

M
MUSEU
DA CIDADE

M
M M

MM
MM

M M
MMM
MM

fascículo *s.m.* (1794)

1 pequeno feixe **2** quantidade de ervas ou varas que se consegue levar debaixo do braço **3** feixe de espigas; gavela

4 *anatomia* pequeno feixe de fibras nervosas, tendinosas ou musculares **4.1** anatomia trato ou grupo de fibras nervosas que funcionam associadas em maior ou menor escala **5** *edição bibliográfica* cada um dos cadernos ou folhetos que integram uma obra maior e que vão sendo publicados por partes **6** *edição de texto* número ('cada edição')

7 *morfologia botânica* qualquer conjunto de estruturas ou órgãos filamentosos **8** *morfologia botânica* qualquer tipo de inflorescência em que os pedicelos das flores se inserem contraidamente no mesmo nó caulinar

ETIMOLOGIA *lat.* fasciculus, i 'molhinho, feixinho, fascículo'

FASCÍCULO
N.º 11

GARIDA
RDEIRO

MARGARIDA CORDEIRO

M
M
M

M

M
M
M

M

M

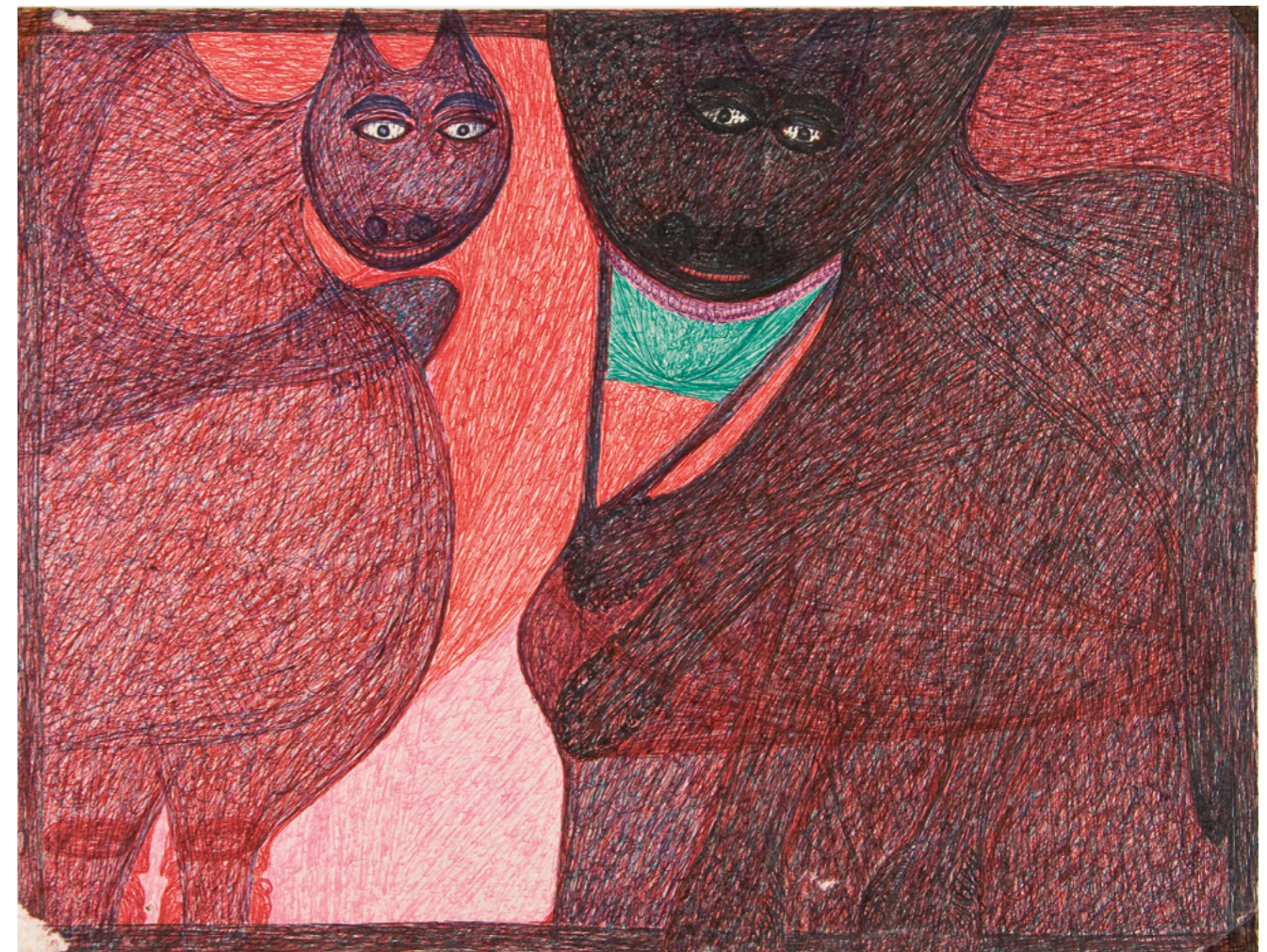
M
M

M
M

M
M
M
U
S
E
U

D
A

C
I
D
A
D
E





O PÓ DOS CAMINHOS

Não conheço pessoalmente Margarida Martins Cordeiro, a cineasta portuguesa que há trinta anos não filma e vive há mais de vinte na aldeia transmontana de Bemposta, onde nasceu (ou numa aldeia vizinha). Se, neste tempo de vida, o nosso encontro não tiver lugar é porque as circunstâncias e a precipitação dos dias assim consideraram como justo e equilibrado para um entendimento secreto. Nos anos de estudante, fui acolhido pela obra de Margarida Cordeiro (1938) e António Reis (1927-1991) como num país de hospitalidade onde pousar o corpo, as ideias mais castigadas e o alento que o contexto cultural das Belas Artes não podia proporcionar. Desavinda com o meio do cinema e por motivos de ordem prática que só a si respeitam, Margarida