



cinemateca portuguesa-museu do cinema

MÁSCARAS

Portugal, 1976

Noémia Delgado

MÁSCARAS

1976 | cor/colour | 110 min

Realização/Director: **Noémia Delgado**

O filme aborda a preparação e o desenvolvimento de festas do Nordeste transmontano, numa celebração do Ciclo de Inverno, do Natal à Quarta-Feira de Cinzas. Em muitas regiões da Europa, sobretudo nos países alpinos, eslavos e balcânicos, ainda hoje existem certas celebrações do Ciclo de Inverno, em que aparecem mascarados. Nos casos mais característicos, figuram personagens tradicionais definidas. Por vezes, é patente a relação desses personagens, demónios e fantasmas, com os mortos. E pode-se, por isso, supor que elas constituem elementos que, em longínquas eras, faziam parte das cerimónias de culto dos mortos. Entre nós, vamos encontrar máscaras deste tipo nas terras de feição ainda arcaizante do Nordeste transmontano, durante o Ciclo de Inverno, do Natal à Quarta-Feira de Cinzas, integradas nas *Festas dos Rapazes*, de Santo Estevão, do Natal, do Ano Novo e dos Reis e, em casos especiais, do Carnaval.

§

The film documents the preparations for, and the actual unfolding of, the rituals held in the Trás-os-Montes region of northern Portugal in celebration of the “Winter Cycle”, a series of feasts lasting from Christmas to Ash Wednesday. The Winter Cycle is still celebrated in many regions of Europe, especially in the Alpine, Slavic and Balkanic countries, in the form of rituals performed by masked protagonists. In most cases, these masked protagonists play the part of characters taken from tradition and folklore. Many such characters – demons and ghosts – have a clear association with the dead. It’s reasonable to assume that in remote times, these characters were part of rituals held in connection with the cult of the dead. In Portugal, masked rituals can be found in the more rural and underdeveloped zones of Trás-os-Montes, where they’re held to variously mark the festivities included in the Winter Cycle – Christmas, St Stephen’s Day, the *Festa dos Rapazes* or “Feast of the Young Men”, New Year, Epiphany, and Ash Wednesday (in some cases Shrove Tuesday is celebrated too).



Esta cópia digital resulta da digitalização 4K por imersão em janela líquida (wet gate) do negativo de câmara original de 16mm e da mistura final de som em fita magnética conservados pela Cinemateca. A correção de cor e o restauro digital da imagem foram feitos pela Irmã Lúcia Efeitos Especiais, em 2021, usando uma cópia de época como referência. A digitalização e restauro digital do som foram feitos pela Cinemateca em 2021.

This digital copy results from the 4K wet gate digitisation of the original 16 mm camera negative and from the final mix in magnetic tape — both conserved by Cinemateca. Digital grading and image restoration were made by Irmã Lúcia Efeitos Especiais in 2021, using a distribution print as reference. The sound was scanned and digitally restored by Cinemateca in 2021.

A PALAVRA DA AUTORA | IN THE DIRECTOR'S WORDS

O filme MÁSCARAS foi feito – eu quis que fosse – sem artifícios nem rebuscamentos de ordem estética para contemplação dos olhos.

O que existe de belo nas pessoas e nas coisas tem a ver profundamente de *onde* e *como* se vive e respira nas terras de Trás-os-Montes.

(Ainda. Até Quando?)

As minhas intromissões ao correr da fita não são mais que um sinal de meditação. Nenhum filme é inocente. Portanto, um filme etnográfico – e não só – suportando outras leituras, para quem o quiser “ler” com atenção.

Ligado ao ciclo *nascimento, vida e morte*, nele estão representados todos os elementos correspondentes através dos mascarados e seus rituais. Rituais esses que vêm de há longos séculos, em que o significado e o rigor da representação se têm vindo a diluir no tempo. No entanto, os elementos fundamentais mantiveram-se: na figura e acção dos mascarados, nas rondas, no Diabo e na Morte, no sacrifício do animal, na iniciação dos rapazes, na ceia...

Mistérios esses que excluem a presença da mulher, a quem é dado apenas o papel da lavagem das tripas do animal sacrificado.

E nada disto se passa por acaso. Espero, portanto, que não se conclua apressadamente que MÁSCARAS é um filme poético e espontâneo, como alguém o disse. Também o é, mas não só.

Filme conseguido? Não me cabe a mim dizê-lo.

S

MÁSCARAS was made the way I wanted – without artifice or aesthetic refinements to make it easier on the eye.

The beauty of the people and things we see in the film is profoundly linked to *where* and *how* life unfolds in the region of Trás-os-Montes.

(Until now, that is. But for how long?)

My interjections during the course of the film are merely signs of meditation. No film is innocent. So it's an ethnographic film – but more than that too. It's open to other interpretations for those who care to look closely.

