

Xcèntric

dijous 29 de gener 20.30 h

Variacions del real

ANTÓNIO REIS i MARGARIDA CORDEIRO



Entre les escriptures modernes, poques han esdevingut tan mítiques com la de Reis/Cordeiro: poemes de bellesa mineral i magnètica, "revelació d'un nou llenguatge cinematogràfic" (Jean Rouch). *Jaime*, poema del sofriment i la solitud, descriu l'existència i l'obra pictòrica d'un home isolat en un psiquiàtric. *Trás-os-montes*, film paisatgístic, meditatiu i delicat, ple d'allunyaments i distàncies, descriu la vida d'una comunitat rural, amb imatges essencials de la natura que restauen - tal i com va dir Serge Daney- l'adagi de Mizoguchi: "abans de cada pla cal rentar-se els ulls".

..... 1a Part

JAIME, António Reis, 1974, 35', 16 mm

Entrevista de João César Monteiro.

(...) *La freda tarda de desembre en què vaig dirigir-me a la sala de projecció em va rebre la més càndida i afable criatura que deu existir sobre aquest taciturn planeta, però només em vaig adonar de la dimensió exacta d'aquestes qualitats (i dic això pressentint com n'han de ser de terribles les manifestacions dels seus reversos) després de veure el film, com si fos l'últim film o l'únic revelador possible i sense equívocs d'aquesta vehemència i natural explosió de grandesa humana. (...)* Al meu parer, "*Jaime*" és un dels més bells films de la història del cinema, o, si preferiu: una etapa decisiva i original del cinema modern, per la qual serà obligatori passar a tots aquells que, en aquest país o en un altre, vulguin prosseguir amb la pràctica "d'un cert cinema", d'un cinema que tan sols tolera i es reconeix en la seva pròpia austeritat i radical intransigència. (...)

¿Què et va interessar per escollir el motiu del film?

Per damunt de tot, va interessar-me la vida d'un home, i em va semblar que només podria interessar a altres persones si aconseguíem transformar estèticament la vida d'aquest home, atès que ell ja no podia defensar-se ni atacar-se per si mateix. Però potser ni així els interessaria. No ho sé. Si em preguntes el perquè, puc dir que m'identifico amb el conflicte d'ell i que aquest conflicte s'identifica pràcticament amb tots aquells que es troben en la condició de Jaime. Puc dir també que vaig procurar fer el film perquè almenys, humilment, servís per salvaguardar, amb el registre en la pel·lícula, els dissenys de Jaime, que considero genials. Si només, per tant, és un treball d'arqueologia de cinema, ja haurà tingut un resultat feliç, doncs sabíem que gran part de la seva obra desapareixeria.

No sóc cap entès en arts plàstiques, però em sembla indiscutible que ens trobem davant d'una obra pictòrica d'extrema riquesa.

Crec que és suficient estimar un petit cilindre de Mesopotàmia per sentir que Jaime és un artista de geni. Qui vibra amb aquells segells d'argila molt antics vibra amb la pintura de Lascaux, Altamira, Giotto, Rousseau, Léger, Séraphine Louis... El bestiari de Jaime, com l'aurinyacià i el magdalenà, és una desfilada d'arquetips i al mateix temps un dels més singulars de la Història de l'Art. I la seva estètica "fauve" o expressionista, que no fou contemporània d'aquells moviments europeus, tampoc els hi deu res. El seu temps històric i psicològic era un altre. Era un altre el seu espai de gruta, subterrani o sideral, amb núvols on viatjaven, somniaven i patien 1000 homes al seu interior.

Per tant, tenim per un costat el teu interès per les arts plàstiques...

