os desenhos. As ideias para este filme foram na maior parte do António, foram baseadas nos desenhos.

Usámos uma máquina especial – a truca –, que se aproximava perpendicularmente ao desenho esticado entre duas transparências. As poucas saídas documentais foram no rio Zêzere, perto da Covilhã, no Fundão, onde ficava a casa de lavoura onde ele tinha trabalhado, até se notar que estava doente e ter sido internado. Tínhamos ideias fabulosas, mas lembro-me que a maior parte das ideias de que falámos não foram transpostas.

**CONVERSA COM ILDA CASTRO PUBLICADA NO LIVRO CINEASTAS PORTUGUESES 1874-1956 (EDIÇÃO DA CML, 2000)**

# TRÁS-OS-MONTES

16mm, cor, 110', 1976

Realização  
António Reis;  
Margarida Martins Cordeiro  
 Produção  
CPC; Tóbis Portuguesa; RTP  
 Fotografia  
Acácio de Almeida  
 Assist. Imagem  
Carlos Mena  
 Iluminação  
João Silva  
 Genérico  
Topefilme  
 Grafismo  
Herlander Egidio de Sousa  
 Direc. de Som  
António Reis;  
Margarida Martins Cordeiro  
 Op. Som  
João Diogo  
 Assist. Som  
Filipe Manuel; José de Carvalho  
 Sonoplastia/Misturas  
João Carlos Gorjão  
 Montagem  
António Reis;  
Margarida Martins Cordeiro  
 Lab. Imagem  
Tóbis Portuguesa; Éclair (Paris)  
 Estúdio Som  
Valentim de Carvalho  
 Direc. Produção  
Pedro Paulo  
 Patrocínio  
Fundação Calouste Gulbenkian  
 Distribuição  
V. O. Filmes

## Intérpretes/Personagens

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, António 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 Mirando do Douro  
 – Portelo, Espinhosela, Palaçoulo,  
 Cércio, Duas Igrejas, Paradela,  
 Varge, Constantim.

## Festivais, exposições, prémios

Festival de Toulon, 1976 (Prémio Especial do Júri, Prémio da Crítica). Festival de Mannheim, 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; Hyères. Seleccionado para o Seminário Flaherty em 1978. Seleccionado para a Semana do Cahiers du Cinema, 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 comercialmente em Paris (6 semanas) e noutras localidades francesas como Toulouse, Lyon, Lille e Marselha.

## 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.





## O FILME VISTO POR SÍLVIA DAS FADAS O FOGO NO CENTRO DA CASA

Procuo nestes dias frios escrever com a memória de *Trás-os-Montes*. Um dos primeiros filmes que vi em Lisboa, ao chegar à Cinemateca. Desato uma sala plena e a alegria grave e infantil de poder, enfim, ver um filme de António Reis e Margarida Cordeiro. Creio que não tinha ainda sido restaurado e, se por vezes o som pouco se discernia, posso afirmar que o reconhecimento me apareceu inteiro no fulgor da imagem. Sobretudo nos rostos, dos muito velhos e dos muito novos, fiéis à lei das idades. “Quem jogar a sua vida salvá-la-á”, parecem dizer os meninos em jogos pelos montes. As pedras em vez de pão, para não se perderem no caminho. De regresso, passaram cem anos e as pessoas já não são as mesmas nem as casas estão no mesmo lugar. “– Mas como é que dois rapazes como nós podem ser os 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 muitas, muitos anos, algumas centenas de anos”. Que reino é este em que se avança de retorno e se carrega de presenças? Estamos perdidos na paisagem. Águas geladas mantêm os peixes cativos e os homens longe, em França ou na Alemanha, de qualquer modo, para lá dos montes. Deste lado, as mulheres fiam de mãos nos teares e desfiamos nós, de fragmento em fragmento, sem rei que ali reine. Estamos no centro da imagem, perante a cena que tanto perturba. Estão todos à mesa e a fome toma o gosto da neve, uma pequena oração. Queria escrever violência, porque a fome que conheço e a que



este filme responde, é de cinema e espanto. Digo antes o vermelho justo de uma camisola e, vermelho também, o laço da menina que vê o pai a ir embora (o pai que veio para a ver) e a quem, interminavelmente, diz adeus. Breves os encontros, longas as despedidas. Aqui não há nenhum som, pois a senha é de silêncio e duração e o plano de som não precisa. Antes ou depois há-de se ouvir uma grafonola na Casa Grande, mas por ora não me sinto capaz de um rigor maior; este filme devasta. Ensina a reconhecer intensidades, a filmar uma pessoa, a filmar uma paisagem. Aquilo de que estamos muito próximos. Aquilo que é necessário convocar. O lugar onde Margarida nasceu e António escolheu nascer transforma-se no lugar onde quem vem depois aprende a ver e a perguntar. O que é ser-se forçado a partir? O que é permanecer quando todos partem? O que é uma imagem justa? Quantas forças aqui se convocam em linguagem de filme e em linguagem mais arcana. Traz-me de volta o silvo do comboio a afastar-se, recorda-me que foi o filme mais importante que vi naquele ano, o fogo no centro da casa. E de entre os que resistem, o que amativamente mais convoca a minha atenção e ao qual ainda me não dou sem estremecer. Li depois, no tumulto que se seguiu à primeira projecção, tudo o que havia sido escrito sobre eles, Reis e Cordeiro, enquanto arriscava imaginar os outros filmes: *Jaime*, *Ana e Rosa de Areia*; *Pedro Páramo*, que só nomeado já existia. E se como o Reis dizia, ‘nós só aprendemos o cinema no interior do cinema’, então é ali que eu começo. E se agora filmo a erosão do cinema é porque vi *Trás-os-Montes*, ao chegar à Cinemateca, e aquilo teve a aura de uma iniciação.

# TRÁS-OS-MONTES

---

## NAS PALAVRAS DE ANTÓNIO REIS

---

### E MARGARIDA CORDEIRO

---

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 – até por respeito para com todos os Nordestes que existem ainda no mundo – chegar a tempo. Perder valores de imaginação, valores poéticos, lúdicos, arquitectónicos, de fauna e de flora, perdermos esse Nordeste, é como perdermos, para sempre, espécies da natureza e, um dia, talvez soframos horrivelmente, ao imaginá-las em álbum, se existirem. Todos ficaremos profundamente pobres. Não me interessaria nada que Portugal tivesse o maior produto nacional bruto do mundo se, amanhã, a autenticidade de províncias como o Nordeste – não digo autenticidade sob o ponto de vista etnográfico ou regionalista; digo, naquilo que representa de valor humano, na civilização, e de valor geográfico, na terra – se perdesse. E não o digo levianamente, porque desde ‘57 que contacto com o Nordeste. É horrível salvar um capitel românico para pôr num museu. Um capitel era um elemento de uma coluna, a coluna pertencia a um pórtico, o pórtico pertencia a uma catedral, mas isso, com todas as suas instituições, alienações e sonhos, ainda fazia parte de um templo habitado por pessoas. Neste momento em que tudo se homogeneiza, no péssimo sentido, considero gravíssimo que não façamos tudo o que está ao nosso alcance para impedir essa destruição, ainda que seja apenas através de um filme. É uma espécie de respeito pela pedra que se está a esboroar, mas se temos o sentido da pedra é porque lhe demos muita cabeçada. E da madeira, e das pessoas que inventaram poemas, e das pessoas que semeiam, e das pessoas que vêem os filhos partir, que vêem os seus rios sem peixes, que matam

e morrem. Apaixonadamente. Não imagino, a frio, o tempo que o filme possa ter. Determinar *a priori* o tempo de um filme parece-me ridículo. O tempo de um filme é interior e não tem nada a ver com o tempo psicológico de projecção. Um bocado de pão com azeitonas pode ser muito mais saboroso que o mais rico “menu”. Um *hai-kai* pode ter três versos e ser mais poético do que uma longa epopeia. Infelizmente, temos todos colaborado nesse embuste. Creio que a erosão do Nordeste, não é só uma erosão de vento e sol e terra que a enxurrada leva, é uma erosão muito mais total, mas começa-se a provar que, por debaixo dessa erosão, há muita coisa que não é erudita e, por cima, muita ave que voa, muito homem que caminha e sonha. O Nordeste está em leilão. Está tudo em leilão, e há coisas que não se podem deixar leiloar, até, para “salvação” dos que vão comprar essas peças para pôr nas suas casas. Nós não estamos em leilão. A nossa responsabilidade não está em leilão. Não ponho isto como lema para toda a gente, mas para mim, é fundamental. Como pode ser fundamental fazer um admirável cinema nos meios urbanos. O que é preciso é descobrir os Nordestes de Lisboa. Também existem cá. Não gostaria de falar do que considero ambicioso porque, às vezes, descrever as coisas rouba-lhes emoção, mas não é só isso: os oportunistas são muitos e os aventureiros ainda mais e, como diz um provérbio *Dogon*, o estrangeiro só vê aquilo que sabe. E realmente não se pode julgar por aquilo que se sabe. É impudico e vergonhoso o que estão a fazer – não digo ao povo – à etnografia. Aliás, a etnografia só interessa como recolha, não me interessa um programa etnográfico em relação ao Nordeste. Se for uma antropologia de ficção, então está certo, embora pareça paradoxal.



**ANTÓNIO REIS**  
**CONVERSA COM JOÃO CÉSAR MONTEIRO**  
**PARA CINÉFILO, Nº29 (20 DE ABRIL DE 1974)**

Posso dizer-te que jamais filmámos com um camponês, uma criança ou um velho, sem que nos tivéssemos tornado seu companheiro ou amigo. Isto pareceu-nos um ponto essencial para que pudéssemos trabalhar e para que as máquinas não levantassem problemas. Quando começámos a filmar com eles, a câmara era já uma espécie de pequeno animal, como um brinquedo ou um aparelho de cozinha, que não metia medo. Assim, dispor as iluminações nas suas casas, ou montar os espelhos nos campos para obter luz indirecta, não constituía problema. Era simultaneamente uma espécie de jogo. Foi, pois, possível exigir algumas coisas, a maior parte das vezes com ternura. E se estávamos com dificuldades, compreendiam isso muito bem. Uma coisa muito importante: podiam verificar pelo nosso trabalho que éramos igualmente “camponeses do cinema”, porque chegávamos por vezes a trabalhar 16, 18 horas por dia, e penso que eles gostavam muito de nos ver trabalhar. E quando tínhamos necessidade que eles continuassem a trabalhar connosco, mesmo deixando os animais sem comer ou as crianças sem serem tratadas, eles não o sentiam, na minha opinião, como um constrangimento. Era admirável ver isso.

Sabes, creio que o olhar etnográfico é um vício. Porque a etnografia é uma ciência que vem *depois*. Do mesmo modo, pusemos de parte um olhar pitoresco ou religioso sobre o Nordeste. Evidentemente, interessámo-nos muito pelos problemas antropológicos postos pela região à literatura celta, etc. Lemos toda a obra do vosso Markale, porque os celtas ainda lá estão. Estudámos a arquitectura ibérica, porque a arquitectura das casas aí não nasceu de geração espontânea. Mas sempre com o objectivo de escolher, intensificar. Porque se lemos uma paisagem apenas do ponto de vista da “beleza”, é redutor. Mas se pudermos ler ao mesmo tempo a beleza da paisagem, o aspecto económico da paisagem, o aspecto da geografia política da paisagem, tudo isso é a *realidade* da paisagem. Paisagem integrada, sem transformação, paisagem cultivada, etc. Então, no que respeita ao nordeste, dialectizámos tudo o que sabíamos,

tudo o que havíamos aprendido com as pessoas, tudo o que descobrimos por nós próprios. Porque era igualmente possível descobrir coisas. A Margarida nasceu na parte mais violenta do Nordeste. Ainda hoje ela recorda o sabor do vinho, as lendas e os pesadelos da infância. Tudo isto se tornou uma matéria, com alguma espessura.

Há três pastores no filme, todos eles diferentes. O primeiro é uma força da natureza. É como um fula em África ou um pastor do Médio Oriente, um pastor que tem um ofício, um código de comunicação com as suas ovelhas, intuitivo, que ainda pertence um pouco ao neolítico. O que transmite às suas ovelhas é um código onde é difícil separar a música, os aspectos fonéticos, lexicais: sente-se uma indistinção entre todos estes elementos. E ele fala um subdialecto mais antigo que o português. É muito diferente do pastor do final. É um primitivo, no bom sentido da palavra.

A Margarida nasceu em Trás-os-Montes. Eu nasci numa província sem força, sem beleza, sem expressão, já apagada, a 6 km do Porto. Daí o meu desejo interior de renascer noutra lugar. E a primeira vez que fui a Trás-os-Montes, com um amigo arquitecto, senti que renascia ali. Portanto, conhecia a província há alguns anos e, ao trabalhar com a Margarida, e indo lá muitas vezes, disse para comigo que seria bom fazer um filme naquela região, porque tudo confluía num sentido cinematográfico. De tal maneira que, quando começámos a filmar, foi como se muitas tomadas de plano estivessem feitas há muito tempo. O que não quer dizer que não planificámos as coisas, simplesmente tratava-se de uma planificação *flexível*. Por exemplo, em numerosas cenas é muito difícil distinguir o que foi filmado em directo do que não o foi. A dialéctica entre estas duas posições estéticas foi para nós um inferno. Mas pensamos que conseguimos fazer, não uma síntese, mas uma confrontação de contrários. Mesmo em directo tínhamos necessidade de toda a velocidade e de toda a surpresa, mas, por outro lado, depurámos o que era parasitário, o que não tinha sentido ou era populismo gratuito. E, para isto, necessitávamos de um olhar cirúrgico.



**ANTÓNIO REIS**  
**ENTREVISTA POR SERGE DANEY E JEAN-PIERRE**  
**LOUDART PUBLICADA EM CAHIERS DU CINÉMA,**  
**N.º 276 ( MAIO DE 1977) TRADUÇÃO DE ISABEL**  
**CÂMARA PESTANA E MIGUEL WANDSCHNEIDER**  
**RETIRADA DE OLHARES SOBRE PORTUGAL: CINEMA**  
**E ANTROPOLOGIA CICLO ORGANIZADO POR CENTRO**  
**DE ESTUDOS DE ANTROPOLOGIA SOCIAL DO I.S.C.T.E.**  
**E ABC CINE-CLUBE DE LISBOA (LISBOA, 1993)**

A linguagem fílmica é uma linguagem muito própria, a única que não se pode reduzir a outra, nem por palavras nem por *trailers*. Nós queríamos traduzir em linguagem fílmica o nosso encantamento com as gentes, os animais, as paisagens e o modo de vida desta zona. Quisemos traduzir a maravilha que sentíamos.

Nós tentámos não fazer essa parte “fantástica”. Fizemos uma realidade já trabalhada que é aquela que se filma – colocando a câmara num sítio estamos já a condicionar a tomada de vista –, mas não fizemos um documentário. Trabalhámos o modo de recolher os dados visuais e sonoros. A certa altura, apercebemo-nos de que havia uma espessura histórica nesta terra. As pessoas já não estavam cá, os castelos estão desfeitos. Mas houve uma espessura temporal, aqui viveu gente há muitos, muitos anos, continuamente, os filhos dos filhos dos filhos. E através disso quisemos dar uma respiração ao filme. A intriga linear de um filme é “A dá B, B dá C”; por vezes, há uma pequena troca e o espectador segue alegremente esse suspense e fica aí na conclusão; ora nós fizemos isto em registos de música – como costumávamos dizer – e são tempos e são ritmos diferentes, mas são um Trás-os-Montes que nos pareceu que poderia ter sido assim. Portanto, falar destes camponeses, mas não só no século XX, sempre noutras épocas, porque nós encontrávamos vestígios dessa vida.

**MARGARIDA CORDEIRO**  
**CONVERSA COM ILDA CASTRO PUBLICADA**  
**NO LIVRO CINEASTAS PORTUGUESAS 1874-1956**  
**(EDIÇÃO DA CML, 2000)**



# ANA

16/35mm, cor, 115', 1982

Realização, Produção,  
Argumento e Montagem  
António Reis;  
Margarida Martins Cordeiro  
Texto  
Rainer M. Rilke; António Reis;  
Margarida Martins Cordeiro  
Fotografia  
Acácio de Almeida; Elso Roque  
Cenários / Adereços  
António Reis;  
Margarida Martins Cordeiro  
Direc. de Som  
Carlos Pinto; Joaquim Pinto;  
Pedro Caldas  
Sonoplastia/Misturas  
Antoine Bonfanti  
Música  
Magnificat de J.S.Bach

Lab. Imagem  
Tóbis Portuguesa; Éclair (Paris)  
Estúdio Som  
Nacional Filmes; Bilancourt (Paris)  
Produtor Associado  
Paulo Branco  
Direc. Produção  
José Mazeda  
Assist. Produção  
Vitor Gonçalo; Carlos Gonçalo  
Patrocínio  
Fundação Calouste Gulbenkian  
Distribuição  
Filme Filmes  
Intérpretes/Personagens  
Ana Maria Martins Guerra (Ana);  
Manuel Ramalho Eanes (Alexandre);  
Octávio Lixa Filgueiras (Filho  
de Ana); Aurora Afonso (Aurora);  
Ana Umbelina (Criança);  
Mariana Margarido



#### Festivais, exhibições, prémios

Valladolid, 1982 (Espiga de Ouro); Figueira da Foz, 1982 (Menção Especial); Prémio Nova Gente, 1985 – Realização, Actriz Revelação (Ana Maria Martins Guerra), Actor Revelação (Manuel Ramalho Eanes), Fotografia (Acácio de Almeida); Prémios Se7e, 1985 – Realização, Fotografia (Acácio de Almeida, Elso Roque), Actriz Revelação (Ana Maria Martins Guerra); Festival de Montreal, de Bruxelas, Bois de la Batie, Antuérpia, Chicago. Festival de Veneza, 1982. Festival de Berlim, Festival de Roterdão, Hong-Kong, São Paulo, Manheim, Edimburgo, Digne, La Rochelle, Tenerife, em 1983; Genebra, Lausanne, 1985; Los Angeles, 1986; Locarno, 1983 – filmes do ano; Rimini, 1985 – melhores filmes da Europa. Seleccionado para os prémios René Clair (1983) e David di Donatelle. Seleccionado para a Semana dos Cahiers du Cinéma 1983. Seleccionado como Candidato ao Óscar do Melhor Filme Estrangeiro (1985).

Exibição comercial em Paris durante três meses.

Distribuição comercial na Alemanha, Áustria, Suíça e Bélgica.

#### Sinopse

Naqueles dias... A lenda do leite na casa sombria. Tempo interior. Quase silêncio. Luz. A natureza como imemorial casa exterior. Inverno. O sangue recolhido nas duas mãos, mãe Ana. (Três gerações: uma avó, um filho cientista que vive na cidade e passa férias na aldeia, duas crianças – neto e neta. Harmonia só quebrada com a morte de Ana...).



## O FILME VISTO POR TIAGO AFONSO

*Amava.*

*Amava tudo o que dentro de si trazia:*

*a confusão interior,*

*a selva antiquíssima em mudo desmoronar*

*e sobre a qual se erguia como uma luz*

*esverdeada*

*o seu próprio coração.*

*Seguia as suas raízes até à força imensa*

*das origens.*

*Lá onde já o seu pequeno nascimento*

*aconteceria.*

*Ele desceu ao mais antigo sangue,*

*Ao abismo.*

*Lá, onde jazia o terrível,*

*saturado dos seus antepassados*

*como vestígios de cordilheiras desfeitas*

*e em repouso,*

*leitos de rios já secos das antigas mães.*

Ana é a matriarca em torno de quem tudo se constrói.

Ana é a mãe dos filhos, dos netos, da vaca Miranda.

Mãe de mundos e não apenas de seres. Não se limita a dar ao mundo, posto que dá mundo. O prisma através de quem vemos é a imagem de Ana. Se a luz não a atravessasse, não se poderia dividir-se nas cores do arco-íris.

Contudo, a geração não é linear.

Como na teoria do rizoma, o processo de gerar difere do ser raiz e do ser flor, é algo distinto, mais vago, difuso e amplo, uma espécie de raiz aérea da qual brota um outro género de vida

e suas ramificações dinâmicas.

Se atentarmos na cena em que se estabelece uma relação entre as jangadas de odres da tradição local e as jangadas do Ganges, percebemos que é impossível definir a influência de umas sobre as outras, se umas são mais ou menos tecnicamente avançadas do que as outras. Este modo do diferir que interessa a Reis-Cordeiro implica, isso sim, uma descontinuidade de umas para as outras.

Ana é mãe e não apenas mãe 'de'.

Ana encarna nas coisas que a rodeiam, na Miranda, no lago, nos montes, nas paredes da casa. Ela morre antes e vive depois de morrer. Ora, história do eclipse fala-nos da sensação de fim do mundo, de uma memória física de peso no peito...

Ana impregna as coisas de si. Dá um cordão de ouro e essa oferta é claramente portadora do sentido da inscrição. Escova o cabelo e dá banho ou enxuga num tempo cristalizado, que é aliás o de todos os seus gestos. Ana vê esse tempo já escasso. O tratamento deste elemento particular não é em nada realista como o é no dos rostos ou no dos hábitos. Ao despedir-se (a última vez que dá de comer à Miranda e a forma como diz adeus à paisagem) ela despede-se comungando e fundindo-se com o meio.





*... era como se de repente as pessoas voltassem a encontrar a origem da vida, portanto, a sua própria mãe. Era uma espécie de encontro com a origem...*

Na verdade o mundo tal como Ana o viveu, o deu a viver, o deu a ver, morre com ela, não obstante a constante aprendizagem que as crianças têm do que as rodeia: mercúrio, prisma, livros vários. Significativamente, elas escondem-se dos cavaleiros como se da morte se tratasse...

Ana não é um filme narrativo, não é um documentário. Os poemas e prosas recitados vestem a paisagem (também a paisagem humana) de outra cor que não a que simplesmente se vê. Mas, por outro lado, é-nos impossível em *Ana* seguir a trama das personagens abstraindo-nos dos traços da paisagem nas suas acepções humana, animal, mineral, volumétrica, gestual, laboral, cultural, sazonal... tal é o relevo destes elementos na composição da imagem.

Assim como Ana é mais do que Mãe, o Cinema de António Reis e Margarida Cordeiro é mais do que cinema, no sentido do entretenimento, já que oferece e exige uma experiência cinematográfica ao mais profundo nível, requerendo um envolvimento/disponibilidade total do espectador, sem os quais a apreensão do que ali se joga não pode acontecer. *Ana* é pois um filme que definitivamente não pode ser visto com



a mão entre o saco de pipocas e a boca que mastiga. É um filme que não pode ser visto na televisão, onde o fora de campo é tão-só o *bibelot* pousado sobre a mesa, pois que tem de ser participado pelo corpo mental do espectador mergulhado na noite dos tempos. Significativamente, numa das difusões televisivas de *Ana*, foi trocada a ordem das bobines, pouca gente reparou e ainda menos se queixou.

O cinema de Reis-Cordeiro não é pintura ou poesia como alguns redutoramente pretendem simplificar, pese embora a sabedoria plástica dos seus autores e a inscrição numa matriz poética que, no caso de António Reis, se concretizou na escrita antes de “desviar” para a imagem-tempo. Aliás, essa abordagem grosseira, ao sonegar o muito Cinema que há nesta hipótese de cinema particular e original, desvaloriza certas características fundadoras da 7ª arte que fazem dela uma proposta arrojada de experiência total. O trabalho sobre a luz em cinema – e em Reis-Cordeiro ele implicava uma verdadeira caça à luz – e o trabalho sobre o som não se confundem com a exploração destes campos na pintura e na poesia escrita ou oral.

A relação do cinema de Reis-Cordeiro com as outras artes é ele assumir-se radicalmente como arte, postura que, volvido um século de existência dos média, ainda não é geralmente aceite em todas as suas dimensões.

# ANA

## NAS PALAVRAS DE ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO

Ana é um filme muito feito a partir de memórias, recordações de infância...

**MARGARIDA CORDEIRO** Todas as memórias são de infância, pelo menos para mim as coisas mais fortes são de infância, as coisas posteriores vão buscar referências à infância. Mas essa ideia deve vir mais de uma *sinopse* que nós tivemos que redigir, uma concessãozinha que nós fizemos, um resumo sob pressão. É um pouco isso...

**ANTÓNIO REIS** Mas não há nada que esteja no *Ana* que seja a recriação de um acontecimento que esteja na nossa memória. Toda essa memória foi absolutamente submetida a um processo imaginário, senão seria a ilustração de um fenómeno de memória, que estava num arquivo... Aliás o próprio tempo já se escorrega de esbater coisas, de alterar umas e de trazer outras...

*Vocês dão grande importância à composição interna de cada plano, à escolha das cores e dos materiais, e talvez por isso houve muita gente que falou em pintura quando viu o filme.*

**ANTÓNIO REIS** Mas nunca é uma composição pictórica. Nós consideramos que as artes plásticas, com os conhecimentos que temos, poderiam ser o maior inimigo do nosso cinema, e essa tem sido uma grande confusão, mesmo por parte de grandes realizadores, ao pretenderem fazer a transposição dos fenómenos pictóricos para o cinema. Isso é tão errado como pretender transpor a ficção literária para a ficção cinematográfica... Mesmo sem pensar na dinâmica própria dos meios cinematográficos, o movimento, a temporalização, basta pensar até no domínio da pigmentação – todo o cromatismo cinematográfico é obturado, varia na escala dos planos, etc., e esse fenómeno é totalmente diferente na pintura.

É ridículo tentar ilustrar a pintura com o cinema e eu até diria, parafraseando aquelas lendas que aparecem no princípio dos filmes, que qualquer coincidência entre as artes pictóricas e o cinema que nós fazemos, não é mera coincidência, é néscia exploração, ou néscia cultura.

**MARGARIDA CORDEIRO** É não perceber nem de cinema nem de pintura.

**ANTÓNIO REIS** No fundo, quando os realizadores se servem disso, é mais como uma muleta que se buscou, ou na música, ou na literatura. Não há dúvida que há um aspecto às vezes quase perfumado, há um aspecto tátil em muito do que nós fazemos. Mas não é por ser tributário da pintura, eu diria que é por uma vivência das matérias, quer cinematográficas, quer das coisas que apanhamos, e como as apanhamos, na própria vida.

**ENTREVISTA DE PEDRO BORGES A ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO PUBLICADA NO JORNAL DA LETRAS, DE 14 A 20 DE MAIO DE 1985.**

O *Ana* foi mais pensado [que os filmes anteriores], porque estávamos na posse de muitos dados, conhecíamos esta terra, tínhamos pessoas conhecidas em todo o lado, se nós fazíamos as coisas de uma maneira errada essas pessoas corrigiam-nos, tentámos não ser infiéis às coisas que víamos. O *Ana* foi mais consciente, dominávamos melhor o instrumento; por isso, as pessoas acham-no mais seco. Mas o *Ana* é mais rico, muito mais bem feito. Nunca ninguém analisou bem estes filmes. Porque os nossos três filmes são como pedaços de filmes que rimam mais tarde, ou que são anunciados antes, tal como na música. Nunca ninguém analisou um só desses filmes, nem aqui nem em França.

