

## O intelectual e o povo: *media*, imprensa e território de Trás-os-Montes após a Revolução<sup>1</sup>

Caterina CUCINOTTA

Bolseira pós-doutoramento FCT

Investigadora integrada IHC – FCSH – NOVA de Lisboa<sup>2</sup>

[caterinacucinotta@fcsb.unl.pt](mailto:caterinacucinotta@fcsb.unl.pt)

**Resumo:** Ao longo da história do cinema português, temos assistido a um interesse analítico por comunidades fechadas que se situam fora do perímetro urbano das cidades. Porém, desde Leitão de Barros e a sua descoberta da Nazaré, no início do século passado, até António Reis e Margarida Cordeiro, em Trás-os-Montes, algo mudou nas representações do território e seus usos.

Uma contextualização histórica e cultural da situação em que viviam os habitantes deste território pode ajudar a entender melhor a passagem do “folclore” à “memória”.

O percurso peculiar do filme *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro, passa por uma materialização da poesia em imagens, através do território de algumas aldeias e dos seus trajes e costumes. Esta etnoficção é aqui analisada a partir de alguns artigos da imprensa da época por ocasião da estreia do filme.

Através do conceito de “censura preventiva da comunidade” (Jakobson), pretendemos analisar a relação, criada pelo filme em Trás-os-Montes, entre o intelectual e o povo.

**Palavras-chave:** representação do território, estética dos materiais, folclore, cultura e periferia

**Abstract:** Throughout the history of Portuguese cinema there has been an analytic interest for closed communities outside the cities’ urban perimeter. However, from Leitão de Barros and his discovery of Nazaré, in the beginning of the last century, to António Reis and Margarida Cordeiro, in Trás-os-Montes, something changed in the representations of the territory and its uses.

A historical and cultural contextualisation of the situation of the population who lived in that territory can help to better understand the passage from “folklore” to “memory”.

The peculiar path of the film *Trás-os-Montes* (1976), by Reis and Cordeiro, shows the materialisation of poetry into images using the territory of the villages, their uses and costumes. This ethnofiction will consider the articles written at the time of the film’s premiere.

Using the concept of Community preventive censorship (Jakobson), this article aims to analyse the relation, created by the film in Trás-os-Montes, between the intellectual and the people.

**Keywords:** representation of the territory, aesthetics of materials, folklore, culture and periphery

---

<sup>1</sup> Revisão de Maria João Marques, financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto SFRH / BPD / 115835 / 2016.

<sup>2</sup> O IHC é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/04209/2020 e UIDP/04209/2020.

*Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai,  
che non si deve mai confondere  
la città col discorso che la descrive.  
Eppure tra l'una e l'altro c'è un rapporto.*  
(Calvino, 1993: 59)

## Uma introdução sobre o filme e a etnoficção

*Trás-os-Montes* (1976) é o filme que António Reis e Margarida Cordeiro filmaram entre 1974 e 1975 e que estreou em 1976, já depois da queda do regime fascista em Portugal. Este primeiro filme inaugurou a chamada “Trilogia de Trás-os-Montes”, conjunto de filmes assinados pelos dois realizadores, marido e mulher, que compreende *Ana*, de 1982, e *Rosa de areia*, de 1989. Depois de 1991, ano em que António Reis faleceu, a sua esposa não voltou a filmar.

Antes da Trilogia, António Reis já tinha assinado a curta-metragem *Jaime*, de 1974, também escrita e filmada em conjunto com Cordeiro. Porém, antes de ser um filme, Trás-os-Montes é um lugar: um território escolhido por um tipo de cinema (daqui em diante designado por “etnoficção”). O cruzamento entre documentário etnográfico e ficção deseja transmitir e transmutar em imagens as tradições de um país, reforçando a ideia de que o *antigo* não desaparece se as memórias ficarem impressas.

A etnoficção existe quando um filme relata eventos estreitamente relacionados com uma comunidade fechada e as suas regras.

Para possuir as características que o definem como obra de etnoficção, um filme deve focar a sua atenção sobre dois eixos principais: por um lado, os comportamentos individuais que põem em destaque a personalidade subjetiva e, por outro, o ímpeto por parte da comunidade para que tal não destabilize os equilíbrios interiores desta (Cucinotta, 2018).

No âmbito do cinema, estamos perante um modelo que remonta ao filme de etnoficção de José Leitão de Barros, *Ala arriba!* (1942), ideia retomada por Luchino Visconti no grandioso *La terra trema* (1948). *Ala arriba!*, assim como *La terra trema*, mostra a mesma descrição no genérico inicial, apontando como protagonistas os moradores das aldeias piscatórias.<sup>3</sup>

*Ala arriba!*, primeiro filme português vencedor de um prémio internacional, a Taça Biennale do Festival de Veneza, é uma obra filmada em pleno Estado Novo. O filme foi financiado pelo Secretariado da Propaganda Nacional, Comissariado do Desemprego e Ministério das Obras Públicas.