It covers the entire cycle of *birth, life* and *death*, depicting the elements of each in the masked revellers and their rituals. Rituals that have come down to us over many centuries, whose meaning and representational authenticity have been diluted with time. And yet the essential elements remained in place: the figures of the masked revellers, their antics on the streets of their towns and villages, the Devil and Death, the animal sacrifice, the initiation of the young men, the supper, etc.

Mysteries in which women are forbidden from participating: their only role is to wash the entrails of the sacrificed animal.

None of this happens just by chance. So I hope people don't jump to conclusions and say MÁSCARAS is a poetic, spontaneous film, as one critic described it. There's more to it than that.

Is it a success? That's not for me to say.

SOBRE A REALIZADORA | ABOUT THE DIRECTOR

Noémia Delgado nasceu em Angola (Chibia, Huila), a 7 de junho de 1933 e partiu com a idade de um ano para Moçambique. Em Lourenço Marques, atual Maputo, seguiu o liceu e, ao mesmo tempo, assistiu a cursos de escultura no Núcleo de Arte. Fez parte do grupo de artistas plásticos “Novos de Moçambique”, que fizeram exposições coletivas em Lourenço Marques e na África do Sul. Em fins de 1955 partiu para Lisboa, a fim de frequentar o curso de escultura na Escola Superior de Belas-Artes, que não terminou. Em 1963, iniciase no cinema com o produtor António da Cunha Telles, trabalhando de seguida em vários ramos do cinema. Em 1965, apresenta-se ao concurso anual do Secretariado Nacional da Informação, destinado à formação de profissionais de cinema, sendo o único concorrente desse ano. É aceite em Londres, na London School of Film Technique, mas o SNI suspende o concurso sem explicação. Igualmente em 1965, executa os seus primeiros trabalhos em 35mm, a



preto e branco, para o Cine-Magazine, com a participação de diferentes cineastas pertencentes ao “Cinema Novo” e pequenos sketches sobre profissões em vias de desaparecimento. Em 1972, dirigiu uma curta-metragem sobre a arquitetura do Convento de Mafra. Durante os anos de 1974 e 1975 preparou e filmou MÁSCARAS. Até 1975, trabalhou em filmes de outros realizadores, escreveu crônicas para jornais, desenhou capas de livros e fez filmes publicitários. Entre outros, participou nos filmes OS VERDES ANOS e MUDAR DE VIDA, de Paulo Rocha, O PASSADO E O PRESENTE, de Manoel de Oliveira e AI-ACHI, de Jacques Vilmont, nomeadamente na área da montagem. Entre 1971 e 1972, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, fez um estágio em Paris com Jean Rouch. MÁSCARAS é a sua única longa-metragem. Faleceu em Lisboa a 2 de março de 2016.

Noémia Delgado was born in Angola (Chibia, Huíla), on June 7th, 1933, and left for Mozambique aged one. In Lourenço Marques (now Maputo) she attended high school and, at the same time, classes of sculpture in the Núcleo de Arte. The group of plastic artists “Novos de Moçambique” is formed and exhibitions take place in Lourenço Marques and South Africa. She came to Lisbon at the end of 1955 to follow a course in sculpture in the Escola Superior de Belas-Artes (Superior School of Fine Arts), which she failed to complete. In 1963 she began her career in the cinema with the producer António da Cunha Telles, working in several departments. In 1965 she was a candidate in the annual S.N.I. (National Office of Information) scholarship programme, destined for the formation of film professionals. She was the only applicant this year. She was accepted in London by the London School of Film Technique, but S.N.I. decided to close the programme without any further explanation. Also in 1965, she made her first work as a director – a 35mm black and white short – for the Cine-Magazine TV series, produced by Cunha Telles, with the participation of several directors of the “New Cinema”, and filmed short sketches about professions to be in danger of disappearing. In 1972 she directed a short film in 35mm, about the architecture of the Convent of Mafra. During 1974 and 1975 she was preparing and shooting MÁSCARAS. In the intervening years she worked in films by other directors, wrote articles for newspapers and designed book covers. She worked, among others, in the following feature films, notably in the editing department: VERDES ANOS and MUDAR DE VIDA, by Paulo Rocha, O PASSADO E O PRESENTE, by Manoel de Oliveira, and AI-ACHI, by Jacques Vilmont. In 1971 and 1972, with a scholarship grant by Fundação Calouste Gulbenkian, she was an intern with Jean Rouch, in Paris. MÁSCARAS is her single feature film. Delgado died in Lisbon, on March 2nd, 2016.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY

1972 – MAFRA E O BARROCO EUROPEU (cm, doc)

1976 – MÁSCARAS

1977 – AS PALAVRAS HERDADAS (TV, episódios Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, Camilo Pessanha, Almeida Garrett)

1979 – A PRINCESINHA DAS ROSAS (TV, série Contos Fantásticos)

1980 – O VISCONDE (TV, série Contos Fantásticos)

