CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
O CINEMA DE MARGARET TAIT EM DIÁLOGO
com Peter Todd, Charlotte Wells, Ute Aurand, Roberto Rossellini, Luke Fowler
26 de outubro de 2026

SESSÃO DE ABERTURA: OS RETRATOS DE MARGARET TAIT

THREE PORTRAIT SKETCHES / 1951, 16mm, 10', p-b, mudo
A PORTRAIT OF GA / 1952, 16mm, 5', cor, som
HUGH MACDIARMID: A PORTRAIT / 1964, 16mm, 9', p-b, som
COLOUR POEMS / 1974, 16mm, 12', cor, som
WHERE I AM IS HERE / 1964, 16mm, 35', p-b, som

filmes de MARGARET TAIT

Realização e argumento: Margaret Tait / *Direção de fotografia*: THREE PORTRAIT SKETCHES (Peter Hollander), Margaret Tait em todos os outros títulos / *Anotação*: THREE PORTRAIT SKETCHES (Fernando Birri) / *Montagem*: THREE PORTRAIT SKETCHES (Fernando Birri, Peter Hollander, Margaret Tait), Margaret Tait para todos os outros títulos / *Música*: A PORTRAIT OF GA (Alastair MacCourt), HUGH MACDIARMID: A PORTRAIT (Francis George Scott; a canção "The Eemis Stane" é cantada por Duncan Robertson; piano Olive Ogston), COLOUR POEMS (Monia Liter), WHERE I AM IS HERE (Hector MacAndrew; a canção "Hilltop Pibroch" é cantada por Lilane, violino Hector MacAndrew) / *Interpretação*: THREE PORTRAIT SKETCHES (Sergio Rusconi, Carmen Papio), A PORTRAIT OF GA (Margaret Tait, narração); HUGH MACDIARMID: A PORTRAIT (C. M. Grieve, leitura de poemas).

Produção: Ancona Films, com exceção de THREE PORTRAIT SKETCHES (Il Centro Sperimentale di Cinematografia) / *Produtor*: Margaret Tait (com Alex Pirie em WHERE I AM IS HERE) / *Produção executiva*: WHERE I AM IS HERE (Alex Pirie) / *Cópias*: 16mm (Lux Films), faladas em inglês e legendadas eletronicamente em português / *Duração total da projeção*: 71 minutos / *Inéditos comercialmente em Portugal* / *Primeiras apresentações na Cinemateca*.

Margaret Tait formou-se em medicina em 1941, tinha 23 anos. Em plena Segunda Guerra, entre 1943 e 1946, foi destacada como parte do Royal Army Medical Corpos e andou a prestar serviço por várias regiões do "império britânico", nomeadamente no Sri Lanka, Malásia e Índia. Foi durante esses anos que se iniciou o seu interesse pela imagem – tendo produzido uma vasta coleção fotográfica. Esse despertar de interesse pela imagem veio acompanhado pelo início da sua prática literária. Imagem e palavra andavam, portanto, de par em par (algo que se prolongaria ao longo de toda a sua vida). Com o fim da Guerra, e de regresso à sua Escócia natal, Tait fixou-se primeiro em Edimburgo, tendo depois circulado por outras cidades da Escócia e também do País de Gales. É nessa fase que primeiro inicia a sua formação artística, no Edinburgh College of Art, onde estudou – à noite – entre 1946 e 47. Depois de uma passagem breve por Londres, Tait, já com 30 anos, decide dar uma volta à sua vida. Consegue uma bolsa e vai estudar italiano para Perugia, na University for Foreigners. E, uma vez em Itália, rapidamente se interessa pelas possibilidades do cinema – essa arte que liga a fotografia à palavra – e inscreve-se, de seguida, no "conservatório de cinema" de Roma, o Il Centro Sperimentale di Cinematografia. Será aí que estudará entre 1950 e 52.