Cordeiro retirou-se para Bemposta, no concelho de Mogadouro, aldeia raiana da Terra de Miranda, conhecida pela sua barragem moderna no Douro Internacional e há séculos animada por um intenso comércio com a cultura castelhana que lhe é vizinha: León, Zamora, Salamanca... Num relativo isolamento, sem televisão em casa nem acesso a jornais, Margarida Cordeiro confienciava numa rara entrevista em 2009: «Só soube das Torres Gémeas três dias depois.»¹¹¹ E logo partilhava uma opinião refletida: «Um auto-ataque para provocar os acontecimentos. Pearl Harbour foi a mesma coisa.»¹¹²

Nesta entrevista — a última de que, à data, tenho notícia — descobríamos uma mulher fisicamente ativa e uma artista atenta que então lia os dez volumes de *A História Criminal do Cristianismo* de Karlheinz Deschner, encontrando-se numa passagem dedicada às guerras: «Nasci na guerra. Lembro-me do racionamento da alimentação aqui [em Trás-os-Montes], da entrada do leite em pó dos americanos, dos contrabandistas, do volfrâmio.»¹¹³

Aproximamo-nos da personalidade viva de Margarida Cordeiro pela sugestão das pistas lançadas e auscultando a obra sigilosa realizada a quatro mãos com António Reis, companheiro de vida, em quatro estranhos e prodigiosos filmes: *Jaime* (1974), *Trás-os-Montes* (1976), *Ana* (1982) e *Rosa de Areia* (1989). Aquando da morte inesperada de António Reis, em 1991, vários projetos se encontravam em elaboração, além do muito ambicionado *Pedro Páramo*, adaptação do livro do escritor mexicano Juan Rulfo. A tentativa de

¹¹¹ Margarida Cordeiro em entrevista a Alexandra Lucas Coelho, em *Público*/revista *Pública*, 29 de novembro de 2009, pp. 34-46.

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ *Ibidem.*, pp. 34-46.