1981 – TIAGA OU A REENCARNAÇÃO DELICIOSA (TV)

1981 – O DEFUNTO (TV, série Contos Fantásticos)

1982 – ARTISTAS (TV, episódios Simone, Ruy de Carvalho, Rogério Paulo)

1983 – O CANTO DA SEREIA (TV, série Contos Fantásticos)

1983 – A NOITE DE WALPURGIS (TV, série Contos Fantásticos)

1983 – A ESTRANHA MORTE DO PROFESSOR ANTENA (TV, série Contos Fantásticos)

1988 – QUEM FOSTE, ALVAREZ? (doc)

SOBRE O FILME | ABOUT THE FILM

MÁSCARAS documenta várias festas e rituais do Nordeste Trasmontano, abordando as tradições seculares do chamado “Ciclo de Inverno” ou das “Festas de Inverno”, celebrações de origem pagã que evocam o solstício, a transição para a idade adulta (“a Festa dos Rapazes”) e os vários ciclos da vida. Como acentua o texto introdutório de MÁSCARAS, narrado pela voz do escritor Alexandre O’Neill, os mascarados envolvidos nestas celebrações que, no nosso país, se concentram nas *“terras de feição ainda arcaizante do Nordeste Trasmontano”* são personagens que têm também uma forte relação com a morte, tratando-se de tradições associadas ao culto dos mortos, que remontam a eras longínquas e a tempos que precedem o cristianismo.

Por pretender registar um conjunto de celebrações de origem popular em vias de desaparecimento, bem como a relação com o quotidiano dos seus praticantes, poderemos inscrever MÁSCARAS naquele que foi designado por Eduardo Prado Coelho como um “movimento antropológico do cinema português”. “Movimento” que, não por acaso, se desenvolve na década de 70, e recupera o interesse pelas tradições e pela ruralidade de regiões como Trás-os-Montes. Entre os filmes produzidos nessa altura encontramos assim FESTA, TRABALHO E PÃO EM GRIJÓ DE PARADA (1973), de Manuel Costa e Silva, FALAMOS DE RIO DE ONOR (1974), de António Campos, ARGOZELO (1977) de Fernando Matos Silva, ou o emblemático TRÁS-OS-MONTES (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro. No início da década anterior, Manoel de Oliveira havia já realizado o belíssimo ACTO DA PRIMAVERA (1962), que abrirá o caminho para este conjunto de filmes que se alimentam da cultura popular e que manifestam um interesse etnográfico, sem sacrificar a forma cinematográfica.

MÁSCARAS colocará várias questões levantadas por muitos destes filmes, alargando-as a uma problematização da instabilidade da fronteira entre o registo e a ficção como modo ideal de representação do real. Centrando-se no Nordeste Trasmontano, o filme de Delgado tem uma maior amplitude geográfica que outra obra sobre as mesmas tradições dessa região, FESTA, TRABALHO E PÃO EM GRIJÓ DE PARADA. Enquanto Costa e Silva filmou os mascarados numa única localidade – Grijó de Parada –, optando por integrar as festas nas restantes dimensões do quotidiano da aldeia, Delgado realizou MÁSCARAS entre Vargem, Grijó, Bemposta, Rio de Onor, Podence e Bragança. As suas filmagens foram prolongadas entre o Natal de 1974 e Fevereiro de 1975 e acompanharam as respectivas festas do Ciclo de Inverno: Festa dos Rapazes, Santo Estêvão, Natal, Ano Novo, dia de Reis e Carnaval. Não obstante as suas diferenças, estes dois filmes possuidores de uma força invulgar, ecoam um sobre o outro. Ao documentar o Santo Estêvão em Grijó de Parada, Noémia Delgado ajuda-nos a melhor compreender a cerimónia composta por uma refeição colectiva cuja mesa é instalada no largo da aldeia, festa já filmada por Costa e Silva, que não nos dava todos os elementos para o seu entendimento.

MÁSCARAS é a primeira longa-metragem de Noémia Delgado, cineasta que começou a trabalhar como anotadora, montadora e assistente de outros realizadores como António da Cunha Telles, Paulo Rocha e Manoel de Oliveira, mas MÁSCARAS não é o seu primeiro filme, pois Noémia Delgado já se havia estreado na curta-metragem. Todavia MÁSCARAS é, sem dúvida, o seu mais belo filme. Ao registar um conjunto de tradições cujo significado e rigor na representação se estavam a diluir progressivamente no tempo em virtude de factores como a cada vez maior escassez das máscaras e de trajes (o que limitava as comemorações), mas também o fenómeno da emigração, que levava os homens mais jovens a abandonar as aldeias, deixando para trás os idosos, as mulheres

e as crianças, sendo estes rituais profundamente masculinos, Delgado fará muito pela recuperação dessas mesmas tradições.

