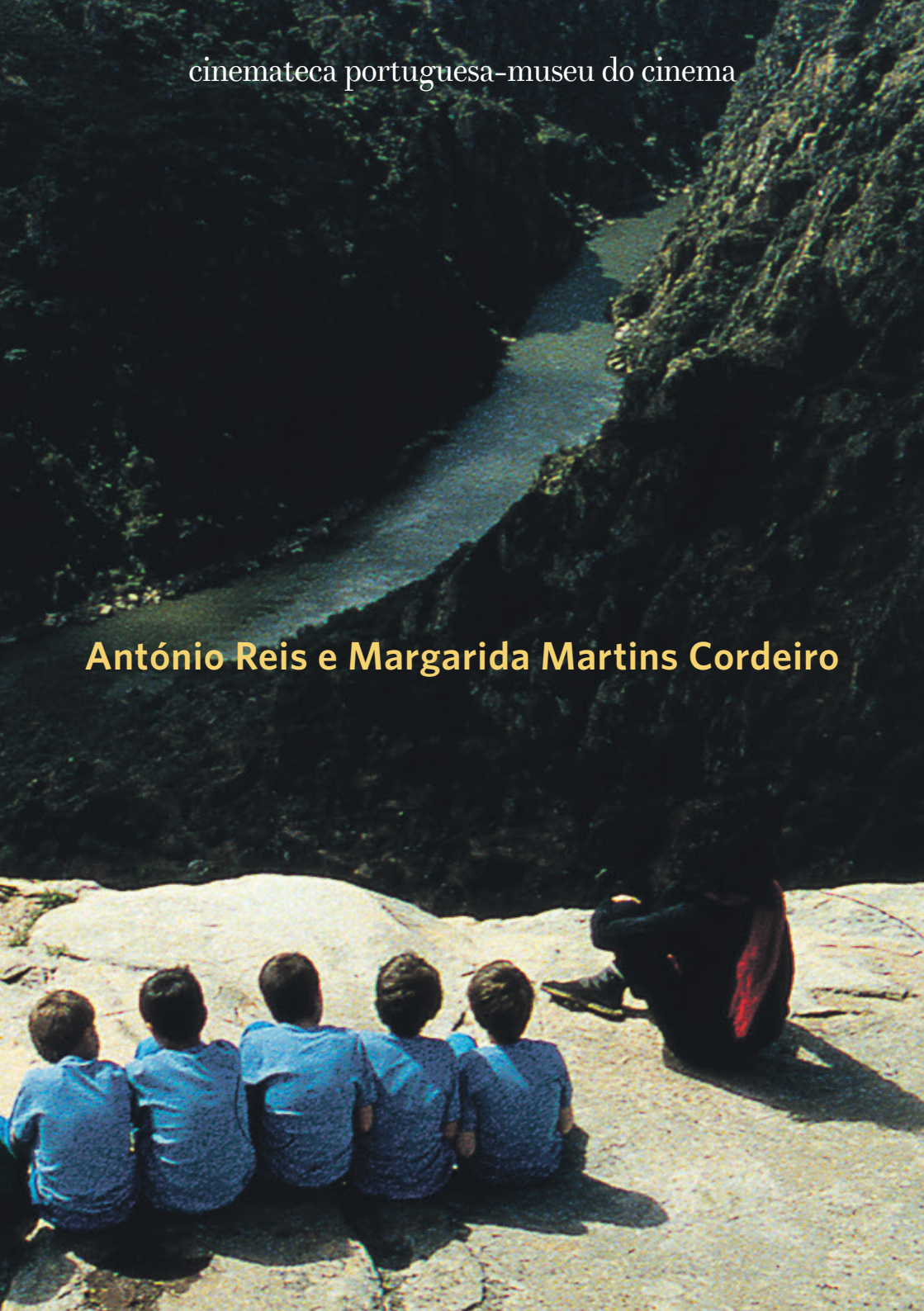


cinemateca portuguesa-museu do cinema

António Reis e Margarida Martins Cordeiro





António Reis e Margarida Martins Cordeiro

António Reis nasceu a 27 de agosto de 1927, em Valadares, no concelho de Vila Nova de Gaia. Em 1959 colabora no documentário “O Auto da Floripes”, produzido pela Secção Experimental do Cineclube do Porto, de que é membro ativo. Entre 1961 e 1962 é assistente de realização de “Acto da Primavera”, de Manoel de Oliveira. No ano seguinte realiza o seu primeiro documentário, “Painéis do Porto”, encomendado pela Câmara Municipal do Porto. A partir de “Trás-os-Montes” assina os seus filmes com Margarida Martins Cordeiro, com quem partilha a vida. Desde 1977, acumulou a sua atividade criativa com a de mestre na Escola de Cinema do Conservatório Nacional. Faleceu em Lisboa, a 10 de setembro de 1991.

Margarida Martins Cordeiro nasceu a 5 de julho de 1938, no Mogadouro, distrito de Bragança. Médica psiquiatra, inicia-se na atividade cinematográfica com o filme “Jaime”, enquanto assistente de montagem e de som de António Reis, com quem assinou a realização das suas três longas-metragens.

António Reis was born August 27, 1927, in Valadares, Vila Nova de Gaia county. In 1959, he works in documentary “Auto de Floripes”, a production of the Experimental Section of the Porto Film Club, where he is an active member. Between 1961 and 1962, he works as an assistant director in Manoel de Oliveira’s “Acto da Primavera”. In the following year, he directs “Painéis do Porto”, a commission from the Porto City Council and his first documentary. As of “Trás-os-Montes”, his films are co-credited with Margarida Martins Cordeiro, with whom he shares his life. From 1977, he accumulates his creative activity with that of schoolmaster at the Film School in the National Conservatory. He passed away in Lisbon, September 10, 1991.

Margarida Martins Cordeiro was born July 5, 1938, in Mogadouro, Bragança county. A medical psychiatrist, she starts working in film with “Jaime” as António Reis’ editing and sound assistant, with whom she co-directed her three feature films.



FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

1963 - **Painéis do Porto** (CM DOC / SHORT DOC)

António Reis

1964 - **Do Céu ao Rio** (CM DOC / SHORT DOC)

António Reis e/and César Guerra Leal

1974 - **Jaime** (CM DOC / SHORT DOC)

António Reis

1976 - **Trás-os-Montes**

António Reis e/and Margarida Martins Cordeiro

1982 - **Ana**

António Reis e/and Margarida Martins Cordeiro

1989 - **Rosa de Areia**

António Reis e/and Margarida Martins Cordeiro

SOBRE ANTÓNIO REIS

Era um homem de uma sensibilidade extraordinária ao espaço e à cor, ao mesmo tempo que se situava numa posição radical, de rejeição, em relação a todo o cinema clássico. Não quer dizer que não admirasse grandes cineastas do passado – por sinal até os admirava imenso –, mas o diálogo que ele estabelecia com o filme, penso eu, era essencialmente um diálogo de natureza narrativa, mas de uma narrativa que vinha de uma tradição documental e não de uma tradição ficcional.

Alberto Seixas Santos

Conheci-o na Escola de Cinema, justamente quando começou a ser professor e substituiu o Alberto Seixas Santos, que se ausentou por uns tempos. Lembro-me perfeitamente da primeira aula que ele deu: chegou e o seu primeiro gesto foi ver os filmes dos alunos. Foi através dos filmes que os quis conhecer. Os planos estavam montados mas não havia som, pelo menos na maioria dos casos. Às vezes apoiava uma mão sobre a mesa de montagem, inclinava-se sobre a imagem e fixava-a, muito concentrado. Então parava-a e falava sobre o plano. Depois o filme continuava, as imagens sucediam-se em silêncio, em silêncio não, só com o ruído do motor da mesa.

Vítor Gonçalves

Ver. Aprender a ver. Saber ver. Ver com todos os sentidos. Isto ensinou o António Reis. O Respeito. O total respeito por tudo. Pelo mais simples e pelo mais complexo. Pelos outros. E por nós próprios. No que fazemos e no que somos. Isto também me ensinou o António. E o que são filmes. O que é o cinema. E poesia. E Arte. E também Vida. Não posso saber o que verdadeiramente aprendi. Mas ainda tento. E espero poder continuar.

Manuel Mozos



O Reis é o sujeito que disse por palavras e por filmes aquilo que eu pensava e na altura não sabia dizer. Sabia do que é que gostava, mas não sabia por que é que gostava. E o Reis explicou-me. “Gostas disso porque antes estava num quadro, e esse quadro tem a ver com uma certa organização social daquele tempo, e as coisas são coisas porque são ao mesmo tempo a vida dos homens transformada em arte nesse mesmo tempo”. O tempo, o espaço – os temas da sua disciplina.