Por seu lado, também *Trás-os-Montes* (1976) recebeu financiamento do Instituto Português do Cinema, Ministério da Comunicação Social, RTP, Tobis e Fundação Gulbenkian. O filme de Reis e Cordeiro obteve um enorme sucesso fora de Portugal, sobretudo no circuito dos festivais, tendo ganho, entre outros, o prestigiado Prémio da Crítica do Festival de Pesaro, em Itália, em 1976. Esta obra pós-regime foi possível graças ao financiamento de *A Ilha dos Amores* (1991), por desistência de Paulo Rocha, que demorou 14 anos a concluir o seu filme. Cedendo, em 1975, o lugar a António Reis e Margarida Cordeiro, Paulo Rocha contribuiu para a realização de uma das obras mais peculiares do panorama cinematográfico nacional e internacional. Esta peculiaridade também surge da hibridez entre documentário e ficção, dando vida à etnoficção.

<sup>3</sup> A autora aprofundou a ligação entre *Ala arriba!* e *La terra trema* (Cucinotta, 2011).

Na abertura deste artigo, de acordo com a citação de Italo Calvino (1993), sabemos que não se pode confundir a cidade com o discurso feito acerca dela. Porém, afirma o escritor italiano, entre os dois existe uma relação evidente. É a partir desta relação cidade-discurso que os escritos da imprensa sobre o território de Trás-os-Montes geraram uma relação indissolúvel com o filme. O mesmo é, de facto, alegado não só como uma das representações por imagens sobre um território, mas também como se fosse o único discurso existente sobre este, adquirindo uma importância notável.

Com o passar do tempo, falar sobre Trás-os-Montes através do cinema é também citar um pouco do trabalho artístico apresentado, em 1976, por Reis e Cordeiro. Esta ligação indissolúvel é, pois, gerada a partir do ponto de vista dos dois realizadores, que assumem a poesia e a narração vertical como personagem principal, misturando passado, presente e futuro através de cores, paisagens, sonoridades e trajes impressos na película e na nossa memória.

À pergunta retórica, “o que representa o filme *Trás-os-Montes* para o cinema?”, ou, mais especificamente, “o que representa o território de Trás-os-Montes para o cinema português?”, a resposta fica em aberto. Uma resposta satisfatória necessita de um aprofundamento que assinale uma listagem de todos os realizadores que aí filmaram, começando por António Reis e Margarida Cordeiro, para ir ao encontro, talvez, do enigma, do antigo.<sup>4</sup> De facto, os protestos do povo em relação ao filme foram diversos e violentos. Muitos dos artigos publicados na altura relatavam, descreviam e explicavam as manifestações contra o filme e contra os realizadores.

Desde a primeira projeção pública em Bragança, os dois realizadores viram-se confrontados com um povo transmontano completamente revoltado com as imagens e os factos apresentados no filme. Qual a razão para esta população, a quem o filme foi dedicado e cujas tradições são narradas, não aceitar a obra como espelho de pureza, interpretação que mescla passado e futuro? Pelo contrário, de acordo com os artigos, os protestos aumentaram até ao pedido de que o próprio objeto material, a película, fosse destruído e nunca mais fosse projetado em lado nenhum.

É possível construir uma forma de compreensão a partir da obstinação e, em alguns casos, da fúria com que os dois artistas foram atacados. Podemos, assim, sugerir algumas explicações sobre o fenómeno e, em simultâneo, criar uma contextualização para perceber o que se quebrou na relação entre povo e intelectual, entre província portuguesa e cinema de autor, entre o território e o discurso que o representa.

O presente artigo tenciona focar-se nos relatos de imprensa<sup>5</sup> que evidenciaram o território de Trás-os-Montes como representação de um tipo de cinema entre documental e ficção e o desacordo gerado junto do povo que foi filmado.

Introduzindo o conceito de “censura preventiva da comunidade”, desenvolvido por Jakobson & Bogatyrev<sup>6</sup> (1929), iremos ressaltar a forma como esta relação pouco linear entre território, habitantes e costumes, assim como o imaginário filmico que o descreve, passou a ser o fio condutor de um discurso que a partir daí o acompanhou. Por outro lado, o conceito de Jakobson & Bogatyrev pode ser apontado também como uma das explicações mais simples e diretas para o entendimento desta profunda incompreensão.

<sup>4</sup> Para uma introdução às filmagens ocorridas em Trás-os-Montes: Castro, Ilda Teresa, 2014.

<sup>5</sup> Todos os excertos dos artigos citados estão publicados em Graça Lobo, Maria da & Moutinho, Anabela, (orgs.) 1997.

<sup>6</sup> A autora aprofundou a ligação entre “censura preventiva da comunidade” e cinema português de etnoficção (Cucinotta, 2018).

