

***O Lugar dos Ricos  
e dos Pobres no Cinema  
e na Arquitectura  
em Portugal***

---

**5**

***Trás-os-Montes  
de António Reis  
e Margarida  
Cordeiro 1976***

---

*com*

**Pedro Costa**

**Vítor Gonçalves**

**António Belém Lima**

*moderado por*

**João Bénard da Costa**

**José Neves**

---

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** O Pedro Costa e o Vítor Gonçalves foram dois dos discípulos mais fiéis ao António Reis, que prosseguiram o seu caminho. Dado que não está presente nenhum dos realizadores, é com muito gosto que os tenho ao meu lado, sabendo que o António Reis gostaria muito desta escolha se pudesse estar connosco.

**JOSÉ NEVES** É importante dizer que os dois têm filmes neste ciclo: *Juventude em Marcha* do Pedro Costa, que já aqui passou, e *Uma Rapariga no Verão* do Vítor Gonçalves, que irá passar em Fevereiro.

Quem tem vindo a este ciclo com certeza reparou que *Trás-os-Montes* é o primeiro filme que não incide sobre a cidade. Os quatro filmes que vimos incidem sobre a cidade, os subúrbios, o centro histórico ou as casas da cidade. Dos filmes que conheço, este é um dos que mais... ia voltar a dizer «incide», mas é uma palavra que neste caso não serve... digamos que é um dos filmes cuja forma mais se funde com aquilo para que se está a olhar, e que é – vou dizer assim, de uma maneira redutora – o campo. Há poucos dias li uma frase do António Reis numa revista de 1976, ano em que o filme saiu, em que ele dizia: «O filme não é para a cidade, o filme é contra a cidade.» Temos connosco o António Belém Lima, que, desde há 25 ou 30 anos, está em Trás-os-Montes a trabalhar a favor da cidade. Eu sou arquiteto, gosto imenso deste filme e gosto imenso de cidades.

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Gostava de situar este filme antes do arquitecto Belém Lima começar a falar. Situar, porque muitos podem não saber, ou já não se lembrar, que este filme, à época da sua estreia, provocou uma imensa polémica. Polémica que se acentuou em Trás-os-Montes. O António Reis e a Margarida Cordeiro fizeram questão de que a primeira exibição deste filme, feito por amor a Trás-os-Montes, fosse em Trás-os-Montes. Marcaram-se duas sessões, uma em Bragança e outra em Miranda do Douro, em que o António e a Margarida estiveram, evidentemente, presentes, juntamente com alguns amigos que os acompanhavam – um deles era eu. Em Bragança o acolhimento foi relativamente civilizado, mas extremamente frio. Era óbvio que as pessoas não tinham gostado nada, o que deixou o António muito triste. Em Miranda do Douro, as coisas foram muito piores, e as pessoas começaram a olhar – ainda por cima era uma projecção ao ar livre, no Verão –, começaram a ver o filme e a achar-se insultadas. Ou seja, queriam ver Trás-os-Montes como naquele momento, em 1976, começava a ser. «Onde é que estão as nossas estradas? Onde é que estão os edifícios modernos? Onde é que estão os campos bem tratados? Onde é que está a modernidade?» – ou o que eles entendiam por modernidade. A ideia era que o António lhes estava a querer chamar uns atrasados que viviam como primitivos e que eram uns subdesenvolvidos. A certa altura aquilo ameaçou mesmo criar um tumulto, só não criou porque não perceberam uma das cenas que continua a ser uma das minhas favoritas do filme, que é a cena do jantar de neve. Eles perguntavam: «Mas o que é que eles estão a comer? O que é que eles estão a comer?» Mas não perceberam o que é que estavam a comer, porque se percebessem então tinham-se achado completamente insultados, e aquilo que estavam a ameaçar – «escaqueirar esta coisa toda» («esta coisa toda» eram as máquinas, não chegavam ao António Reis e à Margarida) – ter-se-ia consumado. Seguiu-se uma série de artigos na imprensa regional perguntando como tinha sido possível que o Estado tivesse apoiado este filme; e também por ter sido apoiado pela Gulbenkian – nessa altura eu trabalhava na Gulbenkian –, sucederam-se os abaixo-assinados para o presidente da Fundação, que era o doutor Azeredo Perdigão, perguntando como é que tinha sido possível apoiar um filme que era um insulto à gente de Trás-os-Montes. Nessa altura, escrevi um artigo num dos jornais, porque coincidiu com uma semana cultural de cultura portuguesa na Bulgária em que as autoridades búlgaras proibiram a exposição de uma série de quadros que consideraram demasiado vanguardistas ou modernistas. Chamei a esse artigo «Búlgaros em Bragança», exactamente por ser a mesma vontade

## TRÁS-OS-MONTES

de censura e uma visão das coisas num único sentido. Depois, digamos, houve uma contracorrente, e lutou-se pela exibição do filme em sala em Lisboa, no Satélite, onde o filme teve, até, uma boa carreira.

Digo isto para que saibam que o António Reis e a Margarida ficaram extremamente infelizes e tristes com esta recepção em Trás-os-Montes, dizendo que, exactamente ali onde queriam fazer a maior homenagem à gente de Trás-os-Montes, era onde encontravam a maior hostilidade. Não das pessoas que entravam no filme, que só o viram depois, mas de uma pequena burguesia completamente fora deste mundo, que aspirava a ser uma burguesia urbana e que reagiu com violência contra o filme.

I Joaquim Pais de Brito; Oliveira Baptista; Benjamim Enes Pereira (orgs.), *O Voo do Arado*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia/Instituto Português de Museus, 1996.



**ANTÓNIO BELÉM LIMA** Estamos aqui a falar disto, confortavelmente, trinta anos depois. Portanto, já não há esta envolvente que o Bénard da Costa apresentou. O tempo faz digerir as coisas, faz mostrar o que é relevante em cada momento. Quero confessar a minha ignorância sobre cinema, o que vou fazer aqui é uma ponte com a *utilidade* do cinema para a arquitectura, e a propósito, exactamente, deste filme.

Não vejo este filme, necessariamente, como um filme sobre a pobreza ou sobre uma vida elementar num território distante. Vejo-o como um filme sobre um fim. É o fim de uma cultura, o fim de uma época que, poucos anos depois da realização do filme, foi mostrado também no Museu de Etnologia, numa exposição extraordinária que tinha o nome apelativo de *O Voo do Arado*<sup>1</sup>, e que mostrava precisamente esta dobra, o desaparecimento desta cultura, que o António Reis nos mostra no filme.

*Trás-os-Montes,*  
jantar de neve

Essa parte mais sociológica aparece quase no final do filme, naquela sequência que faz praticamente o inventário do que era essa cultura: aquela conversa sobre as doenças, a refeição, a fala sobre a fome, o bebê e o velho, o oleiro a trabalhar, o ensinar a pescar, etc., etc.