Pedro Costa

Guardo de António Reis tudo o que foi intenso e efémero. Só hoje começo a perceber a força viva do que em mim cresceu por ele semeado. Quando António Reis desapareceu eu acabara de lhe escrever uma carta-projeto. Espero um dia poder mostrar-lhe esse trabalho que ele me inspirou sobre um dos seus fascínios: as mãos. Talvez um dia aprenda as palavras certas para enaltecer o Mestre-Amigo-Espírito que tive. Talvez um dia...

Pedro Sena Nunes



ON ANTÓNIO REIS

He was a man with an extraordinary attention to space and colour while nurturing, at the same time, a radical rejection of all classic film. That doesn't mean that he didn't admire great filmmakers from the past — he admired them very much —, but the connection he made with a film, I think, was essentially a connection of a narrative nature, a narrative that came from the documental tradition instead of the fictional one.

Alberto Seixas Santos

I met him at the Film School just when he became a professor and replaced Alberto Seixas Santos, who was absent for a while. I can still clearly remember the first class he gave: he came in and the first thing he did was to see the students' films. He wanted to know them through their films. The shots were edited but there wasn't any sound, at least in most cases. Sometimes he would put his hand on the editing table, he would lean towards the image and look at it very carefully. He would then stop it and speak about it. The film would then go on, the images came one after another in silence, not silence but only the noise coming from the engine of the editing table.

Vitor Gonçalves

To see. To learn how to see. To know how to see. To see with all senses. This is what António Reis taught me. Respect. Total respect for everything. For the most simple and complex things. For others. And for ourselves. In what we do and who we are. António also taught me this. What films are. What is cinema. And poetry. And art. And also life. I can't possibly know what I truly learned. But I'm still trying. And I hope I can keep trying.

Manuel Mozos

Reis is someone who said with words and films what I was thinking but didn't know how to say at that time. I knew what I liked but I didn't know why. And Reis told me: "You like this because it was in a painting before, and that painting reflects a certain social model from that time, and things are things because they are also the life of men transformed into art in that time". Time, space — those were the topics of his discipline.

Pedro Costa

I kept everything that was intense and ephemeral from António Reis. Only now I begin to realise the living force that was planted by him and grew in me. I had just finished writing a letter-project to António Reis when he disappeared. I hope that one day I can show him that work which he inspired me to do about one of his fascinations: hands. Maybe one day I will learn the right words to praise the Master-Friend-Spirit that I had. Maybe one day...

Pedro Sena Nunes

OS FILMES DO PORTO / FILMS OF OPORTO

Antes de “Jaime”, António Reis realizou dois filmes com o produtor César Guerra Leal: “Painéis do Porto” (1963) e “Do Céu ao Rio” (1964) — e não “Do Rio ao Céu” como tem sido erradamente referido nas filmografias de António Reis. Existe notícias de um terceiro, “Alto Rabagão” (1966), também realizado em parceria com o produtor César Guerra Leal, de que não se conhece atualmente o paradeiro de quaisquer materiais fílmicos.

O primeiro, patrocinado pela Câmara Municipal do Porto, é um ensaio visual sobre a cidade, reunindo sequências filmadas entre a Ribeira e a Baixa, comentadas pela leitura de poemas de Vasco de Lima Couto, Egito Gonçalves, Rosália de Castro, Pedro Homem de Mello, Fernando Pessoa, e do próprio António Reis, com música de Francisco Rebelo. A fotografia, tal como em “Do Céu ao Rio”, é assinada por Aurélio Rodrigues. Os negativos de imagem e som óptico em 35mm foram depositados na Cinemateca em 1999, que os preservou em 2013-14. Existem cópias de época em 35mm e em 16mm, mas até agora não foi possível identificar qualquer exibição pública desta obra de encomenda.

Já “Do Céu ao Rio” foi estreado no cinema Odéon, em Lisboa, em 29 de Janeiro de 1964, mas encontra-se numa situação patrimonial mais frágil uma vez que não está localizado o seu negativo de imagem original. Além do negativo de som óptico de 35mm, foram depositadas na Cinemateca, em 2008, duas cópias do filme, uma em 16mm e outra em 35mm, ambas infelizmente em muito avançado estado de degradação cromática devido às deficientes condições de conservação em que terão sido guardadas desde a época de produção. Esta curta-metragem, provavelmente uma encomenda da Hidro-Eléctrica do Cávado, mostra vários aspectos da construção da rede de barragens daquela bacia hidrográfica, com um comentário lido por Fernando Pessa.

O interesse destes filmes foi muito cedo assinalado por Fernando Lopes, que os indicou, aliás, como uma das razões para arriscar a produção de “Jaime” no Centro Português de Cinema (CPC): “Tinha visto uma ou duas coisas que o Reis tinha feito, uns pequenos documentários em que ele tinha participado. Tinha ficado muito impressionado com as imagens no meio daqueles documentários turísticos que não eram nada imagens turísticas, mas eram imagens que tinham uma visão transfiguradora da realidade...”

No entanto, o desenvolvimento desta impressão ficou suspenso devido à inexistência até muito recentemente de cópias projectáveis destes dois filmes. Invisíveis desde os anos 1960, não tendo igualmente sido incluídos na grande retrospectiva Reis e Cordeiro organizada pela Cinemateca e o Cineclub de Faro no âmbito do Rotas – Programa de Difusão Cultural do Ministério da Cultura, em Novembro de 1997, estas curtas-metragens receberam apenas referências muito sumárias nos estudos sobre a obra dos realizadores. Espera-se que a preservação de 2013-14 do primeiro filme e os trabalhos de digitalização e restauro digital da imagem do segundo possam alterar essa situação, devolvendo os filmes ao olhar do público e contribuindo para a análise do seu papel nesta fase inicial da carreira de António Reis.

Tiago Baptista



Before “Jaime,” António Reis directed two films with producer César Guerra Leal: “Painéis do Porto” (1963) and “Do Céu ao Rio” (1964) — not “Do Rio ao Céu” as it is erroneously referred in António Reis’ filmographies. There are news of a third one, “Alto Rabagão” (1966), also directed under the production of César Guerra Leal, but with no known traces of its original film materials.

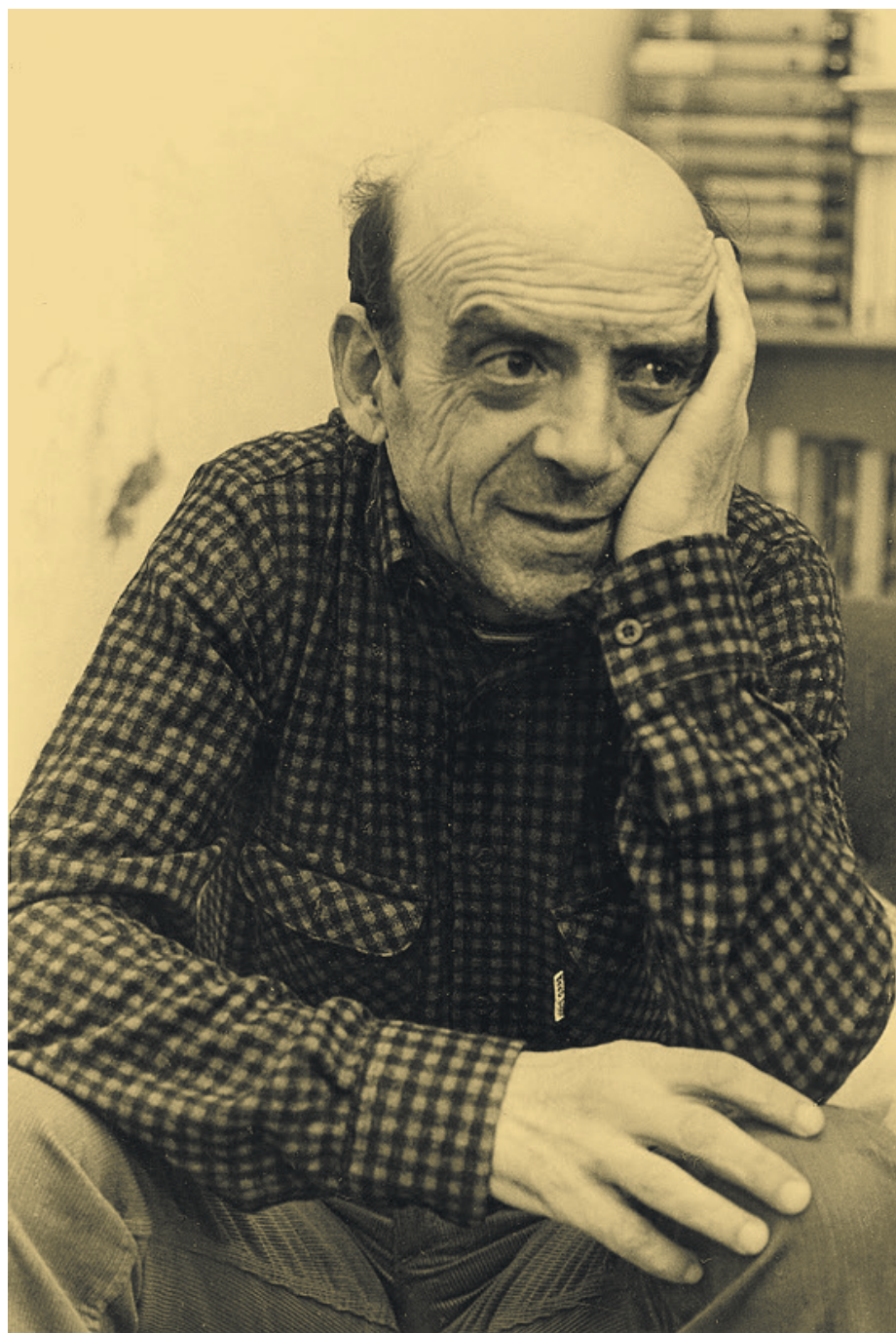
The first film, sponsored by the Porto City Council, is a visual essay about the city, with sequences filmed between the Ribeira and downtown commented by a lecture of poems by Vasco de Lima Couto, Egito Gonçalves, Rosália de Castro, Pedro Homem de Mello, Fernando Pessoa, and António Reis himself, with music by Francisco Rebelo. The Director of Photography, as in “Do Céu ao Rio”, was Aurélio Rodrigues. The image and optical sound negatives in 35mm were deposited at the Cinemateca in 1999, which preserved them in 2013-14. There are original copies in 35mm and 16mm, although no public exhibitions of this commission work have been identified.