**MARGARIDA CORDEIRO  
CONVERSA COM ILDA CASTRO PUBLICADA  
NO LIVRO CINEASTAS PORTUGUESAS 1874-1956  
(EDIÇÃO DA CML, 2000)**





# ROSA DE AREIA

35mm, cor, 105', 1989

Realização, Argumento e Montagem

António Reis;

Margarida Martins Cordeiro

Produção

Inforfilmes

Assist. Realização

Luís Alvarães

Relatos

Canto Zen; Texto Jurídico Medieval

Texto

M. Montaigne; F. Kafka; R.M. Rilke; S.J.

Perse; Atharvaveda; C. Sagan

Fotografia

Acácio de Almeida

Efeitos

José Vian; A. Bueno Budia;

Manolo Gomez;

Assist. Imagem

José António Loureiro

Chefe Maquinista

Vasco Sequeira

Maquinistas

José Pichel, José Ramalho/Alché

Iluminação

Rafael de Sousa/Lito;

Marinho Castanheira

Electricistas

Carlos Santos; Helder Loureiro

Decoração

António Reis;

Margarida Martins Cordeiro

Pintura

Maria Jardim; Jean Vertier

Cenários (Adereços)

José Vian

Vestuário

Susana de Carvalho

Figurinos

Margarida Martins Cordeiro;

António Reis

Caracterização

Ivan Coletti

Anotação

Marina Fernandes

Direc. de Som

Jean-Paul Mugel

Assist. Som

Laurent Poirier

Sonoplastia/Misturas

Denis Sechaud, (As.) Jean Ristori

Música

César Frank

Assist. Montagem

Manuel Mozos

Montagem Negativo

Ana de Lourdes Claudino

Lab. Imagem

Tóbis Portuguesa

Etalonagem

Teresa Ferreira

Estúdio Som

Auditorium Synchro Art Systems

(Genève)

Lab. Efeitos Especiais:

Cinefec

Produção Exec.

José Mazedá; Acácio de Almeida

Administrador

Fernando Neto

Chefe de Produção

Carlos Gonçalo; Mónica Van Zeller

Assist. Produção

João Pedro Bénard da Costa;

Carlos Teresinho

Sec. Produção

Paula Resende

Cantina

Antão Villas-Boas

Patrocínio

Secretaria de Estado da Cultura/

SEC; RTP

Intérpretes

Ana Umbelina; Balbina Ferro;

Cristina de Jesus; Lia Nascimento;

Maria Olinda Simões; Alberto Mendes;

Alcino da Costa; António Reis;

Artur Semedo; Carlos Alberto Gomes;

Francisco Nascimento;

Frederico Robalo; Ilda Pais;

Luís Silva; Rodolfo Silva; Roxana;

Ana Martins Guerra;

António Manuela Baptista;

Pedro Tamen; Fernando Lopes;

Arnaldo Saraiva;

Constança Capdeville;

Arquimedes Silva Santos

Festivais, exposições, prémios

Festival de Berlim, 1989;

Salsamaggiore; Parco mondo-Vacelli;

Pesaro; La Rochelle;

Festival de Outono (Paris);

Toronto; Locarno; Flandres; Cadiz.

Seleccionado para a Semana

dos Cahiers du Cinéma.

Exibido nas retrospectivas:

Lussas, 1983; 10èmes Rencontres

Cinématographiques de Dunkerque,

1996; Un été portugais (Galerie

Nationale Jeu du Paume, Paris), 1997.

I Encontros de Cinema Europeu

(Inatel/Quarteto) em Lisboa, 1995 (foi

entregue uma placa comemorativa à

família); 5èmes Journées de Cinéma

Portugais (Rouen), 1995 ; Cinemateca

Portuguesa / Cineclub de Faro, 1997.

Sinopse

Sons, ritmos, visões, palavras,

corpos e rostos, vento, pó e areia.

Personagens de sonho, expostas mas

secretas, que surgem e desaparecem,

para voltarem mais longe, como

os oásis temporários onde nasce a

rosa do deserto. Condição humana,

dolorosa, vida: crianças e mulheres,

homens e animais...



## O FILME VISTO POR ANA GIL

Quanto de nós, perante um desgosto de amor, não nos sentámos à beira de um rio para nos apaziguarmos com a sensação de que há certas coisas que permanecem imutáveis ao longo do tempo? Mesmo que a nossa vida mude de um dia para o outro e os sonhos caiam por terra, a água do rio corre sempre na mesma direcção, os álamos abanam sempre da mesma maneira à passagem do vento e a colina, ao longe, ocupa sempre o mesmo lugar. Tudo continua, indiferente à nossa pequena existência, às nossas guerras, aos nossos desgostos e às nossas desilusões. Com o rio, o vento e a colina podemos sempre contar.

Tive com este filme a sensação de estar sentada à beira do rio.

António Reis e Margarida Cordeiro usam a câmara como arqueólogos da humanidade e da existência. Cada imagem é uma camada que se põe a nu para melhor entender o universo e a vivência dos Homens.

O filme passa-se em todos os tempos e em nenhum em concreto, escapando à lógica da cronologia. Tanto estamos num aparente século XIII, como nos anos 80, como no século XV, sem ordem ou necessidade dela. Saltamos século para a frente, século para trás, sem que isso perturbe a ténue continuidade que se constrói. É curioso como Reis e Cordeiro fazem *raccords* entre dia e noite, entre centenas de anos, até, sem que esses enormes abismos tenham a menor importância. Muda a luz, a roupa, o ruído do quotidiano, muda a matéria, mas a essência das personagens mantém-se. É nesta fragmentação quase caótica que se constrói a noção de unidade. Tudo está ligado. O inconsciente é posto a descoberto silenciosamente. Vamos recolhendo fios, aqui e ali, entre os textos lidos ou narrados, entre as imagens-quadro, e vamos tecendo o nosso sentido, montando o nosso filme no silêncio da mente.

Tudo contém tudo. No sono de uma família, uma tribo antiga que pernoita no deserto ao luar. No vinho que a filha bebe com o seu pai morto, o sol, as poeiras e a chuva. Nos vales e planícies, os passos esquecidos dos soldados que por lá passaram.

A natureza tem um verdadeiro papel neste filme. Diria que é uma das actrizes principais.

Vemos escarpas, montanhas, rios que correm fundo nos vales, searas. São as diferentes faces de uma só coisa: de uma camada que envolve a Terra e que ora é escrava, ora é mãe, ora é rainha dos Homens. A câmara de Reis e Cordeiro mostra-nos uma natureza que não julga. Não distingue o bem do mal. Tanto cede o seu manto para que os Homens o pisem e cheguem até outros Homens e façam a guerra, como engole os corpos dos soldados anónimos que vão tombando, oferece o prazer de um último morango àquele que vai morrer dentro de minutos, adquire uma infinitude que se estende dos bosques, às montanhas, aos planetas e a todo o universo, onde nós, homens e mulheres, somos apenas uma poeira que tem a improvável sorte de conseguir sobreviver e ainda assim troça dessa dívida ao trucidar outros que também são fruto dessa preciosa improbabilidade estatística. Tudo depende da escala.

A câmara de Reis e Cordeiro é como a natureza. Observa, mostra, acompanha, oferece, tira, repete, estende, mas não julga. Os julgamentos ficam à responsabilidade do espectador que tece o manto com que deseja cobrir-se.

Rosa de Areia dá vontade de sussurrar palavras soltas ao caos para encontrarem o seu sentido no ouvido e no olho de cada um: mito, absoluto, pagão, feminino, nada, universo, morte, prazer, majestoso, ínfimo, noite, dia, silêncio, ruído, magma, grão, erosão, ser, concêntrico, origem, ciência, alma.

Rosa de Areia é um filme de rara beleza e é, sobretudo, um raro filme LIVRE.

# ROSA DE AREIA

---

## NAS PALAVRAS DE ANTÓNIO REIS

---

## E MARGARIDA CORDEIRO

---

### MARGARIDA CORDEIRO

A propósito de *Rosa de Areia*: é um filme para quem pode ainda ver e ouvir como que pela primeira vez; como se fosse o primeiro filme surgido na terra e falando sobre ela.

Houve a luta com as formas, muito tempo antes de serem filmadas; o filme «mental» mudou vezes sem conta, mesmo após ter sido sujeito à escrita prévia da(s) *découpage(s)*.

Filmadas, as formas revelaram-se muito belas, estranhas, hostis ou mesmo incompatíveis (planos que não puderam incorporar-se na montagem). Impunham-se, rejeitavam-se, atraíam-se, estavam vivas.

Finalmente, *Rosa de Areia* estava ali, contra mim (fazendo parte de mim), no escuro das salas, palimpsesto complexo e fugitivo no ecrã, jogo de luzes e sombras, de sons e de silêncio. E a alegria muito funda e grave durante todo este longo e inenarrável processo.

### ANTÓNIO REIS

Eu diria que *Rosa de Areia* é, totalmente, um filme de matérias. Matérias em permanente devir: o vento natural torna-se vento de tuba, o vestido das atrizes contracena com as nuvens, a tri-dimensionalidade cai aos pés da bi-dimensionalidade, o plano-sequência é emparedado pelo fixo, a música é o silêncio e a cor modulada, a luz mais pura passa a flutuante e difusa.

O sentido do labor sobre as matérias (implicando-se e implicadas) não pode, pois, delimitar-se: é múltiplo, refaz-se constantemente e sobretudo interroga, elabora formas...

*Rosa de Areia* não passa como uma torrente: esvai-se em lenta rotação, em lenta translação, movido pela insubmissa energia das formas cinematográficas.

---

**14 DE AGOSTO DE 1989 DEPOIMENTOS PUBLICADOS EM REVISTA CINEMA, N.º 16 (OUTUBRO DE 1989)**

---

*Este filme...*

---

Não tem nada a ver com o resto do cinema português, nem do ponto de vista estético, nem do temático. A arte é um meio de prospectar o desconhecido. De abordar o mistério. Queremos sempre ir mais além. Avançamos, interrogamo-nos e transformamos essas interrogações em cinema. Neste processo, o tema não é de primordial importância. Alguém disse que o nosso cinema é pré-socrático, é metafísico – foi Jacques Rivette.

*Porquê a incidência de Trás-os-Montes na vossa filmografia?*

Porque conhecemos bem a terra, a gente e amamo-las muito. É também mais barato trabalhar lá. Fomos a Marrocos, ao Sahara, filmar dois planos que ficaram caríssimos. Trás-os-Montes representa um confluír de civilizações milenárias que se foram acumulando, estratificando. Lá fomos encontrar um espaço cénico físico e cinematográfico bravo, livre, não-poluído. É uma geografia humana que tem permitido a modulação plural dos nossos filmes. Achamos que a montagem deve ser modulada e não modelada como acontece no cinema narrativo tradicional.

A Margarida nasceu lá, conhece bem todo aquele mundo e isso nos permitiu destruir o conceito de décor e passar directamente para a Natureza.

*Que dizer mais, para terminar, sobre Rosa de Areia?*

É uma obra acabada, completa que nos deixou a sede de continuar, abre novas pistas outras vias de interrogação que nos encaminham para o novo trabalho que nos absorve já por completo.

**EXCERTOS DA CONVERSA DE MARGARIDA CORDEIRO E ANTÓNIO REIS COM JOSÉ COUTINHO E CASTRO PARA CINEMA, Nº 16, OUTONO/89**

**MARGARIDA CORDEIRO** Eu acho que o filme é muito simples, que fala a toda a gente. Claro que se tiver de ser analisado estruturalmente, como ele é feito, não é essa tal sequência de quadros que você falou porque cada plano não é um quadro, há sempre movimento, mesmo que o plano seja bastante lento, mas diz sempre coisas a qualquer. Mas fomos ao fundo do filme (nós que o fizemos, nós que o montámos) há sempre coisas diferentes a encontrar lá – como em qualquer outro, aliás.

**ANTÓNIO REIS** No filme há realmente um sentido mais de tempo astronómico e portanto, neste caso, eminentemente cinematográfico, do que de grandes expressões de tempos mecânicos. *Rosa de Areia* foi o nome que nós encontrámos... tivémos a grande dificuldade que tem um poeta em encontrar certos títulos para os seus poemas...

**MARGARIDA CORDEIRO** *Rosa de Areia* é como quem dá um nome a uma criança que nasce. Também serve como isso.

**ANTÓNIO REIS** Neste caso da *Rosa de Areia*, não pela sua dificuldade, creio eu, mas pelo muito que se emocionaram e pelo seu trauma, quase de beleza e sofrimento, as pessoas querem tornar a ver o filme.

**MARGARIDA CORDEIRO** E talvez por não se poder ler numa linha única, direcciona, de intriga. Não é a tradicional história, normalmente de amor ou violência, que se esgota (nem sempre, felizmente), mas que muitas vezes se esgota em si própria. E como nós fugimos um pouco a isso, as histórias estão muito fraccionadas, não se esgota tão facilmente, pensamos nós. E esperamos que as pessoas sejam sensíveis e gostem de o ver e rever.

**ENTREVISTA SOBRE ROSA DE AREIA POR FERNANDO MATOS SILVA EM CINEMAGAZINE (17 OUT. 1989)**



**PANORAMA  
2010  
4ª MOSTRA DO  
DOCUMENTÁRIO  
PORTUGUÊS**



## 002 #

Mini DV, 4', 2008

Realização [João Ferreira](#)

Guião [João Ferreira](#)

Imagem [João Ferreira](#)

Montagem [João Ferreira](#)

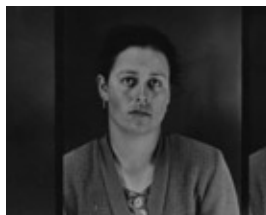
Som [João Ferreira](#)

Produtor Executivo [João Ferreira](#)

Produção [ESAD](#)

### Sinopse

Neste filme apropriei-me de negativos que encontrei ao abandono, resolvendo juntar passagens de uma peça de Samuel Beckett, *Fim de Partida*. O filme torna-se numa legenda familiar fictícia, produzido por imagens de pessoas desconhecidas.



## 48

Betacam Digital, 93', 2009

Realização [Susana de Sousa Dias](#)

Guião [Susana de Sousa Dias](#)

Imagem [Octávio Espírito Santo](#)

Montagem [Susana de Sousa Dias](#)

Som [Armanda Carvalho](#)

Produtor Executivo [Ansgar Schaefer](#)

Produção [Kintop](#)

### Sinopse

O que pode uma fotografia de um rosto

revelar sobre um sistema político?

O que pode uma imagem tirada há mais de 35 anos dizer sobre a nossa actualidade?

Partindo de um núcleo de fotografias de cadastro de prisioneiros políticos da ditadura portuguesa (1926-1974), *48* procura mostrar os mecanismos através dos quais um sistema autoritário se tentou auto-perpetuar.

### Nota de Intencões

*48* partiu de uma certeza: a de que é possível contar uma história do regime apenas através destas imagens [as fotografias dos presos políticos]. Mas partiu também de muitas interrogações. Os rostos fotografados pela PIDE fitam-nos, interpelam-nos, perturbam-nos. Como filmá-los, mantendo a integridade desta interpelação? Que duração atribuir a cada plano para que o espaço de ecos e ressonâncias que cada rosto comporta, possa ter existência? Como se transfigura uma imagem através da duração que lhe é imposta? Quanto tempo aguenta um grande plano "em grande plano"? Qual o equilíbrio entre as palavras e os silêncios para que a imagem não fique inteiramente possuída pelo texto? E como construir um espaço que, mais do que físico, é conceptual?

Mas estas fotografias também são tempo: o tempo contido dentro da fracção de segundo em que o preso enfrenta o opositor e que o filme estende na sua duração; o tempo que nos permite entrar dentro do universo enclausurante das prisões políticas e estar dentro do instante onde se cruza o outrora com o agora; um tempo múltiplo que extravasa as noções de passado, presente e futuro. Através de uma linha narrativa que toma como base as acções da polícia política sobre o corpo e a mente dos prisioneiros e de um dispositivo que procura evidenciar a pregnância temporal da imagem, *48* organiza-se através de um conjunto de sequências, cada uma delas comportando um silêncio específico. Estes silêncios não só criam o espaço cinematográfico do filme como nos dão a sentir a própria presença corporal de cada um dos ex-prisioneiros, hoje. Através das suas palavras, o filme procura desvelar as imagens cuja função original – captar os sinais distintivos da fisionomia e servir de instrumento de identificação (mas também de poder) – ainda hoje cria um véu que as impede de serem realmente vistas. O que nos mostram e escondem estas imagens?





## À BEIRA DO MAR

Mini DV, 25', 2009

Realização [Tiago Melo Bento](#)  
Imagem [Tiago Melo Bento](#)  
Montagem [Tiago Pereira Carvalho](#)  
Som [Maria Simões](#); [André Laranjinha](#);  
[Francisco Cogumbreiro](#)  
Produção [Corredor - Associação Cultural](#)

### Sinopse

Um pontão em Ponta Delgada reúne vários aspectos da economia das pescas nos Açores.

Na lota, a vida dos pescadores e comerciantes é decidida num premir de um botão.

### Nota de Intenções

A variação do preço do peixe na lota depende de factores que pescadores não dominam. Uns e outros, os comerciantes têm razões de queixa sobre um mercado diferente dos outros.

Este filme tenta mostrar o percurso do peixe na lota, os seus intervenientes e o conflito que "os une".



## A CASA QUE EU QUERO

DV Cam, 65', 2009

Realização [Joana Frazão](#); [Raquel Marques](#)  
Imagem [Joana Frazão](#); [Raquel Marques](#)  
Montagem [Luísa Homem](#)  
Som [Joana Frazão](#); [Raquel Marques](#)  
Produtor Executivo [Nádia Sales Grade](#)  
Produção [Terratre Filmes](#)

### Sinopse

Uma casa fechada onde se pode brincar, janelas que se abrem, a casa de pedra, um vestido de noiva, as plantas de que ninguém cuida durante meses, cabras, porcos e cavalos, dias de chuva e a piscina sem ser usada, o marido que foi a salto para França, a a casa na árvore por construir, frontões redondos que não deixaram fazer, colchões de pé para proteger da humidade, a casa construída há 30 e tal anos e a que ainda não está acabada, "la maison de nos rêves".

É Verão, mês de Agosto em Vascões, no Norte de Portugal. Muitas das casas de emigrantes vazias durante o resto do ano, voltam a estar habitadas. Visitamos seis delas, guiadas pelas histórias daqueles que as construíram.

### Nota de Intenções

No Verão de 2006, encontrámo-nos para fazer uma viagem de carro no Norte de Portugal. Agosto é o mês mais animado, a época em que os emigrantes voltam: as conversas decorriam entre o português e o francês, as casas estavam habitadas. À beira da estrada, sucediam-se as construções novas, de grandes dimensões. E foi tomando forma um projecto de filme: ir além da visão da estrada (as fachadas) e filmar estas casas por dentro, em visitas guiadas pelas pessoas que as tinham construído; aproximar-nos e confrontar as ideias feitas.



## A CORAGEM DE LASSIE

Betacam SP, 49', 2009

Realização [Francisca Manuel](#)

Guião [Francisca Manuel](#)

Imagem [Francisca Manuel](#)

Montagem [Francisca Manuel](#)

Som [Paulo Machado](#); [Francisca Manuel](#)

Produção [Francisca Manuel](#)

### Sinopse

A *Coragem de Lassie* é um filme sobre Ana Jotta ou sobre o seu trabalho? Talvez seja sobre uma espécie de superfície (cujo equivalente material, no filme, é o ecrã que a imagem cinematográfica supõe) onde as duas coisas se entrelaçam suavemente. O filme não quer "aprofundar" muito, não quer "ver muito", seja do atelier, seja da casa, seja da própria Ana Jotta. Há uma distância, e, por seu intermédio, tudo desliza em ambas as superfícies, como um *ritornello* de Ana Jotta. São estes os efeitos mais sensíveis e onde é inscrita a ética da distância deste filme.

### Nota de Intenções

Conheci a Ana Jotta há uns anos. Havia um fascínio da minha parte por aquela pessoa, as conversas e os interesses em comum revelavam muito do que eu esperava de uma pessoa mais velha do que eu. Não foi a artista que despertou o meu interesse inicial, mas a pessoa que fui percebendo de onde às vezes saltava uma personagem. Era aqui que eu tentava perceber até que ponto seria possível filmar ou não, como seria colocar uma câmara em frente à "J" sem a pessoa se desfazer completamente na personagem. Ela convidou-me para ver o seu atelier novo na Rua Braamcamp e a partir do momento em que a vi a trabalhar, tornou-se óbvio para mim que pretendia ficar ali, a observá-la, a vê-la trabalhar. Conquistar o meu espaço naquele espaço, sem ela dar pela minha presença. Um dia levei a câmara e comecei a filmar.



## A MINHA MALADRESSE É UMA FORMA DE DÉLICATESSE

Betacam Digital, 70', 2009

Realização [Salomé Lamas](#); [Francisco Moreira](#)

Imagem [Salomé Lamas](#); [Francisco Moreira](#)

Montagem [Salomé Lamas](#); [Francisco Moreira](#)

Som [Salomé Lamas](#); [Francisco Moreira](#)

Produtor Executivo [Joana Cunha Ferreira](#);

[Salomé Lamas](#); [Francisco Moreira](#)

Produção [Terratrema Filmes](#)

### Sinopse

Como representar uma intenção artística sem a reduzir ao descritivo?

Como o fazer sem impedir que a intencionalidade do gesto continue a existir nesse espaço de ambiguidade subjectiva em que no fundo se constrói a individualidade de um olhar artístico?

### Nota de Intenções

A *minha maladresses...* propõe um olhar sobre o universo plástico da artista Ana Jotta. Traçando pelo caminho, um retrato análogo do mundo de relações da artista e abordando questões paralelas como a possibilidade da interpretação ou da arte como sistema de valor. A relação dos três (dupla e artista) oscila entre familiaridade, relação mestre aprendiz, objecto e sujeito; a distância e a autoridade de quem filma lançando luz sobre essa urgência maior por detrás do olhar artístico, onde Trabalho e Vida se sobrepõem nessa inquietante perseguição de um propósito maior: fuga do desconsolo, neste sagrado burlesco de um funcionalismo existencial. Um laboratório documental de limites reflexivos.



## AGRESTE

Betacam SP, 26', 2009

Realização [Carlos Magalhães](#)

Imagem [Carlos Magalhães](#)

Montagem [Carlos Magalhães](#)

Som [Carlos Magalhães](#)

Produtor Executivo [Carlos Magalhães](#)

Produção [Universidade da Beira Interior](#)

### Sinopse

Ao nos questionarmos sobre a solidão e sobre o homem, começamos a atravessar a ponte para a compreensão de ambos. Inspirado no livro *The Loneliness of Human Life* de William Alger, *Agreste* explora e retrata a beleza cruel da solidão e do efeito-idade patente nas paisagens e locais da região de Trás-os-Montes.

### Nota de Intenções

*Agreste* pretende, em seis capítulos distintos, e apenas com recurso a planos contemplativos, englobar e explorar duas temáticas intrinsecamente relacionadas: a solidão do homem através da passagem do tempo ("efeito-idade") e a erosão material e psicológica resultante do mesmo.



## ÂNGELO DE SOUSA: TUDO O QUE SOU CAPAZ

Betacam Digital, 60', 2009

Realização [Jorge Silva Melo](#)

Guião [Jorge Silva Melo](#)

Imagem [José Luís Carvalhosa](#)

Montagem [Vitor Alves](#); [Miguel Aguiar](#)

Som [Armanda Carvalho](#); [Quintino Bastos](#)

Produtor Executivo [Manuel João Águas](#); [João Matos](#)

Produção [Artistas Unidos](#)

### Sinopse

Ângelo de Sousa vive e trabalha no Porto desde os anos 50. Quero filmá-lo ao sabor de encontros vários, em Coimbra numa exposição de escultura, em casa, no atelier, em Lisboa.

O filme parte de vários encontros com o Artista, como se fossem várias curtas-metragens justapostas, em que ele comenta os seus trabalhos, os métodos, a repetição das formas, as alternâncias de suportes (papel, fotografia, vídeo, metal), ele que tanto trabalha o desenho como a escultura como o papel. Inquieto, Ângelo guia-me pela sua sempre declarada alegria, impermanente conquista diária das formas simples.

### Nota de Intenções

Um documentário sobre Ângelo de Sousa, pintor. Ou antes um filme com Ângelo de Sousa, de tal forma estamos perto da sua colaboração?

Ou o retrato de um homem que se quer teimosamente simples, artista que reduziu o seu trabalho às três cores primárias e ao preto e branco, inventando permanentemente novas formas ou alterando as formas em suportes que as dinamizam.

E, tal como a cor, que, a partir dos anos 60, Ângelo vai trabalhando em fatias, camadas como que geológicas, socalcos e contornos, em função de campos e de horizontes, em diferentes graus de fusão e separação, o propósito deste filme será a permanente sobreposição de tempos, gestos, palavras, uma justaposição de momentos e declarações, um riscar cerrado, "curvando e abrindo os espaços de cor, criando cortinas e torrentes vigorosas, o estabelecimento de esquinas pela cor, para a criação de ambiguidades entre o plano e o volume." (na feliz expressão de Leonor Nazaré). Ângelo, tal como ele quer.



## APOTEOSE

Betacam SP, 66', 2009

Realização [António Borges Correia](#)

Guião [António Borges Correia](#)

Montagem [Anabela Brígida](#)

Imagem [António Borges Correia](#)

Som [Pedro Moreira](#)

Produtor Executivo [Bruno Bravo](#)

Produção [Primeiros Sintomas](#)

### Sinopse

Quarenta anos depois, seis sargentos milicianos que estiveram juntos na Guerra em África, continuam a encontrar-se. Sabem que, nesses encontros, falar sobre a Guerra é terapia para exorcizar pesadelos. Aquilo que os mantém vivos é aquilo que os destruiu. Memórias. A vida nunca mais foi a mesma. Tinham 22 anos quando se conheceram. O Tempo parou ali. Todos sofrem de stress pós-traumático. Só existem quando estão juntos.

### Nota de Intenções

Nada mais desagregador para o Ser Humano que não ter a sensação do controlo, da certeza, das emoções. Hoje existem em Portugal 140 mil homens que sofrem de stress pós-traumático por causa da Guerra, mas temos de lhes juntar os familiares e amigos que sofrem os danos colaterais. O facto é que a Guerra é uma actividade humana que tende a ser ignorada e escondida. Este esquecimento deliberado ganha contornos de intriga quando os ex-combatentes estão incluídos nesta conspiração do silêncio. Quero mostrar o que está para a frente, a degradação física e psíquica de quem sabe ter perdido o direito à inocência e ao futuro. Não é um documentário sobre a Guerra Colonial. É um documentário sobre a irreversibilidade que a Guerra provoca, sobre nunca mais voltar a ser o mesmo. Que emoções estão guardadas depois de 40 anos de silêncio? O que pretendo é passar a ideia de que o tempo parou, como uma imagem que de repente fica em *still*.



## BELA ADORMECIDA

DV Cam, 32', 2009

Realização [Sara Oliveira](#); [Rogério Ribeiro](#)

Guião [Sara Oliveira](#); [Rogério Ribeiro](#)

Imagem [Edgar Vaz](#); [Edgar Pacheco](#); [Rogério Ribeiro](#)

Montagem [Sara Oliveira](#); [Rogério Ribeiro](#); [André Santos](#)

Som [Edgar Vaz](#); [Edgar Pacheco](#); [Fábio](#)

Produtor Executivo [Alexandra Ferreira](#); [Lídia Bezerra](#)

Produção [Universidade Lusófona](#)

### Sinopse

Aquela que pretendia ser uma visita ao passado e presente daquela que foi considerada uma das maiores artistas do *rock* português, tornou-se na descoberta de um ser complexo e solitário. *Bela Adormecida*, é uma odisseia deliciosa à vida de Lena d'Água.