É nesse período que realiza os seus primeiros "estudos". Na National Library of Scotland, que acolhe todo o espólio e arquivo pessoal de Margaret Tait (parte dos Orkney Archives), encontram-se seis filmes "italianos" com os quais a realizadora esteve (de alguma forma) envolvida. **Milano** (1949), conjunto de imagens rodadas em 16mm, preto e branco, próximas do registo doméstico, de uma visita à cidade homónima; **Perugia in umbria** (1950), filmado já a cores, sempre em 16mm, e com uma disposição observacional já mais próxima da prática documental e onde já se destaca já a dimensão telúrica do seu cinema; **My Room. Via Ancona 21** [1951], pequeno registo diarístico onde a realizadora nos mostra o quarto alugado onde vivia enquanto estudava cinema em Roma; o "filme de formatura" **One is One** (1951), exercício ficcional com mais de 30 minutos; o filme que abre esta sessão, **Three Portrait Sketches** (1951); e **The Lion, the Griffin and the Kangaroo** (já de 1952), filme-encomenda (financiado pela American Comission for Cultual Exchanges) sobre a referida University for Foreigners, filmado por Tait e pelo colega Peter Hollander, sendo esse o seu primeiro filme sonoro (com comentário e narração da própria Tait).

Convém, contudo, esclarecer que como aluna estrangeira, a posição de Tait (e dos seus colegas internacionais) era ingrata: participavam apenas como assistentes e todos os filmes que quisessem fazer teriam que ser a custas próprias ("for the forign students there is no provision for practical work at the Centro, so that if they want to make films they must organize their own practical experiences. A group of two or three may get together and finance a short film out of their own pockets or scholarships"). Assim, juntamente com o americano Peter Hollander (publicitário e cineasta experimental) e o argentino Fernando Birri (que se tornaria num dos mais importantes cineastas argentinos, co-fundador da escola cuna de San Antonio de Los Baños), Tait fez as referidas seis curtas-metragens.

É com este filme que se inicia uma das tipologias que irá atravessar grande parte da filmografia da realizadora (terá realizado cerca de 50 curtas-metragens e apenas uma longa-metragem, **Blue Black Permanent** [1992], tendo filmado muito material para um filme que permaneceria inacabado e que Luke Fowler reapropriou em **Being in a Place** [2023] – filme com que se encerra este ciclo). Que tipologia? O "retrato filmado". Uma criança, Claudia (sem apelido) e dois colegas de turma, também eles internacionais, o referido Birri e uma rapariga de origem indiana, Saulat Rahman, que se tornaria numa importante pedagoga de cinema na Índia. Três retratos "rascunhados" ou três "retratos rápidos", assim se poderia traduzir o título. O genérico remete o gesto fílmico para o desenho (o *sketch*, o rascunho), delineando três perfis por entre o título e os nomes dos "protagonistas". A menina escreve ou desenha num caderno, o rapaz parece declamar um poema, desenha na pedra, escreve palavras na terra e, por ação milagrosa, as pedras ganham vida e constroem uma estrutura (uma casa de bonecas?), já a última participante, lê um livro e (con)funde-se com as flores dos jardins. A estes três "retratados" há que acrescentar uma quarta e secreta figura, a própria Margaret Tait, que aparece no derradeiro plano do filme, fazendo uma vénia para a câmara e apontado para uma placa com uma inscrição.

Há, assim, um motivo que atravessa cada um destes retratos (e destes retratados): todos eles intervêm sobre o mundo através da palavra, escrevendo ou lendo. O papel, o lápis, a escrita e a leitura são o único elemento que liga estas três figuras. Depois existem pequenos jogos: a criança parece anunciar a dimensão lúdica do episódio dedicado a Fernando Birri, e o final desse episódio, com o amigo com uma "coroa" de folhas remete para a figuração reiterativa das flores no terceiro andamento. Mas há uma progressão: no episódio da infância estamos perante um registo quase *naïf*, no episódio do rapaz estamos no território da fantasia (com um toque de *slapstick*), no último a dimensão poética afirma-se através da montagem, com as repetições de planos e de gestos, as desacelerações do movimento e a utilização de "material descartado" (os olhares envergonhados para a câmara). Três retratos, três andamentos, três formas literárias (o diário, a novela, o poema), três tonalidades fílmicas. É, claramente, um exercício e a própria Tait ter-se-á referido ao filme como um "estudo técnico".

