

O estranho caso de Alto Rabagão (1966) ou António Reis, genealogia de um estilo

Alexandra João Martins*

Resumo: Na primeira metade dos anos 60, António Reis co-realizava com César Guerra Leal a curta-metragem documental *Do céu ao rio* (1964) sobre o sistema hidro-eléctrico do Cávado-Rabagão. Além desta, atribuiu-se ainda à dupla a realização de *Alto Rabagão* (1966). Montado provavelmente a partir dos mesmos brutos e com algumas semelhanças, todavia, o genérico deste filme não aparece assinado por António Reis. Assim, no presente artigo tentar-se-á: 1) esclarecer os destinos e os contextos de produção de cada uma destas curtas-metragens; 2) compreender esteticamente as principais diferenças entre estas tendo como principal referente a relação estabelecida com a natureza; 3) procurar estabelecer, a partir da relação destas curtas-metragens com os demais filmes de António Reis e de Margarida Cordeiro, as principais características do que se poderia considerar como a génese de um estilo cinematográfico reisiano.

Palavras-chave: cinema português; história do cinema, estilo, António Reis e Margarida Cordeiro.

Resumen: En la primera mitad de los años sesenta, António Reis codirigió con César Guerra Leal el cortometraje documental *Do céu ao rio* (1964) sobre el sistema hidroeléctrico Cávado-Rabagão. Además de eso, se le atribuye al dúo la producción de *Alto Rabagão* (1966). Fue montado probablemente a partir de los mismos materiales brutos y con algunas similitudes, sin embargo, en el genérico de esta película no aparece firmado por António Reis. Así, este artículo intentará: 1) esclarecer los destinos y contextos de producción de cada uno de estos cortometrajes; 2) comprender estéticamente las principales diferencias entre ellos, teniendo como referencia principal la relación que se establece con la naturaleza; 3) buscar establecer, a partir de la relación de estos cortometrajes con otras películas de António Reis y Margarida Cordeiro, las principales características de lo que podría considerarse la génesis de un estilo cinematográfico reisiano.

Palabras clave: cine portugués; historia del cine, estilo, António Reis y Margarida Cordeiro.

* Universidade Nova de Lisboa – UNL, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, IC.Nova, Doutoramento em Estudos Artísticos – Arte e Mediações. 1069-061, Lisboa, Portugal. E-mail: alexandra-joaoartins@gmail.com.

Trabalho desenvolvido no âmbito da bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/148652/2019). A autora agradece a Paulo Cunha, ao Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM)/ Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e à Fundação EDP.

Submissão do artigo: 7 de julho de 2022. Notificação de aceitação: 30 de agosto de 2022.

Doc On-line, n. 32, setembro de 2022, www.doc.ubi.pt, pp. 113-133.

Abstract: In the first half of the 60s, António Reis co-directed with César Guerra Leal the short documentary *Do céu ao rio* (1964) about the hydro-electrical system of Cávado-Rabagão. Besides this short, another one was credited to both directors, *Alto Rabagão* (1966). Probably edited from the same raw material and with some similitudes, however, the generic of this film was not signed by António Reis. Thus, the present article will attempt to: 1) clarify the destinations and production contexts of each one of these short films; 2) aesthetically understand the main differences between them having as main reference the relationship established with nature; 3) try to establish, from the relationship of this short film with the other films by António Reis and by Margarida Cordeiro, the main characteristics of what could be considered as the genesis of a proper cinematographic style.

Keywords: Portuguese cinema; cinema history; style; António Reis and Margarida Cordeiro.

Résumé : Dans la première moitié des années 60, António Reis co-réalise avec César Guerra Leal le court métrage documentaire *Do céu ao rio* (1964) sur le système hydroélectrique des cours d'eau Cávado-Rabagão. En plus de cela, le duo a également été primé pour la production d'*Alto Rabagão* (1966). Probablement monté à partir des mêmes éléments et avec quelques similitudes, cependant, le générique de ce film n'apparaît pas signé par António Reis. Ainsi, cet article tentera de : 1) clarifier les destinations et les contextes de production de chacun de ces courts métrages ; 2) comprendre esthétiquement les principales différences entre eux, en ayant comme référence principale la relation établie avec la nature ; 3) chercher à établir, à partir de la relation entre ces courts métrages et d'autres films d'António Reis et de Margarida Cordeiro, les principales caractéristiques de ce que l'on pourrait considérer comme la genèse d'un style cinématographique reisien. Mots clés : cinéma portugais ; histoire du cinéma ; style ; António Reis et Margarida Cordeiro.

I. Breve história material de duas curtas-metragens

O presente artigo visa contribuir para o esclarecimento possível em torno da realização da curta-metragem documental *Alto Rabagão*, de 1966, cuja autoria foi atribuída a César Guerra Leal e a António Reis, de acordo com o *Prontuário do cinema português 1896-1989* (1989), de José de Matos-Cruz. No artigo *Notas para uma história material do cinema de António Reis e Margarida Cordeiro*, também Tiago Baptista (2018) aponta para a possível existência desta curta-metragem como tendo sido realizada por António Reis e outra menção ao filme surge ainda no texto de cariz biográfico *António Reis, nosso mestre*, de Fátima Ribeiro, publicado no mais recente livro sobre o legado professoral de António Reis, *Descasco as imagens e entrego-as na boca* (2020). No entanto, não se encontra referência a este filme na biografia publicada no catálogo sobre a obra de António Reis e Margarida Cordeiro, *A poesia da terra* (1997).

Em primeira instância, importa contextualizar historicamente este filme na obra cinematográfica de António Reis à época: entre o final dos anos 50 e o início dos anos 60, Reis tinha participado na realização colectiva do filme amador *O auto da Floripes* (1962), numa iniciativa da Secção Experimental do Cineclub do Porto; no início dos anos 60, fora ainda assistente de realização de Manoel de Oliveira

em *Acto da Primavera* (1963); em 1963, tinha assinado, com César Guerra Leal, uma curta-metragem documental rodada na cidade do Porto, financiada pela Câmara Municipal do Porto e intitulada *Painéis do Porto*; e, em 1964, assinava, também em colaboração com César Guerra Leal, o filme *Do céu ao rio* sobre o sistema hidro-eléctrico da barragem do Alto Rabagão, tendo sido “produzido por uma das empresas que foram integradas na Actual Electricidade de Portugal EDP/Empresa Pública” e por César Guerra Leal, como se pode ler no genérico do próprio filme. É necessariamente sobre este último que deverá recair a melhor atenção, já que lhe seguiria *Alto Rabagão* (1966) – datado do ano da cerimónia de inauguração da barragem do Alto Rabagão, realizada no âmbito das comemorações do 40º aniversário do Golpe de Estado de 28 de Maio de 1926¹ –, “um filme de César Guerra Leal”, de acordo com o genérico, e que, de resto, teria propósitos bastante similares: documentar o sistema hidro-eléctrico do Cávado-Rabagão, tendo sido “patrocinado” pela HICA – Empresa Hidro-Eléctrica do Cávado.

No prontuário coordenado por Matos-Cruz (1989), a realização de ambas as curtas-metragens documentais encontra-se atribuída a César Guerra Leal e António Reis. A curta-metragem *Do céu ao rio* seria, no entanto, um pouco mais curta, com 330 metros de fita, e *Alto Rabagão* teria 600 metros de fita. A estas somar-se-iam ainda outras diferenças entre as curtas-metragens: a direcção de fotografia caberia, no primeiro caso, a Aurélio Rodrigues (também responsável pela direcção de fotografia de *Painéis do Porto*) e, no segundo, a Aquilino Mendes, figura sobejamente mais reconhecida no meio cinematográfico da época, dado que havia colaborado com realizadores como António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto ou Chianca de Garcia. Ainda no que diz respeito à produção, no primeiro caso o laboratório responsável foi o da Ulyssea Filme; no segundo caso, o da Tobis Portuguesa. Outra diferença significativa diria respeito à distribuição e estreia comercial dos filmes: *Do céu ao rio* “foi estreado no cinema Odéon, em Lisboa, em 29 de Janeiro de 1964” (Baptista, 2018: 14); por sua vez, não se verifica qualquer registo relativo à estreia comercial de *Alto Rabagão*.