### Nota de Intenções

Este documentário tem como principal objectivo mostrar a ascensão e queda de uma estrela, a Lena d'Água. Através do recurso a imagens de arquivo e a declarações da própria artista, revisitamos o seu passado e percebemos as circunstâncias que levaram ao seu desaparecimento do panorama artista português.



## B-FACHADA TRADIÇÃO ORAL CONTEMPORÂNEA

DV, 52', 2009

Realização [Tiago Pereira](#)

Guião [Tiago Pereira](#)

Imagem [Tiago Pereira](#)

Montagem [Tiago Pereira](#)

Som [Tiago Pereira](#)

Produção [Tiago Pereira](#)

### Sinopse

Num impulso construtivo de análise do processo de tradicionalização, o documentarista Tiago Pereira, convida uma princesa da Pop, B-Fachada, à auto-reflexão em torno das noções de autoria e criação. Os dois viajam a um centro da Tradição Oral por excelência com o propósito de cruzar o processo estético urbano do músico com a criação comunitária rural. Simultaneamente, uma exploração visual o imaginário citadino do B-Fachada constrói o paralelo entre a criação colectiva pelo indivíduo da Tradição rural com a criação inividual pelo colectivo da Pop urbana. A sobreposição da lírica comunitária com a lírica individual, da variação comunitária com a inovação individual levanta questões de interesse generalizado: como é possível que romances comunitários cantados há quinhentos anos possam tão explicitamente relacionar-se com canções de autor de há 5 semanas nos métodos e nos propósitos? Como pode a autoria artesanal urbana ser tão semelhante à variação rural da Tradição Oral?

### Nota de Intenções

O meu trabalho incide sobre a memória e de como esta se materializa através de histórias, músicas e rituais.



## BOLHÃO 2008

Mini DV, 48', 2009

Realização [Tiago Afonso](#)

Imagem [Tiago Afonso](#)

Montagem [Tiago Afonso](#)

Som [Frederico Lobo](#); [Pedro Pestana](#)

Produtor [Hélastre](#); [Bando à Parte](#)

### Sinopse

Um ano da luta e discussão em torno do devir do mercado do Bolhão, ameaçado de privatização.

### Nota de Intenções

Durante o ano de 2008 foi tentada uma privatização/ transformação do famoso mercado do Bolhão. O filme tenta dar conta da tomada de consciência, por parte dos comerciantes do mercado tradicional, do que se estava a passar, assim como das lutas em que se envolveram durante esse ano.

O filme tenta agora, dois anos passados, dar continuidade a uma luta, que segue, para não deixar o mercado, degradado, ao abandono, e obrigar os responsáveis a fazerem as tão necessárias obras. É sempre objecto de discussão longa e tenta propiciar novas formas de luta.





## CANTO DA TERRA D'ÁGUA

Betacam SP, 32', 2009

Realização [Francesco Giarrusso](#); [Adriano Smaldone](#)  
 Guião [Francesco Giarrusso](#); [Adriano Smaldone](#)  
 Montagem [João Rosas](#)  
 Imagem [Francesco Giarrusso](#); [Adriano Smaldone](#)  
 Som [Francesco Giarrusso](#);  
[Adriano Smaldone](#); [Nuno Carvalho](#)  
 Produtor Executivo [Susana Nobre](#)  
 Produção [Terratrema Filmes](#)

### Sinopse

As pedras, os campos, a vegetação que devora as casas desabitadas e que se apropria novamente do que lhe foi tirado. O trabalho sobre o homem e do homem sobre as coisas, os seus gestos e a sua memória. David, escultor de máscaras de madeira, e Adélia, cantora de cantigas, são os protagonistas deste filme que decorre na região fronteiriça de Trás-os-Montes. Eles testemunham a condição de abandono desta terra em cujo chão raivoso sobrevivem vestígios de um antiquíssimo oceano.

### Nota de Intencões

O filme *Canto da Terra d'Água* aproxima-se de uma prática geológica fortemente caracterizada por uma abordagem arqueológica onde os protagonistas são também as paisagens: blocos telúricos independentes que mais do que narrar, descrevem os eventos sepultados pelos sedimentos temporais. Neste sentido atribuímos ao filme a função de suporte de memória humana enquanto que a paisagem se torna estrutura de informação, monumento dos eventos re-evocados também na banda sonora do documentário. As palavras de David Afonso, as músicas de Adélia Garcia e as cartas lidas em voz *over*, inseridas em espaços vazios de acções, permitem-nos desta forma mergulhar nas várias camadas temporais que compõem a história e o imaginário de Trás-os-Montes. O laço que existe entre David Afonso e Adélia Garcia é constituído pelas cartas que reflectem as condições dos transmontanos em relação ao fenómeno da emigração. Apesar de constituírem um casal imaginário, em que o David Afonso e a Adélia Garcia representam os arquétipos masculino e feminino da solidão provocada pela emigração, envelhecimento e despovoamento que caracteriza Trás-os-Montes, as duas personagens aparecem sempre separadas. David Afonso e Adélia Garcia comunicam entre eles a distância através das cartas lidas em voz *over*, cujo conteúdo muitas vezes apresentam elementos similares que nos permitem desta forma passar de uma dimensão privada, específica, para uma dimensão geral. No filme as cartas são lidas por uma voz feminina. Esta voz neutra não faz parte (fisicamente) do documentário. É uma voz sem corpo que exprime a ausência que tanto caracteriza física e socialmente Trás-os-Montes.



## COBRA G8

Mini DV, 10', 2009

Realização [Cobras](#)  
 Guião [Cobra T](#); [Cobra G](#)  
 Imagem [Cobras](#)  
 Montagem [Cobras](#)  
 Som [Sound Blockade](#)  
 Produção [Cobras](#)

### Sinopse

Quando existe a fobia da imagem a revolução não é filmada. Um homem-cobra, no meio da multidão, aparece vindo do nada, procurando os rastros do vazio depois dos tumultos. Estamos no penúltimo dia dos confrontos contra o encontro G8 de 2007 e o Cobra, de bloqueio em bloqueio, chega ao fim da estrada, para além da qual já não se pode passar.

### Nota de Intencões

O vídeo *Cobra G8* foi filmado num só dia, pelo colectivo anónimo COBRA durante um bloqueio de estrada de acesso a Heiligendamm-Alemanha, organizado pelos manifestantes anti-G8 e mais tarde desbloqueado pela polícia. A premissa inicial era óbvia: em clima de eterna suspeita e infiltração não é permitido filmar caras. Assume-se o disfarce e surge então uma personagem: o Cobra, o homem *undercover* que não sabemos a qual dos lados pertence. Tudo aqui é rarefeito e granuloso, filma-se com tecnologia obsoleta (o vídeo Hi8) sem guião, e comenta-se a experiência mais tarde com o visionamento dos *rushes*. Levando o disfarce e o gesto político até à irrisão, anulámos a noção de autor e ficámos com um documento anónimo e infiltrado, que pode funcionar como uma granada na mão de quem o pega: não sabemos a quem pertence ou a quem se destina.



# CRIME ABISMO AZUL REMORSO FÍSICO

Betacam SP, 15', 2009

Realização [Edgar Pêra](#)

Guião [Edgar Pêra](#)

Imagem [Jorge Quintela](#); [Paulo Abreu](#)

Montagem [Edgar Pêra](#)

Som [Edgar Pêra](#)

Produtor Executivo [Rodrigo Areias](#);

Produção [Periferia Filmes](#); [Cinamate](#)

Distribuição [Agência da Curta Metragem](#)

## Sinopse

*Crime Abismo Azul Remorso Físico* inspira-se na vida e obra de Amadeo de Souza-Cardozo. Este polémico pintor do século XX desafiou a vanguarda mundial do seu tempo: "Não sigo escolas. Sou impressionista, cubista, futurista, abstraccionista. Um pouco de tudo. A verdadeira tradição não é tentar reviver o passado - que é impossível fazer - mas antes algo que estabelece continuidade, como os pais com os filhos. Um filho nunca é igual ao pai." O filme segue o mote de Amadeo. Cruza ficção pictórica, sugerida pelo emblemático quadro "A Procissão", pintado em Paris em 1913, com a realidade contemporânea portuguesa.



# DOMINICU

Mini DV, 5', 2008

Realização [Nelson Tondela](#)

Guião [Nelson Tondela](#)

Imagem [Nelson Tondela](#)

Montagem [Nelson Tondela](#); [Ágata Leonardo](#)

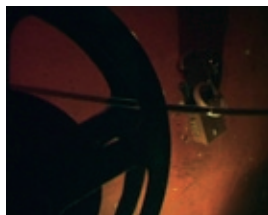
Som [Nelson Tondela](#); [Ágata Leonardo](#)

Produção [FCSH/UNL](#)

## Sinopse

*Dominicu* é uma visão do pós. Pós-compra, pós-venda, pós-regateio... É um espelho de inúmeras feiras que habitam muitos espaços por esse Portugal fora e que transpõe o conhecimento geral que se tem dessas feiras, acabando por evidenciar o modo como muitos humanos encaram o meio que os rodeia.





## ENTREVISTA COM ALMIRO VILAR DA COSTA

Mini DV, 29', 2009

Realização Sérgio da Costa

Guião Sérgio da Costa

Imagem José Coelho, Lionel Rupp, Elsa Ventura

Montagem Sérgio da Costa

Som Didier Crepey, Adrien Kessler, Maya Kosa

Produtor Executivo José Michel Buhler

Produção Haute École d'Art de Design – Genève

### Sinopse

O realizador Sérgio da Costa entrevista o seu pai num lugar misterioso e obscuro. Ele tenta saber o que pensa o seu pai de si. A confrontação que nasce nesta entrevista faz aparecer uma imagem da imigração e da relação pai-filho. Esse pai e o seu filho falando em línguas diferentes produzem um momento de encontro que é concluído por uma modificação de ponto de vista.

### Nota de Intenções

Como filmar o nosso pai?

## ÉTER

Dv Cam, 18', 2010

Realização Colectivo (Bertolino Pedro, Cláudio Rato, João Figueiredo, Luís Montanha e Pedro Cruz)

Imagem Colectivo

Montagem Colectivo

Som Colectivo

Produção ESTA – Escola Superior de Tecnologia de Abrantes

### Sinopse

“(…) deixando-me fascinar duas vezes, pela imagem e pelas suas imediações, como se eu tivesse dois corpos ao mesmo tempo: um corpo narcísico que olha, perdido no espelho próximo, e um corpo perverso, pronto a feiticizar, não a imagem, mas precisamente o que a excede: o grão do som, a sala, o escuro, a massa obscura dos outros corpos, os raios da luz, a entrada, a saída; (...)”  
*in* Roland Barthes, *O rumor da língua*.

### Nota de intenções

A ideia embrionária surgiu muito antes do momento em que delineámos as vigas mestras do filme. O primeiro passo deu-se a partir da informação de que existiam vários cineteatros “abandonados” num perímetro que tornava exequível a sua exploração. Seria interessante abordá-los enquanto naturezas mortas, quadros de um mosaico que cristalizava o passado. Aquilo que seria uma visão paisagista interessante transformou-se num objectivo pessoal, o de criar um olhar particular, a partir do momento em que encontrámos o cineteatro que respirava o espírito de outro tempo, assim como o seu antigo projeccionista. Muito rapidamente percebemos que dispúnhamos das condições ideais para trazer à vida, por breves momentos, a alma da cinefilia: propusemo-nos a recriar uma projecção. Dispor da possibilidade de utilizar o edifício como tela de projecção para as nossas memórias imaginárias, assim como resgatar da gula do tempo a magia daquilo que, para todos os efeitos, era uma rotina – a projecção – implicou-nos a reflectir sobre o estado da arte. Em suma, foi o reconhecer a cada plano de que o Cinema é mais velho que cada um de nós, seus eventuais futuros artesãos. Reconhecer a sua grandiosidade não estava em replicar um tempo eterno, imutável, mas sim eternizar a sua inevitável mutação e a nossa, enquanto estudantes, a vinte e cinco fotogramas por segundo.



## EU ADORO ESTE SOM

Betacam SP, 18', 2008

Realização [Filipe Fernandes](#); Rui Matos; Zulmira Gamito  
 Guião [Filipe Fernandes](#); Rui Matos; Zulmira Gamito  
 Imagem [Zulmira Gamito](#)  
 Montagem [Filipe Fernandes](#); Rui Matos; Zulmira Gamito  
 Som [Filipe Fernandes](#)  
 Produtor Executivo [Filipe Fernandes](#);  
 Rui Matos; Zulmira Gamito  
 Produção [U.Lusófona](#)  
 Distribuição [Agência da Curta Metragem](#)

### Sinopse

Numa realidade onde o acesso à diversidade é difícil, observámos uma turma de crianças da primeira classe, cujo gosto musical corresponde ao do modelo dominante oferecido pelos *media*. Com que facilidade podem elas ser estimuladas para se tornarem receptivas a outros modelos? A aprendizagem da música pode contribuir para que julguem de uma forma mais autónoma a que criem os seus gostos próprios?

### Nota de intenções

Este projecto nasce da colaboração entre três colegas no âmbito de uma cadeira do curso de Cinema da Universidade Lusófona. Tendo como ponto de partida a interrogação sobre a origem da formação dos gostos musicais das crianças, quisemos descobrir até que ponto elas são influenciadas pelo mundo que as rodeia, mais em concreto pelo tipo de música que lhes é inculcido através dos *media* em geral, especialmente da televisão e de tudo o que se move à volta desse universo.



## HOMEM SENTADO COM O SEU BARCO

Mini DV, 2', 2009

Realização [Luís Valente](#)  
 Guião [Luís Valente](#)  
 Imagem [Luís Valente](#)  
 Montagem [Luís Valente](#)  
 Som [Luís Valente](#)  
 Produtor Executivo [Luís Valente](#)  
 Produção [ESAD](#)

### Sinopse

É Domingo à tarde no parque, o nosso homem, está confortavelmente sentado na sua cadeira de praia, examinando minuciosamente o seu brinquedo novo, um barco para brincar.



## HÚMUS

DV Cam, 10', 2009

Realização José Ricardo Lopes; Vanessa Dias

Guião Rui Falcão; Bernardo Candeias

Imagem Carlos Pereira

Montagem José Ricardo Lopes; Rui Falcão

Som Luís Pereira

Produtor Executivo Patrícia Sampaio

Produção Escola Superior de Teatro e Cinema

---

### Sinopse

Todos os organismos vivos conhecem os mesmos estádios de evolução: nascem, crescem, desenvolvem-se e morrem. A Terra, centro nevrálgico destes perpétuos sentidos de evolução: a terra que é ventre e mãe, a terra que sustenta o crescimento e induz a reprodução, a terra que, por fim, abre uma boca muda e abriga os cadáveres. A Terra que preserva a vida.



## INTERVALO

DV Cam, 15', 2010

Realização Nelson Mabuie

Imagem Nelson Mabuie

Montagem Nelson Mabuie

Som Nelson Mabuie

Produtor Executivo Luísa Homem;

Pedro Pinho; Pedro Pimenta

Produção Laboratório de Cinema Documental

- Nomadlab; Terratrema Filmes; Festival do Filme Documentário DOCKANEMA - Ébano

---

### Sinopse

Mariamão fez 10 anos em Setembro de 2009. Como pai procurei encontrar uma forma de falar com ela sobre "o que é a adolescência". Através do cinema iniciámos um diálogo.



## JOHANA – A TERRA QUE ROUBOU OS NOSSOS MARIDOS

DV Cam, 15', 2010

Realização [Natércia Chicane](#)  
Imagem [Natércia Chicane](#)  
Montagem [Natércia Chicane](#)  
Som [Eliane Beeson](#)  
Produtor Executivo [Luísa Homem](#);  
[Pedro Pinho](#); [Pedro Pimenta](#)  
Produção [Laboratório de Cinema](#)  
Documental – [Nomadlab](#); [Terratrema Filmes](#);  
Festival do Filme Documentário DOCKANEMA – Ébano

### Sinopse

A vida de Alice é o exemplo da história de muitas mulheres moçambicanas que viram os seus maridos partirem para Joanesburgo em busca de melhores condições. "Johana" é a solução para muitos homens – terra de onde trazem roupas, sapatos, comida, tecidos e muito dinheiro. Contudo, os objetivos traçados nem sempre são cumpridos.



## LEFTERIA= LIBERDADE

Mini DV, 30', 2009

Realização [Tiago Afonso](#)  
Imagem [Tiago Afonso](#)  
Montagem [Tiago Afonso](#)  
Produtor [Hélaestre](#)

### Sinopse

O filme foi realizado em Atenas em Janeiro de 2009, nos dias logo a seguir às revoltas de Dezembro por toda a Grécia, e é uma tentativa de perceber e aprender a partir de dentro as razões e as vozes dessa revolta. Renegar as generalidades do discurso mediático para se instalar nos bastidores e ouvir discussões, as vozes dos estudantes, dos professores, dos jornalistas...

### Nota de intenções

O meu objectivo, quando me meti num avião para Atenas no dia 4 de Janeiro de 2009, era descobrir os meandros de uma revolta começada após a morte de um jovem de 15 anos às mãos da polícia de Atenas, da qual as únicas imagens que conhecia eram distúrbios entre manifestantes e polícias e de um lado pedras e *cocktails molotov* do outro bastões e gás lacrimogénico...

Nos poucos dias de estadia na Grécia tentei por um lado conhecer as razões da revolta e também os protagonistas, a forma de se organizarem, os debates públicos, as diferentes opiniões dentro de uma corrente unida pela certeza de que os protestos não podiam parar. Hoje, mais de um ano depois, as revoltas continuam com uma base de apoio cada vez maior. Professores, agricultores, jornalistas, trabalhadores independentes das artes juntam-se aos estudantes e sindicalistas para reivindicar o direito de não serem os sacrificados numa altura em que o país enfrenta um dos piores períodos da sua economia.



## LINHAS

Mini DV, 18', 2009

Realização [António José de Almeida; Anabela Silva](#)  
 Imagem [António José de Almeida; Anabela Silva](#)  
 Montagem [Frederico Lobo](#)  
 Som [António José de Almeida; Anabela Silva; Flávio Cabral](#)  
 Produção [Corredor - Associação Cultural](#)

### Sinopse

Acreditamos que não existem fábricas, mas sim pessoas que trabalham em fábricas. E este seu trabalho é o resultado de uma tensão diária entre pessoas e utensílios, máquinas, o espaço que ocupam e tempo, numa relação que se repete dia a dia, hora a hora e muitas vezes minuto a minuto contado. Esta relação tem algo de particular numa fábrica que emprega mais de cem pessoas, quase todas mulheres, num concelho com cerca de quatro mil pessoas, numa ilha com menos de dez mil habitantes e com poucas soluções sociais e profissionais, especialmente para as mulheres.

### Nota de intenções

A intenção primária deste trabalho foi a criação de um documentário resultante de um *workshop* de Cinema Documental, organizado pela Associação Cultural Corredor, e cujo o tema central proposto foi o Mar. O *workshop* decorreu no Concelho da Calheta, da Ilha de S. Jorge, onde existe uma pequena indústria conserveira, na qual trabalham pouco mais de cem pessoas, quase todas mulheres. Conhecedores de alguma da realidade de vida destas mulheres foi nossa intenção documentar a relação das mesmas com o espaço e tempo que definem o seu trabalho.



## LIS. NEW YORK

Betacam SP, 9', 2008

Realização [Roberto Pinho](#)  
 Guião [Roberto Pinho](#)  
 Montagem [Roberto Pinho](#)  
 Música [The Velvet Underground; Greenskeepers; Lou Reed](#)  
 Produtor Executivo [Mara Oprisiu; Elisa Baptista](#)  
 Produção [Restart](#)

### Sinopse

Ao viajar para Nova Iorque e percorrer Lisboa vou procurar encontrar as diferenças e semelhanças que existem entre a percepção dos novos iorquinos e lisboetas acerca destas cidades. Para isso vou recorrer a entrevistas de rua e imagens em ambas as cidades e tentar encontrar uma correlação entre estas duas metrópoles que à partida nada têm de igual.

### Nota de intenções

Sempre me fascinaram as diferenças culturais, de que oio falar, mais propriamente entre portugueses e americanos. Sempre achei que os americanos conhecem muito pouco sobre o resto do mundo e quis ver com os meus próprios olhos se isso realmente se verifica. Por outro lado quero também ver se os americanos realmente têm alguma razão para querer saber o que se passa ao seu redor e se se sentem felizes assim. Tentei descobrir se "os americanos vivem para a América" e se os próprios portugueses também são um pouco como os americanos. E quis comparar a felicidade e o bem-estar destes dois povos. Para isso baseei-me em entrevistas de rua e outras imagens.



## LUGAR/VAZIO

Mini DV, 7', 2009

Realização [Luís Mendonça](#)

Guião [Luís Mendonça](#)

Imagem [Luís Mendonça](#)

Montagem [Luís Mendonça](#)

Som [Luís Mendonça](#)

Produção [Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL \(mestrado "Cinema e Televisão"\)](#)

### Sinopse

*Lugar/Vazio* é um documento audio/visual sobre memória de um espaço: a extinta Escola Secundária da Cidade Universitária (ESCU), entretanto convertida num parque de estacionamento improvisado.

### Nota de intenções

Com este documentário procuro reconstruir, mediante palavras e sons, uma Escola Secundária que formou gerações de alunos, e que foi abruptamente destruída e transformada num desolado parque de estacionamento.



## MÃE FÁTIMA

Betacam SP, 80', 2009

Realização [Christine Reeh](#)

Guião [Christine Reeh](#)

Imagem [Inês Carvalho](#)

Montagem [Christine Reeh](#)

Som [José Manuel Fernandes](#)

Produtor Executivo [Isabel Machado](#)

Produção [C.R.I.M. Produções](#)

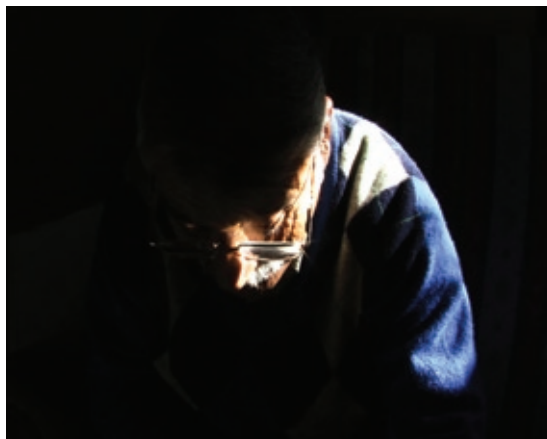
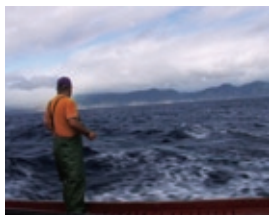
### Sinopse

Fátima é angolana e tem 70 anos. Toda a sua vida trabalhou como enfermeira de guerra, e nos últimos anos, em Portugal como voluntária. Agora decide regressar ao seu país de origem. Ela quer iniciar uma missão humanitária de saúde no sul de Angola, uma das regiões mais afectadas pela recente guerra civil. Aqui, numa paisagem de ruínas e tanques abandonados, encontra-se a cidade de Menongue onde Fátima descobre os problemas da África interior. É necessário recuperar o hospital local que não tem água corrente, nem oxigénio. O cheiro a lixo e morte infiltra-se na pele e na alma. É preciso acreditar em algo para ser capaz de enfrentar o dia seguinte.

### Nota de intenções

O processo do filme *Mãe Fátima* foi dominado por acontecimentos que ultrapassaram o projecto original. Inicialmente fui cativada pela personalidade da enfermeira Fátima, pela sua experiência de vida, o seu dinamismo e sobretudo a sua crença inabalável na capacidade humana de superar as situações mais difíceis. Quando Fátima foi convidada para preparar uma missão humanitária no interior de Angola, nas "terras do fim do mundo", eu não sabia quão estranha e diferente era esta realidade, na ressaca da guerra. O que experienciei deixou-me muitas vezes sem palavras. Passei toda a rodagem a filmar com os sentimentos à flor da pele. O pantanoso hospital local tornou-se rapidamente o verdadeiro protagonista. O resultado é um filme sobre a fé, a dor e a morte, num ambiente na fronteira do surreal.





## MAIS UM DIA À PROCURA

Mini Dv, 18', 2009

Realização [Maria Simões](#)

Imagem [Maria Simões](#)

Montagem [Andreia Luís](#)

Som [Frederico Lobo](#); [Tiago Hespanha](#); [Tiago Melo Bento](#)

Produção [Corredor – Associação Cultural](#)

### Sinopse

"Mais um dia à procura, Maria. Vamos lá a ver se a gente encontra". A casa é um barco e um mar.

### Nota de intenções

Novembro de 2009. A temperatura das águas do mar baixou muito nos últimos dias e os atuns dos Açores rumaram ao sul. A bordo do Açoriano Pepe Cumbreira, único atuneiro ainda em actividade, este ano, em S. Miguel, uma tripulação de madeirenses abre o mar dos Açores e procura quase sem encontrar. A espera, a esperança e a vida da casa estão neste exercício documental filmado em três dias a bordo.

## MATAR O TEMPO

Betacam SP, 20', 2009

Realização [Margarida Leitão](#)

Guião [Margarida Leitão](#)

Imagem [Pedro Marques](#); [Mário Castanheira](#)

Montagem [João Braz](#)

Som [Olivier Blanc](#); [Filipe Tavares](#)

Produtor Executivo [Pandora da Cunha Telles](#)

Produção [Ukebar Filmes](#)

### Sinopse

Um grupo de operários está há meses em vigília de protesto à porta da empresa que os dispensou. Os dias passam-se na barraca que montaram à entrada da empresa. Aguardam por uma decisão do tribunal que dê razão ao seu protesto. Enquanto esperam, procuram maneiras de matar o tempo.

### Nota de intenções

Sempre me interessaram situações limite. Como as pessoas conseguem lidar com situações novas nas suas vidas e que muitas vezes as ultrapassam. *Matar o Tempo* reflecte sobre esse limbo, de homens desempregados demasiadamente novos para a reforma mas muito velhos para arranjam um novo trabalho. Quando há mais de um ano um grupo de homens foi impedido de entrar no seu local de trabalho, não desistiram. Todos os dias se deslocam para o trabalho. Mas, em vez de trabalhar, esperam. Aí partilham um passado comum no trabalho e histórias presentes de uma vida em suspenso. Revelam alegrias e tristezas no meio de jogos, refeições e silêncios. Para muitos já é tarde para começar de novo. Para outros é difícil reconstruir os sonhos desfeitos. Sentimos o peso de um outro tempo que pouca relação tem com o bulício da empresa onde antes trabalhavam. Cruzam-se os tempos de espera de uma decisão judicial com a aparente serenidade de um jogo de dominó. Mas, para esperar é também preciso manter as escalas de vigília e não abandonar a casa de lona quando podem faltar dias, meses ou anos para uma decisão judicial ser tomada. Ali resistem. Ali "matam" o tempo.



