

O Cinema do Umbigo: Primeiras reflexões sobre uma certa tendência de cinema caseiro no cinema português

Paulo M. F. Cunha

Doutorando na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,

Investigador do CEIS20/UC

paulomfcunha@gmail.com

Resumo: Existe na história do cinema português dos últimos 40 anos um “género cinematográfico”, com uma tendência muito própria, que eu decidi classificar aqui como “cinema do umbigo”. Classifico-o assim por ser um cinema pessoal, confessional, contemplativo, ritualizado, esteticamente intransigente e rodado em espaços privados e caros aos seus cineastas. O que pretendo neste breve ensaio é fazer uma primeira abordagem de alguns desses filmes mais notórios, nomeadamente obras de João César Monteiro, António Reis/Margarida Martins Cordeiro e Pedro Costa.

Palavras-chave: João César Monteiro, António Reis/Margarida Martins Cardoso, Pedro Costa.

Resumen: En la historia del cine portugués existe, desde los últimos cuarenta años, un “género cinematográfico” con una tendencia muy específica, que tomé la decisión de clasificar como “cine del ombligo”. Lo clasifico así por tratarse de un cine personal, confesional, contemplativo, ritualizado, estéticamente intransigente y rodado en espacios privados y muy queridos por sus realizadores. Lo que pretendo con este breve ensayo es ofrecer una primera aproximación de algunos de las películas más notables de este tipo, realizadas por João César Monteiro, António Reis / Margarida Martins Cordeiro y Pedro Costa.

Palabras clave: João César Monteiro, António Reis/Margarida Martins Cardoso, Pedro Costa.

Abstract: In the history of Portuguese cinema over the last 40 years there is a “cinematographic genre” with a trend of its own, that I have decided to classify here as “cinema of the navel”. My classification is because it is a personal, confessional contemplative, ritualized cinema with an aesthetics of compromise and filmed in private spaces and dear to their filmmakers. What I want to

do in this essay is a first approach to some of the most notable films, namely works by João César Monteiro, António Reis / Margarida Martins Cordeiro and Pedro Costa.

Keywords: João César Monteiro, António Reis/Margarida Martins Cardoso, Pedro Costa.

Résumé: Dans l'histoire du cinéma portugais des 40 dernières années, existe un genre cinématographique qui présente une tendance propre, que j'ai décidé de nommer "le cinéma de nombril". Il s'agit d'un cinéma personnel, fondé sur des confessions, contemplatif, ritualisé, esthétiquement sans compromis et filmé dans des espaces privés chers aux cinéastes. Ce texte est une première approche de certains des films les plus notables de ce genre réalisés par João César Monteiro, António Reis/Margarida Martins Cordeiro et Pedro Costa.

Mots-clés: João César Monteiro, António Reis/Margarida Martins Cardoso, Pedro Costa.

João César Monteiro

"Só me interessa fazer filmes onde o grande centro seja o meu umbigo – que não é notável –, sem público, fora do público, contra o público, de preferência em casa e em sítios da casa, como a banheira, a cama e a retrete...

O público, para mim, não existe. (...) Quando tiver de fazer um filme para o público, acho que faço um filme pornográfico e espectacular."

João César Monteiro, 1981, pp. 19-21.

Longe de pretender ser uma linha programática para o seu cinema, o facto é que esta declaração de João César Monteiro caracteriza de forma explícita, transparente e inequívoca a primeira fase do percurso cinematográfico do cineasta.

Em 1971, com o auxílio financeiro da Fundação Calouste de Gulbenkian, Monteiro conclui a sua segunda curta-metragem, um projecto pessoal que se arrastava há longos anos:

“ (...) tentei pôr de pé um projecto de filme em 16 mm, intitulado *Quem espera por sapatos de defunto morre descalços*. Dois dias de filmagens e rabinho entre as pernas. Falta de xis. (...) No ano seguinte [1969], estimulado por algumas boas vontades (saudades), resolvi re-pegar no projecto *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, cujas filmagens se arrastaram ao longo de dois anos. (Monteiro, 1974b, p. 49).