No entanto, são também manifestas algumas semelhanças, designadamente, ambos os filmes partilhavam, além do objecto principal, a participação, ora na produção, ora na realização, de César Guerra Leal (cujo nome figura em primeira instância), bem como a equipa de locução e direcção musical, estas últimas atribuídas a Fernando Pessa e Francisco Rebelo, respectivamente.

Além da menção de Matos-Cruz, o segundo filme encontra-se inventariado no “Registo de Filmes 1966-1967” do Secretariado Nacional de Informação (SNI), actualmente depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, com a informação de que a produção estaria a cargo de César Guerra Leal e de que a empresa ou distribuidora responsável seria a Doperfilme, constando ainda do catálogo das colec-

1. Embora a barragem tenha sido concluída em 1964, a cerimónia oficial de inauguração só ocorre em 1966, na presença de altas figuras do estado, designadamente Américo Thomaz, à época Presidente da República. Ver Inauguração da Barragem do Alto Rabagão [vídeo], Arquivos RTP, 1966. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/inauguracao-da-barragem-do-alto-rabagao/>

ções patrimoniais da Fundação EDP. Ressalve-se que não existe, nestes dois últimos registos relativos a *Alto Rabagão*, qualquer referência a António Reis, mas apenas a César Guerra Leal.

Também o actual destino dos dois filmes é substancialmente diferente. De acordo com Tiago Baptista, duas cópias do filme *Do céu ao rio* (uma em 16mm e outra em 35mm), além do negativo de som óptico de 35mm, foram depositadas na Cinemateca Portuguesa em 2008, “em muito avançado estado de degradação cromática”, não estando localizado o negativo da imagem original (Baptista, 2018: 14). Ainda de acordo com o autor, em 2013-2014, o Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM)/ Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema iniciou um processo de preservação destas cópias e, em 2019, a cópia 35mm foi digitalizada em resolução 4K, resultando num ficheiro DCP. Nos últimos anos, o filme foi exibido pelo menos em dois contextos diferentes, no âmbito do festival Curtas Vila do Conde, em Portugal, e no Instituto Moreira Salles, no Brasil. Por sua vez, uma versão em suporte disco óptico da curta-metragem *Alto Rabagão* encontra-se catalogada nas colecções patrimoniais da Fundação EDP, sendo propriedade da mesma.

Resuma-se, então, a principal diferença: tendo em conta os genéricos de ambos os filmes, bem como as fichas técnicas existentes, em *Alto Rabagão* participa Aquilino Mendes, contando com a Tobis Portuguesa como laboratório e com a Doperfilme como “empresa ou distribuidor[a]” – relacionados com o Secretariado Nacional de Informação (SNI)² –, e não participa António Reis. Aliás, Jorge Luiz Cruz destaca mesmo o exemplo de *Alto Rabagão* como sendo um dos “documentários históricos, oficiais, além dos institucionais, etc.” (Cruz, 2013: 199), financiados ou encomendados pelo Estado à época.

Desde logo, a hipótese que se coloca é a de que *Alto Rabagão* (1966) – mais tardio – se trataria de uma versão oficial de *Do céu ao rio* (1964), não assinada por António Reis, nem pelo director de fotografia, Aurélio Rodrigues. Tal hipótese baseia-se não só nas coincidências técnico-históricas entre os dados encontrados, o objecto e o propósito dos dois filmes, mas também no facto, mais evidente, de que há vários planos que se repetem num e noutro filme e, por vezes, até sequências. Ou seja, tratar-se-iam fundamentalmente de duas montagens diferentes a partir dos mesmos brutos (aos quais se acrescentariam ainda novas imagens em *Alto Rabagão*). Torna-se já evidente que não se encontra qualquer referência à participação de António Reis na curta-metragem *Alto Rabagão*, nem no genérico do próprio filme, nem na ficha técnica constante no catálogo das colecções patrimoniais da Fundação EDP.

2. A título de exemplo, Aquilino Mendes – além das colaborações já referidas – foi premiado pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI) em 1965 para Melhor Fotografia pelo filme *O trigo e o joio*, de Manuel de Guimarães; a Tobis Portuguesa e a Doperfilme foram responsáveis pela produção dos jornais de actualidades *Imagens de Portugal* entre 1953 e 1970 para o SNI.

Todavia, convém ressaltar aqui a falibilidade de qualquer designação autoral (e, limitámo-nos aqui a uma qualquer atribuição artística e não legal) neste contexto, convocando para tal um excerto de uma carta remetida por António Reis a José Gomes Ferreira, a propósito da realização de *Painéis do Porto*, na qual afirma:

(...) o documentário que rodei o ano passado no Porto, “Painéis do Porto”, está em exibição em Lisboa (...). Tive limitações incríveis com o produtor (...). Inclusive, por usurpação, o produtor ainda figura como co-realizador! Suponho ir avançar a trabalhar em cinema e gostava de rodar o “Delicadezas” se a ideia o não chocasse. O documentário foi rodado praticamente em 5 dias (sem montagem) e não lhe pude dar mais espessura, como gostaria, por o produtor ter deixado bem claro a-priori e a fita ser a metro. (Reis, 1964?).

O que aqui se procura, portanto, não é tanto uma atribuição categórica e definitiva das funções, mas um olhar sobre as principais diferenças estilísticas entre estas duas curtas-metragens – designadamente, a abordagem a um mesmo objecto – para, por fim, se poder responder à questão *por que Alto Rabagão não poderia ser um filme de António Reis*, convocando aí o enquadramento estético, técnico, histórico e político da obra cinematográfica do autor, esta que, em suma, configuraria a composição de um estilo, do seu estilo, ou da sua *assinatura*. Talvez pelas mesmas razões pelas quais a obra *Do céu ao rio não poderia* designar-se *Do rio ao céu* – como foi erradamente nomeada em várias das filmografias de Reis (Baptista, 2018: 14), bem como no prontuário de Matos-Cruz –, se se considerar que a obra de António Reis e de Margarida Cordeiro convoca permanentemente uma atenção visceral ao *terreno*, mais ao físico que ao metafísico, em sentido descendente, e não ascendente. Aliás, *do céu ao rio* é precisamente a *imagem* que abre o filme *Ana* (1982), numa panorâmica vertical que dá conta não exclusivamente do ciclo da água e das suas transformações, mas mais amplamente do ciclo da vida, já que o filme acompanhará os derradeiros momentos de Ana, matriarca de uma família transmontana.

Como nota Tiago Baptista (2018), tanto *Do céu ao rio* como *Painéis do Porto* estiveram praticamente invisíveis desde os anos 60, registando-se apenas alguns comentários breves sobre as duas obras. Tal facto pode decorrer simultaneamente de uma invisibilidade precipitada por António Reis já que, conta Margarida Cordeiro, “disse que aqueles [filmes] não contavam para ele” (in Moutinho & Lobo, 1997: 11), bem como, possivelmente, de um certo desprezo empreendido pela crítica face aos filmes turísticos, reduzindo-os à “promoção de valores políticos e interesses comerciais a coberto de imagens parciais, expurgadas, e aparentemente anódinas” (Sampaio, 2015: 341).