Face ao desejo de filmar algumas das tradições já desaparecidas para as comunidades locais, Noémia Delgado chega, na tradição de Jean Rouch, a enveredar por uma “re-criação possível”, o que se revela nas curiosas imagens finais em Bragança que fazem renascer os rituais da quarta-feira de cinzas. Recorrendo à encenação, Noémia Delgado retrata várias festas e tradições perdidas, ao mesmo tempo que contribui para a sua própria revitalização. Entre o propósito da cientificidade, traduzido pela presença de dois antropólogos como consultores, e a aposta na recriação, MÁSCARAS aponta para os pressupostos de um cinema não inocente, que transforma positivamente o que filma.

Joana Ascensão, Folha da Cinemateca, 16 de maio de 2016

Este texto resulta de uma adaptação de uma “folha” originalmente escrita em 2011 para uma exibição conjunta de MÁSCARAS e de FESTA, TRABALHO E PÃO EM GRIJÓ DE PARADA (1973), de Manuel Costa e Silva.

§

MÁSCARAS documents various festivities and rituals in Trás-os-Montes held as part of the time-honoured tradition of the “Winter Cycle”, celebrations of pagan origin which mark the solstice, the transition to adulthood (the *Festa dos Rapazes*) and the various cycles of life. As the introductory commentary (narrated by the writer Alexandre O’Neill) to MÁSCARAS is careful to point out, the masked protagonists of these celebrations – which in Portugal are mainly to be found in the “more rural and underdeveloped zones of Trás-os-Montes” – are also closely related with death, for their origins lie in traditions associated with the cult of the dead in extremely remote, pre-Christian times.

In its endeavour to document a series of folk celebrations now threatened with extinction, and to relate the celebrations with the everyday lives of their protagonists, MÁSCARAS belongs to what Eduardo Prado Coelho described as an “anthropological movement in Portuguese cinema”. Not by chance did this “movement” emerge in the 1970s, turning a fresh gaze on the traditions and rural heritage of regions like Trás-os-Montes. Among the other “anthropological” films made in this period are FESTA, TRABALHO E PÃO EM GRIJÓ DE PARADA by Manuel Costa e Silva (1973), FALAMOS DE RIO DE ONOR by António Campos (1974), ARGOZELO by Fernando Matos Silva (1977), and the iconic TRÁS-OS-MONTES, by António Reis and Margarida Cordeiro (1976). Early in the previous decade, Manoel de Oliveira had already paved the way – with his wonderful ACTO DA PRIMAVERA (1962) – for this series of films, all focussing on popular culture, but whose value as cinema is not compromised by their ethnographic intent.

MÁSCARAS examines many of the questions raised in these films, framing them in a wider perspective in which the border between documentary and fiction, in their respective abilities to depict the real, is blurred. Delgado’s film is also set in Trás-os-Montes, though it covers a wider geographical scope than another film which examines the same traditions: FESTA, TRABALHO E PÃO EM GRIJÓ DE PARADA. Costa e Silva’s masked revellers were filmed in a single village, Grijó de Parada, and the rituals were interleaved with other, more quotidian facets of community life. Delgado filmed MÁSCARAS in Vargem, Grijó, Bemposta, Rio de Onor, Podence and Bragança. Shooting lasted from Christmas 1974 to February 1975, the period spanned by the feasts included in the Winter Cycle:

Christmas, the *Festa dos Rapazes* and St Stephen's Day, New Year, Epiphany and Shrove Tuesday. Notwithstanding their differences, both films have unusual power, and each echoes the other. On St Stephen's Day in Grijó de Parada, for instance, Noémia Delgado throws extra light on the rituals previously documented in Costa e Silva's film by including certain elements – the community meal in the village square – which the earlier film leaves out.

MÁSCARAS is Noémia Delgado's first feature-length film. Earlier in her career she worked as script supervisor, editor and assistant director for film-makers including António da Cunha Telles, Paulo Rocha and Manoel de Oliveira. MÁSCARAS is not her first work as director, as she has also made short films. It is indisputably her best film, however. In documenting a set of traditions whose meaning and representational authenticity were gradually being diluted over time, due to numerous factors – not only the increasing scarcity of masks and costumes (which limited participant numbers) but also emigration (many young had abandoned their villages, leaving them populated only by women, children and the elderly, and the rituals in question are profoundly masculine in character) – her film helped revive these traditions.

Some traditions have already disappeared from the communities documented in her film, but Delgado was determined to film them anyway – and here she followed the example of Jean Rouch in opting for a “possible re-creation” of events. This explains the curious final sequence, set in Bragança, in which the Ash Wednesday rituals are re-enacted. Using *mise en scène* as a means of depicting lost traditions and rituals, Noémia Delgado also contributes to their revival. The fictionalized elements of the film are balanced by its scientific rigour: two anthropologists were present as consultants during shooting. MÁSCARAS is a film which does not claim to be innocent, which positively transforms its object.