É, de qualquer maneira, um olhar romântico, o olhar do António Reis e da Margarida Cordeiro. Romântico, porque também mostra a dor daquele fim, e possivelmente foi por isso que se gerou a polémica, porque há os que vêm de fora e os que sentem de dentro, é esta clivagem que muitas vezes cria os mal-entendidos, entre aquilo que o artista faz e aquilo que os *peões* vivem. Nesta história, não há nenhuma narrativa dominante que não seja mostrar o fim daquela cultura. Ainda assim – e termino já esta observação particular sobre o que me é dado ver no filme –, há ali também – se quisermos ver *à antiga*, se quisermos tirar uma conclusão do filme, uma moral da história –, no apitar final do comboio, uma ponta de esperança. Creio que o comboio partiu, partiu de noite, partiu ao amanhecer, o comboio apita e aquele fumo rumo ao futuro que era – o que era o futuro desse tempo? – a emigração. Não penso que isto seja substancial, mas foi assim que vi este filme.

Mas o que me é pedido é que faça uma ponte entre isto e a arquitectura. A pergunta é simples: «O que é que os arquitectos vão buscar ao cinema? O que é que a arquitectura tem ido buscar ao cinema?» Depois disso: «O que é que a arquitectura, ou os arquitectos, pode ir buscar ao filme *Trás-os-Montes*?»

O que a arquitectura foi buscar ao cinema foi sobretudo a questão do movimento e montagem. Não é que o movimento estivesse ausente da arquitectura. Mas o que a cultura moderna e contemporânea do cinema foi buscar foi uma concepção de movimento diferente da inscrita na arquitectura barroca e clássica, que enfatizavam um ponto de vista fixo, em que todo o movimento convergia de modo hierárquico num foco inequívoco. A arquitectura contemporânea, a arquitectura moderna, defendeu, tal como o cinema, o prazer de passear pelos edifícios, o prazer da *deambulação*, e isso ficou plasmado na cultura arquitectónica, como todos sabem, na ideia corbusiana da *promenade architecturale*. Ou seja, os arquitectos, quando pensam na organização de um edifício, também têm de resolver o problema dos seus percursos, dos atravessamentos... e ou isso se esgota numa atitude técnica de fazer percorrer o edifício do modo mais eficaz e simples, ou isso é uma atitude deliberada, explorando no movimento os valores de experiência, de surpresa, de intencionalidade.

A arquitectura também foi buscar ao cinema os valores da cenografia e da composição. Quando a arquitectura valorizou o lado cenográfico, e

o fez de um modo óbvio e formal, isso levou a autonomizar a concepção das fachadas e a tomar a arquitectura como um espectáculo. Nesse sentido, de certo modo, a arquitectura aproximou-se do cinema. (Estou a fazer um resumo breve para enquadrarmos estas ideias e depois nos concentrarmos no filme.) A arquitectura *postmodern*, com Michael Graves (para referir um nome caro sobretudo aos estudantes de arquitectura), tomou de modo muito literal este valor cénico-visual, atitude que se banalizou em pouco tempo. Sucedeu-lhe uma espécie de mudança de registo, e assistimos hoje à procura da mesma espectacularidade dos edifícios, mas explorada agora na sua espessura material-táctil. As obras de Herzog & de Meuron e de Toyo Ito apresentam-se mais como cenários sem valores simbólicos imediatos, como uma *presença* que apela aos nossos sentidos perceptivos. Podemos não entender o edifício, mas somos interpelados ou afectados por ele.

No lado da composição, a arquitectura também acompanhou o cinema, ao substituir a narrativa (a *honestidade* da construção moderna) pela montagem (as *referências justapostas* e a *complexidade e contradição*). Hoje, vários modos de arquitectura usam técnicas de montagem que são endógenas ao cinema. As correntes desconstrutivistas, a arquitectura de Libeskind, para falarmos também de nomes, vão buscar isso ao cinema.

Obviamente, não é tanto essa espectacularidade que encontramos no filme do António Reis e da Margarida Cordeiro. Este é um filme que elogia a *stasis*, ou seja, o estar parado, a sequência lenta. No fundo, e aparentemente, alguma coisa que contraria aquele uso da arquitectura, ou aquela reinvenção do movimento na arquitectura. Mas é aqui relevante, e isto é o que nos importa na sessão de hoje, o estar parado, ou o olhar quieto, ou o tempo, a duração do tempo. São valores que a arquitectura também tem de resgatar para si: saber equilibrá-los, saber combiná-los com o movimento, o movimento que foi desde sempre um tema da cultura moderna, um quase dogma estabelecido e adquirido. Se repararem, o plano inicial do filme em que o rapaz anda com o rebanho, e, no fundo, secunda com a cabeça o movimento dos animais, e secunda o movimento da câmara que percorre e mostra o território, é algo que pode ser importante para a arquitectura. O olhar parado do adeus quando a filha se despede do pai que vai de novo para a Argentina é algo que a arquitectura tem de saber incorporar também. Aquela imagem – para citar imagens que vimos agora – do ferreiro a explicar que já está velho, é construída com... sobretudo naquele momento mais bonito em que ele está de costas no primeiro plano, no segundo plano está a fulana com quem ele fala e no terceiro está a porta luminosa onde passa um carro...

## O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

é construída com coisas que já não são movimento, são sequências cénicas e de gradação da luz. A luz cai-lhe em cima dos cabelos brancos, por isso é que ele tem autoridade para falar como velho – a personagem para quem fala quase não se vê, está no escuro, e a luz está toda lá ao fundo. Penso que isto é uma enorme lição de arquitectura, e nem é da questão do urbano ou do rural. Esta atenção à disposição espacial associada à iluminação é simultaneamente um valor antigo (composição na pintura) e um valor novo (enquadramento no cinema), que a arquitectura tem de saber usar. Lembrem-se daquele outro momento, muito simples também, em que o ferreiro sai à rua e tem uma conversa com uma velha, e diz: «O que é que andas aqui a fazer?»... E ela responde: «Estou a matar o tempo.» Viram a dimensão daquela porta? Aquela porta é do tamanho das personagens, pode ter um metro e oitenta, é quadrada... Este olhar que o António Reis tem – ele podia ter ido filmar outra porta, escolheu aquela, soube trazer para o cinema valores que os arquitectos podem e devem usar na arquitectura. Porque com isso obtém-se ênfase e efeito memorável com a arquitectura. O diálogo à porta da nossa casa, ou de casa de alguém, numa porta que não seja uma porta de noventa por dois metros, como é do Regulamento, pode transformar-se num acontecimento, num evento com mais espessura.