## Gentes da Nazaré, gentes da Gardunha e gentes de Trás-os-Montes

A imagem em movimento, que mostra o povo e que, em seguida, é mostrada ao povo, sempre precisou de um lado narrativo, explicativo, elucidativo, quase “de bilhete postal”, recorrendo à expressão de Luís de Pina (1976), e que, certamente, o filme de Reis e Cordeiro não possui. O *bilhete postal*, em geral, mostra uma poesia de fácil compreensão, comum na sua divulgação, banal nas suas reverberações: imagens, sequências e *frames* que, por vezes, se podem tornar poesia. Porém, o contrário é raro. Pelo menos, em 1976.

*Eu perguntaria: acaso as gentes da Nazaré, no fim dos anos Vinte, e já depois do 28 de Maio, protestaram contra a visão documental e rude de Leitão de Barros ao rodar ali “Maria do Mar”; ou acaso as gentes da Gardunha protestaram por terem sido mostradas sem enleios nos “Lobos”, do Rino Lupo; ou mais ainda: acaso as gentes transmontanas protestaram contra essa obra tão sincera e tão verdadeiramente nordestina que é “Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada”, do Manuel Costa e Silva? (De Pina, 1976)*

Luís de Pina faz uma observação diretamente ligada aos filmes que tratam de tradições e costumes populares, filmes que, de alguma forma, ao longo dos anos, construíram a marca de um tipo de cinema português que viria a elevar a etnoficção a género cinematográfico. No caso de *Trás-os-Montes* (1976), devemos imaginar uma união entre a etnoficção e a poesia.

Se cada forma de comunicação tem o seu lugar, enquanto a imagem em movimento fica no ecrã, dentro da moldura do enquadramento, a poesia fica no papel. Aparentemente, afiguram-se como duas leituras diferentes: uma visual, outra linear. Sabendo ser rara a fusão entre imagem e poesia - a poesia torna-se imagem -, não se pode ignorar a frequência com que um tipo de poesia esclarecedora e explicativa acompanha as sequências, perdendo, portanto, a sua principal função de produção de pensamento através das emoções. Assim, retomando a citação de Luís de Pina, a passagem da poesia explicativa do “bilhete postal” ao cinema de poesia assume um papel fundamental de rutura entre dois pontos de vista cinematográficos diferentes sobre um mesmo lugar.

Voltando aos filmes citados por Pina, em termos de época, trata-se de tempos diferentes, e isso é incontestável; em termos de narração cinematográfica também não podemos fazer uma verdadeira contraposição entre os dois filmes mudos por ele citados, de 1929 e 1923, e *Trás-os-Montes*, de 1976. José Leitão de Barros e Rino Lupo foram duas figuras de extrema importância para o cinema português dos primórdios. Se José Leitão de Barros inaugura a etnoficção com *Maria do Mar*, de 1929, Rino Lupo nunca abandonará a ficção pura. Portanto, se olharmos para as duas obras de um ponto de vista estreitamente visual, notamos como persiste em ambos os realizadores uma pátina narrativa e fabuladora. Se não é pura poesia explicativa, funciona como primeira camada imaginária entre o território e o seu discurso. Em relação a *Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada* (1974), de Manuel Costa e Silva, a contraposição apresenta pontos fortes, visto que a rodagem do filme ocorreu na aldeia de Grijó de Parada antes de *Trás-os-Montes* (1976) e mostra trajes e costumes populares, misturando-os com o trabalho. Curiosamente, o filme de Costa e Silva apresenta ainda um poema de António Reis. Lê-se no genérico final: « O texto, escrito por Vítor Silva Tavares foi lido por Costa e Silva, que realizou e fotografou. António Reis escreveu o poema. O Instituto de Tecnologia Educativa produziu. Contudo, não é o poema (visual) de António Reis sobre Trás-os-Montes. » (Reis & Cordeiro, 1976).

Finalmente, o filme de Costa e Silva, *Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada*, com poema de Reis, precisamente, e montagem de Fernando Lopes. Aqui o “cinema novo” (se assim se pode tão taxativamente pôr) não tem o apelo da mensagem como em *Sever*, nem da poesia como nos *Painéis*. Nem sequer o apelo etnográfico da lição de Jean Rouch (lembramos que Costa e Silva trabalhou com ele). Aqui, há esta espécie de noção de encontro, de comunhão, entre a povoação de Grijó (protagonista colectivo do filme) e a equipa de rodagem. (Vieira, 2013)

### **Cinema de Hollywood e Televisão**

Se pensarmos que estas terras ficavam tão distantes da fronteira espanhola como da capital Lisboa, os transmontanos nada tinham a ver com o Portugal urbano. De resto, a ideia de divisão, geográfica ou cultural, foi desenvolvida plenamente no filme, quando, após uma hora e cinco minutos, um excerto do conto “A muralha da China” (1917), de Franz Kafka é decantado em mirandês por Amador, um camponês da Freixosa, criando uma ligação fascinante entre a imagem e a palavra no território de Trás-os-Montes.