Sempre m'han interessat profundament, si bé mai vaig aconseguir veure a Jaime com un pintor escindit d'un

home. Això fins i tot em va suposar un problema: Jaime va començar a pintar als 65 anys, i fins llavors havia tingut una vida en la qual no podia precisar les causes d'aquella pintura. Però en estudiar la seva vida més de prop, el lloc on va néixer, el lloc on fou hospitalitzat, vaig comprovar que la seva pintura estava profundament determinada per aquests factors. I com que les obres d'art estan pintades per algú (cada traç està fet sota una pressió emocional) m'interessava saber què hi havia al darrere del pintor. Potser així trobaria un sentit més profund. No es tracta, però, de fer-ho més confús, ni tampoc vull dir que qui no conegui res de la vida de Jaime no pot gaudir dels seus treballs ni valorar-los; però és veritat que un símbol plàstic representa, de forma abstracte o concreta, la lluita per aquesta representació i per trobar la pròpia poesia o dialèctica. Vaig provar de mostrar aquesta dialèctica de la pintura de Jaime, amb totes les seves implicacions poètiques, dramàtiques, biogràfiques, etc. I per aquest motiu trobo injust que no es consideri *Jaime* com una pel·lícula de fons, una pel·lícula de ficció. No és una història, però és un film on tot té importància. Fins i tot el seu aspecte despulat, sense preciosismes. Al meu parer era un atemptat sostenir un treball d'aquest gènere en els preciosismes. No vull excusar la manca de brillantor del film, la manca de retocs, però hi hagué una mena de pudor que va determinar la pròpia concepció estètica. *Aquesta mena de pudor, que molt justament no separe de la concepció estètica, em sembla que té ressonàncies molt profundes en tot el moviment global del film i que comença per fer-se molt evident ja des del començament, quan la càmera es situa, davant del pati de l'hospici, obeint a una reflexió d'ordre moral que es podria expressar com la voluntat de situar-se al "lloc exacte" -el lloc que, simultàniament, destrueix la noció de frontera, de la mateixa forma que destrueix el propi rectangle de l'enquadrament i es prepara, si es pot dir així, per fer una sèrie de jocs circulars, sense començament ni final, als quals s'articula tot l'espai filmic.*

(...) L'ús de la càmera en mà que, en certa mesura, representa les manques de l'ull humà, ens semblava la millor manera d'arribar a una certa cruïlla d'observació. La pròpia perspectiva ens proporcionava, mitjançant la profunditat de camp, fer tots els possibles passos i modulacions. Hi ha aquí, sobre el pla, una mena de treball sobre fusta, que el redueix a allò essencial. Evidentment es podien haver fet les seqüències en continuïtat, però això implicava posar molta palla pel mig, i jo no hagués pogut dirigir als malalts com ho vaig fer, aconseguint la sublimació de l'oligofrènic i atorgant-li la dignitat d'una estàtua d'Henry Moore, que la malaltia sovint no permet atorgar doncs repugna a molta gent. Però a mi, com a ésser humà, la malaltia m'afecta profundament, per la seva fatalitat i per la seva qualitat meravellosa.

Céluloide, Abril de 1974. Recollit a: António Reis e Margarida Cordeiro. *A poesia da terra*. Cineclub de Faro, 1997.



Per a més informació: www.cccb.org/xcèntric

PROPERA SESSIÓ: 5_02_04

INDEPENDENTS ENTRE GRATACELS: Jim Jarmush, Bette Gordon

Admirable poema, fet pel desplaçament d'imatges i de sons, sobre allò que resta. I allò que resta no és pas el motiu d'allò que sembla finalitzar l'obra de Jaime. Totes les coses mostrades són com pedres sembrades per un nen perdut, no per marcar el seu camí de retorn sinó com a signes traçats, sembrats en el seu abandó. (...) Allò que el film mostra amb força (la força de les coses conjuntes com a paisatge, interior, decorat) no és ni un procés, ni una explicació, ni una denúncia del sistema carcerari d'un hospital –les coses que se succeeixen com a imatges (...) s'encadenen sense causa. Totes són coses sense acció, isolades com objectes trobats; i si el film les encadena o enumera, elles s'addicionen en una suma misteriosa de la qual no resulten els cossos negres, cenyits, durs, compactes i, no obstant, d'una pell teixida sense defectes, dels estranys animals de Jaime, o dels gats nascuts en un altre món del qual semblen protegir la frontera. (...) I no sé com, en aquesta pura obra mestra del cinema, passa a través dels objectes, com una bufada brutal, allò que sabem a la infància: que les coses, els objectes, les distàncies que ens separen no estan fetes per nosaltres. Aquests cossos abandonats són metàfores captaires; eren la nostra solitud.

