

António Reis e Margarida Cordeiro, cineastas excêntricos Lucas Tavares Neves¹

Colóquio internacional António Reis e Margarida Cordeiro, cineastas excêntricos, Centre Georges Pompidou e Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 3 e 4 de junho de 2015.

Realizou-se entre os dias 3 e 4 de junho de 2015, em Paris, o colóquio internacional “António Reis e Margarida Cordeiro, cineastas excêntricos”. A primeira jornada ocorreu no Centre Georges Pompidou, onde foi projetada a longa-metragem *Trás-os-Montes* (1976), de Reis e Cordeiro. No dia seguinte, a sede da delegação da Fundação Calouste Gulbenkian em França foi o cenário de intervenções e debates envolvendo pesquisadores e comentaristas da obra do casal de cineastas.

Na abertura dos trabalhos, os coorganizadores destacaram o desejo de contribuir para a redescoberta de uma cinematografia saudada à época de seu lançamento (entre 1974 e 1989, arco temporal que leva em conta apenas os trabalhos assinados a quatro mãos por Reis e Cordeiro), mas atualmente pouco vista. Além do já citado *Trás-os-Montes*, os realizadores rodaram juntos a curta *Jaime* (1974) e as longas *Ana* (1985) e *Rosa de Areia* (1989). As duas fitas da década de 1970 ascenderam ao panteão dos faróis da produção lusitana subsequente; sua circulação, porém, ficou restrita a círculos acadêmicos e de cinefilia. Mathias Lavin (Université Paris 8) destacou a imbricação entre o cinema do casal e a eclosão da Revolução dos Cravos, em 1974: o florilégio de paisagens e rostos que eles levavam às telas dava a ver um país ocultado pelo salazarismo e, portanto, desconhecido até ali por boa parte das plateias urbanas. Teresa Castro (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle) lembrou que a descoberta da região transmontana pelas câmeras portuguesas já dera os primeiros passos na década anterior (n’*O Acto da Primavera*, que Manoel de Oliveira lançara em 1963, tendo Reis como assistente de realização), antes de virem à luz as obras etnográficas do Instituto do Filme Científico de Göttingen (1970), a antropologia visual do *Falamos de Rio de Onor* (1974), de António Campos, e o ensaio poético *Veredas* (1977), de João César Monteiro, entre outros.

A pesquisadora justificou a adjectivação usada para caracterizar os cineastas no título do colóquio enfatizando que o termo “excêntrico” diz respeito a um movimento de distanciamento em relação a um centro, de “exploração das margens (geográficas, culturais e tempo-

¹ Mestrando em Teoria, estética e memória do cinema na Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis, França.

rais), essas mesmas margens em que a crítica francesa soube, ou acreditou reconhecer, a singularidade de uma ‘escola portuguesa’”. Além disso, prosseguiu Castro, a terminologia serviria para descrever a “exumação de práticas, cultos e gestos imemoriais” que vêm se contrapor à norma instituída; a ruralidade revolvida ganha carga política. Nessa apologia do primitivismo, Reis e Cordeiro se inscreveriam estilisticamente na veia de Sergei Parajanov, Glauber Rocha e do Pasolini mítico de *Édipo Rei* (1967) e *Medeia* (1969), segundo Lavin. De forma complementar, a filiação a certa vertente poética da etnografia os colocaria na vizinhança de Ernesto de Martino, Mario Ruspoli, Jean Epstein e Robert Flaherty. No que se refere a reverberações do cinema do casal na cena portuguesa contemporânea, Castro apontou obras como *É na Terra, Não é na Lua* (2011), de Gonçalo Tocha, e *Lacrau* (2013), de João Vladimiro, como portadoras do “apego a uma terra ancestral tão presente em *Trás-os-Montes* ou *Ana*”. Tratar-se-iam de índices de uma “herança subterrânea” que viria se somar à “herança reivindicada”, mais explícita, perceptível nas criações de ex-alunos de Reis na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, como Pedro Costa e João Pedro Rodrigues.

Após essa introdução, Catarina Alves Costa (Universidade Nova de Lisboa) apresentou uma comunicação sobre as representações da cultura popular no cinema de Reis e Cordeiro. De acordo com a pesquisadora, a prática fílmica do casal é de “inspiração etnográfica”, e não puramente etnográfica, porque aplica à realidade aferida pinceladas de poesia. Os filmes nascem de encontros, empréstimos recíprocos, sobreposições: eles não “emanam” do outro, do simples registro da alteridade – como acontece nas fitas contemplativas de António Campos. Reis e Cordeiro, sustentou Alves Costa, lançam-se em “recriações artísticas a partir do povo, é o imaginário deles que constrói a imagem do outro”.