A actualidade deste filme para a arquitectura – estou a falar como arquitecto, não como sabedor de cinema – tem a ver com uma coisa muito simples: o António Reis e a Margarida Cordeiro chegaram a Trás-os-Montes e fizeram aquilo que acontece com um miúdo quando

No quarto das  
crianças



vai pela mão do pai... vão a atravessar a rua... o miúdo vê uma minhoca e fica ali perdido, não quer saber se há carros a atravessar ou não, fica perdido, concentra-se e só está a ver aquilo que tem à frente. Penso que este, no meu entender, é o olhar deste filme. Daí o equívoco e aquela polémica: o António Reis não foi explicar nada, não foi fazer análises. Foi *olhar*, e é um olhar de uma grande intensidade. Penso que isto tem a ver com uma atitude que é a da valorização fenomenológica do estar com as coisas, do que é estar no mundo. Atitude que os arquitectos também conhecem, desenvolvida por Bachelard num livro que é sempre de referência para os arquitectos<sup>2</sup>, que explica como a nossa aprendizagem é, sobretudo, uma aprendizagem corpo a corpo com a realidade... nós não temos sabedoria antes de a experimentar. Daí que, reparem, todo o percurso do filme é feito com crianças, crianças que se estão a construir e que se estão a entender e a perceber.

Aquilo que muitas vezes os arquitectos fazem é usar essa sabedoria anterior ao ser arquitecto. Todos vivemos em casas desde miúdos, mais antigas, mais modernas, grandes, pequenas, conforme a realidade de cada um. A nossa primeira aprendizagem de arquitectura é anterior ao momento em que vamos para a escola. A atitude que o António Reis e a Margarida Cordeiro tomam é uma atitude que permite – neste caso para o cinema, no nosso caso para os arquitectos – esquecer uma série de preconceitos, esquecer coisas da nossa educação, usar a intuição, usar a intensificação da nossa relação com as coisas, como o miúdo que olha para a minhoca e não quer saber de mais nada porque ali está tudo o que é importante até ele perceber o que se está a passar. Esta relação fenomenológica com as coisas, que é tão importante para a arquitectura hoje e que permite ultrapassar a atitude funcionalista, positivista, que esgotava tudo na eficácia, traz uma espessura nova à arquitectura. E apoia-se em dois momentos, ou em duas atitudes, que têm a ver exactamente com aquilo que é a exploração de Bachelard ou a exploração de Merleau-Ponty.

O primeiro modo é sobre a nossa *memória* do que é uma casa. É na relação com a casa... todas as pessoas se lembram das férias que tiveram, ou de uma casa de um tio, as casas que conheceram não eram casas perfeitas, ou eram muito grandes ou muito pequenas, casas *imperfeitas* em que se passava de uma sala para a outra – tinha de se passar pela sala de costura para ir ter a outra sala –, e esses valores foram completamente varridos na atitude positivista, da arquitectura moderna. Mas sempre nos fascinaram os sótãos. Qual é o miúdo que não gostou de uma casa onde havia um sótão, ou onde havia uma sala escura, ou onde havia uma escada muito estreita para ir para a cave,

<sup>2</sup> Gaston Bachelard,  
*La poétique  
de l'espace*,  
Paris, Presses  
Universitaires de  
France, 1957.  
[*A Poética do Espaço*,  
São Paulo, Martins  
Fontes, 1993.]





ou que tinha águas-furtadas? Ora, é esta herança, ou a capacidade de olhar para estas coisas e as valorizar, que se encontra no António Reis e na Margarida Cordeiro, e que os arquitectos têm de mostrar disponibilidade para usar. Porque o que o nosso cliente – o cliente da arquitectura – nos pede é que cumpramos o programa que nos dá já com medidas: «Faça-me aí uma casa com três quartos, com quinze metros cada um, uma sala com trinta e uma cozinha com doze...» Mas o arquitecto tem de trazer mais coisas para o projecto, tem de trazer para o cliente coisas que ele não lhe pediu; obviamente que tem de cumprir aquele programa, mas há muitas mais coisas para explorar e enfatizar...

Ilda brinca à volta da árvore

É esse *inventário* de coisas que podemos aprender com o olhar do António Reis e da Margarida Cordeiro. Quando ele valoriza o bailado e um violino numa casa de gado é exactamente esta sobreposição, esta descontextualização de uma coisa normal: então faz-se um baile no piso térreo, na loja do gado? Quando o miúdo visita a casa velha – a casa grande, como lhe chamam –, o que é que está ali que nos interessa, que pode ser útil e rico para acrescentar àquilo que vamos oferecer ao cliente? Aquele pátio com varanda com uma luz específica, aquela capacidade de a casa parecer um mistério que termina no momento em que o miúdo abre a caixa que tem o gramofone. Ou a escolha de um ícone para associar à vida da casa, como por exemplo aquele momento em que o filho pergunta à mãe como é que era o avô, e esse discurso é feito num plano em que o objecto central é uma árvore gigante. Está-se ali a relatar uma história mais ou menos distante e triste, mas aquela

árvore é memorial. Os arquitectos têm de estar atentos a isto. Porque, quando quiserem escolher a posição de uma árvore, têm de pensar que a árvore é mais do que um produtor de sombra, é uma memória que virá sempre associada àquela arquitectura, àquele lugar.

Quando o filho percorre aquela casa dos moradores das minas, e se produz aquela narrativa tão bonita onde se diz que os mineiros acabavam por ser todos do mesmo sangue porque se casavam uns com os outros, porque ou eram primos ou padrinhos, e que quando morria um toda a comunidade era afectada; é um momento que tem a ver com a arquitectura. A investigação dos anos 60 e 70, à volta do que era a *típologia* e do seu papel – que ficou sobretudo plasmada na obra de Aldo Rossi e que foi muito influente na arquitectura contemporânea –, tem muito a ver com a forma como a arquitectura interpreta, por exemplo, a habitação social, a repetição, a sequência... Do mesmo modo, aquele momento da dança final dos Pauliteiros, em que suponho que eles estão a ensaiar, e que é precedido por uma entrada com um arco e uma escada e depois um soalho em madeira. Porque é que nunca esquecemos esse *cenário*? Porque são opções de arquitectura decisivas, e é por isso que o António Reis e a Margarida Cordeiro as trazem para ali. No fundo, são elementos de linguagem antigos, contundentes.

O segundo modo de olhar que nos interessa, que interessa à arquitectura, tem a ver com a importância do *instante*. É precisamente a metáfora da minhoca. Há um instante em que esquecemos completamente o mundo, e o que o filme consegue é que esqueçamos tudo... É um filme muito intenso e muito duro – para além de demorar cem minutos. É muito intenso porque consegue abstrair-nos, se estamos em Lisboa, se estamos aqui ou se estamos além. Esta questão do *suspende* do tempo, do *activar* a percepção das coisas, de ter intenção, de explorar a relação do exterior com o interior, ou seja, de aumentar a capacidade emocional das coisas, é importante para a cultura arquitectónica. Vemos ali que, por exemplo, naquele momento da chegada do comboio, da primeira vez, o António Reis e a Margarida Cordeiro não ligam nada ao comboio, não o mostram, não mostram a tecnologia. O que é que nos ficou dessa imagem? O ruído do comboio. Isto é intensificar o modo de relação com as coisas, e a sua percepção. A arquitectura pode, e deve, usar isso como instrumento. Quando os miúdos vão para o rio, naquele deambular, o que é mais importante? É o ruído, o ruído da água, o fluir da água, que em certo momento é igual ao ruído do fogo. São coisas para incorporar hoje na arquitectura.