Jean-Louis Scheffer. *Jaime*.
París, 13 de novembre de 1997.

..... 2a Part

TRÁS-OS-MONTES, António Reis i Margarida Cordeiro,
1976, 108', 16 mm

Entrevista de Serge Daney i Jean-Pierre Oudart **¿Ens podries parlar del rodatge, de les condicions en** **què vas treballar amb els camperols de Trás-os-** **montes?**

Et puc dir que mai vam rodar amb un camperol, un nen o un vell sense haver-nos fet abans el seu company o el seu amic. Això ens va semblar un element essencial per tal de poder treballar amb ells i que no tinguessin problemes amb les màquines. Quan vam començar a rodar amb ells, la càmera ja era una mena de petita bestiola, com una joguina o un estrí de cuina, que no els feia por. Llavors, ja no suposava un problema col·locar els aparells d'il·luminació o els miralls al camp per obtenir llum indirecte. Fou una mena de joc, que a més ens va permetre exigir certes coses, molt sovint amb tendresa. I si teníem alguna dificultat ho comprenien molt bé. Una cosa molt important: ells podien verificar el nostre treball perquè érem "camperols del cinema". A vegades treballàvem setze o divuit hores diàries, i penso que s'estimaven veure'ns treballar. I quan teníem necessitat de que continuessin treballant amb nosaltres, fins i tot deixant les bèsties sense menjar o els nens sense cura, no ho sentien, crec, com una obligació. Era admirable veure-ho.

¿Com et va venir la idea de la pel·lícula?
Margarida va néixer allí. Jo sóc d'una província sense força, sense bellesa, sense expressió, ja erosionada, a 6 km d'Oporto. Per tant, tenia el desig interior de renéixer en una altra part. I el primer cop que vaig anar a Trás-os-montes, amb un amic arquitecte, vaig sentir que jo naixeria allí. Així doncs, coneixia la província des de feia temps, treballava amb la Margarida i com hi anava sovint, em vaig dir que estaria bé fer un film allí ja que tot confluïa en un sentit cinematogràfic. Ara bé: quan vam començar a rodar moltes de les localitzacions les havíem fet feia molt temps. Això no vol dir que no haguéssim planificat les coses: era més aviat una planificació *flexible*. En moltes escenes, per exemple, és difícil distingir entre allò que s'ha filmat en directe i allò que no. Per nosaltres, la dialèctica entre aquestes dues posicions estètiques ha estat un infern. Creiem haver aconseguit, però, no una síntesi, sinó una confrontació de contraris. Fins i tot en directe teníem d'un cantó la necessitat de la velocitat i de la sorpresa, i de l'altre la necessitat de netejar les coses parasitàries que no tenien cap sentit o que eren populisme gratuït. I per fer això necessitàvem un ull d'insecte.