## MERCADO DO BOLHÃO

Mini DV, 14', 2009

Realização [Cristina Braga](#)

Guião [Cristina Braga](#)

Imagem [Cristina Braga](#)

Montagem [Cristina Braga](#)

Som [Cristina Braga](#)

Produtor Executivo [Cristina Braga](#)

Produção [Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto](#)

### Sinopse

*Mercado do Bolhão* deve ser encarado como uma curta-metragem documental sobre a imagem de autoria colectiva. Encerra um projecto de investigação de dois anos que surge do mestrado em “*Design da Imagem*” da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Surge como complemento de uma experiência fotográfica que questiona o autor único como criador de imagens.

Aplicámos uma experiência fotográfica a um contexto espacial concreto: o Mercado do Bolhão, na cidade do Porto. Trabalhamos com os comerciantes deste mercado, pela perspectiva do *design* da imagem, de forma a testar o conceito de autoria. Desta interacção resultou um espólio de 60 fotografias *polaroid* – e respectiva documentação do processo – inteiramente produzidas/criadas pelos comerciantes.

### Nota de intenções

Como e quando podemos atribuir o estatuto de autor? Pelo pressionar do botão e registo do momento? Pela decisão de enquadramento e conteúdo da fotografia? Pela assinatura? Pela sua revelação e financiamento? Ou talvez, pela concepção e produção do aparelho fotográfico? Qual destas acções é mais válida para merecer o estatuto de autor? Será que o produtor do químico revelador usado no laboratório x, onde costumamos deixar os nossos filmes, não interfere no nosso processo criativo?



## MONTANHA FRIA

Betacam SP, 12', 2009

Realização [Luís Alves de Matos](#)

Guião [Luís Alves de Matos](#)

Imagem [Luís Alves de Matos](#)

Montagem [Hugo Santiago](#)

[Luís Alves de Matos](#); [Rita Pestana](#)

Som [Luís Alves de Matos](#); [Luís Zhang](#)

Música [Vitor Milhanas](#)

Produtor Executivo [Luís Alves de Matos](#)

Produção [Amatar Filmes](#)

Distribuição [Agência da Curta Metragem](#)

### Sinopse

A vida humana situa-se na agitação da poeira/manhã após manhã, as flores murcham e caem/ano após ano os homens mudam e passam/a estrada da montanha fria não tem fim/algures perdido o caminho, a forma interroga a sombra: a partir de quê?

### Nota de intenções

“Ninguém conhece esta montanha onde vivo: mergulhada em nuvens brancas, silenciosa, vazia para sempre.” (Han-Shan)

Alguém disse que nos tempos difíceis os poetas tornam a nossa existência mais suportável.

Han-Shan, no séc. VII, decidiu desligar-se do mundo.

Os seus poemas são simples interrogações sobre a vida. Um percurso de meditação sobre a essência das coisas. Ele sabe que existe a possibilidade da contemplação do vazio.

Trabalhar com os poemas de Han-Shan tornou a experiência de um lugar e de uma língua estranha, num inesperado sentimento de proximidade. Revelou-se numa partilha da mesma ideia: de uma vida simples e do arquétipo da montanha como símbolo da elevação do espírito através da Natureza.

Este filme constrói-se no universo de sentidos que unem lugares, línguas e tempos diferentes. Assim, as palavras do passado tornam-se numa história que pertence ao presente.



## MUITOS DIAS TEM O MÊS

Betacam SP, 91', 2009

Realização Margarida Leitão

Guião Margarida Leitão

Imagem Pedro Marques

Montagem João Braz

Som Filipe Tavares

Produtor Executivo Pandora da Cunha Telles

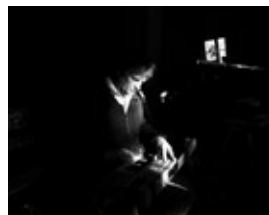
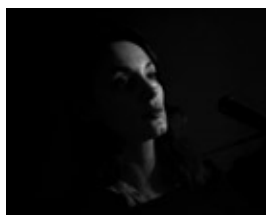
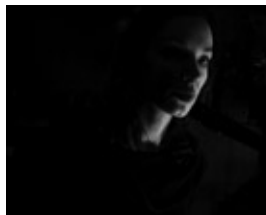
Produção Ukebar Filmes

### Sinopse

*Muitos Dias tem o Mês* é um documentário sobre o preço dos nossos sonhos. Com um simples gesto de um cartão de crédito ou um telefonema, os nossos sonhos tornam-se realidade. Por todo o lado somos seduzidos, o recurso ao crédito vulgarizou-se e o consumo democratizou-se. Tudo nos indica que a felicidade só se alcança através do consumo. E tudo tem aparentemente um preço. Mas, qual é o preço das nossas necessidades? Qual o preço dos nossos sonhos? Será que estamos dispostos a pagá-lo? Entre o inferno e a redenção, prazer e restrição, *Muitos Dias tem o Mês* traça um retrato de homens e mulheres que vivem uma angústia que se repete todos os meses: serão capazes de pagar os seus empréstimos e sobreviver até ao mês seguinte? Pessoas endividadas que vivem as suas vidas ao ritmo quotidiano dos prazos, das obrigações e do esforço para retomarem controlo das suas vidas. Dia a dia. Mês a mês.

### Nota de intenções

*Muitos dias tem o mês* é um documentário sobre a realidade actual e emergente na sociedade portuguesa: o endividamento das famílias portuguesas. Procura resgatar do anonimato dos números e estatísticas, a voz e o rosto de pessoas que, entre o sonho e o desespero, entre a ilusão e o esforço, se veem a braços com dificuldade de fazer face aos compromissos assumidos. O filme surge de uma inquietação sobre uma situação humana limite, sobre a natureza do ser humano e as suas contradições. Revela a luta diária de pessoas, com os seus calendários povoados por dias em que é preciso cumprir obrigações. É um retrato urgente de uma sociedade centrada na satisfação imediata do eu. Uma sociedade onde tudo nos indica que a felicidade só se alcança com consumo. Que só assim os nossos desejos podem ser saciados.



## NE CHANGE RIEN

35mm, 98', 2009

Realização Pedro Costa

Imagem Pedro Costa

Montagem Patrícia Saramago

Som Philippe Morel; Olivier Blanc; Vasco Pedrosa

Produção Abel Ribeiro Chaves

(Sociedade Óptica e Técnica - OPTEC)

Co-produção Sébastien de Fonseca;

Cédric Walter (Red Star Cinema)

Distribuição Midas Filmes

### Sinopse

*Ne Change Rien* nasceu da amizade entre a atriz Jeanne Balibar, o director de som Philippe Morel, e Pedro Costa. Jeanne Balibar, cantora, dos ensaios às gravações, do concertos *rock* às provas de canto lírico, dum sótão em Saint Marie-aux-Mines aos palcos de Tóquio, de *Johnny Guitar* à *Périchole* de Offenbach.



## NO CAMINHO DO MEIO

HDV, 59', 2009

Realização [Catarina Mourão](#)

Guião [Catarina Mourão](#)

Imagem [Paulo Menezes](#)

Montagem [Catarina Mourão](#)

Som [Armanda Carvalho](#)

Produtor Executivo [Maria Ribeiro Soares](#)

Produção [Valentim de Carvalho](#)

### Sinopse

Proposta de reflexão sobre novas formas de relacionamento social, novas formas de resolvermos os nossos conflitos, ao arripio do sistema judicial tradicional. Hoje assiste-se a uma mudança de mentalidades. Há uma necessidade pragmática de desobstruir os tribunais de processos pequenos e ridículos que, devido aos trâmites processuais, se arrastam anos e anos. A mediação surge como uma alternativa óbvia para o exercício de uma justiça muito mais preventiva do que sancionatória, muito menos hierárquica e mais democrática.

### Nota de intenções

Gostaria que o contexto do processo de mediação, centro temático do filme, deixasse a certa altura de ser o mais importante e que *No Caminho do Meio* nos levasse a reflectir sobre questões relacionadas com a nossa consciência de direito e um sentido geral de justiça e democracia, mas também sobre questões mais profundas que mexam com a nossa personalidade e a nossa capacidade de nos relacionarmos com o outro.



## NO HIA MA (ENCONTRAR-TE)

Mini DV, 26', 2009

Realização [?lex](#)

Guião [?lex](#)

Imagem [?lex](#)

Montagem [Anouk Devillé; ?lex](#)

Som [Miguel Cabral; André Castro; Manuel Campos](#)

Tradutor/Guia [Som Thone](#)

Produtor Executivo [Cristina Vilhena](#)

Produção [C.E.M; Terratre Films; OPTEC](#)

### Sinopse

Os Akha são uma tribo indígena originária da Mongólia, em constante migração. Som Thone é um rapaz akha, que aos 22 anos foi estudar para a capital, Vientiane. Depois de acabar os seus estudos foi trabalhar na oficina de turismo e foi aí que nos conhecemos e decidimos ir juntos até à sua aldeia natal. Uma viagem onírica sobre o encontro. "Às vezes eu serei o teu guia, às vezes tu serás o meu guia". Som Thone.

### Nota de intenções

Este filme é um dos oito filmes do projecto "Olhares nómadas em Ásia", projecto audiovisual que propõe habitar e conectar realidades, num esforço de alargar o espectro de entendimento dentro e entre as comunidades e culturas. Integrando o processo criativo no quotidiano das pessoas. Uma viagem de oito meses, do Japão até a Índia. De bicicleta, de camioneta, de comboio, a pé, à boleia, de canoa, ao encontro de comunidades, tribos, mosteiros, ONG's, aldeias e cidades. O encontro, as suas sementes, raízes e potenciais...



## NUS DANS LA CAGE D'ESCALIERS

Mini DV, 26', 2009

Realização [Regina Guimarães; Saguenail](#)  
 Imagem [Regina Guimarães; Saguenail](#)  
 Montagem [Regina Guimarães; Saguenail](#)  
 Som [Rui Coelho](#)  
 Música [Regina Guimarães; Tiago Afonso;](#)  
[canção de Ana Deus](#)  
 Produtor Executivo [Regina Guimarães](#)  
 Produção [Hélaestre](#)

### Sinopse

Um filme-duelo entre Regina Guimarães e Saguenail.

### Nota de intenções

A palavra 'corpo' tem essa força de evocação junto dos sonhadores impenitentes que se impõe ao nosso imaginário, como lisura, pontuada de pregas, rugas, linhas e pilosidades, interrompida por bocas, ângulos e curvas, de uma paisagem matinal e exterior; mas, ao mesmo tempo, sugere, um secreto labirinto de canais, poços, bolsas, camadas fibrosas, membranas diáfanas, líquidos espessos e infinitas circunvoluções, que compõem uma paisagem crepuscular e interior. O corpo é o nosso interior e o nosso exterior. Portáteis. Nele se escrevem marcas das dores e dos prazeres, dos ímpetos e dos recalcimentos, mal conhecidos dos detentores da ciência, mas matéria de erro e errância dos amantes. A superabundância de apelos, mais ou menos publicitários – nunca inofensivos – à conservação patrimonial do corpo em estado de perpétua juventude – sob o signo da máxima, vagamente tingida de eugenismo, mente sã em corpo são – camufla um paradoxo que as paisagens terrestres nos ajudam a desvendar, por vezes quase a decifrar. É que, em boa verdade, quanto mais velho, desgastado, trabalhado pela erosão um corpo parece, mais nele comparece a corporalidade, interna ou externa. Em poucas palavras, quanto mais antigo é um corpo, mais corpo é. (escrito no Alentejo)



## O BANQUETE

Mini DV, 20', 2009

Realização [Nelson Tondela](#)  
 Guião [Nelson Tondela](#)  
 Imagem [Nelson Tondela](#)  
 Montagem [Nelson Tondela; Ágata Leonardo](#)  
 Som [Ágata Leonardo](#)  
 Produção [Nelson Tondela](#)

### Sinopse

O Centro de Apoio Social dos Anjos é um centro comunitário de atendimento e acompanhamento social para os mais desfavorecidos. Já muito se filmou naquele espaço com o objectivo de dar a conhecer as pessoas que por lá passam, mas nunca as pessoas que lá persistem. Este é um tributo a essas pessoas. Às mulheres que ninguém conhece e que são o rosto oculto de uma acção de beneficência com mais de 200 anos, mais tarde conhecida como "Sopa dos Pobres".





## O SALÃO AZUL

DV Cam, 19', 2010

Realização [Luciana Hees](#)

Imagem [Luciana Hees](#)

Montagem [Luciana Hees](#)

Som [Luciana Hees](#); [Manuel Jesus](#); [Mambucho](#)

Produtor Executivo [Luísa Homem](#);

[Pedro Pinho](#); [Pedro Pimenta](#)

Produção [Laboratório de Cinema Documental -](#)

[Nomadlab](#); [Terratre Films](#); [Festival do Filme](#)

[Documentário DOCKANEMA - Ébano](#)

### Sinopse

A rotina de um salão e sua cabeleireira deslizam ao som do rádio na periferia de Maputo. Aos poucos surgem outros personagens cujas vidas se interceptam. As imagens conduzem naturalmente a narrativa e levam o olhar a tudo aquilo que dispensa palavras.



## OLHEM

DV Cam, 15', 2010

Realização [Eliane Beeson](#)

Imagem [Eliane Beeson](#)

Montagem [Eliane Beeson](#)

Som [François Vaxelaire](#)

Produtor Executivo [Luísa Homem](#);

[Pedro Pinho](#); [Pedro Pimenta](#)

Produção [Laboratório de Cinema Documental -](#)

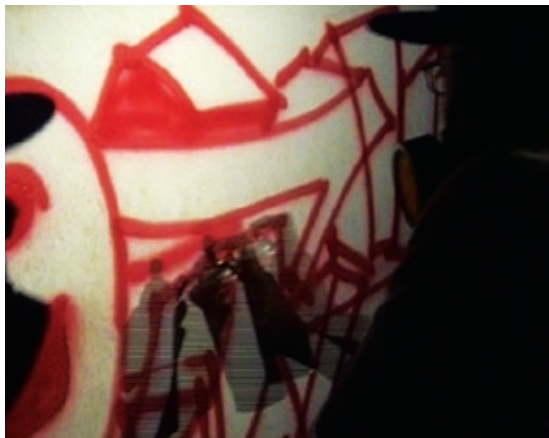
[Nomadlab](#); [Terratre Films](#); [Festival do Filme](#)

[Documentário DOCKANEMA - Ébano](#)

### Sinopse

Lucas e Isaura são cegos. Eles trabalham e vivem em Maputo, e têm as mesmas aspirações do resto da população. Ambos exercem cargos de responsabilidade e desempenham actividades desportivas e de lazer. Embora estejam perfeitamente integrados na sociedade, Isaura e Lucas enfrentam diariamente barreiras e atitudes negativas.





## OS 5 ELEMENTOS

DV Cam, 24', 2010

Realização [Madjer Rachid](#)

Imagem [Madjer Rachid](#)

Montagem [Madjer Rachid](#)

Som [Madjer Rachid](#)

Produtor Executivo [Luísa Homem](#);

[Pedro Pinho](#); [Pedro Pimenta](#)

Produção [Laboratório de Cinema](#)

Documental - [Nomadlab](#); [Terratreme Filmes](#);

Festival do Filme Documentário DOCKANEMA - Ébano

### Sinopse

Alio-me a este golpe de vista para quebrar tabus relacionados com a cultura suburbana *Hip-Hop underground*. O filme procura absorver o pensamento social de cinco elementos (*MC, DJ, B.Boy, Grafitty, Consciencialização*) e contribuir para a compreensão social e política do sujeito periférico.



## PARA QUE ESTE MUNDO NÃO ACABE

HD Cam, 53', 2009

Realização [João Botelho](#)

Guião [João Botelho](#)

Imagem [Paulo Menezes](#)

Montagem [João Braz](#)

Som [Francisco Veloso](#)

Produtor Executivo [Alexandre Oliveira](#)

Produção [Ar de Filmes](#)

### Sinopse

*Para Que Este Mundo Não Acabe!* "Vinde ver este mundo a acabar!" escreveu o padre António Fontes, o padre da medicina popular e da "queimada das bruxas" de Vilar de Perdizes, um apelo desesperado, na sua preciosa monografia da região do Barroso. E eu fui. Então vi a gente e a terra. Assombro na descoberta. Aperto no coração. "Deus é bom mas o diabo não é nada mau!" aprendi com esta gente de hábitos comunitários e que é grande, dura e generosa. E também aprendi que não há lugar mais justo para uma demanda da vida e até da fugidia felicidade que ali, garanto-vos, é sempre possível.



## PAREDES MEIAS

DV Cam, 53', 2009

Realização [Pedro Mesquita](#)

Guião [Sónia Laima](#); [Pedro Mesquita](#); [Sandro D. Araújo](#)

Imagem [Pedro Mesquita](#)

Montagem [Cláudia Silvestre](#)

Som [Javier Magdaleno Ruiz](#); [Hugo Pereira](#)

Produtor Executivo [Sandro D. Araújo](#)

Produção [Muzzak/ Cinemactiv](#)

---

### Sinopse

O Bairro da Bouça (Porto) é um projecto de habitação económica da autoria de Álvaro Siza Vieira, que demorou três décadas para ser concluído. Destinada a famílias vivendo em condições degradadas, esta obra nasceu da reivindicação de uma comunidade pelo direito a viver condignamente no seu lugar, e do traço genial de um dos mais conceituados arquitectos contemporâneos.



## PEQUENAS FORMAS COLORIDAS

DV Cam, 10', 2009

Realização [Colectivo \(Escola Secundária Passos Manuel/participantes no programa pedagógico "Cinema: Cem anos de Juventude"\)](#)

Guião [Colectivo](#)

Imagem [Colectivo](#)

Montagem [Colectivo](#)

Som [Colectivo](#)

Produção [Associação Os Filhos de Lumière](#)

---

### Sinopse

Filme colectivo que resulta de uma montagem a partir de planos realizados individualmente (três ou quatro cada um) por cerca de 20 alunos da Escola Secundária Passos Manuel em Lisboa que participaram em 2008/2009 no programa pedagógico "Cinema: Cem Anos de Juventude" coordenado pela Cinemateca Francesa, implantado em Portugal em 2006 pela associação Os Filhos de Lumière em parceria com a Cinemateca Portuguesa.

Inspirados pelo filme *As Cores* de Abbas Kiarostami que viram e analisaram no início do ano juntamente com muitos outros filmes onde a cor tinha um papel importante, formaram-se vários grupos de alunos que escolheram uma cor principal e dentro de cada grupo cada um escolheu uma variante dessa cor que procurou olhando à sua volta, nos objectos, sinais, casas, flores, árvores, roupas, céu, rio, barcos ou comboios, esculturas ou outros objectos que foram descobrindo. No final montaram o filme ligando os planos entre si por razões mais sensitivas e criando pequenas narrativas sobre cada cor.



## POUCO A POUCO

Mini DV, 10', 2009

Realização [Pedro Grenha](#); Rui [Cacilhas](#)  
 Guião [Pedro Grenha](#); Rui [Cacilhas](#)  
 Imagem [Pedro Grenha](#); Rui [Cacilhas](#)  
 Montagem [Pedro Grenha](#); Rui [Cacilhas](#)  
 Som [Pedro Grenha](#); Rui [Cacilhas](#)  
 Produtor Executivo [Pedro Grenha](#); Rui [Cacilhas](#)  
 Produção [Oficinas do Convento](#)

### Sinopse

Trata-se de um documentário ficcionado assente numa procura constante da realidade social. Momentos do quotidiano de uma oficina pouco comum. Uma exploração do fluxo e da dinâmica própria das acções. O silêncio. A exploração do ruído das máquinas e o movimento mecanizado de quem constrói algo. Aqui, a montagem possibilita a construção de significado, de uma narrativa ficcionada. Constrói-se assim uma unidade espaço-temporal a partir de uma dialéctica entre a dimensão visual e sonora. Uma dinâmica de espaço retratando a lógica do exercício sequencial, do processo de transformação de materiais. Um mestre, os seus aprendizes... e os utentes. A ênfase é colocada na dimensão pessoal, na aprendizagem das relações.

### Nota de intenções

Este filme é o resultado de uma formação em cinema documental no âmbito da Mostra Documental '09 de Montemor-o-Novo. O Trabalho assumiu-se como categoria de partida para a construção de uma narrativa que procura a representação imagética do som e do movimento. O potencial cénico do espaço e a dimensão sensorial que comporta suscitaram a experenciação de um lugar pouco comum, as Oficinas Ortopédicas do Hospital de S. João de Deus. Uma tentativa de registar uma história de vida, um processo de mudança na vida de um mestre que se confronta com a reforma.



## PRETAROUCA - TEMOS DE IR COM OS TEMPOS

DV Cam, 83', 2009

Realização [José Costa Barbosa](#)  
 Imagem [José Costa Barbosa](#)  
 Montagem [Alexandra Oliveira](#)  
 Som [Vasco Duarte](#)  
 Produtor Executivo [Paula Duarte](#)  
 Produção [Universidade Lusófona](#)

### Sinopse

Durante dois anos, seguimos a construção de uma barragem para abastecimento de água e a influência no modo de vida dos habitantes de uma aldeia isolada, em que o trabalho rural ainda depende do animal.

### Nota de intenções

O interior do país caminha a passos largos para a desertificação. Os velhos sentados nos largos das aldeias, são imagens a que os noticiários nos habituaram. A natureza impõe o ritmo lento. As alterações do modo de vida ancestral, do trabalho duro nos campos, em que os animais eram a força motriz, extinguem-se com o envelhecimento das pessoas. Parte do sustento ainda vem da terra. Os mais novos, os poucos que ainda restam, procuram outros trabalhos nas cidades mais próximas ou nas cidades do litoral.

A ideia para o desenvolvimento do documentário surgiu com a construção da barragem, objecto estranho, perturbador de uma ordem natural das coisas, sinal de uma modernidade desejada por uns e receada por outros. As imagens memorizadas, impregnadas de emoções, tal como genes, ressurgiram como traços de um esboço a preencher, consciência de ser uma existência autónoma. As pessoas tornam-se a essência do discurso fílmico. Com o acompanhamento da construção da barragem de Pretarouca, além de se registar a transformação da paisagem, a morte de uma população envelhecida surge como prenúncio da extinção de um modo de vida.



## RESERVADO

Betacam SP, 24', 2008

Realização [Paula Preto](#)

Guião [Paula Preto](#)

Imagem [Paula Preto](#)

Montagem [Paula Preto](#)

Som [Roberto Santos](#); [Vasco Carvalho](#)

Produtor Executivo [Paula Preto](#)

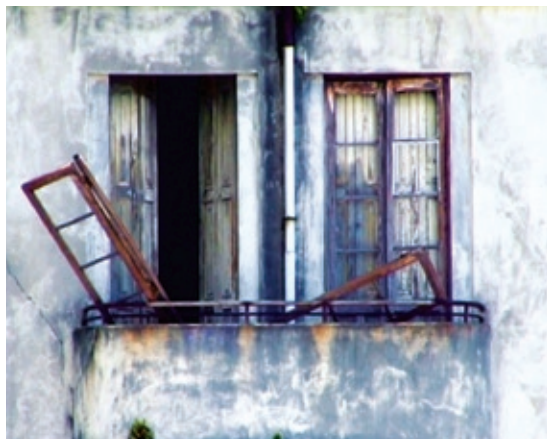
Produção [ESMAE](#)

### Sinopse

Os anos passaram, mas naquele tempo e espaço, eles esquecem a idade e encontram uma forma de envelhecer mesmo sós. A música, as luzes, o convívio, o amor, a dança, fazem parar o tempo, na pista cedem à balada... têm menos 20 anos... pelo menos durante uma tarde.

### Nota de intenções

*Reservado* pretende apresentar parte de um público que habita uma danceteria. Desfaz pré-conceitos em relação ao espaço que é tido por muitos como degradante que aqui se apresenta como um espaço de encontro e que transforma, naquelas horas, a vida dos que têm muitos anos e estão sozinhos (viúvos e divorciados). Se todos os lares fossem danceterias, os nossos avós viveriam muito melhor.



## SATURADO

Mini DV, 20', 2008

Realização [Tiago Afonso](#)

Imagem [Tiago Afonso](#)

Montagem [Tiago Afonso](#)

Música [Fernando Rodrigues](#); [João Alves](#);

[Train go Sound System](#)

Produção [Hélastre](#)

### Sinopse

Um tríptico que não deve o seu nome apenas às experiências de saturação de cor que o sustentam e, de certa forma, o distendem. Trata-se de um "objecto" saturado de referências ao 25 de Abril, não apenas um sentido documental, logo retrospectivo (que, curiosamente privilegia a dispersão), como em todos os sentidos da perda: a proliferação dos sistemas de vigilância, os voos de aves sob mira, as palavras de Camilo Mortágua quando desabafa declarando que os portugueses pensaram que a revolução estava feita, logo "voltaram para casa". Num país que conheceu o estranho privilégio de ouvir soldados gritar, contra a hierarquia, que estariam "sempre, sempre ao lado do povo" esta é uma reflexão inquieta de procura, aos saltos e às arrecuas, dos caminhos de mais uma transformação radical, cujo trilho passa, também, pelas imagens.



## SEM TÍTULO

Mini DV, 5', 2009

Realização [Ana Reis](#)

Guião [Ana Reis](#)

Imagem [Ana Reis](#)

Montagem [Ana Reis](#)

Música [Lalala Human Steps – Son 2 \(amjad 2007\)](#)

Produção [Faculdade de Belas Artes – Universidade Porto](#)

### Sinopse

Recantos, detalhes, aproximações que giram em torno de um espaço que não nos é relevado por completo. Retrato de uma mulher e da sua relação com o espaço.

### Nota de intenções

Procurou-se ter uma linguagem narrativa começando por dar ênfase ao espaço para só depois, no final, se regressar à mulher e mostrar então o lado humano que completa o retrato do espaço. Quis-se manter uma relação íntima com o que era filmado, daí a opção deliberada por planos aproximados ou muito aproximados incidindo nas cores, texturas, brilhos.



## SEM TÍTULO

Mini DV, 14', 2009

Realização [Ana Varela](#)

Imagem [Ana Varela](#)

Montagem [Ana Varela](#)

Som [Ana Varela](#)

Produção [ESAD](#)

### Sinopse

Uma colecção de imagens quotidianas, um olhar focado em detalhes visuais e sonoros do mundo em redor cria uma narração inexistente em que o ponto central é a plasticidade da imagem.

### Nota de intenções

A recolha de imagens como se de uma colecção se tratasse sempre foi uma compulsão para mim, iniciada com a fotografia. Passando ao vídeo deu-se a observação de lugares com todo o seu movimento, som, luz e cor. Foi a partir daqui que comecei a juntar segmento a segmento a cadeia de imagens que é este vídeo, onde a passagem de uma para a outra se dá exactamente nos pontos similares entre estes. Aquilo que sempre procurei ter em mente e a que me obriguei durante este processo foi o estar atenta e desperta aos pequenos e interessantes detalhes visuais e sonoros do mundo quotidiano.





## TCHILOLI, MÁSCARAS E MITOS

Betacam Digital, 52', 2009

Realização [Inês Gonçalves](#); [Kiluanje Liberdade](#)

Guião [Inês Gonçalves](#); [Kiluanje Liberdade](#)

Imagem [Inês Gonçalves](#)

Montagem [Pedro Marques](#)

Som [Kiluanje Liberdade](#); [Luís Buchinho](#)

Produtor Executivo [Inês Gonçalves](#); [Kiluanje Liberdade](#)

Produção [Noland Films](#)

### Sinopse

Em São Tomé as manifestações da tradição cultural têm enorme peso na esfera social, de entre as quais se destaca o teatro "Tchiloli ou a Tragédia do Marquês de Mântua".