De regresso à Escócia, Margaret Tait dedicar-se-ia muito mais à prática artística, financiando-a através do seu consultório médico, que manteria aberto até meados dos anos 1960. Essa era a forma de se autonomizar, de preservar a sua liberdade artística e de levar a cabo uma prática verdadeiramente independente. Com Birri e Hollander, abre a "Ancona Films", com cede em Roma (onde permaneceria Birri), Nova Iorque (para onde regressou Holander) e Edimburgo (onde Tait se instalou). No entanto, importa notar que embora Hollander tenha colaborado (enquanto designer gráfico) na produção de alguns materiais promocionais da Ancona, a "casa de produção" manter-se-ia por vários anos (sempre de modo informal) por conta de Tait. Mais do que uma produtora, esta pretendia ser uma rede de partilha e de circulação de cineastas independentes cuja prática artística rondava o movimento das novas vanguardas (e Tait chegou mesmo a organizar, no seu estúdio em Rose Sreet, duas edições de um festival de cinema experimental com filmes dos colegas).

Sem a mesma rede de apoio que tivera em Roma, a sua prática cinematográfica torna-se mais solitária. O seu primeiro filme escocês é **A Portrait of Ga** (1952), de novo um retrato, desta vez da sua velinha mãe. "Gosto da ideia de fazer cinema como quem pinta um retrato", defendeu a realizadora. Depois de retratar "três amigos em Roma, voltei para casa e fiz o retrato da minha mãe (…) Procurava um certo formalismo – a justaposição de imagens através da cor, da composição, do movimento". E o que daí resultou é de uma beleza desmesurada.

Citando, mais uma vez, a realizadora, "A minha mãe parecia um bom tema para um retrato (*estava ali*), e achei que isso oferecia a oportunidade de fazer uma espécie de «filme abstrato», no sentido de que não tinha aquilo a que se poderia chamar «a gramática do cinema». Trata-se, na sua maioria, de planos descontínuos ligados

apenas pelo tema, num caso pela cor, e apenas raramente pelo movimento". Em apenas quatro minutos, uma velha senhora de cabelos brancos e cigarro no canto da boca, atravessa a paisagem outonal da escócia. A voz de Tait, no seu estranho compasso, explora jogos metonímicos e aponta para a avó (a mãe da mãe, a *mother ga*), remetendo as imagens do presente para o imaginário do passado e para as memórias de infância. O retrato dá-nos a ver uma mulher só mas determinada e alegre, Tait filma-lhe os pequenos prazeres: uma chávena de chá quente, uma cigarrada à janela, um passeio pelo asfalto molhado e esse deslumbrante grande plano dos dedos envelhecidos que, cuidadosamente, desembrulham um caramelo peganhento e o metem na boca. Nesse plano está sintetizado o cinema de Tait: uma lírica do mundano. A simplicidade é tão desarmante quanto comovente. *My mother lives in the windy Orkney Islands. It's certainly a wonderful place to be brought up in*.

A sessão prossegue com **Hugh MacDiarmid: A Portrait**, realizado já uma década depois. É outro dos filmes assumidamente "retratistas", desta feita dedicado ao escritor escocês. Em meados dos anos 1960, já quase livre de outras ocupações que não o cinema e a escrita, Tait comprou uma carrinha e fez dela uma "casa de cinema com rodas", circulando pela Escócia, dormindo aqui e acolá, procurando paisagens e pessoas. Numa carta, escrita ao seu companheiro (Alex Pirie, creditado como colaborador em vários dos seus filmes), ela explica como, numa das visitas ao amigo Hugh MacDiarmid, acabou por ficar a dormir na carrinha, num pequeno bosque, acrescentado "Não é sentimentalismo, nem tampouco superstição, mas os espíritos debaixo das árvores fazem-me bem." Deixando de viver em Edimburgo por essa altura, a realizadora e poeta saltitou até se fixar definitivamente na ilha de Orkney, donde era originária, e onde passará as suas últimas décadas. Tanto em Edimburgo como em Orkney, ela integrará uma comunidade de artistas (na sua maioria poetas), entre eles Edwin e Willa Muir, Robert Rendall, George Mackay Brown e o já referido Hugh MacDiarmid. Para fazer o presente documentário, e contando com a importância da obra de MacDiarmid e a forma como este preserva o dialeto escocês na sua poesia, Tait escreveu a todas as bibliotecas e universidades da Escócia a pedir um contributo de 100£ para apoiar a produção. Nenhuma contribui e Tait fez – mais uma vez – o filme a expensas próprias.