“Do Céu ao Rio,” on the other hand, was premiered at the Odéon film theatre, January 29, 1964, but its archival status is more fragile, since its original negative hasn’t been located. Besides its 35mm optical sound negative, which was deposited at Cinemateca in 2008, there are two copies of the film, one in a 16mm print and a second one in 35mm, both unfortunately in an advanced state of chromatic degradation due to insufficient preservation conditions from the time the film was archived. This short film, probably a commission by Hidro-Eléctrica do Cávado, shows different aspects in the construction of a series of dams in this drainage basin, with a written commentary read by Fernando Pessa.

The relevance of these films was pointed out early on by Fernando Lopes, who mentioned them, by the way, as one of the reasons to go ahead with the production of “Jaime” in the Centro Português de Cinema (CPC): “I had seen one or two things that Reis had done, small documentaries in which he had worked. I was very impressed with his images in those touristic documentaries that weren’t touristic at all, they were images with a transfigured vision of reality...”

The further development of this impression was interrupted due to the absence, until very recently, of copies from both films with enough quality to be projected. Unseen since the 1960s, and not included in the great Reis and Cordeiro retrospective organised by the Cinemateca and the Faro Film Club for the Rotas — Programa de Difusão Cultural do Ministério da Cultura show, November 1997, these short films have only been briefly referred to in the studies about the director’s careers. We hope the 2013-14 preservation of the first film and the digital scanning and restoration of the second one can change this, thus giving back the films to the audience and contributing for an analysis of their role in the initial stage of António Reis’ career.

Tiago Baptista





JAIME

Portugal, 1974 / cor / colour / 35 min

Realização/Director	António Reis
Imagem/Photography	Acácio de Almeida
Montagem/Editing	António Reis
Som/Sound	António Reis
Assistente de Montagem e de Som Editing and Sound Assistant	Margarida Martins Cordeiro
Diretor de Produção/Production Director	Henrique Espírito Santo
Produção/Production	Centro Português de Cinema
Laboratório de Imagem/Image Lab	Tóbis Portuguesa
Estúdio de Som/Sound Lab	Valentim de Carvalho
Estreia/Release	Império, 2 de maio de 1974

"Jaime" trata da vida e trabalho do pintor Jaime Fernandes, camponês nascido em Barco, na Beira Baixa, em 1900. Atingido por uma doença mental aos 38 anos de idade, foi internado no Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa, onde ficou até à sua morte, aos 69 anos. Aos 65, começou a pintar e desenhar e, durante um curto período de tempo, realizou obra pictórica genial, assim reconhecida pela crítica europeia.

"Jaime" shows the life and work of painter Jaime Fernandes, a peasant born in Barco, Beira Baixa, in 1900. Diagnosed with a mental illness at 38, he was admitted to Miguel Bombarda Hospital, in Lisbon, where he stayed until his death at 69. At 65, he started to paint and draw and, for a short period of time, produced a brilliant pictorial work, thus acknowledged by European critics.

O filme é a melhor surpresa para o cinema português, de há vários anos para cá. Com efeito, António Reis vem abrir um tipo de atividade que não existia entre nós. E renova, mesmo internacionalmente, a conceção e a realização do filme sobre arte, juntando à vanguarda artística um certo calor humano. Ora isto é muito raro, como é raro conseguir uma banda sonora tão viva e rica.

Paulo Rocha

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

António Reis em entrevista a João César Monteiro

“Jaime” não é um sereno filme sobre a loucura alheia, não é uma bela colecção de bilhetes postais coloridos e mais ou menos panfletários, não é a divulgação em imagens das teorias dos anti-psiquiatras em voga, não é um documento sociológico, ou seja o que for do género, não é um filme “para se levar para casa”. Ou seja, entre muitas outras coisas, “Jaime” é o anti-“Vida em Família”. “Jaime” é isto. Nós todos, talvez pela primeira vez retratados em corpo inteiro. E aí daqueles que precisam de demonstrar, porque não sabem mostrar. De Jaime, pessoa, tudo o que nos é mostrado (em sentido restrito) é uma fotografia, as pinturas que pintou e os escritos que escreveu. De Jaime, pessoa, tudo o que nos é mostrado (em sentido lato) é um filme de 40 minutos, exacta versão da vida sépia, da vida colorida que a brandura dos nossos costumes nos outorgou. Visão que conserva – sem um deslize ou distracção – um olho húmido e outro seco, de acordo com o conselho que Richard Strauss dava às intérpretes da mais difícil e mozartiana das suas personagens: a Marschallin do “Cavaleiro da Rosa”.

João Bénard da Costa

Se é justo considerar “Jaime” como uma obra que se define por um afastamento radical dos esquemas redutores de um certo tipo de cinema, tal não depende directamente do facto de o indivíduo a que o título se refere – um internado do Hospital Miguel Bombarda que, durante a sua permanência nessa instituição, produziu uma série relativamente vasta de desenhos – ter sido inscrito no estatuto vigente de anormal, mas sim e em especial, da forma como o filme recusa e ultrapassa o discurso dominante sobre a loucura. O cuidado trabalho de realização e de montagem, tanto visual como sonora, que caracteriza o filme de António Reis, orienta-se, em primeiro lugar, por um desejo de inscrever os desenhos de Jaime no cenário em que foram produzidos, procurando, assim, articular intimamente, os primeiros com o segundo desses elementos. E se é justo falar-se em inscrição (mesmo no sentido físico) dos desenhos num determinado cenário, é precisamente porque, ao nível da ficção fílmica, os desenhos de Jaime são, antes do mais, um complexo e riquíssimo material signifiante, susceptível de estabelecer relações surpreendentes com outros dados ou factos da sua vida.

João Lopes

The film has been the greatest surprise in Portuguese cinema for many years. António Reis really inaugurated a new kind of work that didn't exist among us. It renovates, on an international level, the concept and direction of a film about art, mixing artistic vanguard with a certain human warmth. This is very rare, as rare as its rich and lively soundtrack.

Paulo Rocha

Above all, I was interested in the life of a man and, without being cheesy, it seemed to me that it could only interest other people if we managed to convert his life into an aesthetic form, since he couldn't defend himself, or attack, or maybe wasn't even interested in doing it. I don't know. If you ask me why, I can say that I can see myself in his conflict and that we can see that conflict in practically everyone living Jaime's situation. I can also say that I tried to make a film in a humble way, that is: at least, a way to save, through print and recording, the drawings that he left us with, which I consider to be genius. I'd be happy if the film was considered just as a pure work of film archeology, since most of his work has disappeared.