Nessa abordagem, o passado surge como tempo ahistórico, mítico, arcaico, dotado de uma vitalidade primitiva que autoriza a poesia e o sonho. Daí o fascínio dos cineastas pelo gesto artístico intuitivo de Jaime Fernandes, interno por 30 anos de um hospital psiquiátrico lisboeta que será retratado na curta homônima – é o olhar esteta (a “intenção estética” de que fala Bourdieu) dos realizadores, na verdade, que inaugura a faceta artística do personagem. Como dito pela pesquisadora, Reis e Cordeiro buscam “o simbólico, o mágico no interior das pessoas”, num movimento que se reveste de forte carga política: só pela imaginação um povo, um país pode ser salvo.

Essa abertura à imaginação, no caso de Reis, é anterior à chegada ao cinema. Guillaume Bourgois (Université Stendhal-Grenoble 3) mostrou, durante sua intervenção, como o autor de *Poemas Quotidianos* (1957) e *Novos Poemas Quotidianos* (1959) dotava sua lírica de uma camada fantástica que adensava o realismo social que lhe servia de âncora. Por meio de deslizamentos sutis, vinha à tona o *Unheimlich* (o estranho familiar freudiano). Entre as duas antologias,

o processo foi acelerado, segundo assinalou o professor, pela própria construção formal dos poemas – em verso livre, sem pontuação, cada vez mais fragmentados, criando sequências brutais de imagens que explicitavam a estranheza do real. Esses mesmos elementos constituirão a poesia fílmica de Reis a partir de *Jaime*, documentário ensaístico em que ele e Cordeiro recorrem a enquadramentos obtusos e ruídos violentos (gritos, sons metálicos, distorções eletrônicas) para sublinhar o sofrimento e a exclusão amargados por décadas pelo personagem-título, ao mesmo tempo em que reivindicam para ele a condição de artista plástico e escritor para quem a crítica deveria atentar.

Bourgois sugeriu que o caráter *naïf* dos desenhos, telas e textos assinados por Fernandes e colocados em relevo pelo casal de realizadores atesta o apreço destes pela figura das “crianças secretas” de que fala Rilke (2006) em *Cartas a um Jovem Poeta* – seres capazes de engendrar um imaginário que fecunda o real. Assim, em *Jaime*, cenas do cotidiano do hospital em que o interno viveu ganham colorações misteriosas ao ser intercaladas com a brutalidade monstruosa, desestabilizadora da produção artística do paciente. A montagem se transforma em instrumento político, seja para aludir à violência da ditadura (lembramos que o filme já está pronto quando estoura a Revolução), seja para confrontar “as imagens redutoras da realidade portuguesa, as definições esclerosadas da identidade e a uniformização dos modos de conhecimento e percepção, sempre ameaçadores, mesmo após o 25 de abril de 1974”, nas palavras do pesquisador.

A intervenção seguinte ficou a cargo da cineasta e escritora Regina Guimarães, que não pôde comparecer a Paris, mas teve o texto lido pelo professor Jacques Lemière. Nele, descreveu *Jaime* como uma meditação silenciosa sobre o cinema em que as sombras filmadas no hospital Miguel Bombarda se equiparam ao caráter espectral dos corpos iluminados pela luz da tela na sala de projeção. Ela citou uma entrevista dada por Reis a João César Monteiro e publicada na revista *Cinéfilo* (nº 29, de 20 a 26 de abril de 1974) para explicar o interesse do primeiro pela obra plástica de Fernandes: os *closes* nas figuras antropomórficas e nos motivos recorrentes na produção do personagem seriam um expediente para restituir a literalidade primitiva desses quadros e telas e, por conseguinte, sintonizar-se com o seu autor, colocar-se também à beira da folia.

Foi também em torno de *Jaime* que girou a fala de Mickaël Robert-Gonçalves (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle), aberta por uma compilação da fortuna crítica da longa. Um adjetivo que aparece repetidamente nesse conjunto de artigos é “inesperado”, empregado ora para se referir à beleza da fita, ora para qualificar a irrupção da voz de Louis Armstrong em *St. James Infirmary*, que integra a trilha – e mais uma vez ressignificado pelo 25 de Abril que precede a estreia do filme em uma semana. Nos comentários sobre a obra, haverá quem projete na longaeva internação do protagonista o cerceamento

das liberdades dos portugueses sob a ditadura então prestes a ruir, e em seus textos e desenhos, a esperança renitente. Nesse ponto, Robert-Gonçalves lembrou um dos critérios de eficácia do cinema político (Noguez 1987): a capacidade de prospecção, premonição. E, já passando à análise da cinematografia pós-*Jaime* de Reis e Cordeiro, observou um progressivo afastamento do documentário em prol do registro poético, onírico.