Nas palavras da própria realizadora, trata-se de "Um estudo sobre o poeta, que na altura tinha setenta e um anos. O filme apresenta imagens simples dele na sua própria casa e, além de recitar os seus próprios poemas, o poeta interpreta com elegância a visão que o realizador tem deles. Os poemas ouvidos são «You Know Not Who I Am», «Somersault», «Krang» e alguns versos de «The Kind of Poetry I Want»." De novo a desarmante simplicidade: um homem, a sua casa, os seus quadros na parede, o seu rádio, a sua caneta, a sua mão que escreve os seus poemas, a sua biblioteca, os seus objetos. A câmara vagueia pelo espaço, prestando atenção às pequenas coisas, à desarrumação, às plantas, ao quotidiano daquele homem e da vida partilhada com a esposa e os cães. E, de súbito, o registo naturalista transforma-se e o veterano senhor começa a dobrar uma peça metálica e a balançar-se na borda de um passeio, a percorrer um muro alto, como se – diante da câmara – fosse impelido a fazer um número, um espetáculo, uma diabrura infantil. No documentário que o Channel 4 dedicou a Margaret Tait, em 1983, ela explica "o poeta é como um artista circense, tem verdadeiro prazer em balançar no arame". Tait desfaz a figura senatorial do poeta e introduz o jogo lúdico, trazendo o poeta para mundo, pelo que tudo termina entre a imensidão do mar e ao balcão de um bar, onde tomam uma cerveja.

Colour Poems, feito outra década adiante, é um dos poucos filmes "apoiados" de Tait. Ao longo dos anos, a realizadora recusou o convite de John Grierson (o "pai" do documentário) porque este lhe queria impor os métodos da sua escola documental, assim como recusou os apoios da "Films of Scotalnd Commitee" por estes estarem à procura de uma prática formatada que pouco lhe interessava. **Land Makar** (1981) teve um apoio à pós-produção e o referido **Colour Poems** recebeu o primeiro prémio da competição "Artists as Filmmakers". Sendo uma obra mais tardia, encontram-se aqui já perfeitamente maturados, vários dos motivos que a realizadora foi desenvolvendo ao longo dos anos: a intervenção direta em película, a animação experimental e abstrata, o trabalho saturado sobre a cor, a leitura dos seus próprios poemas, a repetição de planos, o recurso ao grande plano e à construção musica da montagem e da banda sonora, a integração de palavras na própria imagem (escritas a giz no chão), a utilização de canções tradicionais, a alternância entre o registo documental e a descrição prazerosa das matérias, das cores, das texturas das coisas, das roupas, dos rostos, dos objetos, da plantas e dos minerais, o recurso ao desfoque, ao grande plano, à discrepância entre som e imagem, à interrupção e ao corte abruto, ao choque entre diferentes registos, a apropriação ("objects found" – o lixo e as notícias sobre a crise petrolífera) à construção episódica e fragmentada (mas cheia de ecos e rimas internas).