O processo de produção desta obra foi quase exclusivamente amador: “Por tuta e meia, vendeu-me o Paulo Rocha algumas latas de negativo 16mm e, no minuto seguinte, aparelhado com uma Paillard e a boa-vontade de amigos e conhecidos, lancei mãos à obra” (Ibidem, p. 129). Não fosse o subsídio da Gulbenkian, o filme seria completamente concretizado com dinheiros próprios – do cineasta e de alguns amigos – constituindo-se assim como um projecto pessoal e singular no contexto do cinema português de então.

No entanto, devido à sua intransigência em aceitar os cortes impostos pela mutilação da censura, a exibição do filme foi proibida e não chegou a estrear comercialmente. Com esta provocante obra, Monteiro iniciou a construção de um universo cinematográfico particular e original, atrás de uma “aparente desenvoltura e uma aparente provocação”, desenvolvendo um olhar lírico e um “impuro prazer do esteticismo” (Costa, 1991, pp. 138-139). No entanto, as exhibições do filme em algumas mostras internacionais e nas sessões para o mecenas-produtor (Fundação Calouste de Gulbenkian) foram negativas, garantindo-lhe um percurso marginal e irredutível enquanto cineasta original e experimental.

No ano seguinte, Monteiro dirigiu *Fragmentos de um Filme-Esmola – A Sagrada Família*, mais uma obra experimental com um processo de produção atribuladíssimo:

“(...) tem sido penosamente produzido pelo Centro Português de Cinema, em condições suficientemente infames para me porem a espumar de raiva. (...) Filmado em 16 mm preto e branco/som directo, é formado por 23 longuíssimos, na sua maioria, planos, e deverá vir a ter a duração de uma longa-metragem com tempo *standard* se, no entretanto, não me lixarem mais a vida” (Monteiro, 1974, p. 56).

Tal como o filme antecessor, também *Fragmentos de um Filme-Esmola – A Sagrada Família* teve problemas com a censura prévia. Pre-

vendo a sua proibição e eventual confiscação do negativo, o autor nem sequer ousou submeter o filme ao juízo dos sensores, permanecendo sem exibição pública até 1975.

Apesar de Monteiro afirmar que estes filmes não são autobiográficos, reconhecem-se em ambos diversas passagens pessoais da sua vida privada (tornada pública) e da sua vida pública. Os conturbados processos de produção valeram-lhe amizades e inimizades que se perpetuaram durante décadas.

António Reis e Margarida Martins Cordeiro

“Posso dizer-te que jamais filmámos com um camponês, uma criança ou um velho, sem que nos tivéssemos tornado seu companheiro ou amigo. Isto pareceu-nos um ponto essencial para que pudéssemos trabalhar e para que as máquinas não levantassem problemas. Quando começámos a filmar com eles, a câmara era já uma espécie de pequeno animal, como um brinquedo ou um aparelho de cozinha, que não metia medo.”

António Reis in Martins, 1993, p. 45.

Em Setembro de 1974, enquanto a generalidade dos cineastas portugueses queria sair para a rua para filmar as ocorrências mais marcantes do processo revolucionário em curso (PREC) e para documentar as transformações sociais e políticas sentidas sobretudo nos grandes centros urbanos, António Reis e Margarida Cordeiro optaram por fazer um cinema não-narrativo sobre elementos de cultura popular. Para concretizar tal projecto, o casal percorreu um total de dez mil quilómetros em locais isolados do interior de Trás-os-Montes, particularmente nas aldeias remotas de Bragança e Mougadouro, concelho natal de Margarida Cordeiro.

O projecto do casal para o que viria a ser *Trás-os-Montes* (1976) começou por ser apresentado como um projecto antropológico e etnográfico (“sem folclorismo”) que pretendia “emaranha[r] pela memória e pelo escândalo” e integrar o projecto *Museu da Imagem e do Som* desenvolvido no seio do Centro Português de Cinema. No pedido de financiamento, António Reis não garantia sequer planificações programáticas

ou métodos precisos: “O que serão esses documentários, ninguém o pode prefigurar. Implicarão uma luta corpo-a-corpo com formas ancestrais e modernações, entre lobos e Peugeot 504, entre arados neolíticos e botijas de gás” (Reis, 1974).