Quando a mãe e o filho vão ao cemitério, para visitar a campa do avô, o cemitério está com neve. Isto é um modo de carregar ou de

intensificar o momento, o drama e a emoção daquele momento. A arquitectura tem de saber usar a cor correctamente, com pertinência, para poder em cada momento tirar o máximo partido da situação.

E a luz, e as sombras. Se se lembram daquela despedida da filha ao pai, o mais importante é a sombra da miúda, que é cinco vezes maior do que ela, como numa pintura de El Greco. A certa altura ela caminha e a sombra caminha com ela. Estas coisas não podem passar despercebidas aos arquitectos. Le Corbusier falou tanto desta questão da luz sobre as formas... o filme consegue usar isto como matéria-prima... E já viram que esta matéria-prima é tão pueril – meter o ruído ou o som na arquitectura, a sombra... são coisas quase inexistentes, mas são o material da arquitectura. O som e o valor do som nos edifícios, nas salas... Em certo momento há uma cena em que um miúdo experimenta um pião. O mais importante da cena é a amplificação do som do pião, que leva tudo o resto a perder importância, e isto são coisas que, com a acústica, estão cada vez mais na ordem do dia dos arquitectos e da arquitectura. De modo que ela se torne um lugar de surpresa e que se consiga constituir aquilo que comove da forma mais sintética possível, e a que Zumthor chamou «atmosfera». No livro tão inspirador para os arquitectos que se chama *Atmosferas*<sup>3</sup>, Zumthor explica a convergência destas atitudes, como matéria-prima da arquitectura, e pergunta-se, antes de o perceber, ou de saber porquê: «Quando olho para um lugar, o que me toca mais?» Porque é que este átrio tem uma coluna no centro, quando não devia ser assim? Ou porque é que a porta é demasiado esguia? Ou porque é que a luz se espelha no chão e as pessoas ficam com os olhos escondidos? Ou porque é que a porta range como uma porta de quinta e nos lembramos da infância?

Penso que tudo isto é matéria-prima da arquitectura, e podemos aprender isto neste filme. Para terminar, gostava que se lembrassem daquele plano lindíssimo em que o telhado deita fumo, ao mesmo tempo esse fumo voa com uma velocidade incrível. Não estou a dizer para os arquitectos fazerem casas sem chaminés, mas acho que é perceptível o que queremos dizer com isto. APLAUSOS DA PLATEIA

**VÍTOR GONÇALVES** Quando pensei neste encontro pensei no que podia dizer, com alguma brevidade, acerca do António, que o pudesse tornar vivo para vós. RI-SE Agora, por acaso, empreguei a expressão «para vós». Eventualmente seria assim que o António diria. O António nunca diria «os senhores», ou «vocês», ou... Ele tinha essa dimensão de formalidade quando estava connosco.

**3** Peter Zumthor, *Atmosferas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

Comecei a pensar no que poderia dizer e lembrei-me de que talvez pudesse falar um pouco da forma como o conheci, quando o António foi para a escola de cinema, justamente depois de ter feito o *Trás-os-Montes*. Do que me lembro bem é de estar uma vez no corredor a falar com outro realizador, o Alberto Seixas Santos, antes de o António chegar à escola, e de lhe perguntar... porque, evidentemente, eu não conhecia muito bem o António – sabíamos que tinha feito o *Jaime*<sup>4</sup>, sabíamos que tinha feito o *Trás-os-Montes*, mas era uma figura distante. E o Alberto disse-me: «O António é a pessoa teoricamente mais bem preparada do cinema português.» Fiquei surpreendido... Quando o António chegou à escola e começou a ver os filmes que tínhamos feito no ano anterior, percebia-se logo que via os filmes com uma intensidade particular, queria perceber os filmes, queria estar connosco. Evidentemente não devia gostar de tudo, devia ver muitas imagens de que não gostava. <sup>RI-SE</sup> Havia filmes que tinham muitos problemas, mas a primeira recordação que tenho do António é justamente desse ímpeto inicial, dessa intensidade, dessa relação directa com o cinema que ele nos impunha. Rapidamente tornou-se evidente o que o Alberto tinha dito, que era uma pessoa que falava de cinema como nós nunca tínhamos ouvido ninguém falar. Ficava de pé junto da *Steinbeck*, que é uma mesa de montagem antiga, manual; o filme andava para trás e para a frente com uma manivela, e muitas vezes ele ficava de pé a olhar intensamente para a imagem, a ler a imagem. A primeira lição, ou das primeiras lições, o primeiro impacto que teve sobre nós, e sobretudo sobre a escola, foi dizer-nos: «Vocês têm de olhar para a imagem. Vocês têm de olhar e olhar e voltar a olhar, e ver o que é que está na imagem.» Quando ele passou na escola o *Trás-os-Montes*, lembro-me perfeitamente de a dada altura – era justamente o plano de que o senhor arquitecto estava a falar, a despedida da filha e do pai – ele começar a falar longamente sobre o plano e de nos mostrar que não tínhamos visto nada da imagem, não estávamos preparados para lidar com essa imagem. Essa relação que o António tinha com o cinema era inspiradora, e penso que ela foi marcante para toda a gente, para todos os seus alunos, mesmo aqueles que, por uma razão ou por outra, não o queriam acompanhar do ponto de vista estético. Suponho que podemos dizer que todos eles, todos, qualquer aluno do António, foi marcado do ponto de vista da sua atitude face ao cinema.

Lembro-me de estar com ele – a nossa relação começou muito cedo – e de fazer muitas coisas do quotidiano com ele, mas ele estava sempre a querer falar de cinema, estava sempre a pensar em cinema. Ele dizia que quando íamos pela rua devíamos estar sempre

<sup>4</sup> António Reis; Margarida Cordeiro, *Jaime*, Portugal, Centro Português de Cinema e Telecine - Moro, 1974, 37 min.

a enquadrar com os olhos, ou RI-SE que, quando estamos a comer uma refeição, na prática estamos a fazer montagem – a garfada do peixe, a garfada do arroz e o momento em que bebemos um gole do copo. Aí têm um pouco da ironia do António, mas o que gostava de transmitir era esta espécie de trabalho constante, de pensamento constante, de desejo constante de trabalho criativo. Estou a lembrar-me de outro momento: estávamos em casa, eu estava no corredor e ele estava a preparar o almoço na cozinha e, às vezes, enquanto preparava o almoço vinha ao corredor, e no corredor havia uma reprodução do Hokusai... nunca me hei-de esquecer do modo como ele ia à cozinha verificar como é que estava o andamento do almoço e vinha ao corredor para falar por um instante do Hokusai, e voltava à cozinha e depois outra vez ao Hokusai. Não sei se isto vos dá uma ideia desta espécie de... ia chamar-lhe intensidade, porventura há outras maneiras mais precisas de tratar a importância que o cinema tinha para o António.