Tendo por base um texto de origem medieval do ciclo carolíngio, o Tchiloli é também uma expressão das artes africanas que explora a música, o movimento e o corpo como dispositivos de comunicação.

O Tchiloli, representado por grupos amadores, integra apenas homens (mesmo nos papéis femininos) que lideram determinados bairros da ilha. O mais popular e tradicional grupo é, sem dúvida, o "Tchiloli Formiguinha" do bairro da Boa Morte. Nesta companhia, os papéis de maior protagonismo são transmitidos geracionalmente entre membros da família. Os mais velhos tentam a todo o custo manter a tradição no seio familiar.

## VAI COM O VENTO

Betacam SP, 58', 2009

Realização [Ivo M. Ferreira](#)

Guião [Ivo M. Ferreira](#)

Imagem [Susana Gomes](#)

Montagem [Vanessa Pimentel](#)

Som [Edgar Medina](#)

Produtor Executivo [António Maltez](#)

Produção [AM Produções](#)

### Sinopse

2008. Qingtian, Zhejiang, República Popular da China. Uma pequena cidade rural de emigração para a Europa. Jin Wang Ping é um rapaz a quem chegou a vez de abandonar a sua cidade. Confrontado com esta perspectiva, e com este processo de emigração, procurará os conselhos de terceiros.

### Nota de intenções

Vivi na China e em Macau durante quatro anos e foi lá que fiz o meu primeiro documentário, quando tinha 19 anos. Quando voltei a filmar na China foi para o meu primeiro filme, *Em Volta*, para o qual levei uma equipa e equipamento super 16mm numa viagem pelo Egipto, Índia, Nepal, Tailândia, Laos e, novamente, China. *Vai com o Vento* nasceu dentro de mim quando regressei pela primeira vez à Europa depois de quatro anos seguidos na China. Até a minha própria rua me parecia estranha. Queria muito fazer este filme porque sei como é difícil para os europeus entenderem quem são os imigrantes chineses que moram nos nossos países e nas nossas cidades. Gostava de ajudar a mudar um bocadinho a maneira como os europeus vêem os imigrantes chineses.





## VISITA GUIADA

Betacam SP, 57', 2009

Realização [Tiago Hespanha](#)  
 Guião [Tiago Hespanha](#)  
 Imagem [Tiago Hespanha](#)  
 Montagem [Luísa Homem](#)  
 Som [Adriana Bolito](#)  
 Produtor Executivo [João Matos](#)  
 Produção [Terratrema Filmes](#)

### Sinopse

Todos os anos vêm a Portugal milhões de turistas à descoberta de um país, um povo e uma cultura. Muitos vão contactando com vários guias que lhes tentem passar uma visão da história e da identidade nacional. Este filme toma como ponto de partida a construção desses discursos e a sua leitura.

### Nota de intenções

Todos os anos vêm a Portugal milhões de turistas à descoberta de um país, um povo e uma cultura. Durante a viagem, grande parte vai contactando com vários guias-intérpretes incumbidos de os guiar nessa descoberta. Nos discursos dos guias cruzam-se elementos da história, da arte, lendas e contos da tradição oral, etc., tudo isto unido pela personalidade do narrador, daquele a quem cabe transmitir em dado momento a história do seu país. A construção dessas narrativas é o tema deste filme, ele é sobre a forma como nos damos a conhecer enquanto país, povo e cultura, através do turismo. A forma como nos apresentamos aos outros fala-nos daquilo que somos, da nossa auto-representação. A rodagem deste filme constituiu um mergulho no universo do turismo organizado. Durante três meses, numa equipa de duas, às vezes três, pessoas (realização/imagem, som e produção) acompanhámos inúmeros grupos de turistas, viajámos de norte a sul, em várias línguas, atentos à forma como os guias-intérpretes constroem os seus discursos e como neles se inscreve uma ideia de história e identidade nacional. Este filme parte de uma reflexão sobre o que é o turismo de massas, o que é que se conhece através dele, de que forma se estrutura esse conhecimento e qual a ideia do país e da cultura portuguesa, que se pode construir neste universo.



## VIZINHOS

Betacam SP, 94' 2009

Realização [Tiago Figueiredo](#)  
 Guião [Tiago Figueiredo](#)  
 Imagem [Tiago Figueiredo](#)  
 Montagem [Tiago Figueiredo](#)  
 Som [Tiago Figueiredo](#)  
 Produção [Viver na Alta de Lisboa](#)

### Sinopse

Documentário de investigação sobre a nova realidade social e urbana da Alta de Lisboa. Um gigantesco bairro de barracas é agora uma nova cidade. O processo de realojamento está concluído e a população antiga viu chegar novos moradores. Duas classes sociais diferentes, jovem burguesia e população realojada, vivem lado a lado, em prédios separados. Será que por morar no mesmo bairro se tornam verdadeiros vizinhos?

### Nota de Intenções

Vim morar para a Alta de Lisboa em 2006. Pouco sabia do passado do território, além de que tinha sido um bairro de barracas chamado Musgueira e que essa população tinha sido realojada na agora crismada Alta de Lisboa. O interesse inicial por acompanhar o desenvolvimento do plano de urbanização levou a criar um *blog* onde iam sendo colocadas notícias do bairro. A perspectiva era sempre do futuro, do que iria ser construído e faltava ainda. Mas rapidamente começaram a surgir histórias do passado, testemunhos de vidas desconhecidas para a maioria dos novos moradores. A divisão entre morador-comprador e morador-realojado era vincada. Nos espaços, nos costumes. Um bairro com fronteiras físicas e psicológicas. Interessou-me conhecer essas histórias, perceber o caos do processo de realojamento e saber as expectativas existentes. De pequenos *videos* feitos com a máquina fotográfica para publicar no *blog* ao mergulho no bairro com uma câmara para conhecer estes "Vizinhos" foi um salto natural e irresistível.

# **INVENTÁRIO**

## **2009**

## INVENTÁRIO 2009

**002 #** **realização** João Ferreira **duracão** 4' **formato** Mini DV **produção** João Ferreira; ESAD / Neste filme apropriei-me de negativos que encontrei ao abandono, resolvendo juntar passagens de uma peça de Samuel Beckett, *Fim de Partida*, o filme torna-se numa legenda familiar fictícia, produzido por imagens de pessoas desconhecidas.

**13X18** **realização** Laura Guerreiro **duracão** 5' **formato** Betacam Digital **produção** Laura Guerreiro / A fotógrafa/realizadora pede a um amigo mais novo, que tire uma fotografia com uma máquina fotográfica de grande formato, 13X18cm, durante um passeio a Sintra.

**3 DIAS COM ALBERTO PIMENTA** **realização** Edgar Pêra **duracão** 55' **formato** Betacam Digital **produção** Joana Amaral Dias / *3 Dias Com Alberto Pimenta*, é um filme quase cru, em que a montagem é relegada para segundo plano. Despido de ilustrações, associações ou condensações, regista três conversas com este polémico e multifacetado artista. Pimenta em discurso directo, performance de si próprio.

**48** **realização** Susana de Sousa Dias **duracão** 92' **formato** Betacam Digital **produtor** Ansgar Schaefer/KINTOP / O que pode uma fotografia de um rosto revelar sobre um sistema político? O que pode uma imagem tirada há mais de 35 anos dizer sobre a nossa actualidade? Partindo de um núcleo de fotografias de cadastro de prisioneiros políticos da ditadura portuguesa (1926-1974), 48 procura mostrar os mecanismos através dos quais um sistema autoritário se tentou auto-perpetuar.

**À BEIRA DO MAR** **realização** Tiago Melo Bento **duracão** 25' **formato** Mini DV **produtor** Corredor - Assoc. Cultural / Um pontão em Ponta Delgada reúne vários aspectos da economia das pescas nos Açores. Na lota, a vida dos pescadores e comerciantes é decidida num premir de um botão.

**A CASA QUE EU QUERO** **realização** Joana Frazão e Raquel Marques **duracão** 65' **formato** Mini DV **produção** Terratre Films / *É Verão*, mês de Agosto em Vascões, no Norte de Portugal. Muitas das casas de emigrantes, vazias durante o resto do ano, voltam a estar habitadas. Visitamos seis delas, guiadas pelas histórias daqueles que as construíram.

**A CIDADE DOS MORTOS** **realização** Sérgio Trefaut **duracão** 62' **formato** Betacam Digital **produção** Faux / A Cidade dos Mortos, no Cairo, é a maior necrópole do mundo. Um milhão de pessoas reside dentro do cemitério - nas casas tumulares ou nos edifícios que cresceram ao redor. Dentro do cemitério há de tudo: padarias, cafés, mercados ao ar livre, escolas para as crianças, mecânicos para os automóveis, casamentos, etc.

**A CORAGEM DE LASSIE** **realização** Francisca Manuel **duracão** 49' **formato** Betacam SP **produção** Francisca Manuel / A Coragem de Lassie é um filme sobre Ana Jotta ou sobre o seu trabalho?

**A EVOLUÇÃO DE DARWIN** **realização** Pedro Sena Nunes **duracão** 70' **formato** HDV e DV **produção** Pedro Sena Nunes e Sara Vizinho / Em 12 de Fevereiro de 2009 comemorou-se os 200 anos do nascimento de Charles Darwin. 150 anos passaram também sobre a publicação da sua obra seminal, *On the origin of species by means of natural selection*. Poucos homens terão tido tão vasta influência na civilização ocidental como Darwin. A sua obra teve um impacto enorme na forma como entendemos a Natureza, desafiando muitas das convicções estabelecidas acerca da vida e da nossa importância como espécie.

**A ILHA DO PRETO** **realização** André Laranjinha **duracão** 20' **formato** DV **produção** Corredor - Assoc. Cultural / Largo de São Roque, ilha de São Miguel, Açores: "Não fui eu. Eles é que estão a dizer. Tu tás-me a filmar, estás a ver, eles disseram que o filme vai ser a ilha do preto. Eh pá, já disse a eles que inveja mata. Eles não querem saber. Inveja mata."

**A LUA** **realização** Sérgio Castro **duracão** 57' **formato** Betacam Digital **produção** Sérgio Castro / O Homem vê-se confrontado com a memória. O seu retrato é agora produto do que foi e do que isso lhe faz recordar. Se calhar tudo é uma ilusão. Se calhar estar só a melhor forma de diálogo. Se calhar só "A Lua" é a nossa única e inseparável companheira.

**A MINHA MALADRESSE É UMA FORMA DE DELICATESSE** **realização** Salomé Lamas, Francisco Moreira **duracão** 70' **formato** Betacam Digital **produção** Joana Cunha Ferreira, Salomé Lamas, Francisco Moreira e Terratre Films / O universo plástico da artista Ana Jotta e o seu mundo de relações é aqui retratado de forma pouco convencional.

**A PERDA** **realização** Vítor Hugo Costa **duracão** 10' **formato** Mini DV Cam **produção** Vítor Hugo Costa / A estrutura narrativa deste documentário é calcada por uma postura introspectiva pela busca de significados para a perda. São lançadas várias questões e algumas pistas que permitirão ao espectador fazer um exercício reflexivo, de modo a colocar sobre si mesmo as perguntas, dúvidas e respostas que possa ter sobre o tema.

**A RUA DOS DOIS AMIGOS** **realização** Zeferino Mota **duracão** 83' **formato** Mini DV **produção** UATIP / A Rua dos Dois Amigos é um percurso pela casa dos intervenientes de um projecto teatral designado com o mesmo título, que havia sido apresentado em várias casas da cidade (a Casa da Vátip, a Casa de Serralves, a Casa da Beira Alta). Durante essa viagem reviveram-se momentos teatrais, ponto de partida para uma reflexão sobre o sentido da amizade.

**A ROTA DOS MOUCHES** **realização** Pedro Henriques, José Duarte e João Lourenço **duracão** 8' **formato** DV Cam **produção** Pedro Henriques / Documentário Institucional que fala sobre uma viagem turística em Azambuja chamada a Rota dos Mouches com colaboração do guia turístico Sr. Júlio que mostra o que é a rota e os seus pontos interessantes, como a fauna selvagem.

**ABRIGO** **realização** Rui Silveira **duracão** 16' **formato** Betacam Digital **produção** Luís Costa / Numa região beirã, onde a arquitectura tradicional está em mutação, ecoam ainda, nos muros em pedra destas casas, muitas abandonadas, gestos e acções extintas que foram essenciais na vida diária da família. Partindo de relatos dos habitantes e gravações da ambiência destes locais, surge um objecto audiovisual que relaciona uma visão documental com uma linguagem experimental em torno do universo sonoro dos materiais usados para a sua construção.

**AFRICAN PARADE** **realização** Filipe Araújo **duracão** 53' **formato** DV **produção** Blablaba media, Blackbox / Enquanto palco do maior encontro alguma vez feito entre a diplomacia europeia e 53 líderes africanos - ditadores famosos incluídos - a cidade de Lisboa transforma-se no centro do mundo. Envolvidos por uma enorme cobertura mediática, Europa e África encontram-se em Lisboa num fim-de-semana com demonstrações de poder e glória.

**AGRESTE** **realização** Carlos Magalhães **duracão** 26' **formato** Betacam SP **produção** Universidade da Beira Interior / Ao nos questionarmos sobre a solidão e sobre o homem, começamos a atravessar a ponte para a compreensão de ambos. Inspirado no livro *The Loneliness of Human Life* de William Alger, *Agreste* explora e retrata a beleza crua da solidão e do efeito-idade patente nas paisagens e locais da região de Trás-os-Montes.

**ALDINA DUARTE - PRINCESA PROMETIDA** **realização** Manuel Mozos **duracão** 48' **formato** Betacam SP **produção** Midas Films / Um retrato da figura única que é Aldina Duarte, senhora-menina, fadista por convicção e amor. Traçando o seu perfil, desvendando a sua personalidade, viajando com ela através da sua cidade, Lisboa, pelos locais que lhe são mais queridos e que ela tão bem conhece, expondo-se livre e aberta, generosa e viva, inocente mas sábia, com a frontalidade e certa malícia cheia de pudor e respeito que tão bem a caracterizam.

**ANIKI NA CASA** **realização** Tiago Pereira **duracão** 52' **formato** DV **produção** Casa da Música / Documentário do processo criativo do espectáculo Aniki na Casa, a partir do filme *Aniki BôBô* de Manuel de Oliveira, criado por António Tavares, Ernst Reijseger e Tiago Pereira para o serviço educativo da casa da música, envolvendo jovens do *hip hop* e violoncelistas dos 4 aos 30 anos. Apresentado a 7 de Julho de 2008 na Sala Suggia na Casa da Música.

**ÂNGELO DE SOUSA: TUDO O QUE SOU CAPAZ** **realização** Jorge Silva Melo **duracão** 60' **formato** Betacam Digital **produção** Artistas Unidos / Ângelo de Sousa vive e trabalha no Porto desde os anos 50. Quero filmá-lo ao sabor de encontros vários, em Coimbra numa exposição de escultura, em casa, no atelier, em Lisboa. O filme parte de vários encontros com o Artista, como se fossem várias curtas-metragens justapostas, em que ele comenta os seus trabalhos, os métodos, a repetição das formas, as alternâncias de suportes (papel, fotografia, vídeo, metal), ele que tanto trabalha o desenho como a escultura como o papel. Inquieto, Ângelo guia-me pela sua sempre declarada alegria, impermanente conquista diária das formas simples.

**ANNUAL REPORT** **realização** Cristina Braga **duracão** 4' **formato** Betacam SP **produção** Cristina Braga / *Annual Report* é uma compilação de ideias, um arquivo de datas e informações pessoais. Este registo da vida pretende mostrar as consequências da cultura digital, em termos de comportamento, vocabulário, tempo e espaço. Funciona também como um diário técnico da e para a cultura digital.

**ANÕES, TOUROS E PALHAÇOS** **realização** Neni Glock **duracão** 25' **formato** DV Cam **produção** Neni Glock / Este é um grupo cómico constituído por espanhóis e colombianos. Actuam em praças em Espanha, França e Portugal, países com tradição de touradas. O espectáculo é uma paródia às touradas onde o objectivo principal é fazer rir e, onde brilham não somente os anões, mas também os músicos da banda e os palhaços, estes verdadeiros acrobatas.

**ANTÓNIO SENA: A INCESSANTE MÃO** **realização** Jorge Silva Melo **duracão** 60' **formato** Betacam Digital **produção** João Matos/Artistas Unidos / António Sena expõe desde 1964. Pintor discreto e esquivo, é autor de uma das obras mais consistentes da arte portuguesa contemporânea. Serralves realizou em 2003 uma extraordinária exposição-retrospectiva. Sentados à mesma mesa na inauguração surgiu a ideia de virmos a fazer um documentário em conjunto: não um documentário exaustivo, histórico, retrospectivo mas uma maneira de, juntando trabalhos, memórias e analisando os trabalhos, ver a transformação que Sena vai operando nas formas no tempo.

**AO ALCANCE DE TODOS** **realização** Tiago Pereira **duracão** 26' **formato** DV **produção** Casa da Música / Explorando frequentemente recursos tecnológicos que potenciam a expressão musical (por exemplo, o Sound=Space ou o projecto Instrumentos para Todos, que parte da concepção de instrumentos originais inteiramente adaptados a intérpretes muitos especiais). Ao *Alcance de Todos* tem dado espaço a espectáculos que revelam, por diferentes linguagens, abertura da Música à realização artística de qualquer indivíduo - assim surgiram Grotto e Bayang - Sombras do Som.

**APOTEOSE** **realização** António Borges Correia **duracão** 66' **formato** Betacam Digital **produção** Primeiros Sintomas / Quarenta anos depois seis ex-combatentes da guerra em África continuam a encontrar-se. Eles sabem que naqueles encontros ao falarem sobre a guerra vão exorcizando os pesadelos e os fantasmas. O que os mantém vivos é, também, o que os destrói: Memórias. A vida nunca mais foi a mesma. Tinham 22 anos e conheceram-se na guerra. O tempo ficou parado lá. Hoje em dia, só existem quando estão juntos.

**AU REVOIR PORTUGALI! - AU REVOIR** *realização* Carlos Domingomes *duração* 45' *formato* Betacam Digital *produção* Carlos Domingomes / Qual é a minha história? De onde venho e para onde vou? O que é ser-se emigrante? O que é ser-se português? Vinte e quatro anos depois da partida, resolvo percorrer as mesmas estradas que os meus pais em 1983 deixaram para trás pela última vez. Parto em busca de respostas. Mas será que a partida é apenas um Au Revoir?...

**AU REVOIR PORTUGALI! - GANHAR A VIDA** *realização* Carlos Domingomes *duração* 60' *formato* Betacam Digital *produção* Carlos Domingomes / Num artigo do jornal *La Croix*, escrito por Christian Rudel, em 1966 pode ler-se o seguinte excerto sobre a emigração portuguesa para França: "Eu, evoquei os mortos, os saqueados, os famintos, os mal alojados, os tesos, todos os oprimidos do moderno caminho de S. Tiago de Compostela. E esses inúmeros esquadrões de homens sombrios, tímidos e taciturnos, lançados em direcção ao Ocidente industrial, à procura de uma melhor vida para eles e para as suas famílias: um bocado de pão, uma pasta de chocolate e um litro de água para a refeição durante a viagem. E para acabar, o bairro de lata em Paris".

**AU REVOIR PORTUGALI! - O PASSADOR DE HOMENS** *realização* Carlos Domingomes *duração* 55' *formato* Betacam SP *produção* Carlos Domingomes / Nasci em França em 1980. Em 1983, quando eu tinha apenas três anos de idade, os meus pais resolveram regressar a Portugal. Vinte anos depois, em 2003, o meu avô faleceu. E foi só após a sua morte que descobri a sua verdadeira história: que Joaquim Gonçalves tinha sido um dos maiores passadores de homens a salto para França durante a ditadura salazarista.

**AU REVOIR PORTUGALI! - O SALTO** *realização* Carlos Domingomes *duração* 58' *formato* Betacam SP *produção* Carlos Domingomes / Entre 1958 e 1974 um milhão e meio de portugueses deixaram o país. Fugindo da Guerra Colonial, da fome, da pobreza, da repressão. O principal destino: França. A mala de cartão era tudo o que levavam, porque na realidade não tinham mais nada. A viagem de fuga, de duração incerta, era conhecida como "o salto".

**AVANT LA CORRIDA** *realização* Edgar Pêra *duração* 13' *formato* Betacam Digital *produção* Rodrigo Areias / Edgar Pêra filma sempre durante os intervalos das rodagens. Estes momentos de espera são cenas reais que se apresentam como parêntesis da Ficção e da Realidade Encenada. *Avant la Corrida* pode ser visto como um *making of* de *Crime Abismo Azul Remorso Físico*. Ambos os títulos são retirados de quadros de Amadeo de Souza-Cardoso e vivem da relação do pintor com a procissão de Amaranter.

**BELA ADORMECIDA** *realização* Rogério Ribeiro Rogério *duração* 30' *Formato* HDV *produção* Alexandra Ferreira, Lídia Bezerra / O documentário *Bela Adormecida* trata da vida e obra da cantora Lena D'Água. Vai retratar o seu percurso na música, desde os inícios, na adolescência, até à vida recatada, fora das luzes da ribalta em que se encontra actualmente.

**B-FACHADA TRADIÇÃO ORAL CONTEMPORÂNEA** *realização* Tiago Pereira *duração* 52' *formato* DV *produção* Tiago Pereira / Num impulso construtivo de análise do processo de tradicionalização, o documentarista Tiago Pereira convida uma princesa da Pop, B-Fachada, à auto-reflexão em torno das noções de autoria e criação. Os dois viajam a um centro da Tradição Oral por excelência com o propósito de cruzar o processo estético urbano do músico com a criação comunitária rural. Simultaneamente, uma exploração visual o imaginário citadino do B-Fachada constrói o paralelo entre a criação colectiva pelo indivíduo da Tradição rural com a criação individual pelo colectivo da Pop urbana.

**BARCOS EM TERRA** *realização* Francisco Cogumbreiro *duração* 23' *formato* Mini DV *produção* Corredor - Assoc. Cultural / Construção de barcos de pesca em Rabo de Peixe.

**BARTOLOMEU CID DOS SANTOS - POR TERRAS DEVASTADAS** *realização* Jorge Silva Melo *duração* 61' *formato* Betacam Digital *produção* Midas Filmes / Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008), gravador, pintor, é um dos grandes artistas do século XX. O seu é o mundo crepuscular do fim do Império, ele que criou as primeiras metáforas contra o Colonialismo Português. E que, com renovada vitalidade, se insurgiu contra a Nova Ordem Mundial. Sabendo, com Eliot, que "tempo passado e tempo futuro estão ambos presentes no tempo presente".

**BLAUFUKS MEMORY FILM 12** *realização* Daniel Blaufuks *duração* 3' *formato* Betacam SP *produção* Daniel Blaufuks / *Blaufuks Memory Film 12* faz parte de uma série de curtas-metragens, todas com três minutos, em 8mm. Os filmes praticamente não são editados e fazem parte de um arquivo crescente. Aqui vemos cenas de Klimontov, uma cidade na Polónia.

**BLAUFUKS MEMORY FILM 17** *realização* Daniel Blaufuks *duração* 3' *formato* Betacam SP *produção* Daniel Blaufuks / Mais uma curta-metragem da série. *Blaufuks Memory Film 17* mostra-nos uma praia e os pescadores na Nazaré.

**BLAUFUKS MEMORY FILM 24** *realização* Daniel Blaufuks *duração* 3' *formato* Betacam SP *produção* Daniel Blaufuks / A intenção do realizador amador nesta sequência de curtas-metragens é transformar aquilo que seria um vídeo familiar num documento público e numa memória para o espectador hoje. *Blaufuks Memory Film 24* mostra a celebração de um soldado.

**BOBBY CASSIDY - COUNTER PUNCHER** *realização* Bruno de Almeida *duração* 72' *formato* Betacam Digital *produção* Bruno de Almeida / Bobby Cassidy já fez de tudo. Pugilista de peso médio, passou de grande candidato ao título a agiota, corretor de apostas, jogador, actor, treinador. Desde criança, conheceu o ódio e a violência. Mas ao descobrir-se como pai aprendeu a amar.

**BOLHÃO 2008** *realização* Tiago Afonso *duração* 48' *formato* Mini DV *produção* Hélaestre, Bando à Parte / O ano de 2008 como testemunha de uma falhada tentativa de privatização do mercado do Bolhão no Porto.

**CALIZIO** *realização* Tiago Pereira *duração* 11' *formato* DV *produção* Tiago Pereira / Calizio: dialecto inventado pelos habitantes da Serra do Caramulo para fugir à censura.

**CAMINHOS DO CÔA** *realização* José Victor *duração* 6' *formato* Mini DV *produção* Filmes Petrony / Uma viagem que acompanha o rio Côa, desde a nascente em Portugal junto à fronteira de Espanha, até à foz no rio Douro. O rio Côa ficou bem conhecido pela polémica da construção da barragem no vale do Côa, onde existe um importante núcleo de gravuras rupestres.

**CANTO DA TERRA D'ÁGUA** *realização* Francesco Giarrusso e Adriano Smaldone *duração* 32' *formato* Betacam SP *produção* Susana Nobre, Terratrema Filmes / As pedras, os campos, a vegetação que devora as casas desabitadas e que se apropria novamente do que lhe foi tirado. O trabalho do tempo sobre o homem e do homem sobre as coisas, os seus gestos e a sua memória. David, escultor de máscaras de madeira, e Adélia, cantora de cantigas, são os protagonistas deste filme que decorre na região fronteiriça de Trás-os-Montes. Eles testemunham a condição de abandono desta terra em cujo chão raivosos sobrevivem vestígios de um antiquíssimo oceano.

**CHOVE EM BELÓ** *realização* João Ramos de Almeida *duração* 4' *formato* Betacam Digital *produção* João Ramos de Almeida / Uma chuva torrencial desabou em pleno Verão de Belo Horizonte. Cidade de mais de quatro milhões de habitantes, logo o trânsito ficou bloqueado por longas horas. Entre a festa e o cansaço, os passageiros de Beló chegaram nesse dia muito tarde a casa.

**COBRA G8** *realização* Cobras *duração* 11' *formato* Betacam Digital *produção* Cobras / "Quando existe a fobia da imagem a revolução não é filmada". Um homem-cobra no meio da multidão, aparece vindo do nada, procurando os rastros do vazio depois dos tumultos. Estamos no penúltimo dia dos confrontos contra o encontro G8 de 2007 e o Cobra, de bloqueio em bloqueio, chega ao fim da estrada, para além da qual já não se pode passar.

**COM QUE VOZ** *realização* Nicholas Oulman *duração* 108' *formato* Betacam Digital *produção* Paulo de Sousa / Alain Oulman nasceu em Lisboa, no seio de uma família conservadora. Era um homem apaixonado por livros, por música e por Amália, com quem colaborou de forma muito próxima. Perseguido pelo regime de Salazar e mais tarde exilado em França, Alain Oulman parece ter vivido várias existências - todas elas brilhantes, que este filme nos permite finalmente conhecer.