*Para as pessoas da aldeia, a capital é ainda mais desconhecida que o próprio outro mundo! Existirá verdadeiramente uma vila onde a perder de vista uma casa toque noutra casa numa extensão mais vasta ainda que aquela que do alto das nossas colinas não pode alcançar o nosso olhar, e onde entre essas casas os homens se apressem, noite e dia, cabeça contra cabeça? Na capital, grandes reis se sucederam, dinastias inteiras se extinguíram ou ruíram, outras foram depois fundadas. (excerto do filme traduzido de mirandês para português). (Da Graça Lobo & Moutinho, 1997: 148)*

Se, por um lado, é fácil imaginar que os moradores transmontanos poderiam ter algum conhecimento de cinema americano, não o é pensar que este tenha sido o início de uma aprendizagem visual continuada.

De acordo com o texto-manifesto de 1968, *O ofício do cinema em Portugal*, redigido por um coletivo de realizadores e diretores de fotografia, técnicos e artistas do cinema e meio audiovisual português, o aparecimento da televisão é um fenómeno predominantemente urbano, que nada tem a ver com as pequenas aldeias periféricas de Trás-os-Montes.

Habituada à narração clássica do filme americano da pistola, do cavalo ou do “karaté”, a população assistiu às ditas exibições frustrada saindo muito ao intervalo, não querendo ou podendo compreender o filme em ladrilhos, os frescos de um Trás-os-Montes de certa maneira sem tempo (de sempre) (Rodrigues, 1976).

Esta foi uma das motivações para o desgosto e tristeza de alguns habitantes de Trás-os-Montes, que, perante o poema visual de António Reis e Margarida Cordeiro, não souberam ler outra coisa se não uma “farsa, afronta e mentira”, palavras dactilografadas e enviadas por telegrama à Secretaria de Estado da Cultura de Lisboa.

A motivação que podemos apontar como realmente válida, dada a sua contextualização, relaciona-se com o aparecimento da televisão. Numa primeira versão do documento *O ofício do cinema em Portugal* (1968), podemos ler:

*O aparecimento da televisão constitui um fenómeno ambivalente, porquanto, embora tenha provocado, de início, o escoamento das salas escuras, criou mais tarde, uma certa habituação à imagem, de que o cinema começa já a beneficiar. Este último comportamento, porém, só se deve considerar inteiramente verificado nos meios*

*urbanos, e não nos pequenos aglomerados e no meio rural. A televisão é um espetáculo fácil e sobretudo barato, o que tanto basta para lhe dar grande vantagem em relação a outros, designadamente o cinema.* (Matos Silva, et. al. 1968: 4)

Diz Rogério Rodrigues, num artigo de 4 de maio de 1976: « Bragança, sorna, com sol para gato e velha, no 1º de Maio, sábado feriado igual a pacato domingo, com a televisão espanhola como pratinho forte, assistiu de certa maneira indiferente à exibição do filme *exageradamente* belo, entre a ternura e a violenta ternura » (Rodrigues, 1976).

Esta indiferença mencionada por Rodrigues choca com o telegrama que saiu de Macedo de Cavaleiros, perto de Mirandela, no dia 12 de maio de 1976, assinado por transmontanos, que assim declamava: « Numeroso grupo transmontano verdadeiramente indignado com a farsa afronta e mentira que representa o filme Trás-os-Montes protesta energicamente contra a sua divulgação exigindo seja destruída semelhante aberração. » (Da Graça Lobo & Moutinho, 1997: 166)

Os poucos aparelhos que transmitem a emissão de Espanha do outro lado da fronteira, movimento de antena atrás de movimento de antena, animam, assim, as (poucas) casas das cidades maiores, como Bragança. Por outro lado, aldeias pequenas, como Serra da Nogueira, Águas Vivas, Rabal, Babe, Rebordãos, Duas Igrejas, Gimonde, Rio de Oñor, Rio Rabaçal, S.J. de Palácios, Serra de Montesinho, Portelo, Alfenim, Montesinho, Pinela, Algosó, Espinhosela, não terão tido a mesma sorte. O isolamento inferido pela própria denominação de “territórios atrás dos montes” não traz o benefício de um sinal televisivo forte, nem particulares aglomerações de aparelhos televisivos.

Estas são as aldeias listadas por ordem alfabética logo no genérico inicial do filme, quando se avisa que: « O filme foi inteiramente interpretado por pessoas das aldeias de Bragança e de Miranda do Douro ».