No entanto, o cineasta garantia que na experiência filmica deveria “incorporar-se uma dimensão vivida por todos nós e vivida “in loco” nas nossas permanências no nordeste.” Esta “dimensão vivida” era considerada fundamental, ditando a escolha de um cenário que conhecia há duas décadas e um período de rodagem preciso: “Em Trás-os-Montes, há nove meses de Inverno e três de inferno, pelo que a realização deste filme se deveria iniciar em Maio e Junho próximos. Contamos com as nossas três semanas de férias anuais para a tomada de imagens.” (Ibidem).

A dimensão pessoal do projecto *Nordeste/Trás-os-Montes* é tão fulcral que contraria inclusive as pretensões realistas ou meramente documentais: “O Nordeste tem muito som que já não é o som do Nordeste. Queremos recriar o som, de acordo com o som que o Nordeste teve ou deveria ter. Dir-me-ás que é falsear o real, mas, no nosso sonho, não pretendemos atingir uma verdade absoluta...” (António Reis in Monteiro, 1974a). De forma consciente, o filme procura cruzar dois níveis de memória – “do real e do fantástico” – que representam o documentário e a ficção.

Sobre o método de trabalho, sabe-se que “as filmagens demoraram 40 dias. Foram gastos 15.000 metros de fita. Após a montagem, serão aproveitados não mais que 2.000” (“Trás-os-Montes”, 1975). Se acrescentarmos ao tempo de rodagem os dez meses de montagem e o tempo de concepção do projecto, *Nordeste/Trás-os-Montes* totalizou ao longo de todo o processo criativo cerca de três anos de gestação e concretização. Segundo Margarida Cordeiro, a fase de preparação é difícil de definir com exactidão:

“Nós no *Trás-os-Montes* fizemos uma saga: vínhamos todos os anos aqui para Trás-os-Montes e fazíamos milhares e milhares de quilómetros, de Land Rover – à nossa custa, claro. Chegámos a viver algumas dias em aldeias próximas de Bragança, fotografando onde mais tarde filmámos, anotando as épocas de floração das árvores para depois ser fácil escolher lugares alternativos. Há muito trabalho antes da

rodagem do *Trás-os-Montes*, milhares e milhares de quilómetros” (Margarida Cordeiro in Castro, 2000).

Depois de *Trás-os-Montes*, o casal de cineastas concretizou outro projecto ambientado nos mesmos cenários telúricos; *Ana* (1985) é um projecto ainda mais pessoal que tem como protagonista a mãe de Margarida Cordeiro – a Ana do título – e como actriz a própria filha do casal, Ana Umbelina. O filme conta a história de três gerações: a mãe, o filho cientista que vive na cidade e passa as férias de verão na aldeia; e os dois netos: um rapaz e uma rapariga. Não pudemos confirmar que esse filho fosse um alter-ego de Margarida Cordeiro, mas tudo indica que sim: ela é cientista (médica psiquiátrica) e passa as suas férias de verão na terra natal.

Do ponto de vista logístico, a rodagem de *Ana* também foi muito particular: “Terminado em 1982, após seis anos de um trabalho obsessivo e rigoroso, e realizado em moldes de extrema economia (filmado em 16 mm, com uma equipa técnica restrita e com actores não-remunerados)” (Bastos, 1985, p. 10).

As relações entre as duas obras parecem e são evidentes:

“O *Trás-os-Montes* foi feito com uma paixão e uma novidade incrível. O *Ana* foi mais pensado, porque estávamos na posse de muitos dados, conhecíamos estas terras, tínhamos pessoas conhecidas em todo o lado, se nós fazíamos as coisas de uma maneira errada essas pessoas corrigiam-nos, tentámos não ser infiéis às coisas que víamos. O *Ana* foi mais consciente, dominávamos melhor o instrumento; por isso, as pessoas acham-no mais seco, mas o *Ana* é mais rico, muito mais bem feito” (Margarida Cordeiro in Castro, 2000).