Joana Ascensão, Cinemateca programme sheet, 16 May 2016

This text is adapted from the programme notes originally written in 2011 for a joint screening of MÁSCARAS and FESTA, TRABALHO E PÃO EM GRIJÓ DE PARADA by Manuel Costa e Silva (1973)



Contaminando a inocência: o real e o representado no documentário etnográfico

O cinema documental de teor etnográfico tem sido marcado por duas tendências fundamentais: a dos filmes feitos por antropólogos num contexto académico, em que normalmente há um sacrifício da forma, e a dos filmes dos cineastas sobre temas que interessam às ciências sociais, mas em que há um sacrifício do conteúdo – e uso aqui de empréstimo uma ideia da antropóloga e documentarista Catarina Alves Costa. O compromisso entre estes dois géneros disciplinares parece algo instável e porventura inconsequente. Eventualmente não haverá lugar, nesta fluidez dos limites discursivos do cinema e da antropologia, para nenhuma síntese perfeita, mas antes para fragmentações e contaminações possíveis. Existem casos onde estas contaminações foram absolutamente marcantes e o filme *MÁSCARAS*, de Noémia Delgado (1976) – sobre algumas festas com mascarados ou **caretos** no Nordeste Transmontano, durante o Ciclo de Inverno (Natal, Ano Novo, dia de Reis e Carnaval) – é seguramente um exemplo interessante.

Noémia Delgado confessa que o fascínio temático pela etnografia, e pelos mascarados, nasceu da leitura de um livro de Benjamin Pereira – *Máscaras Portuguesas* (1973) – etnógrafo da equipa daquele que viria a ser provavelmente o mais relevante antropólogo português da década de 1960-70 – Ernesto Veiga de Oliveira. Curiosamente, *MÁSCARAS* começa com uma longa citação deste livro e acompanha, de algum modo, os contextos geográficos e temáticos explorados naquela obra. Esta era fundamentalmente uma obra de registo e classificação etnográfica, com algumas propostas interpretativas, que procurava fixar uma realidade ameaçada e em desaparecimento acelerado. E neste sentido, é também um livro nostálgico, uma pastoral de costumes e práticas rituais encarceradas num tempo que parecia, pela mão dos etnógrafos, resistir ao impacto da modernidade e multiplicar-se em vários cenários sociais, económicos e culturais.

Por outro lado, este fascínio etnográfico advinha já de um pequeno estágio de um ano que a realizadora havia feito em Paris, sob orientação de um dos mais importantes realizadores de filme etnográfico – Jean Rouch.

A expressão do poeta Alexandre O'Neill, que foi aliás casado com Noémia Delgado, "Portugal: questão que eu tenho comigo mesmo" (Portugal, 1965) reflecte de algum modo o *leit-motiv* de um certo "movimento antropológico" do cinema português, para usar uma expressão feliz de Eduardo Prado Coelho. Neste sentido, este movimento procurará, como um dos prolongamentos particulares do chamado Cinema Novo Português, resgatar uma ruralidade em extinção, numa curiosa busca de imagens de enorme carga poética, seguramente literária e quase sempre ficcional, cujo sentido último seria a preservação da memória cultural de um povo. É aqui também que nasce, deste projecto de cinema-documento, a ideia de um Museu da Imagem e do Som (da cultura portuguesa, em particular de uma certa cultura popular portuguesa).

A marca que este território empresta ao imaginário cinéfilo de muitos destes novos realizadores é significativa. E o passado revela-se aqui um país estrangeiro, que se inventa, ficciona e, sobretudo, se consagra. Sejam os planos iniciais do pastorinho de Trás-os-Montes, seja a voz *off* de O'Neill que nos acompanha em *MÁSCARAS*, contaminada pelo mistério e pela beleza arcaizante de velhas tradições, em ambos o lugar e o tempo inventam-se. No filme, Noémia Delgado chega mesmo a confessar o que chama de "recriação possível". Algumas das festividades estavam já perdidas, abandonadas ou postas em segundo plano pelas comunidades locais, e o filme não só fez despertar e revitalizar o tecido social (estimulando os rituais para as filmagens), como se tornou um detonador de vontades de continuidade dos mesmos. Em Podence, por exemplo, Noémia Delgado apenas encontrou uns fatos velhos e rotos e três mascarados. Alguns anos mais tarde, a festa haveria de ser revitalizada com dezenas de mascarados, e o filme aqui assumiu definitivamente uma função objetificadora e essencializante, criando um discurso positivado para dentro da comunidade sobre práticas que aparentemente pertenciam a um tempo que mais ninguém queria recordar.