No entanto, ressalva-se a esse propósito a observação de Fernando Lopes, que, de certo modo, reconheceu já nestas duas curtas-metragens o germe daquele que viria a ser o *estilo* de António Reis, tendo, inclusive, “arriscado” ao recomendar posteriormente o filme *Jaime* (1974), no âmbito da actividade do 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...* (itálico nosso, in Moutinho & Lobo, 1997: 112).

Essa recusa de um registo mais próximo das *imagens turísticas* prolongar-se-á no tempo, como nota, por exemplo, Eduardo Prado Coelho ao considerar *Trás-os-Montes* (1976) como um “acto de resistência ao olhar turístico sobre a realidade” (Prado Coelho, 1983: 71).

Ainda que num registo híbrido, note-se, porém, que *Do céu ao rio*, ao contrário de *Painéis do Porto*, enquadrar-se-ia sobretudo no género que Luís de Pina (1978) caracterizou como “filme técnico-industrial”, incluindo-se ali os “documentários representativos do labor das empresas e dos serviços” (Pina, 1978: 70).³ Considerada como “o sector mais produtivo da curta-metragem portuguesa”, a produção de filmes técnico-industriais ficou marcada pelos “laivos propagandísticos” e pela “falta de imaginação” (*ibid.*). Contudo, como nota ainda o autor, foi também aí que os novos cineastas encontraram terreno para criar um “cinema diferente” encarando o filme técnico-industrial sob “um ângulo criativo” (*ibid.*).

II. Da natureza ou o paradigma morfológico

De um modo geral, *Do céu ao rio* e *Alto Rabagão* documentam o funcionamento do sistema hidro-eléctrico do Cávado-Rabagão, descrevendo e mostrando os vários escalões, barragens e albufeiras que constituem o sistema; os processos de transformação da água dos rios em energia eléctrica; o processo de construção das próprias barragens; as instalações e a máquina da central; bem como alguns dos aspectos sociais da comunidade local e da assistência prestada pela empresa aos trabalhadores. Contudo, os primeiros minutos de cada uma das duas curtas-metragens constituem um exemplo paradigmático das suas diferenças substanciais e das duas vias enunciadas por Luís de Pina: uma mais criativa e outra mais propagandística, respectivamente. *Do céu ao rio* enceta com um plano de conjunto fixo de um campônês (ou “recoveiro”, como se ouve no comentário em *off*) que puxa um burro carregado, a que se seguem planos de uma borboleta que voa entre o rosmaninho, dos bovinos que pastoreiam, de riachos que correm. Está-se perto da paisagem, está-se *na* paisagem, onde a paisagem deixa de ser paisagem (paisagem, outra, da ordem do turístico) para a natureza se revelar em pequenos blocos, recortes perceptivos⁴ – que,

3. Compreendam-se aqui as limitações de tais designações face à natureza múltipla de e dos objectos. Aliás, como se verá adiante, *Do céu ao rio* apresenta outras intenções, designadamente, em momentos de observação paisagística.

4. Noção explorada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991) em torno da obra de arte.

de resto, se podem reencontrar amadurecidamente em *Jaime* (1974), com a força movente dos redemoinhos dos riachos, das corridas em campos de margaridas, do sopro do vento ou do olho do burro. No mesmo sentido, encontra-se já em *Do céu ao rio* a presença de vários animais – burro, ovelhas, bovinos – numa espécie de bestiário que Reis, juntamente com Margarida Cordeiro, irá prosseguir e aprofundar nos filmes seguintes, sobretudo em *Jaime, Trás-os-Montes* (1976) e *Ana* (1982). Aliás, como notou Rogério Rodrigues a propósito de *Ana*:

Os animais tutelares [que] se cruzam na câmara de Elso Roque, devidamente inventariados, quase se transformam um bestiário transmontano: há uma vaquinha que se chama «Miranda» com uma ligação afectiva profunda à Mãe Ana, e um raposo, ovelhas, cabras, perdizes que aos milhares se levantam num vôo nocturno, num pesadelo de «Alexandre» (Manuel Eanes), garnisés, um rebanho de gansos preparados ao longo dos meses expressamente para a fita, cavalos, cães, um vitelo de quinze dias, um gato (in Moutinho & Lobo, 1997: 221).⁵

Nesses primeiros minutos de *Do céu ao rio* é sobretudo a locução de Fernando Pessa que garante o tom *institucional* à curta-metragem, não obstante o facto de que o texto consagra em si uma série de dicotomias (ou talvez questão de dialéctica⁶, termo tão caro a António Reis) entre o *mundo camponês* – com a vida “sempre dura das gentes serranas”, em que o “velho recoveiro” ainda liga “os povos no montanhoso noroeste do país” – e o *mundo moderno* – “com os aviões a avizinhar continentes no globo” e a comparação entre a concessão da construção da barragem e a construção de um favo de mel⁷. É conveniente relembrar, a este propósito, a participação intensiva de Fernando Pessa enquanto locutor em diversos filmes de cariz documental, incluindo obras realizadas por Manoel de Oliveira no final dos anos 30, como *Miramar*, *Praia das Rosas* (1938) ou *Já se fabricam automóveis em Portugal* (1938), mas também em filmes de actualidades como, por exemplo, *Angola* (1961), produzido pela Agência Geral do Ultramar.

Por sua vez, os minutos iniciais de *Alto Rabagão* são construídos a partir de imagens aéreas da barragem e das albufeiras, que colocam em evidência a grandeza e a imponência daquela construção, num movimento semelhante ao do de *reconhecimento de território*. Aliás, como nota Paul Virilio a propósito das imagens aéreas em tempos de guerra e das implicações ideológicas do uso desse dispositivo, “a olho

5. Embora Rodrigues se refira a *Ana*, também em *Jaime* se encontram o burro, o cavalo, o gato, a cabra, bem como em *Trás-os-Montes* e *Rosa de Areia*, sendo vários os autores que mencionam essa presença nos filmes da dupla. Cf. Moutinho & Lobo, 1997.

6. Acompanhar-se-á, adiante, a proposta metodológica de Eisenstein (cf. Eisenstein, Sergei. 1977. A Dialectic approach to film form. Em *Film form: essays in film theory* (ed. orig. 1929), 45-63. Nova Iorque e Londres: Ed. Harvest/HBJBook).

7. “Em 1945, com os aviões a avizinhar continentes no globo, o velho recoveiro continuava ainda a ligar os povos no montanhoso noroeste do país que com seus rios em zona de grande pluviosidade contém a maior riqueza destas terras: a energia das suas águas. Outorgada a concessão, foi como se tivesse surgido mais um favo de mel a adoçar a vida sempre dura das gentes serranas”.

nu, o imenso campo de batalha que tinha diante de si não parecia ser formado por nada, nenhuma árvore ou vegetação, nem água, nem sequer terra, esvaziada do corpo-a-corpo” (Virilio, 2019: 39). Embora aqui a questão conjuntural não se coloque evidentemente nos mesmos termos, estas imagens distantes, totalizadoras do território, operam de modo semelhante, resultando numa supressão das singularidades do mesmo, isto é, daquela *terra*. Postula-se, assim, o primado do puramente visível, da objectificação do território, ao invés de uma experiência sensível, esta que António Reis defendia em jeito imperativo: “tu sentes é o fenómeno físico do vento, esteticamente” (in Moutinho & Lobo, 1997: 270).

Na segunda versão, o comentário em *off* reforça as condições da imagem – “estamos a sobrevoar as serras do Larouco e do Barroso, onde nasce o rio Cávado e o seu afluente Rabagão (...)” – ao mesmo tempo que elogia de forma incontestável a construção da barragem – “(...) hoje completamente aproveitados para a produção de energia eléctrica graças às obras realizadas nos últimos 20 anos pela Hidro-Eléctrica do Cávado”. Em todo o filme evidencia-se a ausência de imagens do campesinato, dos animais, dos povos ou das gentes, senão dos operários em trabalho, deslocados para aquele fim: a construção do sistema hidro-eléctrico, imagem do progresso.