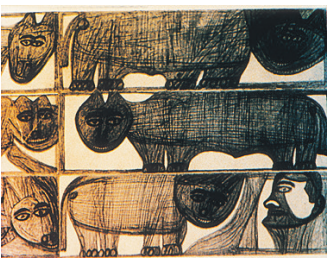
António Reis interviewed by João César Monteiro

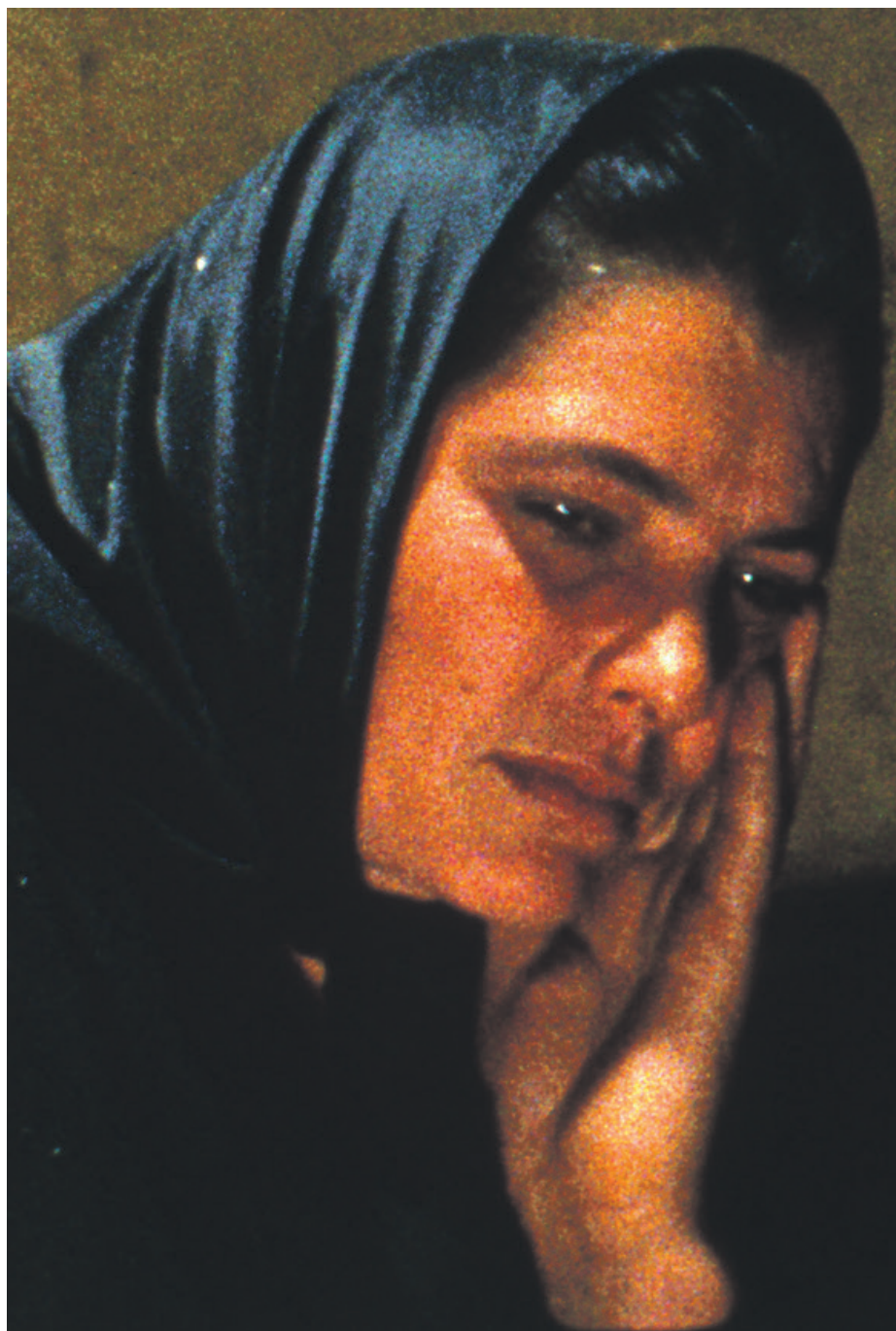
"Jaime" isn't a serene film about someone else's madness, nor it is a beautiful collection of coloured and sort of militant postcards or the exhibition of images of popular anti-psychiatric theories or a sociological document, nor any kind of document, nor a film that "you can take home with". That is, among many other things, "Jaime" is the anti-"Family Life". "Jaime" is *this*. Us all, maybe shown here for the first time in our full extent. Woe to those who need to demonstrate this, because they can't show it. From Jaime, the person, everyone that is shown (in the strict sense) is a photograph, the paintings that he painted and the notes that he wrote. From Jaime, the person, everything that is shown (in a broader sense) is a 40-minute film, the true version of life in sepia, the coloured life our mild manners have given us. A vision that keeps — with no lapses or distractions — a humid eye and a dry one, according to the advice Richard Strauss would give to those who would play the most difficult and Mozartian of his characters: Marschallin in "Rosenkavalier".

João Bénard da Costa

It is fair to consider "Jaime" as a work that is defined by a radical refusal of the reducing schemes in a certain kind of cinema, something not directly associated to the fact that the person mentioned in the title — a inmate of Miguel Bombarda Hospital who produced a relatively wide series of drawings during his stay — was officially described as a freak, but especially because the film refuses and goes beyond the dominant discussion on madness. The delicate direction and editing work, both in image and sound, a distinct feature in António Reis' film, follows, firstly, a desire to inscribe Jaime's drawings in the place where they were produced, thus looking to articulate them in an intimate way. It is fair to speak of an inscription (even in a physical sense) of those drawings in a specific place because, in the filmic fiction, Jaime's drawings are, first of all, a significantly rich and complex material that can establish surprising relationships with other details and facts of life.

João Lopes







TRÁS-OS-MONTES

Portugal, 1976 / cor/colour / 111 min

Realização/Director	António Reis, Margarida Martins Cordeiro
Imagem/Photography	Acácio de Almeida
Montagem/Editing	António Reis, Margarida Martins Cordeiro
Som/Sound	António Reis, Margarida Martins Cordeiro
Diretor de Produção/Production Director	Pedro Paulo
Produção/Production	Centro Português de Cinema, Tobis Portuguesa, RTP
Laboratório de Imagem/Image Lab	Tóbis Portuguesa, Éclair (Paris)
Estúdio de Som/Sound Lab	Valentim de Carvalho
Estreia/Release	Satélite, 11 de junho de 1976

Durante 70 dias úteis, em três fases, a partir de setembro de 1974, António Reis e Margarida Martins Cordeiro filmaram “Trás-os-Montes”, uma longa-metragem a cores e 16mm. Foi necessário um percurso de dez mil quilómetros e gastaram-se dez meses na respetiva montagem. A interpretação pertence aos habitantes dos perímetros de Bragança e Miranda do Douro.

For 70 working days, in three different stages, starting September 1974, António Reis and Margarida Martins Cordeiro shot “Trás-os-Montes,” a colour feature film in 16mm. They travelled ten thousand kilometres and spent ten months in the editing room. The cast was composed of inhabitants from the Bragança and Miranda do Douro peripheries.

LONGE DAS LEIS

Perto do fim do filme, um homem ensina ao filho – um rapazinho – os rudimentos da pesca. O barco desliza nas águas tranquilas e a câmara enquadra as margens que são rochosas, em ravina, tranquilas também. Uma voz (a da criança) faz-se então ouvir. Diz: “Alemanha...” Voz *off* – que não afirma, não pergunta, aventura-se talvez, sonha alto. Depois, no mesmo tom: “Espanha...” Na verdade, o que a imagem *indica* é Espanha ali ao lado, por trás da barreira de montanhas. Mas a voz que diz “Espanha” não fala mais alto que a outra, não a corrige. É que a Alemanha também é ali, na enunciação da criança. Mais à frente no filme, a rima completar-se-á: leitura de uma carta enviada por um pai, da Alemanha precisamente, para onde emigrou. Não se trata portanto de um *ou* de outro, são ao mesmo tempo os dois países, ambos reduzidos a uma palavra. Há a Espanha que é o *off* da imagem, o *além do olhar*, e a Alemanha que é o *off* do som, o *aquém da voz*. Uma zona de sonho e de angústia separa-os e liga-os, é a isto que se chama um “plano”.

O tema do filme que António Reis e Margarida Cordeiro fabricaram, em 1976, na região de Trás-os-Montes (daí o título do filme) é o *afastamento*. No duplo sentido de estar afastado (exílio) e do próprio ato de afastar (perder de vista, depois esquecer). O afastamento, dizem-nos pouco a pouco Reis e Cordeiro, é a história deste Nordeste de Portugal. É o domínio distante, incompreensível e incompreendido da Capital (Lisboa) sobre Trás-os-Montes. A ponto de as Leis, decretadas na Capital, não chegarem aos camponeses, e de eles se interrogarem: será que existem sequer? Cena-chave do filme é aquela em que Reis traduz em dialeto um excerto de *A Muralha da China* de Kafka, cena-chave na medida em que vimos o problema voltar a colocar-se tragicamente, agora na realidade, em 1976. Afastamento que des-culturaliza a região, a corta do seu passado celta e pagão, folcloriza as migalhas de cultura popular sob a forma de postais ilustrados. Afastamento dos camponeses dos campos de cultivo e dos pastos, primeiro rumo às minas da região (cena magnífica em que Armando, a criança do pião, visita a mina desativada, a escorrer chuva), depois rumo à América (o pai, nunca visto, de súbito regressado da Argentina para partir logo de seguida), por fim, rumo à Europa das fábricas e das linhas de montagem, França, Alemanha.