Mas MÁSCARAS foi também e essencialmente um documento visual, um discurso imagético que quase nunca permitiu a voz local – o som direto é ruidoso e sobretudo confuso. Não escapa aqui certamente a formação artística de partida de Noémia Delgado – curso de escultura das Belas-Artes – e o convívio com arquitetos e pintores. Neste filme, o roteiro pelas seis comunidades transmontanas (Vargem, Grijó, Bemposta, Rio de Onor, Podence e Bragança) e a preparação e o desenvolvimento das festas do Ciclo de Inverno (Festas dos Rapazes, de Santo Estevão, do Natal, Ano Novo, dos dias de Reis e do Carnaval) são, como diz Eduardo Prado Coelho, exemplos que revelam “(...) um esforço pertinaz de abstracção, eles fingem que uma determinada realidade permanece inalterada, e procuram filmá-la na sua intangível pureza através do recalçamento de tudo aquilo que poderia perturbar a nitidez matinal do retrato. São obras, quase sempre admiráveis, que se alimentam de uma comum ficção da cultura popular”. Foi uma espécie de cinema dos salvados, um cinema de vestígios e sobrevivência, um cinema de revisitação do passado, condenado a reimaginá-lo. As imagens do último contexto são bem o retrato de uma narrativa que se vai adensando, tornando-se abstrata, metafórica, substituindo gradualmente o registo observacional pelo registo puramente teórico – com as “poses” mais ou menos estudadas dos Diabos de Bragança, envoltos num nevoeiro sebastiânico que parece suspirar vagamente pelo regresso impossível de um tempo imemorial. Contaminado por uma busca da inocência rural, MÁSCARAS representa um esforço significativo de realismo etnográfico, que paradoxalmente, largando a ficção para encontrar a vida real, não apenas a entende como peça de museu como ainda lhe fornece sentidos que só podem ser pensados como realidades poéticas. É natural que a literatura e a poesia tenham estado também tão presentes nesta fase da história do cinema português. Exibido quase só em festivais e em sessões especiais, MÁSCARAS foi um filme de teor etnográfico que não se destinou a salas de cinema comerciais. E neste particular, importa sublinhar um último aspecto que me parece relevante: este filme foi feito por uma mulher. Uma mulher que havia começado a sua carreira bem cedo, em pleno auge do Cinema Novo, como anotadora, montadora ou assistente de filmes de Paulo Rocha, Manoel de Oliveira ou António da Cunha Telles. Uma mulher que haveria de ser, durante algum tempo, a única realizadora num universo profissional muito dominado por homens, facto que lhe terá marcado o ritmo de afirmação e de visibilidade profissional. Paradoxalmente ou talvez não, esta sua longa-metragem etnográfica é justamente o retrato de um universo ritual e festivo profundamente masculino – o que nos levaria ainda a pensar sobre a importância do género na criação das narrativas documentais e nos seus processos de construção. Mas MÁSCARAS é, finalmente, um representante de um certo cinema mágico ou de um encantamento interventivo que tece movimentos de aproximação entre a cultura de elite de intelectuais e burgueses progressistas e a cultura popular rural – note-se que todo o filme é rodado em pleno período revolucionário em Portugal (1974-75). Há uma sequência no filme que manifestamente instaura uma ruptura narrativa no discurso observacional de cariz mais etnográfico e, em simultâneo, uma articulação entre o mundo erudito eclesiástico e o da própria autora: refiro-me às imagens cruzadas de mascarados em Podence, de rosto inocente e misterioso e as da pintura da igreja local, representando as Almas do Purgatório. Em última instância, tudo se passa como se o desejo de ser contaminado por uma certa inocência camponesa se tornasse cativo de uma linguagem pictórica, que encontramos por exemplo em toda a pintura de Goya e no seu fascínio por um mundo rural em eclipse, salpicado de rostos e corpos num movimento perpétuo aparente.

Paulo Raposo, in docs.pt, junho 2006 (republicado por cortesia da Apordoc)

Contaminating Innocence: Reality and representation in ethnographic documentaries

Documentary cinema with ethnographic content has been characterised by two fundamental tendencies: either films made by anthropologists in an academic context, in which one normally finds that form has been sacrificed, or works by filmmakers about themes pertaining to the social sciences, in which the content is compromised – and here I am borrowing an idea first mooted by anthropologist and documentary maker Catarina Alves Costa. The compromise between these two genres seems somewhat unstable and is perhaps inconsequential. Ultimately, there is no place for a perfect synthesis in the shifting fluidity of the discursive limits of cinema and anthropology. But, instead, one finds fragmentation and possible contamination. There exist cases where this contamination is absolutely overwhelming and the film entitled *MÁSCARAS* (Masks) by Noémia Delgado (1976) – about traditional festivals involving the use of masks or caretos in the Trás-os-Montes region of North-Eastern Portugal during the winter cycle of Christmas, New Year, Epiphany and the Carnival – is undoubtedly an interesting example.