O filme prossegue o registo documental puramente descritivo, mostrando e relatando o processo da construção e funcionamento da barragem – desde a explosão da pedreira, a produção de cimento, o próprio sistema hidro-eléctrico, ao contexto social – enaltecendo a grandiosidade da obra – “(...) alojar milhares de pessoas (...)”, “(...) cadeia ininterrupta de camiões com atrelados transportou mais de 250 mil toneladas de cimento”, “(...) assim a água foi cobrindo 2.200 hectares”. Embora se verifique a “transformação da paisagem a léguas”, há uma afirmação clara das vantagens daquela construção que transforma “energia inútil” em útil e que permite “guardar água da chuva para anos mais secos”. Assim se justifica que, aos “terrenos amanhados durante séculos pelas gentes serranas”, estejam “destinados agora novos fins igualmente nobres e produtivos”.

Em *Do céu ao rio*, que assumiria formas manifestamente mais criativas, César Guerra Leal e António Reis prosseguem uma abordagem dicotómica entre antigo-moderno, rural-industrial, natureza-artifício, expressando, desse modo, uma aproximação crítica das consequências da construção da barragem. Ora, interessava mais uma observação e uma descrição dos fenómenos naturais, nomeadamente das suas formas – como a água que serpeia “calmamente aqui para ali tombar em cachoeira” –, e simultaneamente uma sugestão das consequências da construção da barragem e, mais genericamente, da exploração da natureza pelo homem – o “génio” que “aprisiona para sempre cada curso de água”, que “transforma os vales em lagoas imensas” e que deseja “descobrir os segredos das nuvens e da neblina” para os “aproveitar em prol da humanidade”. E prossegue: “Claro que a ruidosa sinfonia do trabalho deu cabo da tranquilidade que dantes reinava nestas paragens *onde a silhueta de uma ou outra árvore foi substituída pelos vultos das muralhas, andaimes e guindastes que se avolumam dia-a-dia*” (itálico nosso).

Contrariamente a *Alto Rabagão*, este texto dito em voz *off* reveste-se assim de um cariz literário, recorrendo designadamente a figuras metafóricas, e os cineastas

privilegiam, de novo, as formas – da silhueta de uma ou outra árvore, dos vultos dos andaimes que se avolumam – e, de novo, a natureza. E não é facto de somenos importância quando, a propósito da obra de Reis, se afirma a (ausência da) silhueta de uma ou outra árvore. Como o próprio dizia, “[m]esmo a sombra de uma árvore era, é, esteticamente geopolítica, interveniente e revolucionária” (in Moutinho & Lobo, 1997: 242) e, portanto, é preciso ler a *realidade* da paisagem, “simultaneamente a beleza da paisagem, o aspecto económico da paisagem, o aspecto geográfico político da paisagem” (in Moutinho & Lobo, 1997: 259). Paisagem essa, de que trata Jacques Rancière, que é reflexo de uma ordem social e política e que quase sempre requer aí historicamente uma leitura entre camponeses e aristocratas, entre lazer e trabalho, entre público e privado (Rancière, 2020). As próprias palavras não são alheias a esta *política da paisagem*, por exemplo, quando se recorre ao termo *muralha* para referir os muros de betão da barragem, colocando em evidência o carácter divisório – divisão territorial e belicista – daquela construção.⁸

Assim, apesar do título e dos propósitos, o *primeiro plano* de *Do céu ao rio* é o da copa de uma árvore – talvez uma das tais que sucumbiram – cujas folhas esvoaçam sopradas pelo vento (o fenómeno físico do vento...), como esvoaçam depois os ramos do rosmaninho. É particularmente relevante que a copa de uma árvore surja no plano inicial do filme, reforçando o carácter primordial da natureza: *no princípio* era uma árvore – antes do homem, antes da civilização, antes da industrialização. Assim, e privilegiando essa sequência inaugural de elementos naturais, os autores inscrevem o acontecimento – a construção do sistema hidro-eléctrico – numa dimensão geológica do tempo, e não meramente histórica, que ultrapassa largamente os propósitos da curta-metragem. Uma tal dimensão é também convocada pelos desenhos *metamórficos* do genérico, de viés artístico (igualmente suprimidos em *Alto Rabagão*), cujos veios ondulantes e circulares se assemelham simultaneamente ao grafismo dos cursos das correntes hídricas e à textura do interior de uma árvore.

Paul Cézanne duvidava de que os camponeses soubessem o que seria uma paisagem. Sabiam – dizia – o que era uma árvore, “o que está semeado aqui, além”; “perante um amarelo sentem espontaneamente o gesto da colheita que terá de começar; tal como eu, que perante o mesmo matiz de amadurecimento devo por instinto saber pôr na tela o tom que lhe corresponde e fará ondular um canteiro de trigo” (in Gasquet, 2016: 75-76). António Reis e Margarida Cordeiro afirmavam-se também como “camponeses do cinema” (in Moutinho & Lobo, 1997: 258), porque trabalhavam, como aqueles outros, durante o tempo da jorna, sob as mesmas condições climáticas, mas também, poder-se-ia acrescentar, porque souberam *ler* a terra, expressando na *tela*, a tonalidade de um certo amarelo torrado que *fará ondular* uma

8. Essa *imagem* da muralha – literal e metafórica – que dá conta da distância entre, por um lado, Trás-os-Montes, os seus camponeses e seu modo de vida em vias de extinção (como nota o realizador numa entrevista de 1975), e, por outro lado, os poderes centrais e do “progresso”, adensar-se-á no filme *Trás-os-Montes* (1976), no qual António Reis e Margarida Cordeiro adaptam uma passagem de um conto de Franz Kafka intitulado justamente *A muralha da China* (1936). Essa primeira parte do conto trata sobretudo duas figuras: a pequena cidade, que permanece imutável face à queda de soberanos, de dinastias e até à destruição da capital, e a capital, donde chegam todos os altos funcionários à pequena cidade.

seara ou então de um certo branco abrasivo que *fará congelar* a água, aludindo-nos especificamente a duas cenas de *Trás-os-Montes* (1976). Sendo Margarida Cordeiro de Trás-os-Montes, foi também isso que lhes permitiu, como nota António Reis, “destruir o conceito de *décor* e passar directamente para a Natureza” (in Moutinho & Lobo, 1997: 278). Porém, já há em *Do céu ao rio* – filme co-realizado cerca de doze anos antes de *Trás-os-Montes* – algo que se prepara nesse sentido, como tão bem reconheceu Fernando Lopes quando aí viu mais do que imagens turísticas. A natureza não serve como pano de fundo ou cenário para a construção de uma barragem, assumindo uma presença – quer pelos enquadramentos, quer pela duração – tão forte quanto a da própria barragem, em figuras que revelam a problemática primordial e oculta que transcorre o filme: a relação entre a ancestralidade e a modernidade. Tal relação é explorada também a um nível formal, contrapondo-se a organicidade e cor *viva* dos elementos da natureza – as tonalidades verde da erva, magenta da urze, azul do céu – e a rigidez e a cor *neutralizada* das grandes construções em betão, a cor asséptica das batas brancas.⁹

A sequência inicial dedicada aos elementos naturais – que, de resto, não se encontra na curta-metragem subsequente *Alto Rabagão* – joga-se na construção de *raccords* (isto é, ligações) de formas. À *linha* da montanha que atravessa o plano na diagonal, da esquerda para a direita, de cima para baixo, segue-se um plano, *em espelho*, atravessado por uma linha da montanha na diagonal, da direita para a esquerda, de cima para baixo, demarcando igualmente a imagem, que agora *confunde* as formas arredondadas das nuvens e dos penedos. Às *linhas* dos carreiros que conduzem o curso da água seguem-se as linhas que serpenteiam (ou ondulam), em socalco, nas margens da albufeira, a que se seguem as *linhas* da micro-ondulação causada pela força do vento nas águas, desdobramento de tudo em tudo – *do céu ao rio* –, metamorfose contínua, do plano molar ao plano molecular, dos macro-cosmos aos micro-cosmos.¹⁰ Um plano geral que corta para um plano próximo e a continuidade das formas traz os elementos para uma escala partilhada: a do enquadramento – é essa a força do cinema.