M
M
M

M

M
M
M

M

M

M
M

M
M

M
M
M
U
S
E
U

D
A

C
I
D
A
D
E

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ Margarida Cordeiro em entrevista a Ilda Castro, em *Cineastas Portuguesas 1874-1956*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2000, pp. 92-107.

¹¹⁷ SENA, Jorge de, *Líricas Portuguesas*, Vol. II. Lisboa: Edições 70, 1983.

¹¹⁸ Margarida Cordeiro em entrevista a Alexandra Lucas Coelho, em *Público*/revista *Pública*, 29 de novembro de 2009, pp. 34-46.

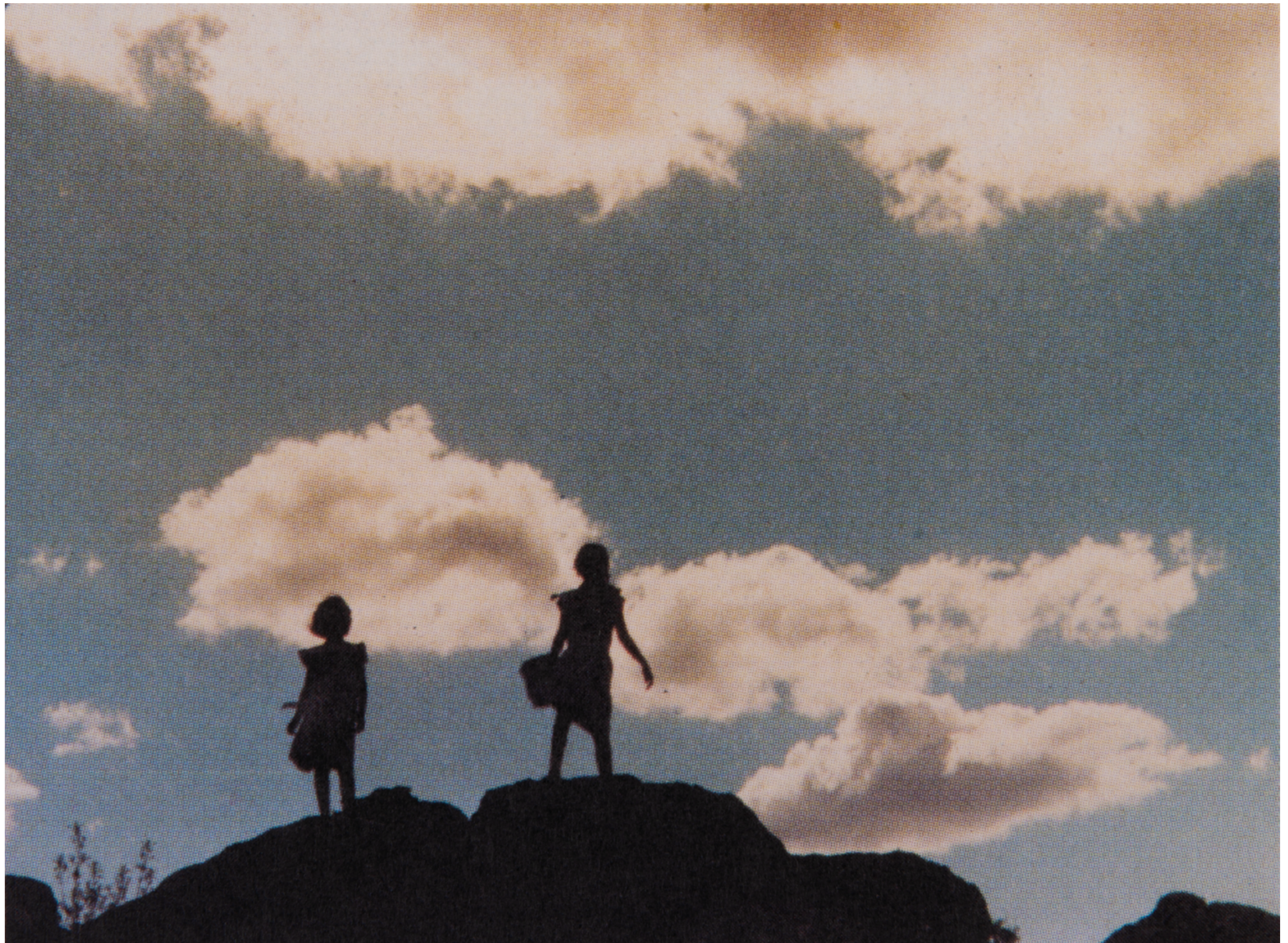
¹¹⁹ Margarida Cordeiro em entrevista a Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, *António Reis e Margarida Cordeiro, A Poesia da Terra*, MOUTINHO, Anabela, LOBO, Maria da Graça (org.). Faro: Cineclub de Faro, 1997, p. 10.