Ainda há pouco tempo – ainda relativamente ao plano da despedida da filha do pai – me lembrei de que, para o António, o cinema era qualquer coisa que pertencia ao futuro. Era como se fosse qualquer coisa que vinha resgatar, de um modo criativo... era qualquer coisa que se podia resgatar... ia dizer as perdas que temos na vida, mas talvez a palavra mais correcta seja as despedidas que, fatalmente, temos de fazer. As despedidas que ele, fatalmente, tinha feito ao longo da sua vida. Isto era um pensamento que me ocorria sempre que estava em contacto com aquele fulgor, com aquela intensidade, que estava sempre permanentemente a pensar no cinema e a projectar-se no cinema para o futuro. APLAUSOS DA PLATEIA

**PEDRO COSTA** Não queria continuar com as recordações do António – o Vítor já disse tudo o que havia a dizer. Eu tinha revisto este filme numa cassete VHS há uns tempos. Assim, projectado, já não o via há muitos anos – e voltar a vê-lo tão estragado, antes do restauro, enfim... A minha entrada na escola de cinema, a razão da minha permanência na escola – que, aliás, não acabei – foi o António Reis. A segunda razão foi o João Bénard, e a terceira, um outro professor, o poeta João Miguel Fernandes Jorge. Poucas coisas mais. Como diz o Vítor, o António não era propriamente um professor académico, não havia apenas uma relação de sala de aula. Claro que trabalhávamos na sala, e com muita concentração, mas o diálogo passava para a rua, para o Bairro Alto, porque a escola era no Conservatório. O Bairro Alto era importante, aquela caminhada da escola até ao Príncipe Real, até casa dele, até ao café.

Tudo isso continuava a aula, ou começava a aula, ou prolongava uma ideia ou um silêncio. Como o António era poeta – não sei se sabem, mas também escrevia –, havia imediatamente essa verificação de que a poesia vinha da realidade. Se tivéssemos paciência – era disto que o Vítor estava a falar –, paciência, um cuidado permanente com tudo. Por outro lado, ficou-me sempre esta imagem – acho que todos ficámos – do António como uma pessoa muito juvenil, com o eterno blusão de cabedal, um quase *dandy*, com o boné, sempre muito ágil, muito tenso e intenso como diz o Belém Lima. Para mim, esse aspecto foi muito importante, porque cheguei à escola de cinema numa altura estranha e de transição da própria da escola. A escola ainda não estava oficializada e vivia-se uma espécie de improviso contínuo: havia umas aulas, frequentemente não as havia, os alunos tomavam conta de muitas coisas... O António era a pessoa que melhor se conseguia entender naquele caos, e foi a pessoa que melhor conseguiu – como disse o Vítor – compreender, não os trabalhos ou os filmes dos alunos, mas as próprias pessoas e as suas singularidades. Às vezes com alguma violência, sempre com muita ternura, com muita delicadeza, mas com muita intensidade.

No meu caso, foi muito saudável, porque cheguei muito insolente e ignorante, disposto a não gostar de nada, a não gostar dos colegas, a não gostar dos filmes e, bizarramente, o António deu-me razão, ou seja, insistia sempre comigo: «Fazes muito bem, fazes muito bem. Faz pior ainda. Faz pior ainda.» E, evidentemente, comecei a acalmar, à medida que via as cópias em 16 milímetros que tínhamos na escola, o *Stromboli*<sup>5</sup> do Rossellini, uns Eisensteins, um ou outro Godard, e eu ia levando na cara. Mas ele ia dizendo: «Tens razão nessa tua insolência, nesse teu niilismo adolescente.» Ou seja, para mim – e para alguns outros – essa condescendência, ou essa compreensão, foi um gesto importantíssimo. É raro, é necessário, e ele sabia ler essas coisas. Ainda por cima eu tinha visto muito poucos filmes portugueses, conhecia dois ou três filmes do Manoel de Oliveira, se calhar nem dois ou três, apenas um ou dois... Certamente os *Verdes Anos*, pouco mais. Quando vi o *Trás-os-Montes*, lembro-me de ter pensado, pela primeira vez, que era possível filmar em Portugal. Eu ainda hesitava, não sabia bem se ficaria na escola, se estava no caminho certo. O *Trás-os-Montes* foi de facto fundamental, ainda hoje, ao ver o filme, voltou-me esse sentimento. Não é que seja «o filme que me fez fazer filmes», não é nada disso... mas é um filme que me faz afirmar, ainda com mais segurança, que eu só posso fazer filmes aqui em Portugal. É estranho. O Reis, mais do que qualquer outro realizador português, tem esse efeito sobre mim. Há qualquer coisa

<sup>5</sup> Roberto Rossellini, *Stromboli*, Itália e EUA, 1950, 107 min.

portuguesa, para além da língua... lembrem-se do primeiro plano que vai até à rocha com os traços vermelhos... deve vir daí, esse movimento é só nosso, é fundamental.

É pena que o som fosse o que foi hoje. O dialecto mirandês, a mistura dos sotaques, as vozes dos actores amadores, são coisas que me têm dado muito prazer. Agora que faço filmes, sei que é mesmo um milagre conseguir esta variedade; e como as minhas rodagens são complicadas e duram muito tempo, o lado colorido das vozes, o que se pode fazer com elas e com a língua funcionam como pequenos milagres quotidianos que ajudam a continuar. Isso vê-se, ou ouve-se muito bem, no *Ana*<sup>6</sup>, o filme seguinte. É essa coisa muito simples mas muito difícil de fazer entender – se calhar tem a ver com o que o António Belém Lima estava a dizer – no cinema, é preciso fazer lembrar que a linguagem é uma coisa artificial. É um artifício, e o Reis nisso era esplendoroso. Lembro-me bem de que, desde os tempos da escola, o *Trás-os-Montes* me tinha ficado na memória pelo som... Claro que a imagem é magnífica – visualmente é, talvez, o filme mais impressionante do António –, mas o som é riquíssimo – apesar de ser um som mono, que hoje se despreza... Vejo aqui pessoas muito jovens, não devem saber de que é que estou a falar. É um som que vem de trás do ecrã, que não vem de todos os lados, é um som pouco sofisticado, digamos assim, mas é um som que pertence à imagem, é um som que não trai a aspereza que esta imagem também tem – esse som, o som único do *Trás-os-Montes*, ficou-me na memória tanto ou mais do que a imagem. E a voz, tudo o que é dito, e a música do que é dito.

6 António Reis;  
Margarida Cordeiro,  
*Ana*, Portugal,  
António Reis e  
Margarida Cordeiro,  
1982, 115 min.

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** No aspecto do som esta projecção é para esquecer, dado o estado em que estava a cópia. O som não era um som sofisticado, como disse o Pedro – como os sons que se fazem hoje em *stereo* e *dolby* e não sei quê –, mas era um som que não tinha nenhuma das características desta fritadeira que ouvimos aqui.

**PÚBLICO 1** Afinal, o que é que eles comiam, na tal cena da comida branca?

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Neve.