*Também a televisão tem dedicado ao cinema alguns dos seus programas: Cinema 57/67, Notícia do espetáculo, Museu do Cinema, 7ª arte (que passou para “Noite de cinema”), Grande ecrã e Cinema sem estrelas. Por motivos que é desnecessário acentuar, também às atenções da RTP sobre o cinema falta eficácia para formar um público cinematográfico.* (Matos Silva, et. al. 1968: 13)

Não havia presença da televisão portuguesa nas aldeias. Na cidade de Bragança, havendo televisão, esta era, de qualquer forma, espanhola. O esforço da RTP, relatado pelos profissionais intelectuais do cinema português, não chegou a sedimentar em Trás-os-Montes. Entre 1968 e 1974/75, anos de rodagem do filme, a situação não mudou muito. « Temos que eliminar da nossa terra os resquícios de um certo gosto acatitado e estilizado, de bilhete postal, em tudo contrário à verdade das coisas. Neste sentido, “Trás-os-Montes” e, muito bem, é a antítese dos “Portugal de Hoje” » (De Pina, 1976).

Esta antítese poderia ler-se como uma incoerente (ou muito coerente) adaptação ao novo, mas, também, como uma incapacidade de modificação de si próprios, uma espécie de orgulho congénito dos transmontanos que declinam os estímulos da inovação, a violência da máquina sobre o homem. Cercados pelas montanhas estão os transmontanos, dominados por *estrangeiros*, os lisboetas recordados nos excertos da “Muralha da China” de Franz Kafka em mirandês. Orgulhosos também. « A nossa administração não mudou: os mais altos funcionários vêm sempre da capital, os médios, se não são de lá, pelo menos de fora; os subalternos são conterrâneos nossos. (excerto do filme traduzido de mirandês para português) » (Da Graça Lobo & Moutinho, 1997: 148).

Um povo que desconhece os progressos tecnológicos da capital não está a par do debate cultural pós-25 de Abril. Não tem televisão e, em larga medida, não está

alfabetizado. Como pode, então, entender um filme tão complexo, tão pouco narrativo, tão desesperadamente revolucionário como *Trás-os-Montes*?

A luta travada em 1976 foi profunda: entre os intelectuais, amigos e colegas de Reis e Cordeiro, que ficaram maravilhados com o filme, e o povo transmontano, a quem o filme era dedicado, que ficou, não despropositadamente, apavorado com tanta arrogância. A poesia, quando não é compreendida, pode facilmente passar por insolência, por falta de vergonha.

Lembrar-se-ão em *O carteiro de Pablo Neruda* (1994), de Massimo Troisi, das metáforas que Mário Ruoppolo escrevia a Beatriz e a revolta que isso gerou na aldeia piscatória da ilha de Procida. A ilha está de volta, estão de volta as fronteiras geográficas que constroem, está de volta um intelectual dentro de uma comunidade fechada.

### **Folclore e memória: a censura preventiva da comunidade**

O que acontece quando se coloca um conjunto de normas e impulsos à frente de uma câmara de filmar? Longe da censura preventiva já efetuada pela própria comunidade, como pode um olhar estrangeiro oferecer uma visão exaustiva dos significados de trajes e costumes? Muitas vezes se pensou que usar o documentário como dispositivo a partir do qual construir um olhar neutro sobre as coisas seria a resposta adequada. Hoje, muitos estudos apontam para que isso não seja possível, sendo as ferramentas do documentário (pontos de vista, posicionamento da câmara, cortes e montagem etc.) uma escolha pessoal do realizador.

Nos ambientes do Círculo de Praga, em 1929, aquando da publicação do ensaio de Jakobson e Bogatyrëv intitulado *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens* [*O folclore, forma de criação autónoma*], examinou-se uma questão importante relativa ao folclore como forma autónoma e espontânea da comunidade.

*A existência de uma obra de folclore não pode deixar de presumir um grupo social em que irá ser acolhida e sancionada. Nas pesquisas folclóricas nunca se deve perder de vista o princípio fundamental da censura preventiva da comunidade. [...] No folclore, a relação entre a obra de arte e a sua objetivação, ou seja, as chamadas variantes da obra introduzidas pelas diferentes pessoas que nela atuam, corresponde exatamente à relação entre langue e parole. A obra de folclore é extra-pessoal, como a langue, e vive uma vida puramente potencial, é um conjunto de determinadas normas e impulsos, um esboço de tradição atual que os atuantes animam com as próprias contribuições pessoais, como os criadores da parole em relação à langue. Na medida em que estas novidades individuais da língua (ou do folclore) respondem às exigências da comunidade e antecipam a evolução regular da langue (ou do folclore), também socializam e tornam-se factos da langue (ou elementos da obra folclórica).* (Bogatyrëv & Jakobson, 1929 [1967]: 61-62)

Então, qual será a diferença entre *Trás-os-Montes* (1976) e os filmes de José Leitão de Barros e Rino Lupo? Talvez estes filmes não quebrassem a censura preventiva da comunidade, oferecendo ao espectador uma simples panorâmica da tradição folclórica em que a soberania do povo era evidente.