A exegese da curta-metragem de 1974 ganhou ainda a contribuição de Federico Pierotti (Università degli Studi di Firenze), que delineou uma estrutura para o filme segundo dois regimes escópicos (aqui recuperando a nomenclatura de Christian Metz): de um lado, o olhar paranoico do dispositivo de controle; do outro, o olhar dialético construído pela escrita cinematográfica. O primeiro ficaria evidente, por exemplo, nas “máscaras” circulares a envolver as lentes que filmam os internos do hospital Miguel Bombarda e na própria arquitetura do cenário em que circulam, inspirada no panóptico de Bentham. O segundo regime articulava um jogo de associações e contradições entre planos (estimulando a “apreensão retardada” de que fala Noël Burch [1986]) a uma textura sonora que responderia às imagens com silêncios, música serial (Stockhausen), *blues* e partituras barrocas (Telemann).

À guisa de conclusão, Pierotti sugeriu um trio de fórmulas teóricas para encapsular *Jaime*. Tratar-se-ia, em primeiro lugar, de um filme esquizofrênico, pois “fundado na ausência de toda linearidade, na dissociação imagem-som, na criação de formas temporais complexas e na reunião de materiais heterogêneos”. A fita seria igualmente política, por projetar o homem num horizonte cosmopolita, na contramão do Portugal provinciano e anacrônico do salazarismo. E, por fim, liminar, por encarnar um ponto de inflexão na tradição moderna do cinema lusitano.

Já a singularidade que António Preto (Escola Superior Artística do Porto) vislumbra no cinema de Reis e Cordeiro é da ordem do geológico. Aqui cabe a precisão: os filmes do casal, na visão do pesquisador, assentaram-se não num enfileiramento de temporalidades estanques, mas na coincidência, na sobreposição permanente destas. Ou seja: cinema de processo, em movimento perpétuo, em eterno devir, nunca sedimentado, fixado, apesar de sua natureza contemplativa e de sua relação com a pintura e com a escultura. Uma obra que se debruça sobre ritos e contos imemoriais para representar historicamente um território, através do filtro do presente. Segundo Preto, os realizadores transcendem o programa do cinema etnológico: perseguem com igual afinco a realidade e a “realidade do sonho”, este o lugar em que o presente roça outros tempos, em que gestos são ritualizados e cenários, construídos com veleidades pictóricas.

Os trabalhos resultantes são assim poéticos, sem deixar de ser políticos, pois atentos às condições de vida nas paragens rurais afas-

tadas dos grandes centros e até ali desconhecidas nestes. Aos poucos, segundo Preto, e por oposição às leis secretas e ondulantes da natureza e do imaginário que se vão dando a ver (numa espécie de “democracia natural”), fica clara a artificialidade das leis que regem o país, duras, pétreas, inorgânicas. Eis mais uma dimensão política do repertório fílmico de Reis e Cordeiro.

Jacques Lemière (Université Lille 1) encerrou o colóquio com uma comunicação em que contrapôs o casal Reis e Cordeiro a outro farol da escola portuguesa da segunda metade do século 20, Manoel de Oliveira, a partir de impressões de cineastas lusitanos da geração seguinte. Na leitura de João Botelho recuperada por Lemière, Reis e Cordeiro eram os camponeses, e Oliveira, o burguês urbano; num “jeu de rôle” pessoano, o casal encarnaria Álvaro de Campos, e o realizador de *Francisca* (1981), Alberto Caeiro. Já para Pedro Costa, o duo seria sinônimo de terra, água, paisagem, ao passo que Oliveira preferiria o *grand monde* teatral, a história dos livros, dos professores – corpo e palavra. Uns vêm da mitologia, da memória oral e da poesia; o outro, da cultura, da escrita. Em ambos os lados, entretanto, prossegue o diretor de *Ossos* (1997), haveria reverência excessiva da parte de “herdeiros”, condenados a fazer pastiches de trabalhos anteriores das figuras de proa.

BIBLIOGRAFIA

- Burch, Noël. 1986 (primeira edição 1969). *Une praxis du cinéma*. Paris: Folio essais.
- Monteiro, João César (entrevista de António Reis a). 1974. *Revista Cinéfilo*, nº 29 (20-26 de abril).
- Noguez, Dominique. 1987. *Le cinéma, autrement*. Paris: Editions du Cerf.
- Rilke, Rainer Maria. 2006. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM Pocket.