realização do filme — respeitando o projeto concebido com António Reis, incluindo certos locais de rodagem já visitados no México — é uma longa história, de espera, de desentendimentos e de esperança. «Concorri duas vezes por ano [aos apoios do Instituto do Cinema], durante oito anos — mais dois anos com o António [em vida], foram dez anos. [...] A concorrer, legalmente. Com *curriculum*, com sinopse, com planificação, com nomes de atores, com coprodução espanhola, com coprodução francesa, com coprodução italiana. Foram mudando, *inclusive*. Só na Suíça tivemos já os dois ou três projetos de coprodução que ao longo do tempo foram caindo, claro. Tive sempre coprodução, tinha era de arranjar dinheiro aqui também.»¹¹⁴ O financiamento do lado português acabaria entretanto assegurado, mas sob a responsabilidade de uma produção incapaz de garantir as boas condições de trabalho exigidas pela cineasta. Naquela rara entrevista, com a recente eleição de Barack Obama em fundo, Margarida Cordeiro manifestava intacto o desejo de rodar *Pedro Páramo*, sonhando para ele os atores espanhóis Pilar e Javier Bardem, Marisa Paredes e Rossy de Palma¹¹⁵. Noutra ocasião, avisara que «se não fizer o *Pedro Páramo*, que era para dar ao António, encontraria forma de expor uma série de quadros com cada sequência imaginada, [...] em homenagem ao António. Simplesmente.»¹¹⁶

Aproximamo-nos de Margarida Cordeiro hoje, trinta anos volvidos desde o derradeiro filme, *Rosa de Areia*, comemorando com certeza a história de amor e de labor que representou o encontro entre um poeta e «empregado de escritório» (assim o identifica Jorge de Sena em 1958¹¹⁷) e uma médica psiquiatra, antes que se transformassem nos autodenominados «camponeses do cinema» que haveriam de conhecer um único descendente em Pedro Costa. E, com ele, o recalcado do país transferir-se-ia da ruralidade do interior transmontano para os subúrbios africanos de Lisboa.

O primeiro encontro entre Margarida Cordeiro e António Reis teve lugar num concerto, no Palácio de Cristal, no Porto. «Eu estava absolutamente cansada da vida. Andava nos 20 anos e não sabia o que fazer.»¹¹⁸ lembra Margarida Cordeiro num momento em que já exercia Medicina no Hospital Psiquiátrico Conde de Ferreira. Os temperamentos aparentemente opostos reconheceram-se e pouco depois, António Reis ofereceu-lhe *Cartas a Um Jovem Poeta* de Rainer Maria Rilke. A pronta decisão da jovem médica em sair de casa dos pais para viver com António Reis — que, estando separado, era casado —, obrigou a uma rutura com a família, numa «espécie de castigo moral»¹¹⁹. O tempo era outro, marcado pelo controlo social, e não existindo no Porto o campo clínico da Psicanálise, Margarida Cordeiro escolheu a mudança, com António Reis, para Lisboa. Durante 15 anos manteve o afastamento da mãe e evitou a região de Miranda do Douro, preferindo a de Bragança, inclusivamente nas rodagens de *Trás-os-Montes*.