Dada a ontologia da imagem cinematográfica, não se poderia reclamar a metamorfose das formas num plano único – como acontece, por exemplo, no domínio da pintura ou do desenho (poder-se-ia, ainda assim, reconhecer nas formas captadas o seu potencial metamórfico, i. e., as nuvens, de resto, como acontece fora de qualquer dispositivo cinematográfico). Isto é, se num desenho, uma linha, *a mesma* linha, pode ser simultaneamente, num mesmo *quadro*, o contorno de uma nuvem e de uma onda, num filme seria a montagem (em sobreposição ou em justaposição) que permitiria essa metamorfose. São desta dimensão, metamórfica, as sequências já evocadas de *Do céu ao rio*, tal como a *ligação* entre a linha do contorno das montanhas e a

9. Considere-se, a este propósito, os semelhantes jogos de expressão cromática utilizados em *Jaime* entre exterior/interior, bem como a clínica presença das batas brancas, a água como conduta de um filme ou ainda os movimentos sobre a superfície reticular dos desenhos, ora reencontrados nas linhas de alta tensão, como se verá.

10. “Mas, pessoalmente, a Margarida e eu, tentamos uma dialéctica entre o microcósmico e o macrocósmico no cinema. É sempre assim” (Reis in Moutinho & Lobo, 1997: 273).

linha dos desenhos das barragens, em que se ensaiava já a sequência que em *Jaime liga* a linha de contorno das montanhas, a linha dos registos vitais de Jaime Fernandes e a linha do dorso de um animal.¹¹ A montante desta dimensão metamórfica da montagem encontra-se a tal *visão transfiguradora da realidade* de que falava Fernando Lopes a propósito dos primeiros filmes de António Reis, co-realizados por César Guerra Leal, e que diz respeito ao estilo do realizador, como se tentará demonstrar adiante.

Antes, retome-se aqui a imagem das nuvens, a que António Reis e César Guerra Leal dedicam exclusivamente dois planos panorâmicos, seguidos, como quem observa os fenómenos da natureza a partir de uma “perspectiva viva” (Goethe, 2012: 46): o primeiro, da esquerda para a direita e o segundo a contra-pêlo (também estes ausentes de *Alto Rabagão*). Não tendo como preceito a classificação destas nuvens a partir dos estudos de Goethe, repare-se no título do ensaio do autor alemão, incluído em *O jogo da nuvens*: Camarupa, “nome de uma divindade indiana que se *diverte a mudar as formas*” (Goethe, 2012: 32). Na introdução à edição portuguesa, João Barrento destaca duas ideias centrais no pensamento de Goethe: a de que a natureza vista é “como um organismo em permanente mutação” e a de que, na natureza e na arte, “as partes e o todo não se relacionam segundo um modelo ‘estrutural’, mas antes segundo um paradigma ‘morfológico’, que pressupõe uma noção de forma como formação (*Bildung*) ou transformação (*Verwandlung*)” (Goethe, 2012: 10). O autor afirma ainda que as nuvens são, para Goethe, seres “certamente animados, ‘reagindo’ às solicitações, quer uns dos outros, quer da Terra e da sua força de atracção” e que, como tudo na natureza e na arte, “são formas em permanente transformação, elementos de uma coreografia cósmica” (Goethe, 2012: 11).

Esta passagem pelo pensamento de Goethe permite-nos algumas aproximações em torno da curta-metragem *Do céu ao rio*. Em primeira instância, a assumpção de que sendo todas essas formas, *trans*-formas, se constituem, assim, como elementos de uma coreografia cósmica, que nos é revelada no filme, quer através da montagem, como já vimos, quer através do comentário lido em *off*, sobretudo na descrição do curso da água – que desce pela encosta, *transformando*-se em riachos, e depois, em regatos, reagindo, desse modo, às *formas* da terra, que servem inclusivamente como ensinamentos ao homem para a construção das formas da barragem, como se diz a dada altura no filme. Se Jacques Rivette designou o cinema de António Reis e Margarida Cordeiro como “pré-socrático” (in Moutinho & Lobo, 1997: 278) é porque lhes reconheceu “uma mais directa, empírica e não-simbólica maneira de pensar” (Kirk, Raven & Schofield, 1994: 1) e uma ligação primordial com a natureza como modo de compreensão do mundo. Essa coreografia cósmica,¹² que já aqui se insinuava, atravessa toda a obra de António Reis e Margarida Cordeiro, desde o caos-

11. A questão da metamorfose, sobretudo em *Jaime*, é comentada por Manuel Guerra no texto *Da Atenção Ardente* (in Bogalheiro & Guerra, 2020: 123-127).

12. Aqui no sentido generalista caracterizado por Alexander von Humboldt: “O principal impulso que me conduziu foi o sério esforço para compreender os fenómenos dos objectos físicos na sua ligação geral, e para representar a natureza como um grande todo, movido e animado por forças internas” (2005: 11).

-cosmos em *Jaime*; da mãe-Ana que é mãe-natureza em *Ana*; a *Rosa de Areia*, em que se é atirado para um espaço-tempo não delimitado, não localizável – “flutuamos no Universo como um grão de poeira flutua no ar da manhã” – e sobre o qual disse Regina Guimarães querer-se “testemunho sereno dum enfeudamento no Cosmos” (in Moutinho & Lobo, 1997: 234).

Por fim, a ideia de que a relação entre as partes e o todo se estabelece segundo um paradigma morfológico, ou seja, de que a condição da forma não é fixa, mas movente e mutável. De acordo com Maria Filomena Molder, é nas transformações que se reconhece a forma e a “verdadeira realidade de uma coisa, exprime-se, e ao exprimir-se, mostra-se, desenvolve-se a si própria, quer dizer, a verdadeira realidade de uma coisa aparece” (Molder *apud* Barrento in Goethe, 2012: 20-21). Poder-se-ia ainda entrever que a leitura de Molder do método goethiano se aproxima de certo modo da abordagem ao filme *Jaime*, do qual se destaca o carácter *inesperado* dos acontecimentos sugeridos pela montagem não-causal, acompanhando o aforismo de Robert Bresson: causas que seguem os efeitos (Molder in Bogalheiro & Guerra, 2020).

Se aqui nos detemos fundamentalmente sobre os primeiros minutos da curta-metragem *Do céu ao rio* é porque, por um lado, tal sequência e a maioria dos planos não integram o filme outro – *Alto Rabagão* –, constituindo, por isso, uma diferença liminar entre ambos. Por outro lado, porque permitem reconhecer o estilo, sob o ditado da metamorfose, de António Reis, com particular atenção à natureza, adoptando uma visão quase animista do cinema, revelando a *anima*, isto é, o movimento, o princípio vital, enfim, a alma das coisas,¹³ das nuvens, dos riachos, das “feuilles qui bouge!”, como exclamavam os primeiros espectadores dos filmes dos irmãos Lumière.

O que nos surpreendeu foi que, por vezes, as coisas se tinham transformado, encontrávamos outra coisa tão intensa quanto aquilo que esperávamos e que podia completamente comutar. E para nós isso era fantástico, porque era a *vida das formas*, um movimento espiritual demasiado cheio e demasiado profundo (itálico nosso, Reis in Moutinho & Lobo, 1997: 271).