O afastamento (ou o seu oposto: a aproximação) que interessa aos atores de *Trás-os-Montes* produz-se no *hic et nunc* do *presente*. Não se trata de limpar desoladamente o pó ao que estava enterrado, nem de um lamento pelo tempo que passa ou da exibição de tesouros que não o são para ninguém (senão para um público necrófilo, género “*Connaissance du Monde*”); trata-se de uma operação de uma outra exigência: tornar-nos atentos àquilo que no plano (zona, insisto em lembrá-lo, de sonho e angústia) remete para *um alhures*, e construir assim, pouco a pouco, o que poderíamos chamar “o estado fílmico de uma região”. Para tal, Reis e Cordeiro não partem do *facto* da existência oficial de Trás-os-Montes (o dos mapas geográficos ou da burocracia de Lisboa) mas do seu contrário: do sulcar, do rasgar de cada “plano”, como aquele rio já citado que cava o seu leito entre a Espanha e a Alemanha, e que corre, por isso, em Portugal.

O afastamento não é só o tema (sobre o qual poderíamos falar horas a fio, exibir o nosso conhecimento, fazer umas críticas em cima do joelho), é também a *matéria* do filme *Trás-os-Montes*. A enunciação surda de cada plano profere a mesma pergunta: haverá graus de *off*? Podemos estar mais (Alemanha) ou menos (Espanha) *off*? Dito de outra maneira: qual é o estatuto – a qualidade de ser – daquilo que sai de campo (daquilo que exprime e daquilo que expulsa)?

Adivinha-se que a resposta será esta (dela depende todo um gozo do cinema): no *off* não há graus. *Quando estás longe, mesmo que seja na porta ao lado, no cinema, estás perdido para sempre*. Podíamos resumir assim, numa fórmula típica da neurose obsessiva, o que há de dialéctica do *in* e do *off* no cinema moderno. E seria preciso acrescentar para que a indeterminação seja total: *e se voltares, o que é que me prova que continuas a ser tu?*

A “veste inconsútil do real” com que sonhava Bazin está sempre a ser recortada pelo enquadramento, pela montagem, por tudo aquilo que *escolhe*. Mas mesmo remendada (arranjada) por um contracampo que a volta a coser, fica habitada por um horror fundamental, um mal-estar: aquilo que o plano A exhibe e que o plano B escamoteia pode muito bem reaparecer no plano C, mas travestido, sem prova de que não se tornou outra coisa. Tudo o que passa pelos limbos do *off* é susceptível de voltar *outro*. Por mais narrativos e representativos que fossem, pessoas como Lang ou Tourneur (continuados hoje por Jacquot ou Biette) só filmavam porque esse outro, essa dúvida no seio do mesmo, era possível, geradora de horror ou de cómico (cf. Buñuel, para quem esta é a principal motivação). Parece que me esqueci do filme do Reis, mas nada disso. Como prova, lembro a espantosa última cena do filme, em que um comboio fura a noite seguido, poderíamos dizer à força, pela câmara que nem sempre o distingue muito bem da obscuridade e que está sempre a redescobri-lo (*fort/da*), seja sob a forma de fumo (para o olhar), seja sobre a forma de apito (para o ouvido).

Para ele, não há mais graus no afastamento temporal do que no afastamento espacial. Não há mais memória recente do que memória a longo prazo. Tudo o que não está lá encontra-se, *a priori*, igualmente perdido – e assim, é esse igualmente o ponto importante a *produzir*. Ruptura com uma concepção linear, gradualista da perda (de vista ou de memória) em benefício de uma concepção dinâmica, heterogénea, material. Porque *produção* quer dizer duas coisas: produzimos uma mercadoria (com o nosso trabalho), mas produzimos também uma prova condenatória (quando necessário). Cinema = exibição + trabalho. É assim que, apesar da sua erudição, Reis e Cordeiro se comportam sempre como se tivessem acabado de aprender por si próprios o que iam comunicar a um espectador também totalmente ignorante. É preciso levar a sério Reis quando fala, na entrevista, de “tábua rasa”: e não é certo que esta atitude não seja, no fim de contas, preferível àquela que consiste em trabalhar a partir do saber ou do suposto saber do espectador, quando não a partir de uma doxa comum (geradora, como qualquer doxa, de preguiça satisfeita, particularmente devastadora nas ficções de esquerda). Inclinar-me-ia antes a pensar que mais vale – seja qual for o lado da câmara em que estejamos – pôr em prática o adágio mizoguchiano: lavarmos os olhos entre cada plano.

Serge Daney, in *Cahiers du Cinéma* nº 276, maio 1977

AWAY FROM LAW

Near the end of the film, a man teaches his son — a little boy — the basics of fishing. The boat roams in the quiet waters and the camera frames the margins and its rocky, quiet margins too. A voice (the child) then speaks. It says: “Germany...” *Voice over* — not speaking, not asking, but adventuring itself, perhaps, or daydreaming. Then, the same tone: “Spain...” Actually, the image *indicates* it is Spain, over there, behind the mountain range. But the voice that says “Spain” doesn’t say it louder than the first one, it does not correct it. Because Germany is also there, the child says. Later in the film, the rhyme is completed: a reading of a letter sent by a father from Germany, precisely, to where he emigrated. It’s not one or the other but both countries at the same time, both reduced to a word. Spain is what is *out of the frame, beyond our gaze*, and Germany is what’s *out of sound, beyond the voice*. An area of dreams and anguish that separe and connects them, what one calls a “shot”.

The theme in the film that António Reis and Margarida Cordeiro produced, in 1976, in the region of Trás-os-Montes (hence the title of the film) is *withdrawal*. The double sense of being away (in exile) and the act itself of going away (losing sight of something and then forgetting it). Withdrawal, Reis and Cordeiro tell us slowly, *is* the story of Northeastern Portugal. It is a distant, incomprehensible and misunderstood rule by the Capital (Lisbon) over Trás-os-Montes. To the extent that the Law, ruled by the Capital, doesn’t reach these peasants, making them ask themselves: does it even exist? The key scene in the film is the one where Reis translates an excerpt from Kafka’s *The Great Wall of China* to a dialect, a key scene in the sense that we now see its problem tragically reenacting, in real life, in 1976. A withdrawal that deculturalises the region, cuts it from its Celtic and pagan past, romanticises the scraps of popular culture and turns it into a series of illustrated postcards. The withdrawal of peasants from harvested fields and pastures towards the region’s mines (a magnificent scene where Armando, the child with the spinning top, visits a closed mine in the pouring rain), then towards America (the father, never seen before, suddenly comes back from Argentina and leaves again quickly), and finally towards the European factories and assembly lines in France and Germany.

The withdrawal (or its opposite: approximation) that interests the authors of *Trás-os-Montes* comes to life in the *hic et nunc* of the present. It isn’t about cleaning the dust, in desolation, in what was buried before nor regretting a time that goes by or displaying treasures that aren’t treasures for anybody (except for a necrophiliac audience, such as “Connaissance du Monde”); it is an operation with other requirements: becoming more observant of what is inside an image (an area, I insist, of dream and anguish) and takes us *elsewhere*, thus building, step by step, what we could describe as “the filmic state of a region”. To do so, Reis and Cordeiro do not build their film *on the fact* that Trás-os-Montes officially exists (as a geographical map or in the eyes of Lisbon’s bureaucracy) but in the opposite way: from the furrows, the energy in each “shot,” such as the one with the already mentioned river that digs its channel between Spain and Germany, running, therefore, in Portugal.

Withdrawal isn’t only the theme (we could discuss it for hours, thus showing our knowledge and writing a clumsy review), it is also the *matter* of *Trás-os-Montes*. A deafened statement in each shot is asking the same question: how many degrees are there in what lives *outside of the frame*? Are there more (Germany) or fewer (Spain)? In other words: what is the status — the quality of being — in what exits the shot (what it shows and expels)?