um papel realista e exigente» atribuindo consistência ao ímpeto de Reis, «muito mais interessado nos objetivos expressivos de uma cena do que propriamente nos meios para lá chegar.»¹³³, recorda Pedro Tâmen, ator e leitor de Michel de Montaigne no filme. E à «sensualidade quase animista» que Pedro Costa reconhece em António Reis, seu professor na Escola Superior de Teatro e Cinema, «algo de seriamente masculino»¹³⁴ sem paralelo noutra cineasta português, à atitude de arrebatamento varão, responde Margarida Cordeiro com o espírito interrogativo, metódico e exato da investigadora que atravessa todos os filmes, mas que em *Rosa de Areia* assume uma dimensão estrutural e alcança uma qualidade ontológica.

Rodado na geografia específica de Trás-os-Montes como as anteriores longas-metragens (à exceção de um punhado de planos em Lisboa, Mafra e em Tammanrasset, no deserto do Sahara), *Rosa de Areia* não se inscreve mais numa região particular do mundo; antes num espaço de abstração¹³⁵, atómico e mental e, por isso, no espaço trágico que é todo o laboratório científico e no espaço do devir que é o labirinto humano. Não por acaso, o filme é dedicado a João dos Santos, o analista (anteriormente referido) a que Margarida Cordeiro se mantém grata.

Mas a propriedade feminina que a cineasta traz consigo, outros identificam-na ainda no sólido conhecimento duma cultura tradicional, das formas de estar e das convenções associadas aos panos, às toalhas e às mesas, aos lençóis de linho e às camas, a toda a sabedoria das matérias, aos cuidados do corpo e ao conforto doméstico que traduzem a educação menor das mulheres. Como explanada na grande genealogia da pintura antiga europeia (particularmente na flamenga) ou no cinema de Luchino Visconti que aprimorou a consciência deste conhecimento de casta na experiência acumulada no teatro de ópera. Mas também em Cordeiro/Reis as escolhas excedem a evidência do primeiro grau: colocar, em *Ana*, uma ceifeira a mondar na seara vestindo uma blusa de seda não é simplesmente uma estratégia de dignificação do trabalhador campesino, mas a encarnação do facto histórico da sericicultura em Trás-os-Montes, documentada desde o século XIII, se ter tornado, a partir do século XVII, o mais importante centro de cultivo da amoreira, de criação do bicho-da-seda e de fabrico de veludos, damascos e gorgorões no país.

Rosa de Areia é povoado pelos habitantes dos concelhos de Vimioso e Mogadouro (convergindo populares e eruditos, sem distinção), estudantes da Escola Superior de Dança do Conservatório e um grupo eleito de velhos cúmplices do casal: o poeta Pedro Tâmen, o cineasta Fernando Lopes, o ator Artur Semedo, a compositora Constança Capdeville e o professor Arnaldo Saraiva. Mas também pelos textos (fundadores ou circunstanciais, também sem distinção) em que o imaginário deste cinema ganha raiz: além de

133 Margarida Cordeiro em entrevista a Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, *António Reis e Margarida Cordeiro, A Poesia da Terra*, MOUTINHO, Anabela, LOBO, Maria da Graça (org.). Faro: Cineclub de Faro, 1997, p. 91.

134 Margarida Cordeiro em entrevista a Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, *António Reis e Margarida Cordeiro, A Poesia da Terra*, MOUTINHO, Anabela, LOBO, Maria da Graça (org.). Faro: Cineclub de Faro, 1997, p. 67.

135 «Em *Rosa de Areia*, o tempo pode ser nenhum (rigorosamente indefinido como em tantos planos acontece), pode ser a Idade Média, o século XV, o século XVI, ou pode ser o tempo futuro, o tempo de que Carl Sagan nos fala noutra plano do filme. Por isso, também o termo plano é pobre e particularmente desajustado. [...] depois do episódio da execução do porco, precisamente depois do plano que a ele se segue — o mais erótico e críptico do filme — onde vemos os carrascos, de tronco nu, moles de músculos arrancados a uma revisitação cottafaviana do *peplum* italiano, a lavarem-se do sangue do animal.», COSTA, João Bénard da, *O crepúsculo inicial ou a aurora final*. Lisboa: Diário de Notícias, de 26 de fevereiro de 1989, pp. 12-13.