A expressão convocada por Reis, mas que é também lembrada noutros testemunhos e declarações, com esta e outras variações, remete especificamente para um conceito criado por Henri Focillon: a vida das formas. Renegando as dicotomias convencionais entre matéria-espírito, forma-conteúdo, até mesmo efémero-eterno ou local-universal, o autor defende que as formas de uma obra engendram a obra de arte, não a designam e que, contrariamente ao signo, que significa, as formas signi-

13. Considere-se aqui a proposta de Jean Epstein: “Uma das maiores potências do cinema é o seu animismo. No ecrã, não há natureza morta. Os objectos têm atitudes. As árvores gesticulam. As montanhas, como este Etna, significam. Cada acessório torna-se numa personagem. Os cenários fragmentam-se e cada um dos seus pedaços ganha uma expressão particular. Um panteísmo surpreendente renasce no mundo e preenche-o até rebentar” (Epstein, 1974: 134).

ficam-se; têm um sentido, um valor particular e uma qualidade fisionómica. Logo, assim que aparece, a forma pode ser *lida* de várias formas; é múltipla e, como tal, pode sobreviver à morte do seu conteúdo (Focillon, 2020).

De acordo com Focillon, as formas plásticas estão sujeitas a dois princípios: o das metamorfoses, que as renova perpetuamente e que permite que componham vidas novas (Focillon, 2020: 12), e o dos estilos – historicamente determinados – que tendem sucessivamente a experimentar, cristalizar e desfazer as relações entre formas (Focillon, 2020: 10). Porém, Focillon traça uma diferença fundamental entre o estilo (absoluto) como qualidade superior de uma obra de arte, valor eterno, exemplo e fixidez das formas, reconhecimento do que há de estável e universal, e um estilo (variável) como conjunto coerente de formas unidas por uma conveniência recíproca, mas de que se procura a harmonia, se faz e desfaz com diversidade. Além dos elementos formais, um estilo é constituído, sobretudo, por “uma série de relações, uma sintaxe” (Focillon, 2020: 13). Um estilo seria, então, o resultado da constituição de um sentido interno enquanto *modo* de composição *das* frases e *entre* frases, e, no caso do cinema, *dos* planos e *entre* planos, que atravessaria cada obra de modo transversal.

III. Em busca de um estilo *reisiano*

No texto *The status of style* (1975), Nelson Goodman apresenta o estilo como sendo, metaforicamente, “uma assinatura”, que é “captada, por norma, sem que seja possível analisá-la através dos diferentes aspectos que a compõem” (Goodman, 1975: 807). Ou seja, um estilo reconhece-se no seu todo, podendo, segundo o autor, determinado aspecto ser ou não indicativo quando combinado com outro (sejam estes formais, temáticos, históricos, etc.). Para Goodman, as propriedades são estilísticas quando associam um trabalho com um e não outro artista ou período – *carácter daquilo que é próprio, o que determina a identificação da coisa consigo, pedreidade da pedra* – mas nem todas as propriedades que determinam o autor ou o período são estilísticas (i. e. legenda, assinatura literal ou até as componentes químicas de determinada matéria). Assim, são consideradas estilísticas as propriedades que se apresentam como “aspectos daquilo que o poema diz, exemplifica ou expressa” (Goodman, 1975: 807), ou seja, aspectos simbólicos, como designa o autor. Não se trata, pois, aqui de um simbolismo exterior à obra, mas de um simbolismo *da* obra, isto é, os determinados aspectos considerados estilísticos devem ser representativos do sentido conjunto da obra. Logo, para o reconhecimento de um estilo *reisiano* interessam menos os elementos para-filmicos – determinações históricas, técnicas – anteriormente citados (atribuição de autoria, etc.) do que os próprios filmes, o que nos conduz a uma outra assumpção: um estilo só poderá ser *reconhecido* e jamais conhecido, obrigando necessariamente a um olhar retrospectivo. Quer isto dizer que só será eventualmente possível reconhecer a *assinatura* (metafórica) de Reis num dos primeiros filmes de Reis a partir dos filmes realizados posteriormente, em colaboração com Margarida Cordeiro. A tal respeito, um esclarecimento é necessário: não se pretende aqui ignorar o carácter fundador do encontro entre António Reis e

Margarida Cordeiro para o cinema da dupla, antes procurar sinais entre um e outros filmes que permitam reconhecer a obra em análise e que, em última instância, constitui a missiva do ensaio, reconhecendo-se assim uma limitação.

No campo dos estudos cinematográficos, e reconhecendo as especificidades do meio, Béla Balázs apresenta uma definição de estilo no cinema no seio de uma proposta mais alargada da câmara criadora, produtiva (tal como a montagem), que permite desvelar a “imagem escondida” por via de um “desenho-advinho” que é a composição-enquadramento (Balázs, 2011: 213): é a “sua imagem [da câmara] que dá às coisas a expressão que elas têm” (Balázs, 2011: 217) no filme. Para o autor, no cinema, como na música, são possíveis múltiplas variações sobre uma impressão visual dada (Balázs, 2011: 217-218), logo, qualquer impressão captada e tornada imagem, ou som, é já expressão (Balázs, 2011: 206).

É na singularidade de tais variações que reside a autenticidade do estilo “da imagem, e não o do motivo”, sendo que é “o enquadramento que dá um estilo à imagem” (Balázs, 2011: 218). O estilo do motivo não coincide necessariamente com o estilo da imagem, podendo, por exemplo, um edifício moderno ser filmado de forma barroca e vice-versa. “A câmara não cria nenhuma forma original, mas descobre, vive, interpreta a existente” (Balázs, 2011: 219), afirmando-se, por isso, como meio fértil para as variações e as metamorfoses já supra-mencionadas. Porém, “o enquadramento mais significativo não é suficiente para dar à imagem todo o seu sentido no filme”, sendo, em última instância, “determinado pelo lugar da imagem entre as demais imagens” (Balázs, 2011: 221). Pese embora uma imagem seja já um quadro, uma frase, um todo que se exprime, Balázs ressalva a importância do valor relacional para a (in)determinação de um sentido, havendo variações substanciais consoante as imagens que seguem e precedem umas e outras. Em suma, embora o autor considere o enquadramento como matriz de um estilo, o seu valor é, ainda assim, relacional, logo, o que constitui um estilo é o modo dessa relação entre as partes e entre as partes e o todo, indo ao encontro das propostas de Focillon e de Goodman. Esta relação é de particular relevância se considerarmos que, para António Reis, o cinema é questão de *dialéctica*: “dialéctica de luzes”, “dialéctica entre imagem e som”, “dialéctica entre o macro-cósmico e o micro-cósmico” (in Moutinho & Lobo, 1997).

O que nestas leituras sobre o estilo parece particularmente pertinente para o que aqui se propõe é que, se um estilo se funda na inter-relação, independentemente de dois filmes apresentarem várias imagens, e até sequências, idênticas (incluindo necessariamente os enquadramentos), o seu estilo pode ser radicalmente diferente, na medida em que estes só se apresentam como estilisticamente relevantes se forem simbólicos da obra e se, por sua vez, esses aspectos puderem ser reconhecidos noutras obras do mesmo autor. De resto, é esse mesmo reconhecimento ou captação, em cada obra de um autor, que permite a determinação daquelas que podem ser consideradas como propriedades estilísticas.