We can guess that the answer is this (the whole experience of pleasure in film depends on it): there are no degrees. *When you are far away, even if it’s just on the other side of that door, in film, you are lost*

forever. We could thus resume, in a typical formula of obsessive neurosis, what is dialectically *inside* and *outside* of a shot in modern cinema. One must also add, so that everything is undetermined: *and if you come back, how can you prove that you're still yourself?*

The "seamless appearance of reality" dreamt by Bazin is constantly being framed in a shot, by the editing, by anything that makes a *choice*. But even though it is patched up (arranged) by a reverse shot that sews it back up again, it is inhabited by a fundamental horrific or uneasy feeling: what shot A is showing and shot B is hiding may well appear in shot C, in a disguised way, not showing it hasn't become something else. Anything that goes through what lives *outside of the frame* may come back as *something else*. As narrative or representative films can be, people such as Lang or Tourneur (now Jacquot or Biette) only made films because that other part, that doubt that lives inside a film, was possible and could provoke horror or comedy (cf. Buñuel, to whom this is his first motivation). It might seem that I have forgot Reis' film, but I didn't. As proof, I will remind you of the wonderful last scene in this film, where a train runs into the night, we could say *forced to*, by a camera that doesn't always manages to see it in the darkness but nevertheless is always rediscovering it (*fort/da*), either as a shape of smoke (to our eyes) or in the sound of a whistle (to our ears).

To him, there are no more steps in time withdrawal than in space withdrawal. There isn't more recent memory than long-term memory. Everything that is not there finds itself, *a priori*, equally lost — thus becoming another important point to *produce*. A rupture with a linear conception, a gradual approach to loss (of view or memory) that benefits a dynamic, heterogeneous and material conception. Because *production* means two things: to produce merchandise (with our work) but also to produce condemnatory evidence (when necessary). Cinema = exhibition + work. Despite their knowledge, Reis and Cordeiro behave this way, as if they've just learned what they'll communicate to an equally ignorant audience. We must take Reis seriously when he speaks of a "clean state": and we are not sure if this attitude, after all, is better than the one that consists of working from knowledge and the supposed knowledge of the audience, instead of coming from a common doxa (that comes, as any doxa, from satisfied laziness, one that is particularly devastating in left-wing fiction works). I would rather think that it is better — whichever side of the camera we're standing on — to put a Mizoguchian adage to practice: that is, to wash our eyes between each shot.

Serge Daney, *Cahiers du Cinéma* n° 276, May 1977



“Trás-os-Montes” continua a perseguir-me. Vi duas vezes este filme maravilhoso onde os realizadores portugueses António Reis e Margarida Cordeiro cantam o seu povo. Numa das partes do filme deixam existir em simultâneo o passado e o futuro do seu povo através de cenas de sonho na floresta, sobre os rochedos: lendas celtas do mundo de Portugal. A dosagem do som no filme é de um grande rigor e por vezes o seu som implanta-se no grande silêncio das paisagens, dos rochedos, das árvores, todas ligadas por uma força secreta e poética aos valores elementares e sólidos da vida quotidiana destes montanheses isolados, longe da “capital”, longe das leis do país. Para mim, os autores conseguiram criar o sentimento do espaço de “Trás-os-Montes”, pela longa duração das distâncias. Penso em Dovjenko, grande poeta do ecrã. O apito agudo do comboio, o grito que rasga o movimento romântico do fumo, é um sinal claro, imediato, bem compreendido no final do filme. O espectador fica em alerta sobre o Portugal acordado, em vias de se libertar. Ao longo de todo o filme, os realizadores mergulham na história e na memória do seu povo.

Joris Ivens, carta ao diretor do Centro Português de Cinema, 1976

Este filme é para mim a revelação de uma nova linguagem cinematográfica. Nunca, que tenha conhecimento, um realizador empreendeu com tal obstinação a expressão cinematográfica de uma região: quero dizer, essa comunhão difícil entre os homens, as paisagens, as estações. Só um poeta insensato podia pôr em circulação um objeto tão inquietante. Apesar da barreira de uma linguagem tão áspera como o granito das montanhas, aparecem, de repente, na curva de um caminho novo, os fantasmas de um mito sem dúvida essencial, porque o reconhecemos mesmo antes de o conhecer.

Jean Rouch, Libération, 25, 26, 27 de março 1978

“Trás-os-Montes” still haunts me. I saw this beautiful film twice where Portuguese directors António Reis and Margarida Cordeiro sing their people’s language. In certain parts of the film, they let the past and future of their people coexist simultaneously in dreamy scenes in forests over cliffs: the Celtic legends of the Portuguese world. The sound mixing in the film is very rigorous and sound sometimes haunts the great silence that lives in the landscape and in cliffs and trees, all connected through a secret and poetic force to the basic and solid values in these isolated mountaineers’ everyday life, faraway from the “capital” and the country’s laws. To me, the authors managed to create a feeling of space in “Trás-os-Montes” in the great length that lies between these distances. I think of Dovjenko, the great poet of the screen. The sharp whistle of a train, a scream that tears through the smoke’s romantic movement, is a clear sign, an immediate one, that becomes understood at the end of the film. The audience stays alert and faces a Portugal that was woken up and is on the verge of freeing itself. All through the film, both directors dive into the history and memory of its people.

Joris Ivens, in a letter written to the director of Centro Português de Cinema, 1976

This film, to me, is a revelation of a new cinematographic language. Never, as far as I know, has a director managed to capture the cinematographic expression of a region: that is, a difficult communion between man, landscape and the seasons. Only a foolish poet could distribute such a disturbing object. Despite the barriers in a language that is as rough as the granite in the mountains, the ghosts of an undoubtedly essential myth suddenly appear, in the curve of a new path, because we have recognised them even before we met them.

Jean Rouch, Libération, March 25, 26, 27 of 1978

ANA

Portugal, 1982 / cor/colour / 115 min

Realização/Director	António Reis, Margarida Martins Cordeiro
Argumento/Screenplay	António Reis, Margarida Martins Cordeiro
Imagem/Photography	Acácio de Almeida
Montagem/Editing	António Reis, Margarida Martins Cordeiro
Som/Sound	Carlos Pinto, Joaquim Pinto, Pedro Caldas
Misturas/Mixer	Antoine Bonfanti
Diretor de Produção/Production Director	José Mazeda
Produção/Production	António Reis, Margarida Martins Cordeiro
Com/Cast	
Ana Maria Martins Guerra	(Ana)
Manuel Ramalho Eanes	(Alexandre)
Octávio Lixa Filgueiras	(Filho de Ana)
Aurora Afonso	(Aurora)
Ana Umbelina	(Criança)
Laboratório de Imagem/Image Lab	Tóbis Portuguesa, Éclair (Paris)
Estúdio de Som/Sound Lab	Nacional Filmes, Billancourt (Paris)
Estreia/Release	Forum Picoas, 6 de maio de 1985

Numa longínqua região montanhosa de Portugal, vive uma família cujos contactos com o mundo exterior são raros. Os seus membros são quase vestígios de uma outra era. O seu isolamento vai ser perturbado pela chegada de uma equipa de etnólogos, com quem vão tentar manter-se numa relação distante, mesmo hostil. (sinopse de produção)

In a faraway mountain region of Portugal, a family lives with few contacts with the exterior world. Its members are like traces of another era. Their isolation will be disturbed by a group of ethnologists with whom they will nurture a distant, even hostile relationship. (production synopsis)

As emoções da infância que nascem de novo, sob outras formas, com outros rostos, outras.

O trabalho intenso para que as transmutações surjam e permaneçam na obra inteira e já independente de nós.

Emotions from childhood that are re-born in other forms, with other faces, become other emotions.

The intense work for which transmutations appear and stay in the overall work that is now independent of us.

António Reis, Margarida Martins Cordeiro



Alguns dirão que neste filme nada se passa, que não há narração. Serão os mesmos que a não saberão achar no diálogo de Platão, na ode de Píndaro ou no *Babel e Sião* de Camões. “Fraqueza da humana sorte: / que quando da vida passa / está recitando a morte”. “Recitar a morte”, do *Ulisses* de Homero ao *Ulisses* de Joyce foi o único e supremo fito da narratividade.

“Ana” é, entre muitas outras coisas, o filme da compreensão disso. Se se lembra na ausência, é porque o seu espaço não é o da memória, “senão o da reminiscência”.

Continuando – e concluindo – em Camões: é o filme que sobe da sombra ao real “da particular beleza / para a beleza geral”.

João Bénard da Costa, Diário de Notícias, 1 de janeiro 1983

Na sua recusa de uma narrativa tradicional contada, “Ana” documenta apenas um lugar e a sua gente, descontinuo, fragmentado, frágil, intenso na contaminação necessária, mergulhando na vibração do tempo que decorre.

Mas quem é e o que significa esta mulher? Que sentido têm os seus gestos, os seus passeios, as suas falas graves, o seu grito de morte “Miranda! Miranda!”, nome de animal e de burgo velhos?