**PÚBLICO 1** O quê?

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Neve. É a neve que eles estão a apanhar antes. E foi isso que enfureceu os mirandeses, porque diziam: «Ninguém aqui come neve!» Como se ao filmar isso ele estivesse a mostrar que esta gente morre à fome e até come neve. Não têm mais nada para comer. Eles



diziam: «Isto nunca se passou!» De um ponto de vista realista tinham toda a razão, nunca ninguém comeu neve, mas, evidentemente, a neve ali tem outro sentido, e a refeição de neve é uma maravilha por isso.

Menino lê uma carta da tia Matilde do Casal Ventoso a sua mãe

**PÚBLICO 2** Não posso dar os parabéns nem ao António Reis nem à Margarida Cordeiro, mas gostei muito deste filme, tal como gostei do *Juventude em Marcha*. Para fazer um pouco um paralelo entre os dois filmes, gostava de perguntar ao Pedro Costa quais são as pessoas mais pobres e qual é o lugar mais pobre, no cinema e na arquitectura?

**PEDRO COSTA** Isso exige uma resposta poética, vou ter de pensar... Pobre? Realmente pobre?

**PÚBLICO 2** Estamos a falar do lugar dos ricos e dos pobres. O seu filme é sobre pobres, e este também...

**PEDRO COSTA** Não, não é um filme sobre pobres. É um trabalho que escolhi fazer naquele lugar, com aquelas pessoas, um trabalho que tentamos fazer em conjunto. Eu faço umas coisas e eles fazem outras, e tentamos que o trabalho seja o mais rico possível. Nesta arte – não sei se o que nós fazemos ainda será arte – tentamos ser o mais ricos possível. Tento que o resultado seja ainda melhor, até, e isto sem pretensão nenhuma, do que algumas coisas que nos chegam da América, que é o que muitos pensam ser o melhor que há quer para



a imagem quer para o som. Naturalmente, faço filmes com pessoas que têm pouco dinheiro, é verdade, são pobres, eu próprio não tenho muito dinheiro para fazer os filmes, mas acho que os filmes são ricos.

Hoje em dia, a situação deles é muito ambígua. Eles foram mudados do bairro das Fontainhas, onde eu tinha filmado um filme que se chama *No Quarto da Vanda*<sup>7</sup>, e ainda antes um outro que se chama *Ossos*<sup>8</sup>. Eles viviam nesse bairro – que era o chamado bairro-de-lata – e mudaram-nos para o sítio que você viu no *Juventude em Marcha*, aqueles blocos de apartamentos brancos, com esgotos, enfim, com outras condições. Acontece que eles não gostam nada de viver neste novo bairro e sempre chamaram àquelas casas «casas para os pobres», casas em que cada sala tem 25 metros quadrados, com os caixilhos de alumínio, com marquises, com tudo o que eles pareciam desejar... Esperaram vinte anos por aquilo e agora não as conseguem habitar, não sabem como estar lá dentro, porque vêm de outra vida... e de outros tempos, provavelmente. Não foram eles que fizeram essas casas. Não sei se respondi, foi uma resposta ao lado.

**ANTÓNIO BELÉM LIMA** Creio que este filme é um filme nostálgico, o que é perigoso, ou pelo menos problemático, quando precisamos de ser fortes e de perceber a actualidade, que é complexa. Mas isso não tem a ver com o facto, como o filme magistralmente mostra, de cada um ter um início e de o início se constituir de todas as experiências, desde aquelas brincadeiras no rio a partir o gelo... É assim que se constrói a nossa atitude de relação com as coisas. É evidente, o miúdo de Trás-os-Montes tem um ambiente, o de Lisboa tem outro, mas há muita coisa de *fundacional*, e de fundamental, que é semelhante e, diria, anterior a nós. Isto não significa que a arquitectura que vamos fazer hoje tenha de carregar mimeticamente estas experiências, mas também já vimos como o filão do positivismo se esgotou. O apartamento muito bem dividido, em que, após a entrada, há um corredor curto para poupar área, quatro portas, duas para os quartos, uma para a casa de banho, uma para a cozinha... essa arquitectura afundou-se. O apartamento que hoje valorizamos é um apartamento que está *atento*, que se sabe relacionar com o exterior, que tem a janela no lugar certo, que abre um lanterna para o céu, que potencia ouvir a chuva, a trovoada... Ora, isto decorre precisamente da nossa formação inicial, fundadora, e é nisto que o filme do António Reis e da Margarida Cordeiro tem um olhar certo, independentemente da parte sociológica, que é sempre mais factual e material. Mas o filme lida com esta torrente da relação emocional com as coisas que é fundamental para a arquitectura. A meu ver, esta revisão da nossa herança moderna é um *upgrade* da cultura arquitectónica.

7 Pedro Costa,  
*No Quarto da Vanda*, Portugal,  
Contracosta  
Produções, Pandora  
Film, 2001, 179 min.  
8 Pedro Costa,  
*Ossos*, Portugal,  
Madragoa Filmes,  
1997, 94 min.

**JOSÉ NEVES** O António Belém Lima disse que este filme é sobre o fim de qualquer coisa: o fim de uma cultura ou o fim de um mundo. Parece-me que, acima de tudo, este filme é sobre a possibilidade da permanência de algumas coisas, de coisas que são sempre... talvez seja a isso que o António Belém Lima chama «fundacional».

É de certa forma sobre isto que queria aproveitar para pôr uma questão aos cineastas. Parece-me que uma das heranças do cinema do António Reis e da Margarida Cordeiro para o cinema do Pedro Costa e do Vítor Gonçalves é a possibilidade de uma arte popular. No momento em que essa tal permanência é difícil, é como se o cinema do *Trás-os-Montes* trouxesse uma possibilidade de recuperar, de restaurar uma arte popular. Acho que o cinema do Pedro Costa ou a *Rapariga no Verão*, do Vítor Gonçalves, também fazem isso. Talvez não se use muito dizer isto hoje: ~~RI-SE~~ estou a falar de arte para o povo e feita pelo povo. E também gostava de ouvir o António Belém Lima dizer o que pensa sobre a possibilidade de haver hoje uma arquitectura popular.

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Sobre esta interpretação, gostaria de dizer uma coisa que já foi dita pelo arquitecto António Belém Lima: que o *Trás-os-Montes* é um filme romântico. Não me parece que este olhar seja romântico, no sentido em que o António Reis está frente ao real e é esse real que ele nos quer dar a cada momento. Não é um imaginário, perfeitamente legítimo como caminho e que tem estado na base de grandes obras-primas em todas as artes. Isto não é nenhum ataque ao romantismo como caminho artístico, mas parece-me que esse romantismo não está no António Reis e que, exactamente, o que poderá estar um pouco é aquilo a que se tem chamado, numa designação um bocado ambígua, «realismo mágico». Quando ele incorpora na narrativa, como reais, factos que obviamente se reportam ao imaginário dos contos infantis, desde a Branca Flor ao encontro com a bruxa e a princesa dos miúdos, até dizer que na aldeia nunca mais ninguém os reconhecerá, e eles chegarem à aldeia e serem os seus antepassados, portanto, alguém que já morreu há muito tempo. Enfim, apesar de toda essa passagem e percurso no tempo, ainda estamos no domínio do real. Ou seja, digamos que é a marca do realismo que parece mais importante neste filme e é, nesse sentido, uma luta, ou um combate, um apelo final pela continuidade de coisas que estavam a destruir e não deviam ser destruídas, é sobretudo um grito de protesto contra isso. E daí que o silvo do comboio no final me pareça, sobretudo, um grito.