M
M

M

M
M

M
U
S
E
U

D
A

C
I
D
A
D
E

M

136 Margarida Cordeiro em entrevista a Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, *António Reis e Margarida Cordeiro, A Poesia da Terra*, MOUTINHO, Anabela, LOBO, Maria da Graça (org.). Faro: Cineclub de Faro, 1997, p. 90.

137 SAGUENAIL, *O-Culto, A Grande Ilusão*, n.ºs 13/14, outubro de 1991 a maio de 1992. Porto: Edições Afrontamento, 1992, pp. 13-14.

138 «Do ponto de vista formal, nós fomos apurando, decantando, de maneira que as pessoas gostaram menos do *Rosa de Areia* porque é mais puro e rigoroso e mais complicado do que o Trás-os-Montes. As pessoas acham-no frio — eu acho-o mais perfeito.», CORDEIRO, Margarida, em entrevista a MOUTINHO, Anabela, LOBO, Maria da Graça, *António Reis e Margarida Cordeiro, A Poesia da Terra*, MOUTINHO, Anabela, LOBO, Maria da Graça (org.). Faro: Cineclub de Faro, 1997, p. 17.

M
M

M
M

M

M
M
M
M

139 «Os nossos três filmes são como pedaços de filmes que rimam mais tarde, ou que são anunciados antes, tal como na música.» explica Margarida Cordeiro, em entrevista a Ilda Castro, em *Cineastas Portuguesas 1874-1956*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2000, pp. 92-107.

Michel de Montaigne, Franz Kafka, Saint-John Perse, Carl Sagan, Atharvaveda, um conto *zen*, a teoria de Niels Bohr associada à física quântica e um texto jurídico medieval que relata a sentença de morte a que foi condenado um porco em Campo de Vímoras. Tomando emprestadas as palavras de Pedro Tâmen, *Rosa de Areia* é, nesta evocação transtemporal dos textos e na presença viva dos companheiros, «a coerência do incoerente» daquilo a que poderíamos chamar «uma afetividade cósmica.»¹³⁶

Na elegia fúnebre aquando do desaparecimento de António Reis, o cineasta Saguenail sublinha o fenómeno de desocultação operado em *Rosa de Areia*: o olhar de Margarida Cordeiro tornou-se finalmente manifesto e desvela o que, até então, nos filmes anteriores, permanecia latente. «Da história de *Jaime*, fechado na sua solidão, à *Rosa de Areia*, em que a história da humanidade é metaforicamente reduzida à necessidade de sobreviver ao desaparecimento do sol patriarca, António Reis conta sempre a mesma história de crianças abandonadas, mas alargando o sentido dessa ficção de filme para filme, dum homem para uma região, duma região para a humanidade inteira. E, no decorrer da sua obra, surge uma personagem nova que assegura, numa relação harmónica com a natureza, a sobrevivência: a mulher; é *Ana* como espécie de resposta à partida do pai emigrante no filme *Trás-os-Montes*, e *Rosa de Areia* em que as mulheres vêm reconhecido o seu labor e o seu sofrimento ao longo da história, votadas a evitar que os empreendimentos dos homens desagüem no holocausto definitivo, da expulsão do paraíso às modernas centrais nucleares. Isto é, as palavras, e mesmo as imagens, foram-se feminizando, para não dizer grosseiramente, que o verbo deslizou do olhar poético para a visão feminista.»¹³⁷