Noémia Delgado confesses that she became fascinated with ethnographic themes, and with masks, after reading a book – *Máscaras Portuguesas* (1973) by Benjamim Pereira, an ethnographer who worked with Ernesto Veiga de Oliveira, probably the most important Portuguese anthropologist of the 1960s-70s. Curiously, *MÁSCARAS* begins with a long citation from this book and, in a certain way, accompanies the geographic and thematic contexts explored in this work. This was essentially a book that recorded and classified ethnographic elements and proffered some interpretative insights, which sought to capture for posterity a threatened reality that was in imminent danger of disappearing. In this context, it was also a nostalgic book, a litany of customs and ritual practices, trapped in an age that, via the work of ethnographers, seemed to resist the impact of modernity and dissolve into various social, economic and cultural scenarios. On the other hand, this fascination with ethnography had already been fomented by a short one-year internship that Delgado had spent in Paris, under the guidance of one of the most important directors of ethnographic films – Jean Rouch.

There is an expression coined by the poet Alexandre O'Neill, who was in fact married to Noémia Delgado, "Portugal, a question that I must unravel myself" (Portugal, 1965). This reflects to some extent the leitmotiv of a certain "anthropological movement" within Portuguese cinema, to use the words of Eduardo Prado Coelho. In this regard, as one of the specific outgrowths of the so-called New Portuguese Cinema, this movement sought to redeem a rural way of life that was on the verge of extinction, in a curious quest for images with an enormous poetic import – undoubtedly literary and almost always fictional – whose final purpose was the preservation of the cultural memory of a people. The idea of a Museum of Images and Sounds (of Portuguese culture, specially a certain popular Portuguese culture) also emerged here from this project of a cinema-document. This region had a significant influence on the cinematographic imagination of many of these new directors. And the past proves indeed to be a foreign country here, which is invented, fictionalised and, above all, made sacred. Be it the opening shots of the little shepherd in Trás-os-Montes or the off-screen voice of O'Neill that accompanies us in *MÁSCARAS*, in both situations the time and place are invented, although contaminated by the mystery and archaic beauty of ancient traditions. In the film, Noémia Delgado even confesses to what she called "possible recreation". Some of the festivities had already been lost, abandoned or relegated to the background by local communities, and the film not only stirred up and revitalised the social fabric by staging the rituals for the shoots, but also aroused the desire to preserve them. In Podence, for example, it was only possible to find some old, torn costumes and three masks. A few years later, the festival has been revived with dozens of masked figures, and here the film definitely served an objective and essential purpose, creating a revitalised discourse within the community about practices that apparently belonged to an age that nobody wished to recall.

However, *MÁSCARAS* was also essentially a visual document, an imagistic discourse that almost never allows a local voice to emerge – the direct sound is noisy and, above all, confusing. The film indubitably does not escape Noémia Delgado's basic artistic training (sculpture at the School of Fine Arts) and her social milieu of architects and painters. In this film, the journey through six communities on the Trás-os-Montes region – Vargues, Grijó, Bemposta, Rio de Onor, Podence and Bragança – and the preparation and development of festivals during the Winter Cycle – The Feast of St. Stephen, the young boys festival, Christmas, New Year, Epiphany and Carnival – are, in the words of Eduardo Prado Coelho, examples that reveal "(...) A concerted effort at abstraction, they pretend that a certain reality has remained unchanged, and seek to film it in its intangible purity by means of the elimination of everything that could disturb the pristine clarity of the portrait. These are works, almost always admirable ones, that derive from a common fiction of popular culture." It was a kind of cinema of the rescued, a cinema of vestiges and survival, a cinema that revisited the past, condemned to re-imagine it. The images of this latter context are a portrait of a narrative that becomes progressively denser, becoming increasingly abstract and metaphorical, gradually substituting an observational record with a purely poetic one – with the more or less studied "poses" of the Diabos (Devils) of Bragança, shrouded in a mist that recalls the legend of King Sebastian, which vaguely seems to evoke the impossible return of a bygone age.

Contaminated by a quest for rural innocence, *MÁSCARAS* represents an important effort of ethnographic realism that, paradoxically, by foregoing fiction in order to encounter real life, not only views it as a museum piece but also endows it with nuances that can only be regarded as poetic realities. It is natural that literature and poetry were also evident in this phase of the history of Portuguese cinema.

Screened almost exclusively in festivals and special sessions, *MÁSCARAS* was a film with ethnographic content that was not aimed at commercial theatres. And in this regard, it is important to highlight one final aspect that seems relevant: this film was made by a woman. A woman who began her career very early, at the height of the New Cinema, as an editor or assistant in films by Paulo Rocha, Manoel de Oliveira or Cunha Telles. A woman who would be, for some time, the only female director in a professional universe that was overwhelmingly dominated by men, a fact that molded her path to self-affirmation and professional visibility.

Paradoxically, or perhaps not, this full length ethnographic film is a portrait of a profoundly masculine ritual and festive universe – which would induce one to ponder upon the importance of the gender in the creation of documentary narratives and their processes of construction.