Voltando à citação inicial de Luís de Pina (1976), ao considerarmos as diferentes receções aos filmes, devemos pensar também nas diversidades entre as obras de 1923 e 1929 e esta, de 1976. Em *Maria do Mar* (1929), por exemplo, as pessoas da Nazaré encarnam personagens e retratam histórias que dão uma visibilidade de fundo às próprias

vilas, oferecendo, por sua vez, uma imagem limpa, clara e inocente do País. Uma coisa idêntica, e em que José Leitão de Barros se inspirou, acontece em *Os lobos* (1923), mas também em *Mulheres da Beira* (1923), do mesmo ano, filmes em que o realizador italiano Rino Lupo conseguiu trazer para Portugal a singularidade de introduzir a paisagem no enredo e no próprio carácter das personagens. Trata-se de histórias simples com um facto central que dá vida a vários acontecimentos colaterais, que, no final, se resolvem sempre da melhor maneira. À paisagem de fundo, marítima ou montanhosa, junta-se a comunidade, que, através de gestos e trajes típicos (ir à missa, cultivar os campos, vender pão na cidade, retirar os barcos com o pescado, etc.), completa o quadro da história narrada.

Tendo em conta estes elementos, como seria possível fazer uma comparação com o filme *Trás-os-Montes* (1976)? De acordo com uma análise das sequências dos costumes folclóricos, por exemplo, podemos perfeitamente esclarecer que, se para José Leitão de Barros as festas populares serviam de pano de fundo à história, embelezando o quadro e abrangendo tradições caras ao povo, para Reis e Cordeiro estas são portadoras de outros significados. Em poucas palavras, quebram a censura preventiva da comunidade.

A única dança folclórica mostrada no filme de 1976 apresenta bailarinos numas filmagens confusas sem indicação de lugar ou designação da festa que está a ser representada.

*A reprodução de uma dança no meio das montanhas parece transmitir alguma sensação de inadequação da comunidade perante as questões levantadas pela voz. De repente, o Sr. Amador é revelado como o único espectador deste espetáculo e pode notar-se a ausência do gorro, que volta a propor-se como ‘completamento’ de uma identidade, cautelosamente omitido para celebrar exatamente o contrário.* (Cucinotta, 2018: 198)

Aquela dança não consegue despertar no espectador da aldeia transmontana nenhuma sensação de pertença, de identidade pessoal, que, em geral, nas festas comunitárias, floresce e provoca uma emoção íntima de orgulho. Uma emoção com que Leitão de Barros e o Estado Novo sabiam bem jogar.

### **Os poderes atrás do povo: as metáforas atrás do filme**

Na verdade, o filme de António Reis e Margarida Cordeiro é um filme que conhece as ideias da revolução de 1974, apesar de nunca citar o 25 de Abril, tentando conciliá-las com as memórias que vão desaparecendo. É uma tentativa de inscrever Trás-os-Montes, o território, dentro de uma ideia de um Portugal puro, através de sequências altamente poéticas. As crianças que brincam durante séculos, a filha contra a terra e o pai contra o céu, a ceia de neve, entre outras, são sequências que mostram ao espectador factos reais através de metáforas visuais, por isso, dolorosos e capazes de quebrar a censura preventiva que o folclore e a sua aceitação calculada guardam.

Para ir ao encontro desta questão, um artigo de Fernando Belo cita os “caciques contra o filme” (Belo, 1976):

*Os caciques do clero, “Mensageiro de Bragança” e outros fizeram campanha contra. Alguns provocadores tentam mesmo sublevar a população de Miranda para impedir a projeção do filme na praça da cidade. Porquê? Tivemos a explicação no debate de*

*quinta-feira, em que ex-transmontanos atacaram o “mamarracho” de filme, chamaram a Reis “comunista”, etc. (Belo, 1976)*

Qual seria a ofensa em ser chamado de comunista num momento histórico em que a ditadura tinha sido abatida e a liberdade *comunista* era a bandeira esvoaçante de uma ponta a outra do país? Continua Belo:

*Sabem porquê? Não há nenhum trator no filme, nenhum Cachão, nem o fascista do Camilo Mendonça. São cegos. Um nosso leitor, no “Gazeta” de há cinco semanas, dizia que “a grande vantagem dos caciques é conhecerem o meio”. Aqui se prova que isso não é verdade: eles não conhecem nada, veem o filme e não compreendem. É essa a miséria maior de Trás-os-Montes, esses que António Reis cognomina os “parasitas do povo”. (Belo, 1976)*

À pergunta se povos e caciques poderiam ter compreendido melhor o filme, se poderiam ter pensado melhor sobre o filme e formado uma opinião sobre os factos e as lendas narradas, a resposta é não. O que António Reis e Margarida Cordeiro filmaram não foram só as tradições e os habitantes de Trás-os-Montes, como se poderia pensar a partir do genérico inicial do filme e como as comparações com outros filmes sobre comunidades portuguesas podem sugerir. Eles filmaram a sinfonia de um território, conseguiram filmar a poesia ínsita nos lugares, nas pessoas e nos gestos arcaicos. Capturaram a memória e a importância desta para o futuro. Inundando o cinema de poesia, atingiram um nível inesperado de beleza e complexidade.