Quer *Trás-os-Montes* como *Ana* tiveram um percurso atribulado no circuito exibidor nacional. O primeiro, apesar dos elogios da generalidade crítica, só conseguiu ficar em cartaz durante uma semana. Segundo números do exibidor, o filme apenas garantiu uma taxa de ocupação de sala na ordem dos 25 por cento, enquanto outros filmes em espera davam, certamente, melhores garantias comerciais. Entretanto, o apoio oficial da Direcção Geral da Acção Cultural e do Ministério da Educação e Investigação Científica garantiram a compra de um número fixo de bilhetes e asseguraram pelo menos uma exibição diária (19h) no mesmo cinema. Quanto a *Ana*, o filme só estrearia comercialmente em Portugal três anos depois de concluído, devido a um problema fi-

nanceiro originado na conversão do filme do original suporte em 16 mm para 35 mm e uma decisão escandalosa da Comissão de Qualidade do Cinema que recusou a classificação “filme de qualidade” à obra de Reis e Cordeiro.

Em contrapartida, ambos fizeram uma carreira internacional muito interessante. *Trás-os-Montes* foi premiado em Toulon, Pesaro, Manheim, Viermole e Lecce, exibido nos festivais de Roterdão, Londres, Belford, Cartago, Anvers, Bedalmena, Belgrano, Veneza e São Paulo. A procura do filme foi tal que a falta de cópias impossibilitou as exibições em Locarno, Berlim, Bruxelas, Hong Kong e Guayaquil; em termos comerciais, fez uma *tournee* por várias cidades francesas. *Ana*, antes mesmo da estreia portuguesa, esteve presente em diversos festivais importantes (Veneza, Roterdão, Hong Kong, Berlim e Cannes) e fez carreira comercial em diversos países europeus (exibido em Paris durante 3 meses).

Pedro Costa

“Uma noite, no fim do Ossos, eu estava exausto, sentado lá para um canto, e a Vanda veio dizer-me: ‘O cinema não pode ser só isto. Pode ser menos cansativo, mais natural. Se me filmares, simplesmente.

Continuamos?’ Isto foi um sonho. Foi a pequena ‘ficção’ que eu arranjei para fazer este ‘filme-documentário’. Fui então para o quarto dela, para estar com ela e esperar com ela pelos ‘bulldozers’ que viriam arrasar as Fontainhas. Toda a gente tem um lugar no mundo. Este é o lugar da Vanda. E esta é a irmã da Vanda; a Zita. E a mãe. E aquele que vai ali é o Pango, um rapaz sem casa. E assim por diante. Quer dizer, nesta sociedade horrível, é bom ter um lugar, um centro, senão somos roubados no nosso próprio interior. E eu podia começar a filmar porque encontrei um lugar, esse centro que me permitia olhar à volta, quase a 360 graus, e ver os outros, os habitantes, os amigos. E comecei a ver como o bairro entrava e saía no quarto da Vanda.”

Pedro Costa in Ferreira, 2008a.

Em 1995, no último dia de rodagem de *Casa da Lava* em Cabo Verde, o *plateau* foi invadido por caboverdianos que pediram à equipa de filmagem para trazer “cartas, muitos presentes, encomendas, café,

tabaco, para os familiares emigrados em Lisboa”. Para distribuir as encomendas, Pedro Costa teve de percorrer alguns dos bairros mais degradados de Lisboa, nomeadamente o Bairro das Fontainhas, o Bairro 6 de Maio e o Bairro de Cova da Moura. Na sua procura pelos destinatários, o cineasta viveu uma experiência única:

“(...) eu ia à casa do seu José tal e dizia a ele que a filha lhe mandava um carta, com muitas saudades, e imediatamente sou convidado a entrar na casa, beber o grogue, tomar a sopa ou ficar um pouco ou convidado para o domingo seguinte, quando se casa a filha de alguém. É claro que isso faz nascer logo um mot de passe, uma senha, e isso deu o filme *Ossos*. Eu fui ficando por lá, para tomar um copo, comecei a gostar, me sentia parte daquele lugar, eesteticamente ou plásticamente, eu gostei do lugar, da organização espacial, das cores, não era só o sentido de comunidade, que evidentemente me impressionou muito, mas sobretudo as características daquele lugar limitado, pequeno, um gueto.” (Pedro Costa in Guimarães e Ribeiro, 2008).