De facto, **Colour Poems** compõe-se através da montagem (sonora e visual) sucessiva de sete poemas que, segundo a própria Tait, "foram começados como palavras (…) e que acabaram em imagens". O poema original prendia-se com as suas memórias da Guerra Civil Espanhola, ou antes, a memória das fotografias e jornais de atualidades que tinha visto em 1937 e 38, com 19 ou 20 anos, e que nunca mais esquecera. Em particular, Tait escreveu a partir da imagem de uns soldados que haviam morrido congelados, no topo de umas árvores, de espingardas nas mãos (provavelmente uma famosa série de fotografias de Robert Capa, captada em dezembro de 1937, em Teruel). "Era uma imagem tão patética e desconsoladora (…) A imagem que tinha na minha mente era uma desfocada, uma composição daquilo que ele lembrava e daquilo que eu achava que lembrava, juntamente com o sentimento de imensa tristeza de tudo aquilo." Explicando que "A instabilidade e a persistência de tais imagens que guardava, tentei traduzi-las em desenhos na emulsão da película. A raspagem não foi algo consciente, não era uma tentativa de «escavar a memória» (pelo menos não o creio)." Mas nada disto está na imagem de **Colour Poems**, é algo que se ouve na sequência inicial (abstrata), e que depois fica a assombrar as restantes imagens. Daí que as penas que marcham, as velhas botas militares abandonadas e outros elementos ganhem estranhos e perturbadores sentidos. Mas o desacerto é completo e o que resulta desse choque é simplesmente desconcertante. Aquelas papoilas vermelhas, aqueles malmequeres brancos? Como podem as flores continuar a brotar com a memória da guerra, ao som de um avião rasante?

A sessão termina com **Where I Am is Here**, uma das três ou quatro média-metragens de Tait (isto é, filmes com cerca de 30 minutos) e que, como os demais, se estrutura numa lógica episódica. Neste caso, são de novo sete partes: 1. Complex, 2. Here and Now, 3. Interlude, 4. Crocodile, 5. Come and See This, 6. Out of this World e 7. The Bravest Boat (como alias é anunciado logo no genérico inicial, como se se tratasse de um índice de uma publicação – tão forte é a relação entre a prática da escrita e do cinema). De facto, são as mãos da própria Tait que organizam as letras dos separadores. De facto, uma das primeiras imagens pós-genérico corresponde a uma mão que, segurando numa caneta, começa a escrever numa folha de papel (imagem essa que se torna recorrente). De facto, um dos separadores é composto pela palavra "words", que se multiplica e acumula. E sendo este um filme-poema, é daqueles onde a palavra dita está quase ausente – produzindo-se os sentidos a partir doutros mecanismos de significação. Dando mais uma vez a palavra à própria Margaret Tait, "o tipo de precisão que sustenta **Where I Am is Here** não depende de palavras [antes de] meia dúzia de temas recorrentes – uma pedra atirada às águas, a porta de um carro que se fecha, o trânsito, edifícios vistos de um autocarro em movimento, e por aí fora". Sendo que noutro contexto afirmou: "parti de um guião com seis linhas que se limitava a registar um tipo de acontecimento que ocorria e se repetia, o meu objetivo era construir um filme com a sua própria lógica, as suas próprias correspondências internas, os seus próprios ecos, rimas e comparações, tudo isto através de uma exploração minuciosa do quotidiano, do comum, na cidade de Edimburgo, onde me encontrava na altura..."

Os jogos sonoros (o martelar da construção civil e a animação das cartas, o ruido "branco" da cidade que se converte no crepitar de uma fogueira e no som de um riacho, o risco na película que parece reproduzir o vibrato da canção), a introdução pontual do violino e do piano que acompanham certas sequências de forma desacertada e contraintuitiva, a introdução do canto em imagens que contrariam o dramatismo da canção, o "final" que aparece logo no "início", o "intervalo"/"interlúdio" que se limite a prosseguir o mesmo contínuo, a inclusão das pontas da película dentro do próprio filme, as naturezas mortas e as filmagens puramente documentais que coexistem, o festivo e o elegíaco, o industrial e o rural – tudo em **Where I Am is Here** convida ao choque lúdico das matérias fílmicas, dos sons e das imagens, da palavras e dos gestos, das figuras e dos locais. Um choque que acentua a força singela dessas mesmas matérias e o poder que a sua justaposição rí(t)mica é capaz de produzir através dessa extraordinária ferramenta, a montagem, transformada em gesto poético.

Ricardo Vieira Lisboa

(No presente texto não referi a origem das várias citações. Muitas deles provêm do livro *Margaret Tait – Poems, Stories and Writings*, tanto de textos da própria Tait como da excelente introdução de Sarah Neely. Outras foram recolhidas da base de dados da National Library of Scotland.)