“Ana” é a essência, palavra completa como uma amêndoa, princípio, meio e fim em três simples letras. Palavras-chave, também, enigma e solução. Nome de mulher.

Nome de filme. “Ana”, de António Reis e Margarida Cordeiro.

Luís de Pina, O Dia, 13 de maio 1985

O que é extraordinário neste filme é que nos encontramos sempre diante de um equilíbrio que sentimos efêmero e frágil, precário como é o fio da memória, mas que jamais é quebrado. António Reis e Margarida Cordeiro vencem a batalha com uma segurança que nos maravilha. Obra particularmente exigente, sem relação direta com qualquer escola ou moda cinematográfica, sem paralelo na produção mundial actual, “Ana” vai ficar na História do Cinema.

Deixando de lado a pequenez do pensamento local que nega grandeza e importância a tudo o que produz de bom a terra portuguesa, não podem restar dúvidas de que “Ana” é um marco inamovível na história, já longa de oitenta anos, da cinematografia mundial.

António Loja Neves, Cinema nº 6, Verão 1985

Margarida Cordeiro e António Reis reclamam de nós a sensibilidade e a inteligência para os vetores estético e emocional. Sobressai a múltipla sugestão plástica de sinais poéticos, a par de uma conjugação visual e sonora: raramente se ouviu assim um verbo melódico, e uma tal inscrição de ressonâncias musicais... Entre intimidade e exterior, persiste um perfeito equilíbrio de alternância e articulação, convertendo-se a paisagem numa dimensão primordial, densa e perturbante arquitectura de exultação – pela fábula ou o fantástico místico, pela sedução do sonho e a exaltação do olhar. Para além do carácter ritual, pela intervenção dinâmica dos elementos naturais (ar, água, terra, fogo), “Ana” sublinha o ritual do carácter – chegando à paisagem interior pelo interior da paisagem...

José de Matos-Cruz, O Jornal, 6 de julho 1984

“Ana” pode ser visto como uma arquitetura fascinante de histórias, umas grandes, outras pequenas, umas contendo outras, outras negando-se a qualquer subordinação a qualquer espaço de narratividade que não seja aquele que, por vezes desesperadamente, vão conquistando. Por um lado, estamos perante um filme que aceita os fragmentos renovados do tempo como matéria fundamental do seu espaço de visão (são as estações e as diferenças que vão instalando nos dados imediatos do espaço); por outro lado, descobrimos com um fascínio persistente que esse carácter cíclico se enreda com o movimento da vida e da morte, das vidas e das mortes, perturbando a linearidade inicial do próprio espaço.

João Lopes, Diário de Notícias, 9 de maio 1985

Ainda não tive o diálogo que desejava com António Reis e Margarida Cordeiro, realizadores do filme “Ana”. Recordo-me do seu filme precedente, “Trás-os-Montes”, uma obra inesquecível. Vendo “Ana”, vivi uma grande experiência emocional. É um filme que eleva o espírito, com uma sensibilidade, uma finura e uma conceção poética da imagem muito particular. Mais do que uma lenda, é um conto, um sonho secreto que vos persegue muito tempo depois.

Joris Ivens

“Ana” tem grande poder e beleza. Tem grande convicção. E “Ana” é um filme assustadoramente saudável. A saúde tem algo a ver com o estabelecimento de um balanço harmonioso dentro de nós, entre nós próprios e o que nos rodeia, entre os nossos atos e a história de todos os nossos atos coletivos. Penso que tudo isto é um dos assuntos do filme, está lá no ritmo, no tempo, na imagem, nas próprias pessoas. E penso que também está lá no espírito do trabalho, no estilo e paciência e respeito, que tornou este filme possível.

Robert Kramer



Some will say that nothing happens in this film, that there's no narration. But they won't be able to find it in Plato's dialog too, or in Pindar's odes or in Camões's *Babel e Sião*. "Weakness of human luck: / when life goes by / it talks of death". The "talk of death," from Homer's *Ulysses* to Joyce's *Ulysses*, was the only and supreme aim of all narrative.

"Ana is, among other things, a film about understanding this. If one remembers its absence, it is because its space doesn't belong to memory "but to reminiscence".

Continuing — as a conclusion — on Camões: it is a film that grows out of a shadow into the reality "from small beauty / into the great beauty".

João Bénard da Costa, Diário de Notícias, January 1, 1983

By refusing a traditional narrative of storytelling, "Ana" documents only a place, and its people, a discontinuous, fragmented and fragile one, intense in the necessary contamination that dives into the vibration of its own time.

Who is and what does this woman mean? What sense lies in her gestures, her walks, her deep words, her death cry "Miranda! Miranda!", an animal name as well as an old village?

"Ana" is the essence, a complete word, like an almond, the beginning, middle and end of three simple letters. Key words as well as an enigma and a solution. A woman's name.

A film's name. "Ana", by António Reis and Margarida Cordeiro.

Luís de Pina, O Dia, May 13, 1985

What is extraordinary in this film is that we find ourselves facing what seems to be an ephemeral and fragile balance, as memory's precarious thread, that is never broken. António Reis and Margarida Cordeiro win this fight with amazing strength. A particularly difficult work, with no direct relation to any school or cinematographic trend, unparalleled in today's world production, "Ana" will go down in Film History.

If we put aside the pettiness of local thinking that denies any greatness and relevance of what is produced in the Portuguese land, one can't deny that "Ana" is an irreplaceable historical milestone in more than eighty years of film history.

António Loja Neves, Cinema nº 6, Summer 1985

Margarida Cordeiro and António Reis demand our sensibility and intelligence to their aesthetic and emotional vectors. There is a clear complex artistic suggestion made of poetical signs, as well as a visual and sound union: seldom has one heard such melodic words and such a group of musical resonances... Between intimacy and the outside world, there is a perfect balance between alternation and articulation, thus converting the landscape into a primordial dimension, a dense and disturbing architecture of exultation — through fairytales or a mystical fantasy, through the seduction of dreaming or in the exaltation of our gaze. Besides its rituals, the dynamic intervention of its natural elements (air, water, earth, fire), “Ana” stresses the ritual’s character — reaching the inner life’s landscape through the landscape’s inner life...

José de Matos-Cruz, O Jornal, July 6, 1984

“Ana” can be seen as a fascinating architecture of stories, some big, some small, others stories containing others stories, and a few others that refuse any subordination to any narrative space except the one that they manage to build, sometimes desperately. On the one hand, we are facing a film that accepts the renovated fragments of time as a fundamental substance of its visual space (that is, the seasons and the differences that establish themselves in the space’s immediate details); on the other hand, we discover, with permanent fascination, that the cyclical character entangles itself with the movement of life and death, or lives and deaths, thus shaking the initial linearity of space itself.

João Lopes, Diário de Notícias, May 9, 1985

I still haven’t had the conversation I’d like to have with António Reis and Margarida Cordeiro, the directors of “Ana”. I remember their previous film, “Trás-os-Montes,” an unforgettable work. I lived through a great emotional experience when seeing “Ana”. It is a film that elevates our spirit, with sensibility, and a very particular fineness and poetic conception of images. More than a legend, it is a tale, a secret dream that haunts you for a long time after.

Joris Ivens

“Ana” has great power and beauty. And great conviction. “Ana” is a hauntingly healthy film. Health has something to do with the formation of a harmonious balance inside, between ourselves and what surrounds us, between our acts and the story of all our collective acts. I think that all this belongs to the film’s subject, it is in its rhythm, its time, its image, in the people themselves. I think it is also in the spirit of labor, in its style and patience and respect, something that made this film possible.

Robert Kramer





ROSA DE AREIA

Portugal, 1989 / cor/colour / 88 min

Festival de Berlim

Realização/Director	António Reis, Margarida Martins Cordeiro
Argumento/Screenplay	António Reis, Margarida Martins Cordeiro
Imagem/Photography	Acácio de Almeida
Montagem/Editing	António Reis, Margarida Martins Cordeiro
Som/Sound	Jean-Paul Mugel
Misturas/Mixer	Denis Sechaud
Diretor de Produção/Production Director	José Mazeda, Acácio de Almeida
Produção/Production	Inforfilmes

Com/Cast

Ana Umbelina, Balbina Ferro, Cristina de Jesús, Lia Nascimento, Maria Olinda Nascimento, Alberto Mendes, Alcino da Costa, António Reis e Artur Semedo

Laboratório de Imagem/Image Lab	Tóbis Portuguesa
Estúdio de Som/Sound Lab	Auditorium Synchro Art Systems (Geneve)
Estreia/Release	Cinemateca Portuguesa, 10 de outubro de 1989

Sons, ritmos, visões, palavras, corpos e rostos, vento, pó e areia.