However, *MÁSCARAS* is, finally, a representative example of a certain magical cinema or one of interventional enchantment that attempts to bridge the gap between the culture of a progressive intellectual and bourgeois elite and popular rural culture – one can observe that the entire film was shot during the height of the revolutionary period in Portugal (1974-1975). There is a sequence in the film that clearly establishes a narrative rupture in the observational discourse of a more ethnographic nature and is simultaneously an articulation between the erudite ecclesiastical world and that of the director herself: I am referring to the spliced images of masked figures in Podence with their innocent and mysterious faces and images of the paintings of the local church that represent Souls in Purgatory. In a final analysis, everything takes place as though the desire to be contaminated by a certain rural innocence was captured by a pictorial language that one can find, for example, in paintings by Goya and in his fascination for a rural world on the verge of extinction, peppered with faces and bodies in an apparently perpetual movement.

MÁSCARAS

1976 | cor/colour | 110 min

Realização/Director: **Noémia Delgado**

Fotografia/Cinematography (16mm): **Acácio de Almeida, José Reynés**

Som/Sound: **Philippe Costantini**

Montagem/Editing: **Noémia Delgado**

Consultor Musical/Music Adviser: **Luís Madeira**

Canções/Songs: **“Canção de Verónica”**, gravada por **Michel Giacometti**; **“Romanza Transmontana”**, arranjos por **Luís Represas** (guitarra), **João Represas** (flauta)

Supervisão de Texto/Text Supervisors: **Ernesto Veiga de Oliveira, Benjamim Pereira**

Locução/Voice: **Alexandre O'Neill**

Eletricista/Electrician: **João Silva**

Assistentes/Assistants: **Henrique Paula Nogueira, Raymond Frémont, Carlos Mena**

Produção/Production: **Centro Português de Cinema**

Laboratório/Lab: **Ulyssea Filme**

Estúdio de Som/Sound studio: **Valentim de Carvalho**

Primeira apresentação em Portugal/First screenings in Portugal:

Ar.Co (Lisboa), 14 e 15 de julho de 1976

Disponível em DCP (pedidos: acesso@cinemateca.pt)

Available in DCP (loans: acesso@cinemateca.pt)

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema / www.cinemateca.pt

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA

A Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema tem por missão a salvaguarda e a divulgação do património cinematográfico em Portugal. Foi fundada em 1948 por um dos pioneiros das cinematecas europeias, Manuel Félix Ribeiro, e tornou-se uma instituição autónoma em 1980. Desde 1956, a Cinemateca é membro da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), criada em 1938 com o objetivo de promover a conservação e o conhecimento do património cinematográfico, conjugando os esforços dos mais importantes arquivos do mundo e que conta atualmente com 172 afiliados de 75 países.

Em 1996, a Cinemateca abriu um moderno centro de conservação nos arredores de Lisboa, o departamento ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento), que é atualmente a base de todas as atividades de conservação, investigação e acesso sobre as coleções fílmicas, videográficas e digitais, assim como de aparelhos e objetos cinematográficos. Desde 1998, o ANIM possui um laboratório de restauro fotoquímico, que se tornou, entretanto, o último em atividade na Península Ibérica.

Como parte da sua estratégia de difusão cultural, a Cinemateca tem vindo a digitalizar várias obras da história do cinema português, as quais são disponibilizadas em formato de alta definição para projeção em sala, em edições DVD (próprias ou em parceria com entidades públicas e privadas), ou através da Cinemateca Digital, a sua plataforma de streaming que conta já com mais de 200 horas de imagens. A Cinemateca contribui igualmente para a literacia cinematográfica no sistema de ensino obrigatório português através da sua participação no Plano Nacional de Cinema.

•

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema's mission is to preserve and promote Portugal's film heritage. Founded in 1948 by Manuel Felix Ribeiro, a pioneer of European cinematheques, it became an autonomous institution in 1980. The Cinemateca is a member of the International Federation of Film Archives (FIAF) since 1956, an organization created in 1938 with the goal to promote conservation and knowledge on film heritage, and that currently counts 172 affiliates in 75 countries.

In 1996, the Cinemateca opened a modern conservation centre in the outskirts of Lisbon – the ANIM, National Archive of Moving Images –, which is now the base for all its activities of conservation, research and access to its film collections, either in photochemical, video, or digital support, as well as to its collections of film apparatuses and objects. Its photochemical restoration lab, created in 1998, has since become the last in operation in Portugal and Spain.

As part of its strategy to promote Portuguese film heritage, Cinemateca started digitizing several titles from the history of Portuguese cinema. These digital copies have been made available in high definition copies for public screenings, in DVD editions (either on its own, or together with different public and private partners), or in Cinemateca Digital, its streaming platform that already counts more than 200 hours of moving images. Cinemateca also contributes to the film literacy in the national education system thanks to its participation in Plano Nacional de Cinema.