**CONSTRUIR O PARAÍSO AQUI** *realização* Paulo Nuno Vicente *duração* 43' *formato* Betacam SP *produção* Fátima Prouença, ACEP / Em Lemberem, neste sul da Guiné-Bissau, uma máquina de descascar arroz fez uma revolução. Libertou as mulheres para o comércio. Até aqui, elas ficavam presas à dura tarefa de pilar o arroz. Nho-Nho pertence à primeira geração da associação Raça Banana. Há neste nome um desejo de imortalidade: quando uma parte da bananeira morre, outra dá já frutos novos. *Construir o Paraíso Aqui* é uma tentativa de inversão, um esforço por reequilibrar a presença das vozes do Sul no fluxo de comunicação sobre o desenvolvimento no continente africano, particularmente, na Guiné-Bissau e em Cabo-Verde.

**CORDÃO VERDE** *realização* Hiroatsu Suzuki e Rossana Torres *duração* 33' *formato* Mini DV *produção* Rossana Torres / O cordão contínuo de relevos suaves mas accidentados, desde o litoral ocidental português, até ao Guadiana, entre as serras de Odemira, Monchique e Caldeirão, é o lugar de encontro e equilíbrio entre o homem e uma paisagem cultural.

**"CORISCADA"** *realização* Tiago Namorado Gil *duração* 20' *formato* 16 mm *produção* Eva Cardoso Passados 20 anos da morte do avô e sabendo do regresso do provável assassino, Rui volta também ele a "Monte Cardo", mas apenas por um dia...

**CRIME ABISMO AZUL REMORSO FÍSICO** *realização* Edgar Pêra *duração* 15' *formato* Betacam SP *produção* Rodrigo Areias, Periferia Filmes, Cinemate / Documentário inspirado na vida e trabalho de Amadeo de Souza-Cardoso. Este controverso pintor do século XX desafiou a mentalidade do seu tempo. "Eu não sigo escolas. Eu sou um impressionista, cubista, futurista, abstracto".

**DAVID: ANATOMIAS DE UM ACTOR** *realização* Frederico Teixeira de Sampayo *duração* 41' *formato* Betacam Digital *produção* Frederico Teixeira de Sampayo / David, 134. É actor em Lisboa.

**DAYDREAMING IN PUBLIC** *realização* Sofia Ponte; Tiago Pereira *duração* 9' *formato* DV *produção* Track Y / Parece-nos que as cidades são espaços onde os indivíduos interagem uns com os outros a diversos níveis; no entanto, hoje em dia os espaços públicos são fortemente orientados para o negócio ou atracção turística, subtraindo imenso potencial a outras interacções sociais. O nosso fito é esmiuçar aspectos que conformam a nossa ideia de coexistência, analisando a forma como a arte consegue registar qualidades extra no domínio público.

**DEIXAR CAIR A NOITE** *realização* Jorge Jácome *duração* 21' *formato* Betacam SP *produção* Rita Cartageno / Um parque de diversões visto como um lugar em mudança, por causa da forma como é frequentado durante o dia. O comportamento dos que estão apenas de visita contrasta com a forma como se comportam os que lá trabalham, cujas ações se repetem dia após dia.

**DIÁRIO DE TURMA** *realização* Madalena Miranda *duração* 57' *formato* DV Cam *produção* Lx Filmes, Fundação Calouste Gulbenkian, RTP2 / O meu "e se" depende de um facto que alterou a trajectória da minha vida. A minha mãe decidiu dar uma morada falsa na minha inscrição no ensino secundário, para eu ir para uma escola e não outra. Mas teria a minha vida sido assim tão diferente se tivesse ido para outro liceu? Passados 20 anos, fui à procura de personagens para esta história.

**DOC BIMBY** *realização* Marta Faustino e Pedro Matias *Duração* 27' *formato* Mini DV Cam *produção* C.R.I.M. Produções / Alguns cozinham com tachos e panelas, fogões e fornos, balanças e picadoras, outros... cozinham com a Bimby. A Bimby é mais que um robot de cozinha, ela substitui o cozinheiro. Embora envolva em secretismo, de dois em dois minutos vende-se uma Bimby em qualquer canto do mundo.

**DUAS MULHERES** *realização* Pedro Sousa e Rui de Freitas *duração* 11' *formato* Betacam SP *produção* Inês Lopes / Duas mulheres de idades diferentes actuam à noite em Lisboa, em diferentes *shows*. A mulher jovem é artista de variedades no Trumps, a mulher mais velha canta fado em Alfama. Da sua relação com a representação estabelece-se um paralelo, que resulta numa maior reflexão sobre a vida delas.

**DUNDO - MEMÓRIA COLONIAL** *realização* Diana Andringa *duração* 60' *formato* DV Cam *produção* Luís Correia, Lx Filmes / Em 1947, Diana Andringa nasceu no Dundo, centro de uma das mais importantes companhias coloniais de Angola, a Diamang. Ali foi feliz. Ali aprendeu o racismo e o colonialismo. "Agora volto, porque o Dundo é a minha única pátria, a mais antiga das minhas memórias".

**ENTREVISTA COM ALMIRO VILAR DA COSTA** *realização* Sérgio da Costa *duração* 29' *formato* Mini DV *produção* Haute École d'Art et de Design / O realizador Sérgio da Costa faz perguntas ao seu pai num lugar misterioso. Falam sobre a sua infância na Suíça, onde o pai chegou em 1979 para trabalhar.

**ENTRE NÓS** *realização* João Pedro Marnoto *duração* 50' *formato* Mini DV *produção* João Pedro Marnoto, Media Utopia / Assente na formação em fotografia de dois grupos de jovens entre os 11 e os 16 anos, um centrado no Bairro do Seixo em Matosinhos e outro proveniente de diferentes espaços do concelho de Alijó na região do Douro. Um registo documental abordando todo o processo de formação e criação tendo como ponto de partida as imagens e as palavras dos jovens, tentando assim saber como são as suas realidades, as suas brincadeiras, os seus sonhos e tristezas, os seus desejos e receios, e daí talvez vislumbrar uma ideia do que é Portugal e o seu futuro.

**ERA UMA VEZ O BOLHÃO...** *realização* Sérgio Castro *duração* 13' *formato* Betacam SP *produção* Sérgio Castro / Mergulhado numa realidade urbana, o Mercado do Bolhão no Porto é a expressão da florista, as mãos rugosas duma vendedora de meias ou o olhar contemplativo do homem do talho. O Bolhão é um jardim sossegado no meio da metrópole. Ninguém dá por isso mesmo passando por lá todos os dias.

**ESCREVER, ESCREVER, VIVER** *realização* Solveig Nordlund *duração* 53' *formato* Betacam Digital *produção* Solveig Nordlund / António Lobo Antunes no auge da sua carreira recebe o grande prémio de literatura da Feira Internacional do Livro em Guadalajara, México. A entrega do prémio é o ponto de partida para uma passagem em revista da sua vida e obra. A infância, a psiquiatria, a guerra colonial, o 25 de Abril, os livros, o cancro que em 2006 lhe foi diagnosticado e as marcas que deixou.

**ESTADO DE EXCEÇÃO** *realização* Ricardo Seica *duração* 85' *formato* Betacam Digital *produção* Projecto BUH! - Associação Cultural / Documentário sobre o CITAC, um grupo de teatro académico que existe em Coimbra desde 1956, revelando a história antes e até à revolução democrática. CITAC acolhe teatro e educação cívica. *Estado de Exceção* mostra-nos a vida dos estudantes, o papel da mulher na sociedade e as mudanças de mentalidade. Reproduz a censura e a luta contra a ditadura. Depois da revolução, o CITAC transformou-se numa janela aberta para o mundo.

**EVOCAÇÃO DO CENTENÁRIO DO REGICÍDIO** *realização* António Cunha *duração* 24' *formato* DV Cam *produção* Videoteca Municipal de Lisboa / O filme desenvolve-se sobre uma narrativa que assume os contornos de uma "visita guiada" aos últimos anos do século XIX, primeiros anos do século XX em Portugal, desde a conjuntura social, política e económica da época às vésperas da implantação da República, passando por esse fim da tarde de 1 de Fevereiro de 1908 em que os acontecimentos se precipitaram e o Rei D. Carlos e o Príncipe Real D. Luís Filipe foram assassinados, em pleno Terreiro do Paço, diante do olhar horrorizado da pequena multidão que assistia à passagem do cortejo real.

**EXÓTICA** *realização* Sérgio Cruz *duração* 5' *formato* DV Cam *produção* Sérgio Cruz / *Exótica* resulta de uma residência em Maputo (Moçambique) em Março de 2008. Além de explorar os elementos da cultura local e o seu impacto nos ritmos e rotinas quotidianas da cidade, toca em questões tais como o movimento e a inscrição do corpo em espaços urbanos. A banda sonora combina sons das filmagens, sons de batuques, de trabalhadores e tráfego na cidade que se vão progressivamente transformando numa faixa de *drum and bass*.

**FALA DI MINDJERIS - MULHERES DA GUINÉ-BISSAU** *realização* Sandra Oliveira *duração* 19' *formato* HDV *produção* IMVF - Instituto Marquês de Valle Flôr / *Fala di Mindjeris - Mulheres da Guiné-Bissau* é uma conversa de mulheres, que dá voz aos seus direitos, esperanças e sonhos. Em 19 minutos, mulheres de todas idades, origens e profissões falam na primeira pessoa do seu papel na sociedade guineense, no desenvolvimento e na paz, das suas expectativas e vivências, mas também, das desigualdades e injustiças, da violência e da mutilação genital feminina, entre outros problemas que a comunidade guineense bem conhece.

**FALAMOS DE ANTÓNIO CAMPOS** *realização* Catarina Alves Costa *duração* 62' *formato* Betacam Digital *produção* Midas Filmes / Um retrato de António Campos, cineasta excepcional a que chamaram amorador, um dos mais singulares realizadores portugueses pelo modo como filmou o país nas décadas de 60 e 70. Considerado um realizador à margem, um solitário, um instintivo, Campos representa a paixão de filmar.

**FÁTIMA DE A A Z** *realização* Margarida Gil *duração* 53' *formato* Betacam Digital *produção* Margarida Gil / Documentário sobre a escritora Maria Velho da Costa onde excertos da sua obra são interpretados pela actriz Lia Gama. Sob uma arbitrária ordem alfabética, a escritora Maria Velho da Costa dá-se a conhecer. A sua visão, a sua casa, a sua família, o seu modo de ver, o seu modo de ser.

**FILHAS DE LUCY** *realização* Myriam Xafredo dos Reis *duração* 57' *formato* Betacam Digital *produção* Myriam Xafredo dos Reis / Da Mouraria à Madragoa, da Graça ao Príncipe Real, de Alfama a Socorro, da Lapa a Chelas, muitos são os sons, os ritmos, os cheiros e os sabores que a Lisboa contemporânea oferece, através das gentes que a habitam, a quem por ela passa. Esta Cidade, berço do fado, quis o destino que se tornasse no fado de muitos fados e assim se tornou ela também na Lisboa da Morna, na Lisboa da Muamba, na Lisboa Moura, na Lisboa do Samba, na Lisboa do Caril, na Lisboa do Flamengo, na Lisboa do Chao Min e em tantas outras, não fosse Lisboa, na sua essência, também ela Cigana. E aqui, em Lisboa, vou contigo partilhar as histórias de cinco mulheres migrantes que perfilham um destino geográfico comum - Portugal.

**FUTEBOL DE CAUSAS** *realização* Ricardo Martins *duração* 50' *formato* DV Cam *produção* António Ferreira / Durante a "crise de 69", a equipa de futebol da Académica de Coimbra envolveuse activamente na luta contra o regime ditatorial vigente em Portugal e transformou-se numa bandeira viva da luta estudantil. A sua presença na final da Taça de Portugal, disputada contra o Benfica no Estádio Nacional, foi o maior comício de sempre contra o regime.

**GENTE DA CASA** *realização* Ruy Otero/Carlos Gomes *duração* 58'/98' *formato* Betacam SP *produção* Carlos Gomes, Midas Filmes / Uma casa e a sua construção, ao longo de ano e meio. As máquinas, as ferramentas, os materiais, os trabalhadores. Arquitecto, construtores, operários. Os que vão chegando e os que vão partindo, até a hora terminar. O trabalho no dia-a-dia, e a vida de todas essas pessoas. A gente da casa.

**GEOPARK NATUREJO - UM OÁSIS NA EUROPA** *realização* Jorge Fialho *duração* 30' *formato* Betacam Digital *produção* Jorge Fialho / Um filme sobre o geo parque naturejo Unesco, a mais bela e isolada região de Portugal no Tejo internacional, um verdadeiro oásis na Europa. Uma região que tem as maiores reservas de abutres, cegonha negra, veados, javalis, morcegos e as maiores reservas de volfrâmio que mantiveram Portugal fora da II Guerra Mundial.

**GERAÇÃO ASPAS ASPAS** *realização* André Valentim Almeida *duração* 60' *formato* Betacam Digital *produção* André Valentim Almeida / Um retrato da geração nascida durante a Revolução dos Cravos em Portugal.

**GRANDES LIVROS - LIVRO DO DESASSOSSEGO** *realização* João Osório *duração* 50' *formato* Betacam Digital *produção* Minda Colmonero / O *Livro do Desassossego* resulta da junção de textos avulsos encontrados no espólio de Fernando Pessoa. Bernardo Soares é o autor - embora algumas edições atribuam a co-autoria do livro a Vicente Guedes, um outro "eu" de Pessoa. A organização desses escritos, fragmentados em folhas soltas - muitas delas incluindo as iniciais L. do D. -, deu origem a edições distintas do *Livro do Desassossego*, que variam consoante os critérios utilizados pelo editor. A primeira data de 1982 - quase 50 anos após a morte de Pessoa.

**GRITA MULHER!** *realização* Clara Gomes *duração* 7' *formato* DV *produção* Clara Gomes / A minha mãe recorda o meu avô. O meu avô, Cristovão Gonçalves Júnior, conhecido como "Cristovão Vianês", morreu no mar quando a minha mãe contava apenas nove anos. Afeto e conhecedor, era um grande pescador, quase um mito - foi-me dito, não só pela minha mãe, filha adorada e por isso suspeita, mas por outros pescadores, do seu tempo e mesmo mais novos.

**HÁ TOURADA NA ALDEIA** *realização* Pedro Sena Nunes *duração* 90' *formato* Betacam SP *produção* Rodrigo Leal Nunes / Beira Alta. Sabugal. Sete aldeias. Uma vez por ano, em Agosto, as aldeias rejuvenescem. É a data em que se realiza uma tourada original, a capeia arraiana. As aldeias competem entre si. Equipas de muitos homens envergando o força enfrentam e lidam os touros que são trazidos de Espanha. A capeia arraiana é uma festa escrupulosamente preparada e tão esperada por aquelas bandas como o Natal. É a capeia que reúne de novo as aldeias e que lhes traz a alegria de outros tempos.



**HIMSAGAR EXPRESS** *realização* João Chaves *duração* 8' *formato* Betacam Digital *produção* Abel Ribeiro Chaves / Como ex-colónia britânica, a Índia herdou uma enorme e complexa rede ferroviária. Viajar na Índia é atravessar o país de comboio. Isso é verdade mesmo para os habitantes locais.

**HOMEM SENTADO COM O SEU BARCO** *realização* Luís Valente *duração* 2' *formato* Mini DV *produção* Luís Valente; *ESAD* / É Domingo à tarde no parque, o nosso homem, está confortavelmente sentado na sua cadeira de praia, examinando minuciosamente o seu brinquedo novo, um barco para brincar.

**HÚMUS** *realização* José Ricardo Lopes e Vanessa Sousa Dias *duração* 10' *formato* Betacam SP *produção* Patrícia Sampaio, ESTC / Todos os organismos vivos passam pelas mesmas etapas de desenvolvimento: nascimento, crescimento e morte.

**IMEMÓRIA** *realização* Mariana Castro *duração* 8' *formato* Mini DV *produção* Mariana Castro / Imemória é um conceito que Herberto Helder havia já usado para falar dos conteúdos da memória. De que são feitas as nossas memórias? De ideias vivas, passado e presente, inexoráveis. Impossíveis de se fixarem. Umas mais escondidas que outras, mas todas elas formam algo que nos define. Se for possível definir alguém...

**ISOLADOS** *realização* Ana Martins *duração* 12' *formato* Betacam SP *produção* Bárbara Isidro / A aldeia de Catarredor está isolada na Serra da Lousã. As suas casas de xisto, a natureza e os seus habitantes são únicos. Vivem segundo as suas próprias regras e vivem o seu dia-a-dia para cantar e falar num lugar onde o tempo não existe.

**J.O.G.** *realização* João Pedro "Jota" Assis *duração* 2' *formato* Betacam SP *produção* João Pedro "Jota" Assis / Quanto tempo demora e o que acontece enquanto um homem espera para atravessar a rua?

**LEFTERIA = LIBERDADE** *realização* Tiago Afonso *duração* 30' *formato* Mini DV *produção* Hélaestre / O filme foi realizado em Atenas em Janeiro de 2009, nos dias logo a seguir às revoltas de Dezembro por toda a Grécia, e é uma tentativa de perceber e apreender a partir de dentro as razões e as vozes dessa revolta. Renegar as generalidades do discurso mediático para se instalar nos bastidores e ouvir discussões, as vozes dos estudantes, dos professores, dos jornalistas...

**LISBOABENZ** *realização* Tiago Almeida *duração* 2' *formato* Betacam Digital *produção* Rui Murka / Lisboa pela voz de Janis Joplin.

**LIFE IS A GIG** *realização* Pedro Noel da Luz Guerreiro *duração* 20' *formato* Betacam SP *produção* Pedro Noel da Luz Guerreiro / Uma viagem de carrinha de uma banda de música até Ferreira do Alentejo. Um dia de chuva. A viagem. As mudanças de paisagem. Um homem, um cão, uma garrafa.

**LINHAS** *realização* António José de Almeida, Anabela Silva *duração* 17' *formato* Mini DV *produção* Corredor - Assoc. Cultural / Acreditamos que não existem fábricas, mas sim pessoas que trabalham em fábricas. E este seu trabalho é o resultado de uma tensão diária entre pessoas e utensílios, máquinas, o espaço que ocupam e tempo, numa relação que se repete dia a dia, hora a hora e muitas vezes minuto a minuto contado. Esta relação tem algo de particular numa fábrica que emprega mais de cem pessoas, quase todas mulheres, num concheiro com cerca de quatro mil pessoas, numa ilha com menos de dez mil habitantes e com poucas soluções sociais e profissionais, especialmente para as mulheres.

**LISBOA DOMICILIÁRIA** *realização* Marta Pessoa *duração* 92' *formato* Betacam Digital *produção* Jacinta Barros / Lisboa. As casas morrem de velhas, mas não morrem sozinhas. Nos prédios altos, por detrás das janelas, há "um mundo dentro do mundo". São pessoas, idosos na maior parte, quase imóveis. Os corpos unem-se às casas e criam uma nova arquitectura. Para entrar neste universo é preciso mais do que passar a porta.

**LISTENING TO THE SILENCES** *realização* Pedro Flores *duração* 11' *formato* Mini DV *produção* James Barret / Roy Vicent ouve vozes há mais de 30 anos. Nesses momentos sente um intruso a aproximar-se e a tomar controlo do seu corpo e da sua mente. O que são estas vozes que povoam a sua cabeça?

**LUGAR CHEIO SOLIDÃO VAGUEIA** *realização* Marco Pereira *duração* 18' *formato* DV Cam *produção* Marco Pereira / Através da temática da solidão procuramos perceber onde existe mais solidão, no campo ou na cidade, se é que esta reside realmente em algum lado.

**LUGAR/VAZIO** *realização* Luís Mendonça *duração* 6' *formato* Mini DV *produção* Luís Mendonça / *Lugar/Vazio* é um documento áudio/visual sobre memória de um espaço: a extinta Escola Secundária da Cidade Universitária (ESCU), entretanto convertida num parque de estacionamento improvisado.

**MÃE E FILHA** *realização* Catarina Mourão *duração* 13' *formato* Betacam Digital *produção* Maria Ribeiro Soares / Mãe e Filha tentam resolver um conflito familiar através da mediação de conflitos... estamos num palco onde as diferentes verdades e a representação se entrelaçam.

**MÃE FÁTIMA** *realização* Christine Reeh *duração* 75' *formato* Betacam SP *produção* Isabel Machado, C.R.I.M.E. Produções Joana Ferreira / Fátima, uma enfermeira angolana de 70 anos, decidiu, após décadas de trabalho em Portugal, regressar ao seu país de origem e dar início a uma missão de saúde humanitária, numa das regiões mais afectadas pela guerra civil. Em Menongue, é necessário recuperar o hospital local, sem água corrente nem oxigénio. O cheiro a lixo e a morte infiltra-se na alma e na pele das pessoas. É preciso acreditar em algo para enfrentar o dia seguinte.

**MAIS UM DIA À PROCURA** *realização* Maria Simões *duração* 18' *formato* Mini DV *produção* Corredor - Assoc. Cultural / Mais um dia à procura, Maria. Vamos lá a ver se a gente encontra. A casa é um barco e um mar.

**MANDRAKE** *realização* Tiago Pereira *duração* 43' *formato* Mini DV *produção* Tiago Pereira / Versão DVD da *video live performance* Mandrake. Criado a partir do género de documentário e fundindo música electrónica portuguesa, Mandrake, é expressão de um pensamento narrativo em camadas que explora de forma pioneira uma experiência pós-cinemática rara e única. Através de ferramentas digitais de *Vling* distribui-se conteúdo narrativo audiovisual em três ecrãs, que por sua vez, trazem à superfície de projecção múltiplos *layers* de imagem.

**MANDRAGORA OFFICINARUM** *realização* Tiago Pereira *duração* 44' *formato* DV *produção* Tiago Pereira / Versão DVD da performance de vídeo em tempo real que mistura crencas pagãs e etno-botânica com música portuguesa contemporânea.

**MANUEL HERMÍNIO MONTEIRO - M.H.M.** *realização* André Godinho *duração* 55' *formato* Betacam Digital *produção* André Godinho / O Hermínio gostava de partilhar os seus segredos. Trás-os-Montes era um segredo, como a noite de Lisboa. A comida era um segredo, como o vinho e os charutos. Os amigos eram um segredo, como os poetas, que também eram os amigos. E os livros eram o maior segredo. Desvendou-os todos na Assírio & Alvim.

**MAR PORTUGUÊS** *realização* Francisco Manso *duração* 51' *formato* Betacam Digital *produção* Francisco Manso / Ontem como hoje, o oceano torna-se uma fronteira de oportunidade e conhecimento. O uso económico do mar deixou de estar centrado na exploração de recursos biológicos e limitado à navegação para pesca e transporte. Mais depressa do que os génios da Guerra Fria conseguiram imaginar, os recursos oceânicos não vivos adquiriram uma importância extraordinária. Gás, petróleo, minerais e sulfuretos são produtos-chave da "nova economia marítima".

**MARIA DE LOURDES PINTASSILO** *realização* Graça Castanheira *duração* 52' *formato* Betacam Digital *produção* PopFilmes / Documentário sobre a vida de Maria de Lourdes Pintasilgo, primeira-ministra no ano de 1979 e candidata à Presidência da República em 1986.

**MATAR O TEMPO** *realização* Margarida Leitão *duração* 19' *formato* HDV *produção* Pandora da Cunha Telles, Ukebar Filmes / Um grupo de operários estão há meses em vigília de protesto à porta da empresa que os dispensou. Os dias passam-se na barraca que montaram à entrada da empresa. Aguardam por uma decisão do tribunal que dê razão ao seu protesto. Enquanto esperam, procuram maneiras de matar o tempo.

**MERCADO DO BOLHÃO** *realização* Cristina Braga *duração* 15' *formato* Mini DV *produção* Cristina Braga / Mercado do Bolhão deve ser encarado como uma curta-metragem documental sobre a imagem de autoria colectiva. Trabalhámos com os comerciantes deste mercado, pela perspectiva do design da imagem, de forma a testar o conceito de autoria. Desta interacção resultou um espólio de 60 fotografias polaroid - e respectiva documentação do processo - inteiramente produzidas/criadas pelos comerciantes.

**MERCADOS E MERCADORIAS** *realização* Luís Fernandes *duração* 6' *formato* Betacam SP *produção* Luís Fernandes / Um documentário criativo inspirado no universo simbólico das tradicionais feiras e mercados portugueses.

**METROCARD** *realização* Ana Cardoso e João Simões *duração* 52' *formato* Betacam Digital *produção* Francisco Manso / O título liga uma imagem metafórica, a do mapa da rede de metro da cidade de Nova Iorque, às movimentações e deambulações da própria vivência cultural. Pela perspectiva de dois artistas portugueses residentes em NYC, agentes de uma série de encontros na camada cultural da cidade, revela-se o dia-a-dia sincopado pela malha urbana.

**MILHO** *realização* José Barahona *duração* 54' *formato* Betacam SP *produção* Filmes do Tejo II / D. Ana prepara uma salada de milho para a sua família. Na televisão as notícias são contraditórias: alguns pregam os benefícios das novas variedades de Milho Transgénico, outros, pelo contrário, levantam questões catastróficas em relação a este novo avanço tecnológico. D. Ana fica sem saber o que é ou não seguro para alimentar a sua família.

**MONTANHA FRIA** *realização* Luís Alves de Matos *duração* 12' *formato* Betacam SP *produção* Luís Alves de Matos, Amatar Filmes / A vida humana situa-se na agitação da poeira / manha após manha, as flores murcham e caem / ano após ano os homens mudam e passam / a estrada da montanha fria não tem fim / algures perdido o caminho, a forma interroga a sombra: a partir de quê?

**MUITAS PESSOAS** *realização* Joana Areal *duração* 34' *formato* Betacam Digital *produção* Joana Areal / Tudo acontece aqui, onde caminhamos e vemos muitas pessoas. Lisboa. 15 de Novembro de 2007 - 15 Janeiro de 2008. A história é a cidade pela qual passamos e muitas pessoas são muitas vezes todos nós.

**MUITOS DIAS TEM O MÊS** *realização* Margarida Leitão *duração* 91' *formato* Betacam SP *produção* Pandora da Cunha Telles / Muitos Dias tem o Mês é um documentário sobre o preço dos nossos sonhos.

**NAGASHIMA** *realização* Takashi Sugimoto *duração* 18' *formato* Betacam Digital *produção* Takashi Sugimoto / "Nagashima" esteve em Lisboa quase dez anos sem visitar a sua terra. A história e paixão por trás das suas pinturas. Um pouco da vida deste misterioso artista.

**NE CHANGE RIEN** *realização* Pedro Costa *duração* 100' *formato* Betacam Digital *produção* Abel Ribeiro Chaves, OPTEC / *Ne Change Rien* nasceu da amizade entre a actriz Jeanne Balibar, o director de som Philippe Morel e Pedro Costa. Jeanne Balibar, cantora, dos ensaios às gravações, dos concertos *rock* às provas de canto lírico, dum sôtão em Saint-Marie-aux-Mines aos palcos de Tóquio, de *Johnny Guitar* à *Périchole* de Offenbach.



**NO CAMINHO DO MEIO** realização Catarina Mourão duração 59' formato HDV produção Maria Ribeiro Soares; Valentim de Carvalho / Proposta de reflexão sobre novas formas de relacionamento social, novas formas de resolvermos os nossos conflitos, ao arrepio do sistema judicial tradicional.