Personagens de sonho, expostas mas secretas que surgem e desaparecem para voltar a aparecer mais longe como os “oueds” temporários onde nasce a rosa do deserto.

Condição humana, dolorosa, vida viva: crianças e mulheres, homens e animais, no mundo de um filme, no tempo de um filme. (Sinopse de produção)

Sounds, rhythms, visions, words, bodies and faces, wind, dust and sand.

Characters out of a dream, exposed yet secret, who appear and disappear to return and appear further away like the temporary places where the desert rose is born.

The human condition, painful, living life: children and women, men and animals, in the world of a film, in the times of a film. (Production synopsis)

É um filme sobre a condição humana. É feito da matéria das ilusões: dos sons, das visões, dos ritmos, das palavras, da música. Desenvolve-se livremente no tempo e no espaço, ao sabor das forças internas. À medida dos seus apelos interiores.

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

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

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

António Reis

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

Houve a luta com as formas, muito tempo antes de serem filmadas; o filme “mental” mudou vezes sem conta, mesmo após ter sido sujeito à escrita prévia da(s) *découpage(s)*. Filmadas, as formas revelaram-se muito belas, estranhas, hostis ou mesmo incompatíveis (planos que não puderam incorporar-se na montagem).

Impunham-se, rejeitavam-se, atraíam-se, estavam vivas. Finalmente, “Rosa de Areia” estava ali, contra mim (fazendo parte de mim), no escuro das salas, palimpsesto complexo e fugitivo no écran, jogo de luzes e sombras, de sons e de silêncio.

É a alegria muito funda e grave durante todo este longo e inenarrável processo.

Margarida Martins Cordeiro

It is a film about human condition. It is made of what illusions are made of: sounds, visions, rhythms, words, music. It develops freely in time and space, obeying its internal strengths. A film built on its inner appeals.

I would say that “Rosa de Areia” is, absolutely, a film made of matter. Matter in constant evolvement. Natural wind becomes tuba wind, actresses dresses act side by side with clouds, three-dimensions are defeated by two-dimensions, sequence shots are put to rest by still shots, music is silence and colour is modulated, the purest of lights becomes a floating and diffuse one.

The sense of labor over the matter (thrusting to it and coming from it) cannot be delimited: it is multiple, it constantly remakes itself and especially questions and elaborates different forms...

“Rosa de Areia” is but a torrent: it disappears in a slow rotation, a slow translation, moved by the rebellious energy of cinematographic forms.

António Reis

“Rosa de Areia” is a film for those who can see and listen as in their first time; as if it was the first film that came from the earth and spoke about it.

There was a struggle with forms, much before they were filmed; the “mental” film has changed countless times, even after been subjected to a previous writing of *découpage(s)*. When filmed, the forms became very beautiful, strange, hostile and even inconsistent (shots that could not be included in the editing).

They imposed, rejected and attracted themselves, they were alive. Finally, “Rosa de Areia” was there, against me (as part of me), in the darkness of the room, a complex and fugitive palimpsest on the screen, a game of light and shadow, sounds and silence.

It is a profound and grave joy born out of a long and indescribable process.

Margarida Martins Cordeiro

Como resistir ao encanto deste diálogo tão conjugal que o seu mistério quase desperta ciúme? O espectador será tocado, como eu, por uma asa da memória, e sentirá que ouviu, no silêncio e no escuro, qualquer coisa como uma reminiscência de conversa entre um pai e uma mãe. Nesse aspecto, não sei bem se periférico, “Rosa de Areia” é um filme perfeito.

Regina Guimarães

Primeiro trabalho dos autores em 35mm, “Rosa de Areia” é um filme magistral, composto de planos admiráveis, com sistemática e rigorosa utilização do plano-sequência. É difícil não ficar deslumbrado perante tanta beleza, mas, essa beleza é também um risco. Se este cinema é também uma experiência dos sentidos e do conhecimento, não será necessário amá-lo e não apenas admirá-lo, sentir-se transportado por ele e não apenas contemplá-lo? E, no entanto, é de uma beleza prodigiosa!

Augusto M. Seabra

Após os 90 minutos de projeção na sala da Cinemateca, tudo o que se disser sobre “Rosa de Areia” soa a tagarelice. Quando o silêncio fala assim, só resta calar. Tal como está construído (e destruído, no ritmo dialético que é a sua respiração), o filme impõe-se como um dogma da santíssima trindade. Talvez por isso ouviu-se na sala da Cinemateca, por duas vezes, a palavra “religioso”. Claro: é religioso o que *religa* todos os contrários e antinomias.

Afonso Cautela

Cada vez mais árido, o cinema de Reis-Cordeiro encontrou a harmonia no ciclo do nascimento e da morte. Em “Rosa de Areia”, já não existe um território delimitado. Habita-se a “natureza infinita onde se desenham e apagam todas as formas”. E se “a maior parte do cosmos é vazio”, acede-se à palavra, ao diálogo entre a poesia e a ciência, para que todos os discursos sirvam a continuidade do mundo. Como afirmou António Reis, muito antes do seu último filme, ainda existe “o respeito pela pedra que se está a esboroar, mas se temos o sentido da pedra, é porque lhe demos muita cabeça”.

Rui Catalão

“Rosa de Areia” eleva-se a um grau de depuração formal que lhe retira pontos de apoio que o identifiquem com um grupo socio-cultural determinado, para se tornar numa longa meditação sobre a natureza humana e o destino da vida.

José Coutinho e Castro



How can one resist the charm of a marital dialog that could provoke such jealousy in its mystery? The audience will be touched, as I was, by the wings of memory and will think it heard, in silence and darkness, something of a reminiscence of a conversation between a father and a mother. In that aspect, which I'm not sure if it is a peripheral one, "Rosa de Areia" is a perfect film.

Regina Guimarães

The authors' first work in 35mm, "Rosa de Areia" is a magnificent film, made of admirable shots, with a systematic and rigorous use of sequence shots. It is difficult not to be amazed with such beauty, although such beauty is also a risk. If this cinema is an experience to our senses and knowledge, wouldn't it also be necessary not just to admire but to feel carried by it instead of just contemplating it? It has nevertheless prodigious beauty!

Augusto M. Seabra

After seeing the 90-minute projection in Cinemateca's room, all that can be said about "Rosa de Areia" sounds like pure chatter. When silence speaks this way, one can only stay quiet. When looking at its construction (and deconstruction, such is the dialectic rhythm in the way it breathes), the film imposes itself as a holy trinity dogma. That is why the word "religious" was heard in Cinemateca's room twice. Of course: something religious *rebinds* all opposites and antinomies.

Afonso Cautela

Increasingly dry, the cinema of Reis-Cordeiro has found its balance in the life and death cycle. In "Rosa de Areia," there is no longer a defined territory. We now inhabit the "infinite nature when all forms and drawn and erased". And if "most of our cosmos is empty," we use words, the dialog between poetry and science, so that all reasoning serves the world's continuity. As António Reis said, some time before his last film, there is still "a respect for the stone that's breaking, but if we know the stone, it is because we've often hit our heads with it".

Rui Catalão

"Rosa de Areia" elevates itself to a degree of refinement that breaks with points of support that link its identity with a particular social and cultural group to become a long meditation on human nature and life's destiny.

José Coutinho e Castro



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 mais de 166 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 preservação, pesquisa técnica e acesso sobre as coleções fílmicas, videográficas e digitais. Desde 1998, o ANIM possui um laboratório de restauro fotoquímico, que se tornou entretanto o último em atividade na Península Ibérica. Criado prioritariamente para viabilizar trabalhos internos de preservação e restauro do cinema português, o laboratório também tem vindo a prestar serviços externos nas mesmas áreas, em particular para instituições estrangeiras congêneres da Cinemateca.

§

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema's mission is to preserve and promote Portugal's cinematographic heritage. Founded in 1948 by Manuel Felix Ribeiro, a pioneer of European cinematheques, it's an autonomous institution since 1980. The Cinemateca is a member of the International Federation of Film Archives (FIAF) since 1956, na organisation created in 1938, with currently more than 166 affiliates in 75 countries, with the goal to promote conservation and knowledge on cinematographic heritage.

In 1996, the Cinemateca opened a modern conservation centre in the outskirts of Lisbon – the ANIM, National Archive of Moving Images -, currently working as the basis for all preservation activities, technical research and access to its film collections, either in photochemical, videographic, or digital support. Its photochemical restoration lab, active since 1998 and from a few years later the last one of it's kind working in the Iberian Peninsula, was primarily created to enable internal preservation and restoration works in Portuguese cinema, but has since then also provided external services in the same areas to foreign film archives and cinematheques.

Empréstimo de cópias/print loan: acesso@cinemateca.pt

cinemateca
portuguesa
MUSEU DO CINEMA. IP