Deste contacto nasceu a vontade de fazer um filme. *Ossos* (1997) contava a história de um casal de jovens que viviam num bairro degradado e que não sabiam lidar com a existência de um recém-nascido. Mais do que a história do casal e do seu filho, *Ossos* vive do cenário e do ambiente social pouco preso a concessões narrativas – no filme seguinte estas concessões desaparecerão por completo.

Depois de *Ossos*, Pedro Costa debruça-se sobre o quotidiano de uma das atrizes amadoras que protagonizara o primeiro filme nas Fontainhas. *No Quarto da Vanda* (2000) propõe precisamente conhecer o quotidiano do bairro a partir do quarto de uma habitante local. Mais do que uma reportagem ou registo folclórico, o cineasta queria dar voz às aspirações, lamentos, emoções das pessoas da comunidade. Durante dois anos, Pedro Costa viveu no Bairro das Fontainhas e começou a conceber o filme a partir de um método de trabalho diferente:

“Comecei este filme assim ‘en douce’, sem espalhafato, sozinho, com a mochila. Passámos aí uns três meses em que a meio do dia ela perguntava: “Então quando é que começamos a filmar?” Quando começou a registar o quotidiano do bairro, o cineasta não tinha plano de trabalho nem tinha horários: “Só tomei consciência de que podia ser um filme muito tarde, um ano e tal depois. Andei lá a filmar não para apanhar qualquer coisa, mas para perder. Ia lá das 9h às 22h, ou

passava a noite, e já não sabia quando filmava. (...) A certa altura era esquecido, chegava, dizia bom dia, eles diziam bom dia e cada um ia à sua vida. A minha era filmar” (Pedro Costa in Câmara e Coelho, 2008).

A protagonista de *No Quarto da Vanda* é a mesma de *Ossos*, mas agora assume o seu nome e complexifica a fronteira entre ficção e realidade. Se em *Ossos* Vanda Duarte encarnava a personagem *Clotilde*, uma habitante do bairro, neste filme ela é a toxicodependente *Vanda*, assumindo de corpo e alma uma personagem (?) de difícil definição. O cineasta justifica assim a sua opção:

“Falo de filmes com tempos de rodagem muito longos, feitos com poucos recursos, com amadores ou jovens que estão desempregados. Gosto de caracterizar os meus filmes como de cultura popular. Interessa-me contar histórias de pessoas, daqueles sítios. E nada melhor do que fazê-lo com essas mesmas pessoas, chamando-as a participar” (Pedro Costa in Beja, 2008).

O último filme de Pedro Costa, *Juventude em Marcha* (2007), volta ao cenário e às personagens de *Ossos* e de *No Quarto da Vanda*: o bairro das Fontaínhas. Durante 15 meses, e cerca de 320 horas de imagens, Pedro Costa acompanha o êxodo emocional de *Ventura*, um imigrante caboverdiano marginalizado, realojado num bairro social, mas que continua agarrado ao seu antigo bairro agora em ruínas.

Depois da rodagem, o cineasta passou mais 15 meses na mesa de montagem para concluir o filme. Em números redondos, a produção de *Juventude em marcha* durou cerca de 30 meses. Para Pedro Costa, esta demora é “absolutamente necessária” porque a sua “ambição é fazer cinema directo”, mas não um cinema de “escolas e dos géneros”, antes “um cinema sem camuflagem que passa uma ideia concreta”. A demora é essencial para que “percamos todos os clichés, para que eliminemos o belo e o bonito e as ideias poéticas que às vezes alguns cineastas chamam ‘as ideias de cinema’.” (Pedro Costa in Gaspar, 2008)

Para além de *Ventura*, lá continuam também *Vanda* e a sua irmã *Zita*. Mais uma vez, o cineasta afirma que este filme “é feito mais para as pessoas que participam no filme”. Para Pedro Costa, o seu cinema só faz sentido com estas pessoas e com este método de produção:

“É a vida deles que continua e a minha está misturada. Por outro lado, a maneira como trabalho é impossível de aplicar ao trabalho com actores, pelo menos conhecidos. Como é que posso ter um actor ou um

director de fotografia durante dois anos? Não consigo filmar de outra maneira” (Pedro Costa in Câmara, 2008).