**JOSÉ NEVES** Não resisto, trago aqui um pequeníssimo texto escrito por si [DIRIGE-SE A JOÃO BÉNARD DA COSTA](#) em 1976 e publicado no Expresso, que complementa o que acabou de dizer:

*Trás-os-Montes é [...] um filme de resistência. Na medida em que desarruma o campo das certezas ou ideias feitas (quer sobre o discurso que usa, quer sobre o que esse discurso nomeia) e na medida em que nos faz descobrir as vertiginosas possibilidades da liberdade mais cercada e mais frágil. Se a primeira aceção é talvez acessível a muito poucos, a segunda invade de tal forma cada plano deste filme que a sua evidência provoca abundantemente as reacções de quem já não pode ou não quer reconhecer os muros da prisão e a espantosa beleza da incessante luta para os derrubar. Nesta medida, a ternura deste filme é tão grande como a sua violência e é isso que muito poucos suportam. Para falar dos que não renunciaram e da sua solidão, António Reis e Margarida Cordeiro inventaram o cinema da memória, da solidariedade e da não-abdicação.<sup>9</sup>*

**PEDRO COSTA** A arte popular... Vou tentar simplificar: eu e o Vítor, embora o Vítor não tenha feito muitos filmes – porque não quer –, temos muitas coisas em comum. Não é só a escola de cinema e o António Reis. Fomos formados, acho eu, pelas mesmas coisas. Evidentemente, vimos da mesma linhagem, dos mesmos filmes. Partilhamos gostos, enfim, nada de muito extravagante, são filmes

<sup>9</sup> João Bénard da Costa, «Trás-os-Montes», *Expresso*, Revista (secção «Alternativas»), 25 de Junho de 1976, p. 22.

Trás-os-Montes, casa sem chaminé



de que todos gostam, é o cinema clássico americano, que vai dos anos 20 até ao final dos anos 50. Esse era um cinema popular, um cinema que se desejava o mais popular possível. Se não me engano, era o Fritz Lang quem dizia que o cinema era uma arte do povo, pelo povo, para o povo... era um realizador justiceiro. <sup>RI-SE</sup>

Ambos somos herdeiros desse cinema. E depois eu fui para um lado... e demorei muito tempo a encontrar as coisas que realmente me interessavam e que me permitiam trabalhar continuamente. Mesmo sem estar a filmar, permitiam-me estar a pensar, no terreno, sobre o que era possível fazer, que filme era possível, com que pessoas, com que espaços ou coisas ou ideias, e isto significava abandonar a rotina da escrita do argumento que depois se filma uns meses ou uns anos depois. O meu método é completamente outro, é não ter argumento nenhum e ir testando muitas hipóteses no terreno com as pessoas, ou sem as pessoas, com objectos ou sozinho, nas ruas, mas tentando que o trabalho envolva ou interesse as pessoas, e é por isso que lhe chamo colectivo, embora seja sempre eu o centro e o organizador de tudo, e eu esteja tão, tão, lá dentro... Enfim, estou tão metido naquele caldo que, agora, não quero sequer sair, e já não sei como sair... Teria de conseguir adaptar-me ou integrar-me noutra maneira de trabalhar, noutra género de trabalho colectivo... Foi um caminho que tive a sorte de encontrar para fazer um trabalho que certamente não será dos mais populares, pelo menos na bilheteira não é.

**JOSÉ NEVES** Quando digo popular não falo em termos de «audiência».

**PEDRO COSTA** Eu sei. <sup>RI-SE</sup> Falei do cinema americano porque esse, sim, esse vencia também nas bilheteiras. Mas esta nossa espécie de método também tem as suas recompensas, ou seja, o trabalho que eu faço com aquelas pessoas, naquele sítio, só é resolvido, pelo menos na minha cabeça, no momento em que eles o vêem; é sempre uma pescada de rabo na boca, o meu público são os actores, as famílias e os amigos deles, e isso já me chega. Vocês podem dizer que é muito pouco, que não deve ser assim, que é uma pequena ambição, mas eu acho que é uma hipótese razoável, e, bem visto o estado das coisas, eu quase diria que é um dos poucos cinemas que é possível fazer. Costumo chamar ao bairro o meu pequeno estúdio, aos habitantes a minha pequena equipa e, ao mesmo tempo, o meu pequeno público. São duas, três mil pessoas. O que vier a mais já é lucro, para nós, para mim, para eles.

Nunca tive muita queda – e acho que o Vítor também não –, nunca tive muito gosto pelas margens na arte, quero dizer, pela vanguarda,

e especialmente no cinema. Nunca gostei do cinema experimental ou de vanguarda. Continuo muito melancólico por aquele grande cinema não ter continuado para sempre... É triste que aquela ideia não tenha continuado e que as pessoas tenham fugido dela, que tenham ignorado e desprezado o bom cinema. Há uma grande parte de culpa das pessoas, do público.

**ANTÓNIO BELÉM LIMA** Claro que não fui exacto quando disse romântico. Queria referir-me ao lado nostálgico, porque há uma tristeza e uma dor que varre o filme todo. Era isso que queria dizer quando disse romântico, é a imprecisão literária do falar... Queria falar disso; do início ao fim trespassa uma dor inteira, creio que só há uma pessoa que se ri, um adulto que ri, para além dos miúdos, de resto tudo está deprimido, estão muito duros...

Relativamente à questão da arquitectura popular, penso que arquitectura popular se vai fazer sempre. Conseguimos catalogar esta arquitectura pré-industrial (do filme) como arquitectura popular, da qual por vezes a arquitectura erudita se valeu, nomeadamente com o *Inquérito*, para falar de Portugal. Depois lembro que a cultura erudita criticou veementemente outro momento da arquitectura popular, que foi a arquitectura de emigrantes. Nos anos 60, as classes burguesas urbanas achavam horrível a arquitectura de emigrantes, que transformava então a paisagem rural. Costumo dizer que é uma ferida na paisagem directamente proporcional à ferida social que foi a emigração. Hoje, trinta anos depois da emigração, tem de ser lido assim: há um antes da emigração e um depois da emigração. Tal como aquilo a que chamamos as casas dos brasileiros correspondeu em menor quantidade a uma outra grande ferida no país, quando no final do século XIX e no princípio do século XX, até à Grande Guerra de 1914-18, emigrou quase um quarto da população portuguesa.

Essa coisa da arquitectura popular tem este enquadramento. De qualquer maneira, houve ainda momentos como no período do 25 de Abril, em que se pensou que podia haver uma convergência entre a cultura popular e a arquitectura erudita, aquando do SAAL. A não ser esse método de relação cúmplice que também é similar, embora noutros moldes, ao que o Pedro Costa explicou (comissões de moradores e arquitectos debatendo interminavelmente)... o SAAL foi uma utopia formal que o tempo logo engoliu, mas relevante na crítica ao urbanismo desigual. Depois o *postmodern* integrou na arquitectura referências mais abrangentes... Mas não há código que esgote a diversidade multicultural das cidades de hoje.