Tinc la sensació que, al llarg de tota la primera part (la dels nens), et serveixes de la ficció per donar progressivament informacions més nues, més properes a allò que esperem d'un documental.
Però quan la mare explica la història de Blancaflor, ens trobem dins de la ficció o dins del documental? Ens trobem en tots dos. En un poble pot aconseguir-se que un esdeveniment esdevingui ficció. Allò sorprenent en un poble és que si t'hi trobes allí simplement veus la pols daurada, els animals a la font, etc. Però si pots passar d'una casa a l'altre, després a un riu, després per una porta, llavors les coses esdevenen tan complexes que ja no pots parlar simplement de ficció i de documental. En aquesta casa pots escoltar a aquesta mare explicant, mentre treballa, la història de Blancaflor. I els nens de l'Edat Mitja són com Blancaflor en imatges. En aquests pobles portuguesos es comprèn que és un vici separar la cultura mil·lenària, de les civilitzacions que han vingut després, i de la vida quotidiana d'avui dia. És precisament aquí, en aquest refús, que trobo un element progressista i revolucionari. (...) I per tornar a allò que em deies: en efecte, a la pel·lícula hi ha una frontissa. I aquesta frontissa és la lírica que sempre està amenaçada. Fins i tot quan els nens es diverteixen al riu descobren la mort al veure la truita congelada. La gran casa polsegosa dels morts o del nen que es diverteix amb un torn (que s'utilitza a la mina) és sempre un món amenaçat. Crec que el film està sempre en metamorfosi. La part anomenada "final" ha de reaccionar com un *boomerang*: cal que els espectadors rebin una compensació gràcies a l'espai i el temps líric de la primera part, per tal de suportar allò que segueix. Quan el ferrer es lamenta de què la gent se'n vagi del poble, això es refereix justament als nens mutilats i morts en les guerres colonials, a aquells que se'n van a Lisboa, a Europa, als barris de barraques, a les fàbriques, etc.

Per aquesta raó hem tractat a aquests nens amb tanta intensitat. Si vas al poble ho veuràs: són tal com es mostren, no hi ha naturalisme. Encara són una mica àngels.

(...)

Cahiers du Cinéma, nº 276, maig de 1977.

Trás-os-montes, per Jean Rouch

Aquest film és per mi la revelació d'un nou llenguatge cinematogràfic. Que jo sàpiga, mai cap realitzador havia emprès amb tal obstinació l'expressió cinematogràfica d'una regió: vull dir aquesta difícil comunió entre els homes, els paisatges i les estacions. Només un poeta poc raonable pot posar en moviment un objecte tan inquietant. Malgrat la barrera d'un llenguatge tan aspre com el granit de les muntanyes, al llarg d'un nou camí apareixen, sobtadament, els fantasmes d'un mite sens dubte essencial ja que el reconeixem fins i tot abans de conèixer-lo.

Carta dirigida al director del
Centro Português de Cinema, 1976 (extracte).

Trás-os-montes, per Joris Ivens

Trás-os-montes encara em persegueix. He vist dues vegades aquest film meravellós amb el qual els realitzadors portuguesos António Reis i Margarida Cordeiro canten al seu poble.

En una part del film deixen existir simultàniament el passat i el futur del seu poble mitjançant escenes de somnis immediats al bosc, sobre els penyals: llegendes celtes del nord de Portugal.

La dosificació del so és d'un gran rigor i sovint els sons s'implanten al silenci immens dels paisatges, dels penyals, dels arbres, tots lligats per una força secreta, poètica en els valors elementals i sòlids de la vida quotidiana d'aquests muntanyencs isolats lluny de la capital, lluny de les lleis del país.

Per mi, els autors han reeixit en la creació del sentiment de l'espai de Trás-os-montes per la llarga durada dels distanciaments. Penso en Dovjenko, gran poeta de la pantalla.

El xiulet agut d'un tren, el crit que esquinça el moviment romàntic del fum, és un signe clar i immediat que entenem prou bé a la fi de la pel·lícula. L'espectador resta a la espera del Portugal desvetllat i en camí d'alliberar-se (1). Al llarg del film els realitzadors s'endinsen dins la història i la memòria del seu poble.

Libération, 25, 26 i 27 de març de 1978

(1) Ndt.- En el text original Ivens fa un joc de paraules amb la imatge del tren mitjançant l'expressió "en train de se libérer".