Em última análise, o cineasta parece projectar-se a si mesmo nesta personagem:

“Uma conversa puxa outra, e há um dia em que ele me diz a idade. Tem apenas mais quatro anos do que eu. Foi aí que o abismo que eu julgava haver entre nós começou a desaparecer. E perguntei-me: será que eu não me cruzei com este homem na rua, no metro, nalguma tasca do Bairro alto?

Afinal, estávamos muito mais próximos do que eu julgava. Neste encontro inesperado entre o seu passado e o meu, surgiu a identificação. E isso lançou outras ideias para o filme” (Pedro Costa in Ferreira, 2008b).

Finalmente, *Onde jaz o teu sorriso?* (2001) partiu de uma encomenda do canal franco-alemão ARTE para integrar um conjunto de filme dedicados aos “Cinéastes de notre Temps”. Sabendo da admiração de Costa pelo casal Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, os responsáveis pelo canal convidaram o cineasta português para fazer um filme que já tinha sido tentado antes, mas que tinha esbarrado na resistência do casal. Com Pedro Costa foi diferente; o cineasta português propôs fazer um registo mais intimista, com uma pequena câmara de vídeo, sobre o processo criativo do casal, rejeitando fazer um documentário clássico do género “making of” ou uma entrevista directiva com excertos de obras do casal. Ao saber que o casal fazia uma terceira montagem de *Sicilia!* (1999), Costa reuniu a sua equipa – ele, outro operador de câmara e o técnico de som – e rumou para uma sala de montagem do *Studio National des Arts Contemporains de Le Fresnoy*, nos arredores de Lille. Em silêncio, na exígua sala de montagem, os dois estranhos acompanharam (contemplaram) o processo criativo do casal, mas também a sua relação conjugal porque, para o casal, arte e vida não são indissociáveis.

Considerações finais

Nos filmes seleccionados como *corpus* para esta reflexão, a relação entre vida e cinema é muito complexa e de difícil delimitação. A construção de um “cinema do umbigo” – ou cinema privado ou cinema

caseiro – torna difícil a definição exacta de fronteiras entre conceitos como *verdade, realidade, experiência, intimidade, encenação, representação* ou *ritualização*. Os filmes situam-se num território entre o documentário e a ficção em que realidade e criatividade se fundem e confundem. Sem se reconhecerem nos moldes do cinema clássico, estes autores procuram linguagens cinematográficas diferentes das dominantes. Consequentemente, esta experimentação de novas formas de expressão vão alterar significativamente os circuitos de produção, distribuição e exibição destas obras.

Os filmes de Pedro Costa aqui tratados são rodados em espaços progressivamente mais reduzidos como o bairro, o quarto ou a sala de montagem. Os filmes de João César Monteiro também confluem para espaços mais intimistas. Os filmes de António Reis e Margarida Cordeiro procuram espaços isolados e em estado selvagem, longe das influências do progresso tecnológico; parece haver, nestes autores, e nestas obras em particular, uma obsessão com a pureza da obra, com a necessidade de afastar o cinema de influências estranhas à vida e à natureza humana.

Em última análise, nestas obras, os cineastas querem desvalorizar – ou mesmo menosprezar – o tradicional dispositivo cinematográfico, reduzindo-o ao mínimo indispensável. A dispensa de aspectos considerados secundários do processo fílmico – maquilhagem, efeitos visuais ou sonoros, gruas ou carris de filmagem – pretende aproximar o cinema da vida, despidendo-o de todo o artificialismo próprio da produção cinematográfica industrial. Simultaneamente, existe uma desvalorização das planificações e uma valorização crescente do espontâneo e do improvisado.