**NUMA CASA PORTUGUESA FICA BEM** realização Sofia Passos Baptista duração 15' formato Betacam SP produção Maria João Pacheco / A incrível história de D. Amália e dos seus *napperons* é um pretexto para descobrir a relação entre rendas, e a evolução da mulher na sociedade e o consumismo.

**NUNO TEOTÔNIO PEREIRA - UM HOMEM NA CIDADE** realização Joana Cunha Ferreira duração 50' formato Betacam Digital produção Midas Filmes / Nuno Teotónio Pereira é conhecido sobretudo como arquiteto. Mas ao longo da sua vida ele foi também muitas outras coisas. Mesmo se em todas essas coisas ele nunca deixou de ser arquiteto. E se todas essas coisas reenviam sempre ao arquiteto que ele é. Este "retrato" de Nuno Teotónio Pereira não pretende ser senão uma iniciação à sua vida e obra. Sabendo que num filme nunca cabe uma vida inteira.

**NUS DANS LA CAGE D'ESCALIERS** realização Regina Guimarães; Sagueñil duração 26' formato Mini DV produção Hélastre / Um filme-duelo entre Regina Guimarães e Sagueñil.

**NO HIA MA** realização ?lex duração 27' formato Betacam Digital produção Terratrema Filmes / Som Thone nasceu na Mongólia e foi estudar para o Laos aos 22 anos. Hoje trabalha na indústria de turismo deste país. Neste pequeno filme, acompanha o realizador à sua aldeia natal. Uma viagem sobre o encontro "às vezes eu serei o teu guia, às vezes tu serás o meu".

**O BARRO É DOS OLEIROS** realização José Coimbra; Tiago Guimarães duração 25' formato DV Cam produção InfoFrame - Ideias em Vídeo / Chegaram a ser mais de 100 oleiros e outros tantos almocreves. Longe da azáfama e produção oleira de outros tempos, os mestres de redondo ainda moldam, nas olarias que restam, a arte de dar forma e cor às argilas. Este documentário é sobre o barro e tudo o que ele fez germinar: trabalho, arte, cultura, tradição, artesãos, viajantes, comerciantes, prosperidade e poucas saudades. Em dois tempos distintos, o passado revela-se no presente que vai desvanecendo mas que resiste, tal qual a argila ao fogo.

**O BANQUETE** realização Nelson Tondela duração 20' formato Mini DV produção Nelson Tondela / O Centro de Apoio Social dos Anjos é um centro comunitário de atendimento e acompanhamento social para os mais desfavorecidos. Já muito se filmou naquele espaço com o objetivo de dar a conhecer as pessoas que por lá passam, mas nunca as que lá persistem. Este é um tributo a essas pessoas. As mulheres que ninguém conhece e que são o rosto oculto de uma acção de beneficência com mais de 200 anos, mais tarde conhecida como "Sopa dos Pobres".

**O CHORO DOS ILHÉUS** realização Laura Brasil duração 16' formato Betacam SP produção Mário Faria / Os Acores apelam sempre aos sentidos dos que vivem longe e regressam por um tempo. São ilhas de sentimento que batem como um coração e respiram nas nossas veias.

**O INVERNO DA VIDA** realização Marisa Fernandes duração 146' formato Betacam Digital produção Marisa Fernandes / O documentário segue a vida de velhos agricultores na região de Lafões. São dez histórias que ficam por aí. O modo de vida da população, dos seus hábitos e práticas ancestrais, como um longo hábito de continuidade e subsistência.

**OS EMIGRANTES** realização José Vieira duração 74' formato DV Cam produção Aleas / A história de uma aldeia onde quase todos os habitantes emigram em busca de uma vida melhor. Alguns foram-se embora para sempre, outros regressaram. Através de diálogos e histórias de pessoas que habitam a aldeia no mês de Agosto, o filme tenta perceber quem são esses homens e mulheres transformados um dia, de repente, em estrangeiros e que carregam dentro de si a ruptura com o seu mundo familiar.

**OS ESQUECIDOS** realização Pedro Neves duração 62' formato Betacam SP produção Pedro Neves, Carlos Ruiz / São sacos escondidos atrás de muros, de janelas e portas fechadas, de portões ferrugentos, de paredes que caem, de tectos que não existem. É gente que tropeçou no entulho e na desilusão, na privação, na perda, na angústia. É gente que foi empurrada dos sonhos para o chão. É gente como a gente poderia ser.

**OS MAIAS** realização João Osório duração 50' formato Betacam Digital produção Minda Colmonero / O documentário analisa a história, o contexto e a importância que teve - e ainda tem - um dos mais emblemáticos romances portugueses: *Os Maias* de Eça de Queiroz.

**O MENINO DEUS: PINTURA CONTADA** realização Inês Ponte duração 16' formato Mini DV produção Museu Nacional de Etnologia / Pinturas Contadas: arte e performance das mulheres de Naya, patente no Museu Nacional de Etnologia, Lisboa, é uma exposição referente a arte popular bengali (Índia) de contar histórias com a ajuda de imagens pintadas em extensos rolos. Se eram somente os homens da comunidade de Naya quem tradicionalmente as contava, hoje as suas mulheres também as cantam.

**PALAVRA E TENTACÃO. UM RETRATO DE JOSÉ A. BRAGANÇA DE MIRANDA** realização Edmundo Cordeiro duração 65' formato DV Cam produção Edmundo Cordeiro, Vuah-I-Ansse / A palavra de Bragança de Miranda, com os bruscos ziguezagues da ideia que apresenta, e com a súbita calma que por vezes sucede ao turbilhão mais voraz - calma que permite que um pensamento se grave, vivo, na pedra do nosso entendimento e da nossa sensação. Quer registá-la no lugar quotidiano de troca, mas sobretudo de entrega da palavra: a sala de aula, diante dos alunos.

**PARA QUE ESTE MUNDO NÃO ACABE** realização João Botelho duração 54' formato HD produção Alexandre Oliveira, Ar de Filmes / "Vinde ver este mundo a acabar!" escreveu o padre António Fontes, o padre da medicina popular e da "queimada das bruxas" de Vilar de Perdizes. O realizador João Botelho foi. Viu a gente da terra e quis concluir: "Deus é bom mas o diabo não é nada mau!".

**PARE, ESCUTE, OLHE** realização Jorge Pelicano duração 80' formato Betacam SP produção Paulo Trancoso / Dezembro de 1991. Uma decisão política encerra metade da linha ferroviária do Tua, entre Bragança e Miranda. 15 anos depois, essa sentença amputou o rumo de desenvolvimento, acentuou as assimetrias entre o litoral e o interior de Portugal. Agora, o comboio é ameaçado por uma barragem. *Pare, Escute, Olhe* é uma viagem através de um Portugal esquecido, vítima de promessas políticas oportunistas. O povo ficou, isolado, no único distrito do país sem um único quilómetro de auto-estrada.

**PARDES MEIAS** realização Pedro Mesquita duração 52' formato DV Cam produção Sandro Araújo, Muzzak, Cinemactiv / Destinado a famílias pobres, o Bairro da Bouça é um projecto de habitação económica situado numa das zonas mais nobres do Porto, da autoria de Alvaro Siza Vieira, iniciado em meados dos anos 1970. Uma obra nascida da reivindicação de uma comunidade pelo direito a viver condignamente e que três décadas depois se prepara para acolher novos vizinhos.

**PASSANDO À DE ZÉ MARÓVAS** realização Aurora Ribeiro duração 30' formato Betacam Digital produção Ulysses do Monte / Antigamente, qualquer turista que entrasse em Portugal por Badajoz, era obrigado a passar à porta de Zé Maróvas - que assim angariava clientes. Hoje, após a construção da auto-estrada, Zé Maróvas permanece horas à espera, sem que ninguém entre na sua loja.

**PEQUENAS FORMAS COLORIDAS** realização alunos das Escolas Secundárias participantes no programa pedagógico "Cinema: Cem anos de Juventude" duração 10' formato DV Cam produção associação Os Filhos de Lumière / Inspirados pelo filme *As Cores* de Abbas Kiarostami que viram e analisaram no início do ano juntamente com muitos outros filmes onde a cor tinha um papel importante, formaram-se vários grupos de alunos que escolheram uma cor principal e dentro de cada grupo cada um escolheu uma variante dessa cor que procurou olhar à sua volta.

**POMP** realização Rita Mendes duração 8' formato Mini DV produção Faculdade de Belas Artes - Univ. Porto / A infância pode, por vezes, ser resumida a uma recordação de um determinado sítio ou acontecimento. Uma ida à praia transforma-se num álbum fotográfico e vê-se dotada do poder de criar uma miríade de imagens, cheiros e sons que acompanham toda uma narrativa intrínseca aos personagens. No decorrer da história, estes passam para segundo plano e dão lugar às memórias e às sombras que agem como se tivessem vida própria, conquistando assim o papel principal.

**POUCO A POUCO** realização Pedro Grenha; Rui Caciilhas duração 10' formato Mini DV produção Pedro Grenha; Rui Caciilhas / Documentário ficcionado assente numa procura constante da realidade social. Momentos do quotidiano de uma oficina pouco comum. Uma exploração do fluxo e da dinâmica própria das acções. O silêncio. A exploração do ruído das máquinas e o movimento mecanizado de quem constrói algo. Aqui, a montagem possibilita a construção de significado, de uma narrativa ficcionada. Constrói-se assim uma unidade espaço-temporal a partir de uma dialéctica entre a dimensão visual e sonora.

**PRETAROUCA - TEMOS QUE IR COM OS TEMPOS** realização José Barbosa duração 90' formato DV Cam produção José Barbosa / Entre Castro Daire e Lamego existe uma aldeia serrana isolada que ainda mantém algumas características do trabalho rural, duro e dependente do animal. Pretarouca é habitada por 3 dezenas de pessoas onde os dias se repetem numa rotina adquirida desde tempos imemoriáveis. A sustentabilidade da aldeia é representada pelas poucas pessoas que trabalham na construção civil durante a semana. Voltam ao fim de semana para retomar o trabalho na terra.

**QUATRO PAREDES E O MUNDO** realização Marc Weymuller duração 53' formato DV produção Le Tempestaire/Contracosta / Naquele ano, voltei à ilha do Pico, nos Açores. Queria encontrar o escritor, poeta e baleeiro, José Dias de Melo, na sua aldeia natal, Calheta de Nesquim. Queria passar alguns dias ao seu lado, ver como vivia. Levei comigo um dos seus últimos livros *Poeira do Caminho*. Folheio-o para passar o tempo. E se escuto, entendo a voz dele....

**REWIND: CSAIS JAZZ '71** realização João Abecasis Fernandes duração 17' formato DV produção João Marques / O filme conta a história do primeiro festival internacional de jazz em Portugal. No fim-de-semana de 20 e 21 de Novembro de 1971 reuniram-se em Cascais, no Pavilhão do Dramático, nomes como Miles Davis, Ornette Coleman, Dexter Gordon, Phil Woods, Rão Kyao, e The Giants of Jazz.

**RESERVADO** realização Paula Preto duração 24' formato Betacam SP produção Paula Preto / Eles viveram muito, mas naquele lugar esquecem a idade. A música, as luzes, o convívio, o amor, a dança, fazem parar o tempo. Na pista de dança cedem à balada. Têm menos 20 anos... pelo menos durante uma tarde.

**RESGATE** realização Constantino Martins duração 73' formato DV produção Constantino Martins / A partir do interior dos arquivos pessoais de João Freire tenta-se reconstituir uma memória perdida. Mais do que uma recolha etnográfica em Cabo Verde, mais do que dar a ouvir o Travadinha ao mundo, mais do que as fotografias, é a vida de João Freire que está intimamente ligada àquela rocha nua. O filme procura trabalhar várias texturas de imagem constituindo a busca pelos Super 8 um dos seus movimentos centrais

**REVISITAR O CONGRESSO MUNICIPALISTA DE 1909** realização António Cunha duração 12' formato DV Cam produção Videoteca Municipal de Lisboa / No âmbito das Comemorações Municipais do Centenário da República, a Câmara Municipal de Lisboa assinalou o Centenário do Congresso Municipalista de Lisboa (1909-2009), que decorreu nos Paços do Concelho de Lisboa entre os dias 16 e 21 de Abril de 1909, primeira grande realização política nacional da nova Vereação Republicana, eleita em 1 de Novembro de 1908. Do programa faz parte a exposição "Viva a Autonomia Municipal" patente na Galeria de exposições temporárias dos Paços do Concelho.

**RUÍNAS** realização Manuel Mozos duração 60' formato Betacam Digital produção O Som e a Fúria / Fragmentos de espaços e tempos, restos de épocas e locais onde apenas habitam memórias e fantasmas. Vestígios de coisas sobre as quais o tempo, os elementos, a natureza, e a própria acção humana modificaram e modificam. Com o tempo tudo deixa de ser, transformando-se eventualmente numa outra coisa. Lugares que deixaram de fazer sentido, de serem necessários, de estar na moda. Lugares esquecidos, obsoletos, inóspitos, vazios.

**S. TIAGO DE RIO DE MOINHOS** realização Hélio Valentim duração 68' formato Betacam SP produção Hélio Valentim / Um outeiro, na encosta da Serra d'Ossa, a 7 km's de Borba, no Alto Alentejo. A expressividade cultural, social e histórica de S.Tiago manifesta-se actualmente através das festas em honra de S.Tiago e de S.Gregório. É por estas alturas que todas as lembranças e memórias, mitos e tradições voltam a renascer, a ser faladas, perpetuadas de geração em geração. Ainda assim, de ano para ano, esta essência tem-se vindo a perder, definhando no tempo...o espírito comunitário, de tertúlia, a tradição e os costumes.

**SANTOS DOS ÚLTIMOS DIAS** realização Leonor Noivo duração 56' formato Betacam Digital produção Terratre Films / São jovens, estrangeiros, mas falam português. Têm entre 19 e 21 anos e estão em Portugal em missão. Andam sempre aos pares ou em grupos, cada um com uma placa de identificação ao peito, onde podemos ler: ELDER, no caso deles, ou SISTER, no caso delas. Eles andam de camisa branca e gravata, elas de saias compridas.

**SEASON GREETINGS** realização Constança Carvalho Homem duração 5' formato Betacam Digital produção Constança Carvalho Homem / Fim de Junho, fim de tarde: procurar o Porto que não é um postal – a cidade temporária, estival, habitada nas margens pelos abastecedores de prazer, e também a fala que não se ouve nas festas.

**SE TIVESSE UM PEIXE AI** realização Inês Ponte; João Coimbra de Oliveira duração 6' formato Mini DV produção MicroProduções / Um pedaço da vida de um pescador do sul da Bahia, Brasil. Seu Lorde é retratado nesta sua actividade solitária, que tem muito de aleatório. A ver se apanha peixe.

**SEM TÍTULO** realização Ana Varella duração 14' formato Mini DV produção ESAD / Uma colecção de imagens quotidianas, um olhar focado em detalhes visuais e sonoros do mundo em redor cria uma narração inexistente em que o ponto central é a plasticidade da imagem.

**SEM TÍTULO** realização Anabela Bravo duração 4' formato Mini DV produção Faculdade de Belas Artes – Univ. Porto / Vê-se uma bailarina numa sessão fotográfica. As roupas e as poses vão mudando em cada sessão. Os momentos de espera confundem-se com os momentos de pose.

**SEM TÍTULO** realização Ana Reis duração 5' formato Mini DV produção Faculdade de Belas Artes – Univ. Porto / Recantos, detalhes, aproximações que giram em torno de um espaço que não nos é revelado por completo. Retrato de uma mulher e da sua relação com o espaço.

**SEM-TÍTULO3** realização Vincent Lefort duração 96' formato Vídeo produção Periferia Filmes e Têtes à Clap / Actriz de origem portuguesa nascida em França, Sophie volta a Portugal, à região dos seus pais, para falar com quatro pessoas relacionadas com a sua própria identidade. Sophie filma as suas conversas com essas pessoas, enquanto uma outra câmara, a do cineasta, filma esses encontros. A partir desse dispositivo, Sem-título3 procura renovar os modos narrativos do documentário, apresentando-se como uma experiência sobre a linguagem e a comunicação, quer para o cineasta e a sua personagem – Sophie Rodrigues, quer para o espectador.

**SÓ TENHO O QUE DEI** realização Carlos Pereira e Levi Martins duração 18' formato Betacam SP produção Hugo Vieira Lapa / Num mundo contaminado pela distância, um grupo de teatro amador procura novas formas de interagir com o seu público.

**SOUNDWALKERS** realização Raquel Castro duração 33' formato Betacam Digital produção Raquel Castro / Soundwalkers é um vídeo-documentário que reúne as entrevistas da realizadora sobre o som. Entre outros nomes estão Peter Cusack, Rafael Toral, Max Dixon, Carlos Alberto Augusto, Janek Schaefer, Christoph Cox or Allen S. Weiss. Técnicos de som, físicos, inusuais, músicos, musicólogos, pessoas que trabalham no e com o som.

**SUNSHINE** realização Nelson Tondela duração 8' formato Mini DV produção Nelson Tondela / Sunshine é, primeiro que tudo, um olhar do cinema sobre si próprio, na forma como o olhar da câmara capta um outro olhar que existe para lá do fenómeno físico do registo do primeiro. Mas Sunshine é, também, o retrato de um fascínio que se constrói com a fusão, desses dois olhares. O registo físico, mas também divergente, romântico, idílico...

**TCHILOLI MÁSCARAS E MITOS** realização Inês Gonçalves e Kiluanje Liberdade duração 52' formato Betacam Digital produção Noland Films / São Tomé, século XXI: aqui as manifestações da tradição cultural têm enorme peso na esfera social, de entre as quais se destaca o teatro "Tchiloli ou a Tragédia do Marquês de Mântua". Originário de França, o Tchiloli foi introduzido em São Tomé no século XVI. Ao texto renascentista, é-lhe acrescentado música, dança, trajes, tornando este espectáculo numa manifestação cultural híbrida de fórmulas europeias e africanas.

**TÉCNICA DE ENSAIOS NÃO DESTRUTIVOS** realização Ana Lúcia Nobre duração 32' formato Mini DV produção Ana Lúcia Nobre / À semelhança das experiências de W. Burroughs com os meios de gravação e reprodução de som e imagem, como no citado caso The Moka Bar, em que Burroughs descreve uma acção levada a cabo contra este estabelecimento, devido a uma atitude ofensiva que os donos tiveram para consigo, nós iremos fazer uso da mesma técnica visando agora a Perve Galeria, situada na Rua das Escolas Gerais, nº 17, 19 e 23, em Alfama, Lisboa.

**TERRITÓRIOS** realização Mónica Baptista duração 11' formato Betacam SP produção Rodrigo Areias / Dois homens viajam a bordo do mítico Transiberiano, um soldado russo e um cidadão checheno que regressa da sua terra natal com a família.

**TODI – A SEGUNDA MORTE DE LUÍSA AGUIAR** realização Rui Esteves duração 50' formato Betacam Digital produção Midas Filmes / Durante 24 horas, algures no ano de 2008, uma octogenária de porte digno, vestida de negro e de olhar surpreso, percorre locais em Setúbal, Porto e Lisboa. Seu nome: Luísa Aguiar, La Todi. O primeiro nome português cantado nas ruas, a ser disputado por facções rivais, sussurrado por políticos e poetas, inspirador de compositores, vítima de invejas e de cabalas empresariais.

**TRANSFORMISMO NO FEMININO: BETTY SANTOS** realização Margarida Baptista duração 52' formato DV Cam produção Margarida Madureira / O transformismo feminino em Portugal visto através da vida de Betty Santos, a única transformista portuguesa viva. Através de entrevistas com colegas e familiares, com actores, antropologistas e psicólogos traça-se um retrato do transformismo no feminino.

**UMA MENTIRA CONVENIENTE** realização Hugo Rodrigues, Rita Martins duração 17' formato DV Cam produção Universidade Católica Portuguesa / Imagine que acorda, num dia normal que na realidade nada tem que ver com normal. Imagine viver numa cidade normal, numa casa normal e uma vida normal. Imagine que o normal pode não ser tão "normal" quanto parece.

**UM DIA FIZ O QUE QUERIA** realização Noel Henriques duração 8' formato Mini DV produção Noel Henriques, Patrícia Crisóstomo, Vasco Caracol / Rui Alexandre Ferreira, um artista plástico que cedo descobriu o que queria fazer o resto da sua vida. Desenhar, pintar, criar o tudo do nada, são algumas das formas que Rui encontra para se exprimir e viver Um curto documentário sobre um artista que não desistiu do seu sonho. Pelo contrário, pinta-o todos os dias.

**VAI COM O VENTO** realização Ivo M. Ferreira duração 58' formato Betacam SP produção AM Produções / 2008. Qingtian, Zhejiang, República Popular da China. Uma pequena cidade rural de emigração para a Europa. Jin Wang Ping é um rapaz a quem chegou de vez a abandonar a sua cidade. Confrontado com esta perspectiva, e com este processo de emigração, procurará os conselhos de terceiros.

**VIDA DE CÃO** realização Miguel Marques duração 73' formato Betacam SP produção Miguel Marques / Cada vez que se ouve a campanha tocar podemos perguntar-nos quem virá desta vez: utentes do serviço de vacinação ou possíveis adoptantes? Funcionários com animais colhidos nas ruas? Novos animais deixados por quem já não os pode suportar? Ou a carinha da empresa contratada para recolher os cadáveres?

**VISITA GUIADA** realização Tiago Hespanha duração 56' formato Betacam SP produção Terratre Films / Todos os anos milhões de turistas visitam Portugal para descobrir o país, o seu povo e cultura. Muitos têm contacto com guias turísticos, que transmitem a história e a identidade nacional, ilustrando o modo como nos olhamos a nós próprios. Este filme é sobre o modo como essa identidade é construída e interpretada.

**VIZINHOS** realização Tiago Figueiredo duração 94' formato Betacam SP produção Tiago Figueiredo, Viver na Alta de Lisboa / Documentário de investigação sobre a nova realidade social e urbana da Alta de Lisboa. Um gigantesco bairro de barracas é agora uma nova cidade. O processo de realojamento está concluído e a população antiga vai chegar novos moradores. Duas classes sociais diferentes, jovem burguesia e população realojada, vivem lado a lado, em prédios separados. Será que por morar no mesmo bairro se tornam verdadeiros vizinhos?

**VIZINHOS - TURQUIA: OUTRO LADO DA EUROPA** realização João Romão, Maral Jefroudi e Vico Ughetto duração 51' formato Betacam SP produção João Romão, Switch.com, Vico Ughetto / Lutas feministas e da população LGBT, reivindicações do povo curdo e relações entre secularismo, poderes militares e Estado na Turquia contemporânea. Filmado em Istambul e Diyarbakir.

**WAALO WAALO** realização Ricardo M. Fação e Ricardo Oliveira Silva duração 68' formato Betacam Digital produção Filipa Reis / Waalo Waalo é um filme passado em Keur Momar Sarr, na região do Sahel Senegalês. Outrora Reino do Waalo, o nome simboliza os habitantes desta região da África Ocidental. Para muitos waalo waalo, a tarefa diária consiste em procurar água potável. Em Keur Momar Sarr, na aldeia vizinha de Robo ou em Ndiabenabe Maka, aceder a água é um permanente dilema, sobretudo para as mulheres. A contradição evidente é a proximidade destas aldeias com o imenso Lago de Guiers, onde a exploração privada dos recursos hídricos alimenta as necessidades de Dakar.

## BIO-FILMOGRAFIAS

**?LEX** da sua filmografia fazem parte, entre outros, os seguintes filmes: *Salvar o planeta e comer cozido à portuguesa* (1999, Doc), *Trip* (1999, Doc), *Retrotrans* 21982122 (2000, Doc), *[Roberto Carlos] 888 [On voyage]* (2000, Video\_performance), *Autocollage* (2001, Doc), *Zoom OuT* (2001, Video-Promo), *So... m'ust go On* (2001, Doc), *Teletele* (2003, Doc), *If* (2003, Doc), *Lugares não lugares* (2004, Doc), *Yangel I e II* (2005, Doc), *Varietades* (Doc); *Ama\_zone* (2006, Doc), *Aveso* (2008, Video-promo); *Nomad roots* (2009, Doc).

### ALUNOS DA ESCOLA SECUNDÁRIA PASSOS MANUEL

grupo de alunos que participou em 2008/2009 pelo segundo ano no programa pedagógico "Cinema: Cem anos de Juventude", sobre a cor no cinema. Realizou o exercício *Pequenas formas coloridas* ao longo dos dois primeiros períodos e no último o filme-ensaio *O Pintor e a Musa*. Em 2007/2008 os alunos tinham trabalhado sobre a questão "O que é o ponto de vista no cinema?" e realizaram exercícios filmados individuais e colectivos ao longo do ano e o filme-ensaio *O Desencontro* no último período. Estes filmes-ensaio são apresentados no terceiro encontro anual na Cinemateca Francesa em Paris (em Junho), na Cinemateca Portuguesa, no Doc'sKingdom, na Fundação de Serralves (em 2009) e em múltiplas sessões apresentadas pela associação Os Filhos de Lumière sobre os programas pedagógicos que está a levar a cabo desde o ano 2000.

**ANA REIS** para além de *Sem Título* (projecto em loop, 2009) Ana Reis realizou #2, 2'0699, também em 2009.

**ANA VARELA** *Sem Título* é o seu primeiro filme.

**ANABELA SILVA / ANTÓNIO JOSÉ DE ALMEIDA** participaram num *workshop* de Cinema Documental, na Ilha de S. Jorge, organizado pela Associação Cultural Corredor. Este é o seu primeiro trabalho filmográfico.

**ANTÓNIO BORGES CORREIA** nascido em 1966. Estudou Cinema entre '89 - '92 em Lisboa no Conservatório. Até 2003, realizou quatro curta-metragens que foram a alguns festivais internacionais. Em 1999 a curta *Golpe de Asa* esteve em Locarno e Vila do Conde. Faz por vezes séries de televisão. O seu primeiro documentário foi filmado em 2005 e é sobre uma actriz portuguesa, Isabel de Castro. Em 2008 terminou *O Lar* dentro de uma residência para idosos, filme que foi apresentado em Paris no festival Cinéma du Réel - competição internacional; e em Lisboa, no Indielisboa, competição nacional e no

PANORAMA (3ª edição); em Copenhaga numa mostra de cinema português; e no Mexico City International Contemporary Film Festival 2009 - Competição oficial. Está a preparar o filme *Fugir do Mundo* (Título provisório).

**CARLOS MAGALHÃES** natural de Caldas de S. Jorge. Formação em Cinema (licenciatura e mestrado) pela Universidade da Beira Interior. *Agreste* marca a sua primeira experiência individual de realização, apesar de ter participado em múltiplos projectos de cadeiras no âmbito académico.

**CATARINA MOURÃO** estudou Música (Cons. Nacional Lisboa), Direito (F.D.Lisboa) e Cinema (mestrado na Univ. de Bristol, Inglaterra). Foi fundadora da Apordoc (Associação Portuguesa de Documentário) e da produtora de cinema Laranja Azul, em 2000, com Catarina Alves Costa. Fazem parte da sua filmografia: *Fora de Água* (1997); *A Dama de Chandor* (1998); *Desassossego* (2004); *Malmoequer, o diário de uma encomenda* (2005); *A flor da pele* (2006); *A minha aldeia já não mora aqui* (2006); *Mãe e Filha* (2009); *Pelas sombras* (2010). Entre 2004 e 2008 leccionou no curso de Som e Imagem e no curso de Artes Plásticas da ESAD, e na Licenciatura em Cinema Documental da ESTA.