Falamos da montagem feita com *raccords* cromáticos, o uso dos materiais através de uma calculada e ponderada estética, que o próprio António Reis chamou de *Estética dos materiais*, teoria que, ainda hoje, passados mais de 40 anos, gera reverberações teóricas.<sup>7</sup> Mas, foi também a escolha de não maquilhar os rostos para devolver um sincero espelho temporal ao espectador, « subalternizando o rosto à objetividade do texto » (Araújo, 2016: 158).

Em particular, acerca deste assunto, Luís Machado escreveu num artigo, sob forma de carta aberta a António Reis:

*[...] A terceira e última questão é relacionada com a não existência de maquilhagem nos rostos das figuras humanas. Alguém criticou a tua teimosia por durante as filmagens teres recusado maquilhar os intérpretes; ora eu concordo inteiramente contigo em não os teres maquilhado, pois se o fizesses decerto destruirias toda a dignidade dos rostos humanos que tão afanosamente escolheste. (Machado, 1976)*

Tudo neste filme foi votado à construção de novos conceitos a partir da desconstrução dos velhos, para que o cinema não se tornasse um simples distribuidor de imagens em movimento. Vemos claramente nisso uma tentativa de dar uma importância sincera ao cinema como elaborador formal de conceitos.

Fugindo ao pitoresco, ao folclórico, à redução etnológica, o que *Trás-os-Montes* (1976) nos propõe é o encontro com o real imaginado de uma cultura em que esses dois termos nunca são antitéticos. É o convite a 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. E utilizando-a com o mais obstinado rigor (Bénard da Costa, 1976).

<sup>7</sup> Referimos aqui a semelhança notável entre as teorias da imagem apresentadas por Giuliana Bruno (2014) e a *Estética dos materiais* proposta por António Reis. Para um aprofundamento Cucinotta & Jesús (2020).

### Conclusões: lavar os olhos em cada plano.

« Lavar os olhos em cada plano », dizia António Reis (data) aos seus alunos na ESTC do Politécnico de Lisboa. Este ditado vem de Serge Daney (« *se laver les yeux entre chaque plan* »), que, por sua vez, declarou (1977) tê-lo pedido emprestado a Mizoguchi. E foi Godard quem o transformou em doutrina. A expressão define perfeitamente o trabalho de “pureza” que António Reis e Margarida Cordeiro queriam mostrar através do filme *Trás-os-Montes* (1976): transformar o folclórico e os seus significados preconcebidos num objeto de estudo diferente, tomando o seu ponto de partida na importância da memória e na aceitação do presente.

*Trás-os-Montes*, de 1976, continua a ser uma investigação visual, que os realizadores prosseguiram com os filmes *Ana* (1982) e *Rosa de Areia* (1989), este último sem estreia comercial em Portugal. Tratou-se de uma investigação autoral que não se encontrava ligada a textos literários e que dispensava o percurso de uma definida narratividade linear, dando espaço a um *verticalismo* ligado às emoções, às cores e a *microficções*.

A discussão gerada em torno do filme foi violenta e agressiva, é verdade. Existia uma lacuna enorme entre os que viajavam e os que escreviam, os que se ocupavam da cultura em contraposição com a realidade do campo, dos agricultores, dos velhos e das viúvas de Trás-os-Montes: teria sido impossível o contrário, ou seja, uma aceitação e compreensão total da obra por parte de todo o tipo de espectadores.

No caso deste filme em particular, “lavar os olhos em cada plano” também gira em torno de um princípio de descontextualização das tradições folclóricas. Um processo de abstração e descontextualização que conflui naturalmente para a poesia, sem meditar acerca da relação entre o intelectual e o povo, passando a ser um abandono consciente à *censura preventiva da comunidade*. Descontextualizar as tradições folclóricas e mostrá-las como espelho de outra coisa (metáforas) ou, mais perigoso ainda, como reflexão profunda acerca da sociedade, não faz parte das intenções do povo. Por isso, os verticalismos narrativos, a poesia visual e, neste contexto, a própria etnoficção, acabam por perder força perante os espectadores que sempre usaram, sem o saber, a censura preventiva em nome da comunidade. Nas nossas reflexões, o povo não soube lidar com um outro tipo de representação dos seus territórios e tradições. Esta representação, por sua vez, tornou-se um discurso sobre o território.