Rosa de Areia é o culminar de um processo lento de aparições (o saborear do vinho sacrificial à mesa do pai, póstumo e solar, é duma aridez desarmante), translações e decantamento favorecendo a emergência da visão de Margarida Cordeiro, tornada paulatinamente inteligível. Não foi Margarida Cordeiro, recentemente ingressada no Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa, quem primeiro identificou o extraordinário na escrita e no desenho de um paciente esquizofrénico chamado Jaime Fernandes, falecido havia poucos meses? E a cujo trabalho seria votado o filme inaugural do casal, que Margarida Cordeiro, por modéstia, não assinou? Quinze anos mais tarde e ao quarto filme em colaboração com António Reis, *Rosa de Areia* possibilita entrever o eloquente desdobramento duma cosmogonia de formulações pensadas e vividas nos lugares da terra e da interpelação das questões metacinematográficas em que o génio de Margarida Cordeiro se extrovertia¹³⁸, arriscando progressivamente novas formas, introduzindo certamente um imprevisto desequilíbrio no seio do casal, voltada na direção do cinema a vir¹³⁹. Com *Pedro Páramo* («Era a nossa saída da província pela primeira

vez. Era o culminar do que tínhamos feito até ali.»¹⁴⁰), outros filmes foram sonhados: um documentário sobre a construção de um barco rabelo ou aqueloutro em alto contraste com que os dois cineastas gostariam de regressar ao Porto: «Ao Porto devemos um filme, um grande filme, pelas vivências que lá tivemos. Terá de ser uma água-forte, avassaladora, mas que não seja tributária de qualquer estética, quer dizer, onde não haja pontos de partida formais *a priori*»¹⁴¹. E, além de um filme cómico para que Artur Semedo¹⁴² a desafiava repetidamente, Margarida Cordeiro recordava, em 1997, ideias para um outro filme ainda: «Por exemplo, eu gosto do mar e poderíamos ter feito um sobre o mar — um *huis clos*.»¹⁴³

Serve a errância da minha digressão, perseguindo eixos de leitura, evocando outras vozes perdidas, entre memórias e entrevistas, para compreender a atualidade da nossa alegria na presença de uma cineasta maior, sadia, entre nós. No final de *Rosa de Areia*, escutamos — diante de uma paisagem lunar onde o vento varre o deserto —, uma voz feminina: «A natureza é infinita, tecido espesso, maciço, em movimento inesgotável, tapeçaria sempre inacabada onde incessantemente se desenham e apagam todas as formas. Redes infinitas de histórias inextricáveis, confusa estridência de vozes discordantes, uma total anulação, uma explosão silenciosa.» Ao que uma segunda voz, também feminina, responde: «Tudo se passa na escuridão. É preciso, talvez, escolher um fio, ao acaso». E novamente a primeira assenta: «A ideia destas histórias é tua, e não sou eu que vou interferir nelas. E, no entanto, será que houve, jamais, alguma coisa, nalgum lugar, nalgum tempo?». Voltaremos ao convívio com este cinema e aos fantasmas deste país? Tudo volta ao mesmo, a um só tempo e ao pó dos caminhos.

¹⁴⁰ Margarida Cordeiro em entrevista a Ilda Castro, em *Cineastas Portuguesas 1874-1956*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2000, pp. 92-107.

¹⁴¹ Entrevista em Cinema, n.º 16, Henrique Alves Costa (dir.), outubro de 1989, pp. 6-8.

¹⁴² Margarida Cordeiro em entrevista a Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, *António Reis e Margarida Cordeiro, A Poesia da Terra*, MOUTINHO, Anabela, LOBO, Maria da Graça (org.). Faro: Cineclub de Faro, 1997, p. 11.

¹⁴³ Margarida Cordeiro em entrevista a Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, *António Reis e Margarida Cordeiro, A Poesia da Terra*, MOUTINHO, Anabela, LOBO, Maria da Graça (org.). Faro: Cineclub de Faro, 1997, p. 17.