Anteriormente procurou-se identificar algumas das que seriam as propriedades de um estilo reisiano: “lei da metamorfose” (Helder *apud* Guerra in Bogalhei-

ro & Guerra, 2020: 126),¹⁴ dialéctica, bestiário, natureza, cosmos, *raccords* (isto é, ligações) formais e/ ou cromáticos, movimentos panorâmicos, grandes planos/ planos gerais, entre outras. Luís de Pina refere-se ao estilo da dupla como sendo “um cinema sem história, poético e sedimentar”, opondo-o ao “cinema de prosa, narrativo, discursivo” (in Moutinho & Lobo, 1997: 178). Por sua vez, Bénard da Costa, em *Histórias do cinema* (1991), destaca o olhar panteísta e telúrico da dupla, associando-o a realizadores como Aleksander Dovjenko ou Sergei Paradjanov, com particular atenção aos saberes antigos e às raízes milenares; o “ténue fio narrativo” de *Trás-os-Montes* (1976) e a fusão entre primitivismo e modernidade (1991: 155) e, em *Ana* (1982), uma visão simultaneamente “cosmocêntrica e antropocêntrica, com o homem como único sujeito possível de religação” (Bénard da Costa, 1991: 167). Tendo acompanhado a produção poética e fílmica de António Reis e Margarida Cordeiro¹⁵, Eduardo Prado Coelho ressalva a “fidelidade” a uma “visão do mundo”, a deslocação temporal, e a riqueza de “símbolos, lendas, ritmos, que se vem inscrever (...) sobre o corpo da terra” (Prado Coelho, 1983: 72). Quanto a *Ana*, o mesmo sublinha “a *dialéctica interior* que é feita de jogos de compensações entre as várias formas presentes nas imagens, entre as várias cores, entre os vários sons, entre os vários movimentos” (Prado Coelho, 1983: 149).



Figura 1 - Do céu ao rio (1964) | Direitos reservados. Fonte: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema

14. A expressão foi retomada, a propósito de António Reis, por Manuel Guerra a partir de um texto de Herberto Helder, cuja lei da metamorfose sugere presidir ao princípio da criação.

15. De acordo com correspondência consultada, Eduardo Prado Coelho terá mesmo visto, inclusivamente, a primeira curta-metragem de António Reis com César Guerra Leal.



Figura 2 - Trás-os-Montes (1976) | Direitos reservados. Fonte: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema



Figura 3 - Do céu ao rio (1964) | Direitos reservados. Fonte: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema



Figura 4 - Jaime (1974) | Direitos reservados. Fonte: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema

O que parece acontecer em *Alto Rabagão* é que essa *unidade* ou *harmonia* alcançada em *Do céu ao rio* a partir de um método *dialético* – não só entre planos, mas entre sequências, não só formal, mas também temática – fica *comprometida*, ainda que um plano tenha expressão própria como, por exemplo, o grande plano contra-picado do operário que leva o apito à boca para depois o assobiar e que surge em ambas as curtas-metragens.

Todavia, não deixa de ser curioso que em ambas as versões do filme este seja um dos raros grandes planos de um rosto: o de um operário, ao passo que as demais figuras surgem como que anonimamente. Há um rosto para o operário engrandecido pela posição ligeiramente contra-picada da câmara e que o isola num espaço sem referenciais – espécie de canto ao trabalhador¹⁶, figura que pontua a poesia de António Reis desde o início da sua produção poética publicada, designadamente em *Cha-*

16. Talvez influenciado pelo cinema soviético, como repara Alain Bergala a propósito da primeira curta-metragem de Jean-Luc Godard, *Opération Béton* (1955), também esta em torno da construção de uma barragem, à semelhança de *Do céu ao rio* (1964): “Na maioria das vezes, os trabalhadores são filmados como se fossem formigas, com excepção de alguns planos contra-picados em que Godard evoca claramente os filmes russos que viu na Cinémathèque e enquadra os trabalhadores suíços como heróis proletários” (1990). Publicado originalmente no número “Spécial Godard 30 ans depois”, dos Cahiers du cinéma, em Novembro de 1990 e republicado no website do festival Il Cinema Ritrovato. Disponível em <https://festival.ilcinemaritrovato.it/film/operation-beton/>. Recorde-se também que o segundo filme realizado por Manoel de Oliveira, ainda sob os nomes do meio – Cândido Pinto, é *Hulha branca* (1932), um documentário sobre a Central Hidro-Eléctrica de Ermal, em Rio Ave.

mas (1947), onde se pode ler “Cantar os braços nus de pelos hirsutos/ Que movem alavancas e lançam carvão nas caldeiras...” (Reis, 1947: 37), mas também noutros exemplos da sua obra poética. A técnica do cinema permite agora, e desse modo, revelar a dimensão atlântica destes homens anónimos – “(...) É por ser mediano de estatura/ e não ter músculos possantes que duvidas? // Já te disse:/ Aquele homem que ali vai e que tu vês/ – é um atlante (...)” (Reis, 1947: 57). E embora a figura do operário não seja uma constante no cinema de António Reis e Margarida Cordeiro, surge também no filme anterior de António Reis e César Guerra Leal, *Painéis do Porto* (1963), bem como, de forma particularmente significativa, na panorâmica que circunda os rostos de mineiros e camponeses na *domus* de Bragança em *Trás-os-Montes* (1976). Sobre esses, disse António Reis, em entrevista:

Quando eles ocupam a *domus*, sem líder, com uma força comunitária e quase sem falarem, têm a beleza e a grandeza das grandes figuras a que tiramos o boné nos museus, que nós exaltamos nas revoluções. E eles, sem dizerem uma palavra, têm a força de dizerem o que valem, o que são e o que protestam. E não falarão, mas a força do rosto deles é de tal ordem que é preciso saber que é mesmo seres humanos que liquidam [...]. Para nós, eles têm essa força espantosa de comunidade, de ancestralidade e de uma violência latente que se há-de fazer sentir, quer queiram, quer não queiram, no momento oportuno (1975).¹⁷

Em *Alto Rabagão*, o grande plano do operário é precedido de uma sequência de planos de análises laboratoriais e de exames médicos aos trabalhadores. O plano imediatamente anterior é de uma mão, saída de uma bata branca, que gira um manípulo de uma máquina, como quem dá início à demolição da pedreira que se vê de seguida. Em *Do céu ao rio*, a sequência que precede este plano incide sobre as características naturais daquela zona geográfica, sendo o plano imediatamente anterior ao do apito, o de uma mão que forja, em brasa, uma placa de cimento. A mão com a forja surgirá novamente, já perto do final do filme, agora em plano médio, com o homem agachado. Embora não haja som diegético (em nenhuma das versões montadas), as sequências até aqui descritas revelam da *sonoridade visual*, qual sinfonia – Marcel Martin refere-se a *Trás-os-Montes* (1976) como uma “espécie de partitura sonhadora e prenante, uma sonata para o pranto do vento e a litania das vozes” (in Moutinho & Lobo, 1997: 191) –, que é expressa através da proximidade da câmara aos acontecimentos, isto é, de grandes planos ou planos médios (o ventanear da árvore e dos arbúsculos, o ondular da água, o crepitar da solda, o sibilar do apito, o explodir da pedreira, o revolver dos calhaus, etc.) e que, mais uma vez, contribuem para reforçar a lógica de conflitualidade referida. De facto, tal *sonoridade visual* parece fazer contra-ponto à voz *off* e ao texto.