Em 2018, o filme foi digitalizado pela Cinemateca Portuguesa e esta nova versão foi já apresentada ao público. É preciso recuperar as atitudes sociais e políticas de 1976, estudá-las novamente, e, naqueles mesmos concelhos, ir à procura da mudança, se alguma vez houve, na relação entre o intelectual e o povo.

### Bibliografia

- Araújo, N. (2016). *Cinema português. Interseções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- Bogatyrëv, P.G. & Jakobson, R. (1929) [1967]. Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens. *Rivista di cultura e critica letteraria. Strumenti critici, n.º3*.
- Bruno, G. (2014). *Surface. Matters of aesthetic, materiality and media*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Calvino, I. (1996) [2019]. *Le città invisibili*. Milano: Mondadori
- Castro, Ilda Teresa (2014). António Reis e o espaço de um lugar - sintomatologias de *Jaime*”. *Atas do III Encontro Anual da AIM*, ISBN 978-989-98215-1-4.
- Cucinotta, C. (2011). How do the costumes make the difference in ethno-fiction films:

- fishermen communities in Sicily and in Portugal. *International Journal of Art and Science*, vol.5, 03. New Britain/USA.
- Cucinotta, C. (2016). António Reis e Margarida Cordeiro: se a Estética aproxima-se dos materiais, o ecrã transforma-se em poesia. *Proposta para a teoria dos cineastas*, Vol. 2. Covilhã: LabCom.
- Cucinotta, C. (2018). Viagem ao cinema através do seu vestuário. *Percursos de análises em filmes portugueses de etnoficção*. Covilhã: LabCom.
- Cucinotta, C. & Ramé, J. (2020). A produção como variável estética na construção formal do filme *Os Verdes Anos* a partir dos seus materiais. *Aniki, Revista portuguesa da imagem em movimento*, v. 7, n. 2.
- Daney, S. (1977). *Loin des Lois*. Revista *Cahiers du Cinéma*, n.º 276 (pp. 42-44), maio de 1977.
- Da Graça Lobo, M. & Moutinho, A. (1997). *António Reis e Margarida Cordeiro. A poesia da terra*. Cineclube de Faro.
- Belo, F. (1976, Junho 24) *Gazetilha*
  - Da Costa, J. B. (1976, Junho 25) *Expresso*
  - Machado, L. (1976, Agosto 11) *A Luta*
  - Rodrigues R. (1976, Maio 4), *Diário de Lisboa*
- De Pina, L. (1976, junho 16) *O Dia*
- Matos Silva, J. et. al. (1967). *O ofício do cinema em Portugal*, Documento do Lisboa: Centro Português de Cinema.
- Natálio, C. & Vieira Lisboa, R. (2013). *Máquinas, censuras e lugares do novo*. Disponível em <http://www.apaladewalsh.com/2013/05/maquinas-censura-e-os-lugares-do-novo/> [6.5.2013]
- Ramos Correia Martins, A.J. (2019). *Cinema e poesia: aproximações à obra de António Reis*, em *Cadernos de literatura comparada*. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.21747/21832242/litcomp41a6> [acesso em 16/11/2020]

## Filmografia

- Cecchi Gori, M., Cecchi Gori, V., Daniele, G. (Produtores) & Redford, M. (Realizador). (1994). *O carteiro de Pablo Neruda*. Itália/França/Bélgica: Miramax Films.
- De Almeida, A., Mazedo, J. (Produtores) & Reis, A. Cordeiro, M. (Realizadores). (1989). *Rosa de areia*. Portugal.
- Iberia Filmes Lda. (Produção) & Lupo, R. (Realizador). (1922). *Mulheres da Beira*. Portugal.
- Invicta Filmes (Produção) & Lupo, R. (Realizador). (1923). *Os lobos*. Portugal.
- Reis, A., Cordeiro M., Paulo, P. (Produtores) & Reis, A., Cordeiro M. (Realizadores). (1976). *Trás-os-Montes*. Portugal: V.O. Filmes.
- Reis, A. & Cordeiro, M., Branco, P. (Produtores) & Reis, A., Cordeiro, M. (Realizadores). (1982). *Ana*. Portugal: Filme Filmes.
- Rocha, P., Takano E. (Produtores) & Rocha, P. (Realizador). (1983/1991). *A Ilha dos Amores*. Portugal/Japão.
- Salvo D'Angelo (Produtor) & Visconti, L. (Realizador). (1948). *La terra trema*. Italia: Compagnia Edizioni Internazionali Artistiche Distribuzione.
- Sociedade Universal de Superfilmes (Produção) & De Barros, J. L. (Realizador). (1929). *Maria do Mar*. Portugal.
- Tobis Portuguesa (Produção) & De Barros, J. L. (Realizador). (1942). *Ala arriba!* Portugal: Sonoro Filme e Internacional Filmes.