**JOSÉ NEVES** Talvez isso, sim, tenha mais a ver com «audiências» do que com «povo».

**ANTÓNIO BELÉM LIMA** Sim, com audiências. De qualquer modo, foi um esforço da cultura erudita para se aproximar do gosto popular, ou melhor, da compreensão popular. Fez um caminho. Hoje, há um vector da cultura arquitectónica que experimenta uma relação mais fundacional com o público, o que tem a ver com o tema de hoje e, no fundo, com o filme do António Reis e da Margarida Cordeiro. Apela mais a relações emocionais com as obras do que à reprodução ou à utilização de códigos da linguagem arquitectónica.

Há ainda outros caminhos. Existem esforços que têm a ver com a ecologia e com o aproveitamento de técnicas e tecnologias tradicionais que acabam por ser outro terreno que se liga à arquitectura popular, à sabedoria da arquitectura tradicional. Penso que não há esse problema da arquitectura popular.

**PÚBLICO 3** Não creio que neste filme as pessoas estejam todas deprimidas e tristes. Antes pelo contrário. Estão provavelmente sérias, a trabalhar e ocupadas, mas não me parece que seja um filme triste. Se calhar não percebi nada do que vi, por causa da tal fritadeira, mas não me pareceu. Pergunto se é um filme triste. As pessoas estão tristes, doutor João Bénard?

António Reis,  
Margarida Cordeiro  
(a olhar pela câmara),  
Acácio de Almeida  
e equipa, em  
rodagem

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Para mim, não há tristeza naquelas personagens. Dou-lhe razão. Mesmo quando estão a falar no passado, ou nas histórias do pai, ou nas histórias das ausências ou em histórias objectivamente tristes, não o fazem de uma maneira triste, fazem-no como quem transmite uma memória, um ensinamento, estão a contar uma história, são todos eles contadores de histórias. Utilizar a expressão «alegria no trabalho» seria muito equívoco, mas há, de facto, prazer nesse trabalho, e isso vê-se muito bem, basta dar exemplos. O exemplo mais claro será o da tecedeira a dobar, mas em todos os outros, na pesca, na caça, em todos os momentos de acção física, vemos esse prazer no que se está a fazer. Esse prazer começa logo no início, com o gado e com aquela série de sons onomatopéicos que aquele rapaz faz; é uma coisa antiquíssima mas ele sabe fazer aquilo tudo, soube-o de cor, gravou-o, não era uma coisa espontânea, era uma coisa que lhe tinham ensinado misturando algumas palavras, sons, música, enfim, uma invenção verbal permanente, de que o António Reis dizia: «É uma das coisas mais espantosas que encontrei, porque é uma forma de arte completamente nova.» Quem é que inventou aquilo? Não é bem uma língua, não é bem música, não são bem palavras sem sentido, é qualquer coisa que não aparece muito em parte nenhuma, e que existe muito. Ao mesmo tempo existe muito e não está devidamente estudada. O João César Monteiro utilizou uma parte desta banda sonora, que era muito mais vasta, no *Veredas*<sup>10</sup>, também um filme sobre o imaginário popular português.

Estou de acordo consigo, não vejo tristeza. Nostalgia sim, a nostalgia dos realizadores. Aí, sim, acho-o muito nostálgico, no sentido de uma coisa que está a desaparecer e que se vai perder, vai perder-se aquilo que ainda está ali e que eles foram os últimos a filmar. Hoje já não é possível fazer este filme. Só era possível fazer o filme com outra gente, noutra sítio: uma história escrita. Não era possível ir aos sítios e filmar com as pessoas.

**10** João César Monteiro, *Veredas*, Portugal, Instituto Português de Cinema, 1978, 120 min.

## **Trás-os-Montes**

1976

**Realização e Montagem** António Reis, Margarida Cordeiro

**Director de Fotografia** Acácio de Almeida

**Sonoplastia** João Carlos Gorjão

**Som** João Diogo, Filipe Manuel, José Carvalho

**Operador de Câmara** Carlos Mena

**Interpretação** Albino S. Pedro, Carlos Margarido,

Mariana Margarido, Luís Ferreira, Armando Manuel,

Rosália Comba, Rui Ferreira, Natália Soeiro, Ilda Almeida,

Adília Cruz Pimentel, Fortunato Pires, Maria da Glória

Alves, José António, Albino Moura, Carlos Patrício,

João Palhão, 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,

Miranda do Douro, Portelo, Palaçoulo, Cércio, Duas Igrejas,

Paradela, Varge, Constantim

**Produção** Centro Português de Cinema, RTP

**Cópia** 16 mm, cor, 111 minutos

**Estreia** Satélite (Lisboa), 11 de Junho de 1976



DAFNE EDITORA

Porto, Maio 2014

**Coordenação** José Neves

**Edição** André Tavares

**Design** João Guedes/dobra

**Revisão** Conceição Candeias

© Dafne Editora

[www.dafne.pt](http://www.dafne.pt)

Este fascículo integra o livro homónimo que publica as conversas de um ciclo promovido pelo Núcleo de Cinema da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa que teve lugar na Cinemateca Portuguesa, entre Outubro de 2007 e Março de 2008.

PROJECTO FINANCIADO PELA DIRECÇÃO-GERAL DAS ARTES – SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

APOIO À EDIÇÃO



GOVERNO DE PORTUGAL

SECRETARIO DE ESTADO DA CULTURA

dgARTES  
DIRECÇÃO-GERAL DAS ARTES



cinemateca portuguesa  
www.cinemateca.pt

## **Verdes Anos**

PAULO ROCHA

EDUARDO SOUTO DE MOURA

## **Juventude em Marcha**

PEDRO COSTA

MANUEL GRAÇA DIAS

## **Belarmino**

FERNANDO LOPES

ALEXANDRE ALVES COSTA

## **Brandos Costumes**

SEIXAS SANTOS

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA

## **Peixe-Lua**

LUIS MIGUEL CINTRA

BEATRIZ BATARDA

RICARDO AIBÉO

JOÃO LUÍS CARRILHO DA GRAÇA

## **Tempos Difíceis**

JOÃO BOTELHO

RAUL HESTNES FERREIRA

## **Longe da Vista**

JOÃO MÁRIO GRILLO

NUNO PORTAS

## **Agosto**

JORGE SILVA MELO

PEDRO MAURÍCIO BORGES

## **Uma Rapariga no Verão**

VÍTOR GONÇALVES

DUARTE CABRAL DE MELLO

## **Recordações da Casa Amarela**

MARGARIDA GIL

MANUELA DE FREITAS

JOÃO PEDRO BÉNARD DA COSTA

JOAQUIM PINTO

## **O Passado e o Presente**

MANOEL DE OLIVEIRA