Para estes autores, os seus filmes são essencialmente testemunhos e observações sobre experiências (evito propositadamente a expressão “realidades”) que lhes são próximas e particularmente caras. Nestes filmes está constantemente presente uma vontade de perpetuar esses testemunhos como forma de fixar um património afectivo em vias de extinção. No entanto, parece-me que essa vontade testemunhal não condiciona os autores a grandes rigores realistas ou verosímeis.

O “cinema do umbigo” não pretende ser apenas uma classificação para filmes com semelhanças técnicas comuns; pretende essencialmente definir uma linha programática que passa por opções éticas, por

metodologias e conceitos experimentais e por uma necessidade de usar o dispositivo cinematográfico como instrumento de intervenção estética. Ao contrário do que afirma João César Monteiro, acredito que este “cinema do umbigo” não é feito “contra o público”, mas pensado para um “outro” público.

Referências bibliográficas

BASTOS, José, “Ana” in *Jornal de Letras*, Lisboa, 14 de Maio de 1985, pp. 9-10.

BEJA, Hélder, “Pena chegar-se ao ponto de Call Girl”, disponível em: www.abola.pt/sexta/view_art.aspx?modo=text&idtpub=626&idpla=34729&idpubli=35053&idpag=216695&idart=2127267. Consultado em 21 de Outubro de 2008.

CÂMARA, Vasco e COELHO, Alexandra Lucas, “Chamam-lhe o homem que filma. Entrevista com Pedro Costa” in *Público*, Suplemento Y, Lisboa, 2 de Março, 2001.

CÂMARA, Vasco, “O Ventura é um tipo muito destruído, e eu também. Entrevista a Pedro Costa”, disponível em: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/o-ventura-um-tipo-muito-destruido-e-eu.html>. Consultado em 21 de Outubro de 2008.

CASTRO, Ilda, *Cineastas Portuguesas 1874-1956*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2000.

COSTA, João Bénard, *Histórias do Cinema*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

FERREIRA, Francisco, “Entrevista a Pedro Costa”, disponível em: www.atalantafilmes.pt/2001/quartovanda/entrevista.htm. Consultado em 21 de Outubro de 2008a.

FERREIRA, Francisco, “Entrevista a Pedro Costa”, disponível em: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/sentimos-que-ele-ventura-tem-grandeza.html>. Consultado em 21 de Outubro de 2008b.

GASPAR, José Miguel, “O meu sonho é fazer cinema directo” in *Jornal de Notícias*, Porto, 27 de Maio de 2006.

GUIMARÃES, Pedro Maciel e RIBEIRO, Daniel, “Entrevista a Pedro Costa”, disponível em: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/mais-uma.html>. Consultado em 21 de Outubro de 2008.

LOPES, Denílson, “De volta ao Mundo”, texto apresentado no XII Encontro da SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, Brasília, 2008.

LOPES, João, “Memórias e fantasmas de um cinema feito com fé” in *Diário de Notícias*, Lisboa, 26 de Novembro de 2006.

MARTINS, Ana, *Olhares sobre Portugal: Cinema e Antropologia*, Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Social do I.S.C.T.E. e ABC Cine-Clube de Lisboa, 1993.

MONTEIRO, João César, “Entrevista a António Reis” in *Cinéfilo*, Lisboa, 20 de Abril de 1974a.

MONTEIRO, João César, *Morituri te Salutant*, Lisboa: Edições &ETC, 1974b.

RAMOS, Fernão Pessoa, *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

REIS, António, “Nordeste” in *Cinéfilo*, Lisboa, 6 de Abril de 1974.

_____, “Trás-os-Montes” in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1975.

Filmografia

Quem espera por sapatos de defunto morre descalço (1970), de João César Monteiro.

Fragments de um Filme-Esmola: A Sagrada Família (1972), de João César Monteiro.

Trás-os-Montes (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro.

Ana (1982), de António Reis e Margarida Cordeiro.

Ossos (1997), de Pedro Costa.

No Quarto da Vanda (2000), de Pedro Costa.

Onde jaz o teu sorriso? (2001), de Pedro Costa.

Juventude em marcha (2007), de Pedro Costa.