17. Entrevista concedida a António-Pedro Vasconcelos, no âmbito do programa Temas e Problemas, exibido a 17 de Setembro de 1975, sobre a realização de *Trás-os-Montes* (1976) [vídeo], Arquivos RTP. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/domus-braganca/>

Atente-se ainda noutras sequências de *Do céu ao rio*, ausentes da montagem de *Alto Rabagão*, designadamente numa série de planos que tem como elemento central o conflito entre as *formas* do rio e das montanhas e as das torres e das linhas de alta tensão. Num plano panorâmico picado, em que o rio e as montanhas ocupam cerca dos $\frac{3}{4}$ superiores do plano, as torres e linhas de alta tensão surgem na outra parte, inferior. Não só se torna evidente um conflito de volumes em que os elementos naturais se agigantam perante as linhas (e ainda que estas se encontrem em primeiro plano) mas também um conflito gráfico entre as *formas informes*, irregulares, das montanhas e as formas geométricas das linhas verticais das torres e das linhas horizontais dos cabos. Entre planos, a mesma lógica conflitual pode ser encontrada. Num primeiro plano geral, a conduta da cimenteira surge como uma linha ínfima que atravessa a serra, a que se segue um grande plano contra-picado de uma conduta. Pouco depois surge uma sequência de mais de uma dezena de planos de torres de alta tensão, de variadas perspectivas (com os planos próximos a contribuírem para expressar a percepção da escala a olho humano, i.e., um plano contrapicado da torre de alta tensão), que colocam em evidência a transformação da paisagem (formas orgânicas-formas geométricas), com as linhas de alta tensão a cruzarem as serras. Não é, pois, fortuito que a epígrafe do ensaio de Eisenstein intitulado *Uma abordagem dialéctica à forma filmica* seja da autoria de Goethe – “na natureza, nunca vemos alguma coisa isolada, mas tudo em relação com outra coisa qualquer que esteja perante, ao lado, debaixo ou por cima dela” (1977: 45) –, já que o método dialéctico aí proposto pelo realizador soviético se aproxima, de forma clara, quer da lógica das metamorfoses proposta por Goethe, quer do princípio das metamorfoses proposto por Focillon, anteriormente evocados neste texto.

Considerações finais

Do céu ao rio testemunha esse primeiro encontro mediado e primordial com a paisagem serrana, algo que se viria a consolidar nos filmes seguintes, e revela a atitude estética do cineasta que não procura objectivar, totalizar ou representar a paisagem de um modo ilustrativo, mas “passar directamente” à natureza, conhecer-lhe os meandros, organizá-la em sensações através de formas, texturas, cores, movimentos. Testemunha, assim, a construção de um singular trabalho do olhar – a tal *visão transfiguradora da realidade* – estabelecendo também uma diferença face às participações de António Reis, entre o final dos anos 50 e o início dos anos 60, em *O auto da Floripes* (1962) e *Acto da Primavera* (1963), cuja abordagem estava efectivamente mais próxima da etnografia, visando registar a tradição da representação popular. Por um lado, tal relação com a natureza – incluindo a paisagem, mas não se subsumindo a esta – viria a caracterizar o cinema de Reis que, como nota Pedro Costa, tem uma “sensualidade quase animista” (in Moutinho & Lobo, 1997: 67) que não encontrará noutros cineastas portugueses. Aliás, é o próprio António Reis que, em entrevista, afirma que:

Há o menino e a avó porque também há... O nosso rigor também vai a uma fraga e a uma erva. Se quiseres, a uma sombra e a uma luz. Não damos privilégio ao menino e à avó. Uma árvore tem o mesmo privilégio. Uma seara tem o mesmo privilégio (1981).¹⁸

Por outro lado, uma certa experimentação formal reforça a ideia de Luís de Pina de que o princípio propagandístico destes documentários era muitas vezes subvertido pelos realizadores para esse fim.

Como quem destrinça os mistérios de um quadro por identificar – de que não há, no caso, sequer *imagem original* – procurou-se contribuir para o esclarecimento possível sobre a autoria e os destinos de cada obra, expondo as principais diferenças *simbólicas* entre as curtas-metragens *Do céu ao rio* (1964), de César Guerra Leal e António Reis, e *Alto Rabagão* (1966), de César Guerra Leal. Não obstante o facto de as duas primeiras curtas-metragens de Reis terem sido co-realizadas por César Guerra Leal e a restante obra realizada juntamente com Margarida Cordeiro, procurou-se ainda mapear alguns dos elementos que poderão ser característicos de um estilo reisiano e que, como tal, se poderão encontrar nas várias obras realizadas ao longo do tempo, uma vez que “o estilo é esse nascer continuado e refractado, esse nascimento reencontrado em matérias adequadas à essência, esse nascimento tornado metamorfose dos objectos” (Deleuze, 2022: 65).

Referências bibliográficas

- Balázs, B. (2011). *L'esprit du cinéma*. Paris: Payot.
- Baptista, T. (2018). Notas para uma história material do cinema de António Reis e Margarida Cordeiro. In *Como o sol/ Como a noite*, 12-25. Porto: Porto/Post/Doc.
- Bénard da Costa, J. (1991). *Histórias do cinema*. Lisboa: INCM-Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Bogalheiro, J. & Guerra, M. (Eds.). (2020). *Descasco as imagens e entrego-as na boca: Lições António Reis*. Lisboa: Documenta.
- Cruz, J. L. (2013). 1970-1979: O Cinema na transição democrática. In *Cinema português: um guia essencial*, 192-214. São Paulo: SESI-SP Editora.
- Deleuze, G. (2022). *Proust e os signos*. Lisboa: Barco Bêbado.
- Eisenstein, S. (1977). A Dialectic approach to film form. In *Film form: essays in film theory*, 45-63. Nova Iorque e Londres: Ed. Harvest/ HBJBook.
- Epstein, J. (1974). Le cinématographe vu de l'Etna. In *Écrits sur le cinéma, tome I: 1921-1947*, 131-168. Paris: Éditions Seghers.
- Focillon, H. (2020). *Vie des formes*. Paris: PUF.

18. Declarações prestadas no âmbito do programa Ecran (RTP), exibido a 25 de Julho de 1981 e dedicado à rodagem da longa-metragem *Ana* [vídeo], Arquivos RTP. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ecran/>

- Gasquet, J. (2016). O que ele me disse... In *Paul Cézanne por Élie Faure seguido de O que ele me disse... por Joachim Gasquet*, 55-132. Lisboa: Sistema Solar.
- Goethe, J. W. (2012). *O jogo das nuvens*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Goodman, N. (1975). The Status of style. In *Critical Inquiry* 1 (4), 799-811.
- Humboldt, A. von. (2005). *Cosmos: a sketch of the physical description of the universe, vol. 1*. Project Gutenberg.
- Kirk, Raven & Schofield. (1994). *Os filósofos pré-socráticos: História crítica com selecção de textos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Matos-Cruz, J. de. (1989). *Prontuário do cinema português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Moutinho, A. & Lobo, G. (Eds.). (1997). *António Reis e Margarida Cordeiro: A poesia da terra*. Faro: Cineclub de Faro.
- Pina, L. de. (1978). *Panorama do cinema português*. Lisboa: Terra Livre.
- Prado Coelho, E. (1983). *Vinte anos de cinema português 1962/1982*. Lisboa: Biblioteca Breve/ICALP.
- Rancière, J. (2020). *Le temps du paysage*. Paris: La Fabrique.
- Reis, A. (1964?). Carta de António Reis a José Gomes Ferreira. Porto, 5 de Fevereiro. Espólio José Gomes Ferreira, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.
- Reis, A. (1947). *Chamas*. Porto: Portugália.
- Sampaio, S. (2015). Outros filmes, outro cinema: o filme turístico. In *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, 340-347. Lisboa: AIM.
- Virilio, P. (2019). *Guerra e cinema: Logística da percepção*. Lisboa: Orfeu Negro.

Filmografia

- Do céu ao rio* (1964), de César Guerra Leal & António Reis (curta-metragem, digital. Portugal, 17min. Fonte: ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento) / Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Alto Rabagão* (1966), de César Guerra Leal (curta-metragem, digital. Portugal. 18min. Fonte: Colecção Fundação EDP)