M
M
M

M

M
M
M

M

M
M
M
M
M
U
S
E
U

D
A

C
I
D
A
D
E

É sobre tal fundo que se deve colocar o projeto warburgiano de recolher num atlas – cujo nome é *Mnemosyne* – as imagens – as *Pathosformeln* – da humanidade ocidental. A ninfa warburgiana está carregada da ambígua herança da imagem, mas desloca-a sobre um plano totalmente diferente, histórico e coletivo. Já Dante, no *De monarchia*, tinha interpretado a herança averroísta no sentido que, se o homem é definido não pelo pensamento, mas por uma possibilidade de pensar, então esta não pode ser realizada por um homem singular, mas apenas por uma *multitudo* no espaço e no tempo, isto é, no plano da coletividade e da história. Nesse sentido, trabalhar com as imagens significa, para Warburg, trabalhar no cruzamento não apenas entre o corpóreo e o incorpóreo, mas também, e sobretudo, entre o individual e o coletivo. A ninfa é a imagem da imagem, a cifra das *Pathosformeln* que os homens se transmitem de geração em geração e à qual ligam a sua possibilidade de encontrar-se ou de perder-se, de pensar ou de não pensar. As imagens são, portanto, um elemento decisivamente histórico; mas, segundo o princípio benjaminiano pelo qual se dá vida a tudo aquilo a que se dá história (e que aqui poder-se-ia reformular no sentido de que se dá vida a tudo aquilo a que se dá imagem), elas são, de alguma forma, vivas. Nós estamos habituados a atribuir vida apenas ao corpo biológico. Ninfal é, ao contrário, uma vida puramente histórica. Como os espíritos elementares de Paracelso, as imagens têm necessidade, para ser verdadeiramente vivas, de que um sujeito, assumindo-as, una-se a elas; mas em tal encontro – como na união com a ninfa-ondina – está ínsito um risco mortal. No curso da tradição histórica, de facto, as imagens se cristalizam e se transformam em espectros, dos quais os homens se tornam escravos e dos quais sempre é preciso liberá-los novamente. O interesse de Warburg pelas imagens astrológicas tem a sua raiz na consciência de que “a observação do céu é a graça e a maldição do homem”, de que a esfera celeste é o lugar em que os homens projetam as suas paixões pelas imagens. Como para o *vir niger*, o enigmático decano astrológico que ele tinha reconhecido nos afrescos de Schifanoia, essencial é, no encontro com o dinamograma carregado de tensão, a capacidade de suspender-lhe e inverter-lhe a carga, de transformar o destino em sorte. As constelações celestes são, nesse sentido, o texto original em que a imaginação lê o que nunca foi escrito.

Giorgio Agamben, *Ninfe*, tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Torino: Bollati Boringhieri, 2007, pp. 51-57.



ISSN 2184-7223

#11 *Margarida Cordeiro*, o caderno que tem entre mãos, é parte integrante da colecção de fascículos do MUSEU DA CIDADE. Esta colecção é o espaço discursivo privilegiado do corpo de programação do Museu e incluirá contributos de diversos autores oriundos de um amplo espectro disciplinar, abarcando campos do conhecimento como o mundo das plantas entendido em sentido lato, a botânica, a agricultura, temas do pensamento e da prática ecológica, temas das ciências humanas — filosofia, antropologia, etnologia, arqueologia —, ou naturais — a meteorologia, a astronomia —, temas indígenas, temas urbanos ou temas da boca e do palato — a poesia, a história oral, as narrativas populares, os mitos da origem, a gastronomia, a história da alimentação —, para além de uma particular atenção ao campo de expressão e de imanência da imagem.

Durante os anos de 2020/2022, e com periodicidade variável, serão lançados 30 fascículos colecionáveis, disponíveis para aquisição nos diferentes espaços do MUSEU DA CIDADE. No final do ano, será disponibilizada uma lista de encadernadores locais no nosso site.



Raiz fasciculada

Uma edição do
MUSEU DA CIDADE
Câmara Municipal do Porto
Dezembro 2021

Texto
JOÃO SOUSA CARDOSO
Obras
JAIME FERNANDES
MARGARIDA CORDEIRO
ANTÓNIO REIS
Desenho gráfico
R2
ISSN
2184-7223
Depósito Legal
467240/20
Tiragem
1500
Preço
2€

MAR CO