**CHRISTINE REEN** nasceu na Alemanha em 1974 e vive desde 1996 em Lisboa. Concluiu o Bacharelato em Montagem e Licenciatura em Cinema (ramo de realização), ambos na Escola Superior de Teatro e Cinema. Tem produzido e realizado vários filmes documentários artísticos, Tem trabalhado em realização, montagem e produção de vídeos. *Kinotel* foi o seu primeiro filme de ficção. Da sua filmografia destacam-se *Waiting for Europe* (Doc, 2007), *Outros Sonhos* (Série de quatro documentários, 2003), *Requiem für meine mutte* (Filme-ensaio, 2002), *Paraíso em Lugar nenhum* (Doc, 2001) e *Exile* (Doc, 2000)

**COBRA** é um grupo anónimo e ficcional sem base fixa que organiza pequenos vídeos encenados dentro de acontecimentos reais. Pela integração de uma ou várias personagens num dado evento político ou cultural poderemos recriar e questionar o mesmo evento. O dispositivo é simples e directo: uma câmara Hi-8, planos fixos com poucos movimentos e personagens quase estáticas que observam os acontecimentos. Mais tarde um grupo de intervenientes escolhidos comentam os *rushes* e esses comentários são utilizados na montagem final como narrativa do filme.

**CRISTINA BRAGA** faz parte da sua filmografia os seguintes

filmes: *Pregar aos Peixes* (Ficção, 2007), *Annual Report* (Animação Infográfica Exp., 2008), *Escolinhas* (Animação Infográfica, 2009)

**EDGAR PÊRA** nasceu em Lisboa, Portugal, em 1960. O filme que melhor sintetiza a primeira fase da caudalosa (mais de uma centena de trabalhos para cinema, tv, net, espectáculos, galerias, eventos) e controversa obra de Edgar Pêra é *A Janela* (*Maryalva Mix*) que foi seleccionado para o Festival de Locarno em 2001. "Iconoclasta" para uns, "cine-poeta-provocador" para outros, Pêra filma compulsivamente desde *A Cidade de Cassiano* (Grand Prix Films D'architecture 1991) sem abdicar de uma reflexão sobre a realidade do seu país, quer no documentário (*Movimentos Perpétuos* - recebeu 3 Prémios IndieLisboa 2006) quer na ficção (*O Barão*, em preparação). Foi alvo de retrospectivas em Amsterdão - World Wide VideoFestival, França - Festival Travelling, Lisboa (Videoteca), *Reus* (I Festival Curtas Metragens), no Porto (Rivoli), em Braga (Videoteca), entre outros. Foi galardoado em 2006 com o Prémio Pasolini pela carreira, conjuntamente com Alejandro Jodorowsky, Agnes B. e Fernando Arrabal, em Paris. Fazem parte da sua filmografia: *Crime Abismo Azul* *Remorso Físico* (2009, Ficção), *Movimentos Perpétuos: Cine-Tributo a Carlos Paredes* (2006, Doc), *Impending Room* (2006, Exp.), *Stadium* (2005, Exp.), *A Casa Vermelha* (2005, Exp.), *Es a nossa Fé* (2004, Doc.), *Planeland 4* (2004, Exp.), *Os Homens-Toupeira* (2004, Fic.), *Guitarra com Gente lá Dentro* (2003, Exp.), *Para Frente e para Trás* (2002, Exp.)

**ELIANE BEESON** belgo-brasileira, nascida em 1981. Formada em Ciências Sociais e Políticas e apaixonada pela fotografia, descobriu há pouco tempo que o vídeo - mais do que a fotografia - era a ferramenta que lhe permitia combinar o interesse pela imagem e pelas questões de direitos humanos. **FILPE FERNANDES** nasceu em 1986. Acabou recentemente o seu curso de Cinema e trabalhou como assistente de realização em duas longas-metragens. Encontra na música a inspiração para a sua vida e fez parte de várias bandas de Lisboa e da sua cidade natal, Albufeira. Actualmente trabalha como produtor musical de uma *netlabel lo-fi* de artistas *pop/rock* alternativos locais. Da sua filmografia destacam-se *The Female World* (Doc, 2008), *Tales* (Doc, 2007), *Retrato Automático* (2007), *Queer Lisboa* (Spot, 2007), *Radar* (Doc, 2006). **FRANCESCO GIARUSSO** nasceu em Treviglio (Itália) em 1980. Formou-se em

Cinema na Universidade de Bolonha e é doutorando em Cinema na Universidade Nova de Lisboa. Em 2003 co-realiza as curtas-metragens *Toni da Guine e A Terra, os Velhos, um Homem* no âmbito do curso de Ciências da Comunicação da Universidade Nova de Lisboa. Em 2005 co-realiza a media-metragem *Esterno. Valle*, no âmbito do curso de "Realização de documentários" organizado pela Lab 80 Film. Em 2006 é estagiário de realização das curtas-metragens *O agente de Filipe II* de José Diogo e *Procura-se amigo* de Vitor Moreira produzidas pela David & Golias. Em 2008 é co-realizador e montador dos vídeos institucionais das associações AEPGA e Associartecine. Em 2009 co-realiza *Canto da Terra d'Água* produzido pela Terratrema.

**FRANCISCA MANUEL** nasceu na Figueira da Foz (1984). Vive e trabalha em Lisboa. *A Coragem de Lassie* teve a sua ante-estreia nacional na Cinemateca Portuguesa (4 de Junho 2009) e estreia internacional no New York International Film & Video Festival (28 de Outubro 2009) onde obteve o prémio de Best International Art Documentary (NYFF).

**FRANCISCO MOREIRA** nasceu em 1981, em Lisboa. Estudou Sociologia no ISCTE, e cinema na ESTC onde completou a licenciatura. Desde então tem trabalhado na área de montagem com a produtora O Som & a Fúria.

**INÊS GONÇALVES** nasceu em Málaga. Vive e trabalha em Lisboa. Trabalha regularmente para a imprensa como fotógrafa. Publicou diversos livros de fotografia e realizou exposições individuais e colectivas. Da sua filmografia como realizadora destacam-se *Luanda, A Fábrica da Música* (2008), *Mãe Jú* (2007), *Pátria Incerta* (2006), *Outros Bairros* (1999).

**IVO M. FERREIRA** tem pequenas participações como actor em teatro, cinema e televisão desde os cinco anos. Ingressa aos 14 no curso de Imagem e Comunicação Áudio Visual das Escola de Artes António Arroio, e mais tarde matricula-se na L.I.F.S., em Londres, e na Universidade de Budapeste, escolas que frequentava de passagem, interrompida por uma viagem que o afasta do seu país por quase quatro anos. Da sua filmografia destacam-se *O Homem da Bicicleta* (Doc, 1997), *O Que Foi?* (Ficção, 1998), *Angola em Cena* (Doc, 2002), *Soia di Principe* (Doc, 2002), *Em Volta* (Doc, 2002), *A Procura de Sabino* (Doc, 2003), *Salto em Barreira* (Ficção, 2004), *Fios de Fiar* (Doc, 2006), *Águas Mil* (Ficção, 2009).

**JOÃO FERREIRA 002#**

é o seu primeiro filme.

**JOANA FRAZÃO** nasceu em Lisboa, 1980. Estudou Ciências

da Comunicação e frequente o mestrado em "Literatura e Cinema". Curso de realização dos ateliers Varan na Gulbenkian (*todas as meninas são bailarinas*). Realizou *Na segunda começamos, terça-feira continuamos, making-of* da ópera *O Esquilo Esperto*; assistente/documentalista em dois documentários de Jorge Silva Melo. Organiza os textos de apoio do Doc's Kingdom. **JOÃO BOTELHO** estudou na Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra, e na Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Foi dirigente do CITAC, Cineclubes de Coimbra e Porto. Professor na Escola Técnica de Matosinhos. É ilustrador de livros infantis e artes gráficas a partir de 1970. Crítico de cinema em jornais e revistas. Funda a revista de cinema *M*. Inicia-se na realização com duas curtas-metragens para a RTP e o documentário de longa-metragem *Os Bonecos de Santo Aleixo* para a cooperativa Paz dos Reis, tendo depois realizado inúmeras longas-metragens de que se podem destacar: *Conversa Acabada* (1982), *Tempos Difíceis* (1988), *Aqui na Terra* (1993), *Tráfico* (1998), *Quem és tu?* (2001), *A Mulher que acreditava ser o Presidente dos Estados Unidos da América* (2003). Os seus filmes foram premiados nos festivais de Figueira da Foz, Antuérpia, Rio de Janeiro, Veneza, Berlim, Salsomaggiore, Pesaro, Belfort, Cartagena, etc. Distinguido por duas vezes com o prémio da OCIC, da Casa da Imprensa e dos Sete de Ouro. Todas as suas longas-metragens tiveram exibição comercial em Portugal, quase todas em França e algumas em Inglaterra, na Alemanha, em Itália, em Espanha e no Japão. Teve retrospectivas integrais em Bergamo (1996), com edição de uma monografia sobre a obra em La Rochelle (1998) e na Cinemateca de Luxemburgo (2002). Distinguido com a Comenda da Ordem do Infante, de mérito cultural (2005). **JORGE SILVA MELO** Estudou na London Film School. Fundou e dirigiu, com Luís Miguel Cintra, o Teatro da Cornucópia (de 1973 a 79). Foi bolsista da Fundação Gulbenkian e estagiou em Berlim junto de Peter Stein e em Milão junto de Giorgio Strehler. É autor de várias peças e um libreto. Traduziu obras de Carlo Goldoni, Luigi Pirandello, Oscar Wilde, Bertolt Brecht, Georg Büchner, Lovcraft, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Heiner Müller e Harold Pinter. Fundou em 1995 a sociedade Artistas Unidos de que é director artístico. Da sua filmografia fazem parte, entre outros, os seguintes filmes de ficção: *Passagem ou A Meio Caminho* (1980), *Ninguém Duas Vezes* (1984), *Agosto* (1988),

*Coitado do Jorge* (1993). E também os documentários: *Conversas com Glicínia* (2004), *Nikias Skapinakis – O Teatro dos Outros* (2007), *Álvaro Lapa: A Literatura* (2008), *António Sena, A Incessante Mão* (2009), *Gravura: Esta Mútua Aprendizagem* (2009). **JOSÉ COSTA BARBOSA** realizou *Pretarouca*, e a curta-metragem *Maldoror*. **JOSÉ RICARDO LOPES** nasceu em Tomar em 1989. Viveu nessa cidade até completar o secundário, no curso de Artes Visuais. Foi aí que, de forma auto-didacta, iniciou a realização de pequenos filmes. A sua primeira curta-metragem foi filmada no Convento de Cristo em Tomar, quando tinha apenas 15 anos. Seguiu-se a cobertura televisiva de vários espectáculos escolares e não só, a realização de uma série de 10 episódios e, em 2007, realizou a curta-metragem de animação *O Cadáver Esquisito*. Em 2007, ingressou na ESTC de Lisboa, estando actualmente no 2º ano do curso de Cinema nas áreas de Realização e Montagem. Em 2008, realizou as curtas-metragens *Estrela Cadente* e *Je m'appelle*. Em 2009, co-realizou o documentário *Húmus*. Encontra-se, actualmente, no processo de pós-produção de uma curta-metragem de ficção realizada por si. **KILUANJE LIBERDADE** luso-angolano, nasceu em Luanda. Licenciado em Ciências da Comunicação e pós-graduado em Estudos Africanos. Vive e trabalha entre Luanda e Lisboa. Filmografia como realizador: *Luanda, A Fábrica da Música* (2008), *Mãe Jú* (2007), *Pátria Incerta* (2006), *Oxalá Cresçam Pitangas – Histórias de Luanda* (2006), *Outros Bairros* (1999). **LUCIANA HEES** sempre gostei de desenhar e inicie a minha formação em "Artes Plásticas", na Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas formei-me em "Desenho Industrial". Frequentei três anos um atelier de escultura cerâmica. Trabalhei como *designer* gráfica e ilustradora no Rio. Desde 2003 vivo em Moçambique onde tenho a oportunidade de criar para outros *media* – rádio, TV e jornal – em publicidade, e de desenvolver peças de comunicação para projectos educativos. Entretanto, ilustrar livros tem sido a minha principal actividade. **LUÍS ALVES DE MATOS** nasceu em 1962. Vive e trabalha em Lisboa, licenciado em Realização pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Em 1999 foi premiado nos Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta com o filme *A Fazer o Mal*. Em 2001 funda a produtora Amatar Filmes. Da sua filmografia destacam-se *Lost in Art – Looking for Wittgenstein*

(Exp, 2007), *Blind Runner – An Artist under sur Veillance* (2007), *Fiat Lux* (Doc, 2005), *A Praça* (Doc, 2004), *Fernanda Fragateiro – Lugares Perfeitos* (2003), *Ana Hatherly – A Mão Inteligente* (Doc, 2002), *Últimos Dias* (2001), *João Penalva – Personagem e Intérprete* (2001), *A Fazer o Mal* (1999) e *Mário Eloy, o Pintor em Fuga* (1997). **LUÍS MENDONÇA** esta é a minha primeira experiência no Cinema. Fiz este pequeno documentário no âmbito do mestrado de "Cinema e TV" da FCSH-UNL. As palavras elogiosas do Prof. José Manuel Costa e a nota final que me deu – 19/20 – serviram de incentivo fundamental a esta candidatura. **LUÍS VALENTE** realizou: *A luz do lago* (2009); *A ponte e o lago* (2009); *O peixe* (2009); *Homem sentado com o seu barco* (2009); *Tarde de Domingo no parque* (2009); *O homem das escadas* (2009). **MADJER RACHID** vive em Maputo e o seu projecto é sobre cultura urbana dos jovens da periferia. Em torno do *hip-hop* desenvolvem-se uma série de iniciativas e de projectos culturais que afirmam a relevância da cultura suburbana de Maputo. **MARIA SIMÕES** nasceu um dia à procura é o seu primeiro filme. **MARGARIDA LEITÃO** nasceu a 23 de Abril 1976, em Lisboa. Em 1997 terminou o curso de Cinema, na área de Montagem, na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Da sua filmografia destacam-se *Kilandukilu* (Doc, 1998), *A Ferida* (Ficção, 2002), *Parte de Mim* (Ficção, 2006), *Muitos Dias tem o Mês* (Doc, 2009), *Matar o Tempo* (Doc, 2009). **NATÉRCIA CHICANE** sou estudante de Auditoria, interesse-me pelo cinema documental há poucos anos. Particpei numa formação na Amocine, para o desenvolvimento de Projecto de Documentário, onde concorri com o projecto *Alface e Couve – A história de um putu batalhador*, que foi escolhido como o melhor projecto. Em Abril de 2009, participei nas oficinas de Documentário no Brasil- Cineport, e faço parte da rede Cineport. Em Julho, participei no concurso Doc-tv CPLP e ocupei o segundo lugar; e ainda participei no laboratório de cinema documental Nomadlab. **NELSON MABUIE** nasci a 5 de Fevereiro de 1979 em Maputo, pouco amigo da escola académica, amigo da escola da vida, muito cedo tornei-me pai. Nelson Lázaro Mabuié. Desde 2002 trabalho com o grupo de teatro Luarte, como coordenador e como actor. Particpei ainda em várias peças de Motumbela Gogo, dois cursos de cinema em 2007 com a Marginal Filmes e no Nomadlab Maputo em 2009 onde realizei o filme *Intervalo*.

**NELSON TONDELA** realizou *Dominicu* (2008), *O Banquete* (2009) (programados ambos nesta edição do PANORAMA) e *Sunshine* (2009). **PAULA PRETO** *Reservado* é o seu primeiro filme. **PEDRO COSTA** abandona os estudos de História para seguir o curso de montagem de António Reis na Escola de Cinema do Conservatório Nacional. Em 1990 realiza *O Sangue* a que se seguem *Casa de Lava* (seleccionado para "Un Certain Regard"), *Ossos* (que recebeu o Osella d'Oro no Festival de Veneza 1997) e *No Quarto da Vanda* (Prémio do Júri, Locarno, 2000). Em 2001, realiza *Onde Jaz o teu Sorriso?*, sobre o trabalho de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub e *Juventude em Marcha* (seleccionado para a Competição em Cannes, 2006). Recentemente contribuiu para o Jeonju Digital Project com a curta-metragem *The Rabbit Hunters* (Leopardo de Prata, Locarno 2007) e para o filme colectivo *O Estado do Mundo com Tarrafal* (Quinzena dos Realizadores, Cannes 2007). As suas obras têm sido apresentadas em diversos museus e galerias, Witte de With, Museu Seralves, Bienal de Lyon, Mediateca de Sendai, Museu de Bais-Artes de Bilbao, PhotoEspana. **PEDRO GREINHA / RUI CACILHAS** *Pouco a Pouco* é o seu primeiro filme. **PEDRO MESQUITA** *Paredes Meias* é o seu primeiro filme. **RAQUEL MARQUES** nasceu no Porto, 1978. Estudou Ciências da Comunicação na FCSH-UNL. Vive em Barcelona. Estudou Cinema de Animação, realizando algumas curtas-metragens, entre elas *Barrigas*. Colabora na Mostra Internacional de Filmes de Dones de Barcelona. Trabalha como montadora e na organização de *workshops* de video. Participa em projectos colectivos de criação e aprendizagem, com o "Corto Circuito" e "Ella". **REGINA GUIMARÃES / SAGUENAIL** vivem e trabalham no Porto desde 1976. Hélastre é o signo da sua obra comum. Além de inúmeras produções, resultantes da iniciativa individual de cada um dos autores, nomeadamente nas áreas da Poesia, do Cinema, do Video, da Crítica, da Tradução, da Pedagogia, da Canção, etc., têm prosseguido uma obra em parceria nos domínios do Documentário e do Teatro. **ROBERTO PINHO** da sua filmografia destacam-se *A Rollerblade Doc* (2006) realizado na London Metropolitan Film School. Em 2006/07 fez vários *edits* para a marca USD™ e You Are Here™ em formato de internet. E em 2007 realizou *No Sofá de Marilyn*, Escola de Criatividade e Tecnologias Restart.



**RUI MATOS** nasceu em 1984, em Lisboa, e terminou recentemente o curso de Cinema na Universidade Lusófona, onde desenvolveu vários projectos relacionados com vídeo e cinema.

Actualmente interessa-se por fotografia sub-aquática e vídeo digital. Da sua filmografia destacam-se *The Female World* (Doc, 2007) e *O Fojo do Lobo* (Doc, 2005).

**SARA OLIVEIRA / ROGÉRIO RIBEIRO** *Bela Adormecida* é o primeiro filme dos realizadores.

**SALOMÉ LAMAS** nasceu em 1987, em Lisboa. Completou a licenciatura pela ESTC, Escola Superior de Teatro e Cinema; tendo frequentado a FAMU Internacional em Praga e a Charles University também em Praga. Participou do programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística, curso de Vídeoarte, Lisboa. Participou no mestrado de Fine Arts do Sandberg Institute em Amsterdão. Desde então desenvolve parcerias e projectos próprios no âmbito do cinema e das artes plásticas.

**SÉRGIO DA COSTA** nasceu em Lausanne, em 1984. Estudou a concepção multimédia, e está agora a acabar o seu curso de realizador na Head, em Genebra.

**SUSANA DE SOUSA DIAS** da sua filmografia fazem parte os seguintes filmes: *48* (2009, 93'), *Natureza Morta/Visages d'une Dictature* (2005, 72'), *Caso Crime 141/53* (2000, 57'), *Uma idade de ouro: Cinema Português 1933-1945* (1998, 58').

**TIAGO AFONSO** à volta do documentário tem realizado, por um lado, vídeos etnográficos (para o Museu Municipal Penafiel), sobre arte contemporânea (Museu Serralves), filmes de intervenção, "Diários" de carácter experimental e retratos (filmes *Prec* e filmes da Achada).

**TIAGO FIGUEIREDO** *Vizinhos* é o seu primeiro filme.

**TIAGO HESPAHNA** realizou *Quinta da Curraleira* (Doc., 2006 que recebeu o Prémio Olhar nos Encontros de Cinema de Viana), *Andar Modelo* (Doc., 2007, em Competição Internacional no Festival IndieLisboa), *Despolido I* e *Despolido II* (Exp., 2007 - 2º Prémio do Júri do Festival de Microfilmes de Lisboa) e este *Visita Guiada* (Doc., 2009 que obteve o Prémio Público do Festival IndieLisboa).

**TIAGO MELO BENTO** realizou *Trabalho Forçado* (2008), *Lockeed Constellation* (2009), *Remar* (2009) e *À Beira do Mar* (2009).

**TIAGO PEREIRA** realizador e visualista, desenvolveu desde cedo uma linguagem própria na documentação, recolha, mistura de som e imagem animada. A sua obra problematiza conceitos culturais, entre tradição e contemporaneidade,

na fundação da memória colectiva, através de manifestações de cultura imaterial, como as canções, rituais e performances. Encontramos no seu percurso artístico uma produção de formas inovadoras de comunicação e uma persistência em superar categorias disciplinares. A par da actual disseminação do discurso pós-cinemático, Tiago Pereira aprofunda e desenvolve práticas multimédia e performances em tempo real. Recebeu prémios pelos filmes *11 Burros Caem num Estômago Vazio* (Grande Prémio Tóbis, DocLisboa 2006 e Melhor Filme Etnográfico, Dialektus Festival, Budapeste/Hungria). *Sonotigadores de Tradições* (Grande Prémio do Júri, Ovarvídeo 2003), e *Quem Canta Seus Males Espanta* (Melhor Realizador, Encontros de Cinema Documental da Malaposta, 1998).

**VANESSA DIAS** nasceu em Lisboa a 11 de Fevereiro de 1984. Formada em Sociologia pelo ISCTE, ingressou no curso de Cinema da ESTC em 2007, encontrando-se actualmente nas áreas de Realização e Montagem. Esteve na origem da criação do grupo Amnistia/ISCTE e integra, desde Janeiro de 2005, a Rede de Acções Urgentes da Amnistia Internacional, em regime de voluntariado.

**ZULMIRA GAMITO** nasceu em Lisboa em 1986 e completou muito recentemente o seu curso de Cinema na Universidade Lusófona. Actualmente dá aulas de vídeo e composição digital, é estudante de música e está interessada na área das ciências, tendo desenvolvido vários vídeos científicos. Da sua filmografia destacam-se *Icari Casus* (Exp, 2009), *Histórias Ficcionalas com Bichos* (Doc, 2008), *The Female World* (Doc, 2007), *Autoretrato* (Exp, 2006), *O Fojo do Lobo* (Doc, 2005).

## CONTACTOS

### AGÊNCIA DA CURTA METRAGEM

Auditório Municipal,  
Pr. da República  
4480-715 Vila do Conde  
252 646 683  
agencia@curtas.pt

### AM PRODUÇÕES

Av. Brasília, Docpesca, Edif.  
Armadores, nº 10,  
1400-298 Lisboa  
rita.gonzalez@amprod.pt

### Ana Reis

anabelemreis@gmail.com

### Ana Varela

ana.c.varela@gmail.com

### AR DE FILMES

Rua D. Pedro V, nº 60, 1º Dto  
1250-094 Lisboa  
213 473 358  
ardefilmesgeral@sapo.pt

### ARTISTAS UNIDOS

R. Campo de Ourique, 120  
1250-062 Lisboa  
213 876 078  
afernandes@artistasunidos.pt  
Catarina Mourão  
mouraocatarina@gmail.com

### C.E.M

Rua dos Fanqueiros, 150, 1º  
1100-232 Lisboa  
218 871 917  
producao@cem.org  
Cobras  
gtocha.filmz@gmail.com

### CORREDOR - ASSOCIAÇÃO CULTURAL

Av. Príncipe do Mónaco, nº 44,  
9500-237 Ponta Delgada, Açores  
corredorass@gmail.com

### C.R.I.M. PRODUÇÕES

Av. Almirante Reis, 221, 1º Esqº,  
1000-049 Lisboa  
218 446 102  
crim@netcabo.pt  
Cristina Braga  
cristinabrag@gmail.com

### ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

Av. Marquês de Pombal, 22-B  
2700-571 Amadora  
214 989 400

festival@estc.ipl.pt

### ESCOLA SUPERIOR DE TECNOLOGIA DE ABRANTES

Rua 17 de Agosto de 1808,  
2200-370 Abrantes  
241 379 500  
esta@ipt.pt

### FACULDADE DE BELAS

### ARTES - UNIVERSIDADE PORTO

Rua Alexandre Herculano,  
nº 73, 5º Dto  
4000-054 Porto  
Francisca Manuel  
franciscafrancis@gmail.com

### HAUTE ÉCOLE D'ART

DE DESIGN - GENÈVE  
Boulevard James.Fazy 15, 1201  
Genève, Suíça  
+41 223 885 100  
technique-cine.head@hesge.ch

### HÉLASTRE/BANDO À PARTE

R. Anselmo Braamcamp, 498  
4000-080 Porto  
220 110 618

tiagoosnafa@yahoo.com

helastre@clix.pt

### João Ferreira

ferreirajpr@hotmail.com

José Costa Barbosa

jbarbphoto@gmail.com

### KINTOP

Campo Pequeno, 50-2º esq.  
1000-082 Lisboa  
217 957 268; 927 871 787  
ansgar.schaefer@gmail.com  
Luís Mendonça  
luis.mendonca\_@hotmail.com

### MIDAS FILMES

Praça de S. Paulo, Nº 19, 2º Esq.  
1200-425 Lisboa  
213 479 088  
midas@midas-filmes.pt

### MUZZAK/ CINEMACTIV

Av. Gomes Pereira, 11 - Arm. 10,  
1500-328 Lisboa  
info@muzzak.net  
Nelson Tondela  
nelsontondela@netcabo.pt

### NOLAND FILMS

Rua do Salitre 55, 3º Esquerdo,  
1250-198 Lisboa  
213 158 341

ines.noland@gmail.com

### OS FILHOS DE LUMIÈRE

Calçada do Duque, 3 - 1º andar,  
1200-155 Lisboa  
913 480 370; 913 481 292  
filhos.lumiere@gmail.com  
Paula Preto

sppreto@gmail.com

### Pedro Granha

grenha.pedro@hotmail.com

### PRIMEIROS SINTOMAS

Travessa do Fala Só, nº 13,  
4º esq., 1250-109 Lisboa  
213 470 877

brunobravo@

primeiros-sintomas.com

### RESTART

Cais português lote 2.11.01.Ac,  
Parque das Nações,  
1990-223 Lisboa  
218 923 570

p.lopes@restart.pt

### Rui Cacilhas

ruicacilhas@gmail.com

### Alexandra Ferreira

xanaferreira10@gmail.com

### TERRATREME FILMES

R. D. Duarte, 3, 5º esqº,  
1150-198 Lisboa  
212 415 754

terratremefilmes@gmail.com

### Tiago Figueiredo

tiagopapoose@gmail.com

### Tiago Melo Bento

tiagomelobento@gmail.com

### Tiago Pereira

tiagopereira23@gmail.com

### UKBAR FILMES

Av. Duque Loulé,  
79, R/C Dtº A, Lisboa  
213 473 252

mail@ukbarfilmes.com

### UNIVERSIDADE

### DA BEIRA INTERIOR

Rua Marquês d'Ávila e Bolama  
6201-001 Covilhã  
275 319 057  
geral@ubi.pt