

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**O PLANO LONGO EM *TRÁS-OS-MONTES***

**DE ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO**

**E NA CURTA-METRAGEM**

***CÉU ABERTO***

Sebastião Maria Vasconcelos da Cruz Braga

Lisboa, Maio 2021

Trabalho de Projeto submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de de Projeto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica de Vítor Gonçalves, professor adjunto, área de Realização.

## ÍNDICE

<b>I. Introdução. O Plano-longo: intenções e a estrutura de investigação.....</b>	<b>4</b>
1.1 O plano longo, uma bússola no cinema.....	6
<b>II. Análise fílmica de Trás-os-Montes de António Reis e Margarida Cordeiro.....</b>	<b>10</b>
2.1 O <i>constante</i> olhar das crianças.....	15
2.2 <i>Trás-os-Montes e Pedro Páramo</i> .....	21
2.3 A durabilidade através da voz-off .....	31
2.4 O <i>tempo morto</i> .....	38
<b>III. Planeamento e rodagem de curta-metragem “CÉU ABERTO”.....</b>	<b>41</b>
3.1 A experimentação prática - a razão de ser de <i>Céu Aberto</i> .....	41
3.2 Guião e Realidade.....	45
3.2.1 À procura dos lugares: rodagem .....	46
3.2.2 À procura dos lugares: montagem.....	50
<b>IV. Conclusão.....</b>	<b>53</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>58</b>
<b>Filmografia .....</b>	<b>59</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>60</b>

*A casa do meu avô materno de 99 anos é em Braga,  
Lá existe uma pequena estatueta  
de uma senhora que segura um menino  
que diz: “A instrução é ouro”.  
Obrigado professor Vítor Gonçalves  
pela orientação e apoio  
neste caminho de aprendizagem.*

\* \* \*

Especial agradecimento a Carlos Gaspar, Inês T. Alves, Patrick Thomas, Beatriz Garrucho, Sr. José Saldanha e a sua família na aldeia do Romeu, a João Pedro Menéres, aos restaurantes Cantinho do Romeu e Maria Rita e aos habitantes, máscaros, madamas, marafonas e visitantes do Entrudo de Vila Boa de Ousilhão (Vinhais) no Entrudo de 2020; por fazerem possível a rodagem da curta-metragem *Céu Aberto*. Agradecimentos à bibliotecária Luísa Marques, a Pavel Tavares pelo plano do amanhecer e apoio, a Marie Fages por livros emprestados e sugeridos, a Daniela Rodrigues e Hélène Veiga Gomes pelo diálogo académico, a Casper Clausen pelo diálogo artístico ao longo do mestrado, aos meus pais, António Braga e Luísa Vasconcelos e a Milagros Virasoro e Alma Virasoro Braga, minha companheira e filha.

\* \* \*

Obrigado a todas as restantes professoras e professores do mestrado pela partilha de ideias, princípios e valores. Um especial obrigado à professora Manuela Viegas pela orientação científica e artística.

\* \* \*

...

Fermentava o feno.

Voltavam a ramosos engaços.

O linho era erva, a amêndoa silêncio.

Como quem parte de uma sombra para um poema, e de uma folha guardada para a memória,  
parto de imagens fluidas para uma província perdida.

Nove meses de inverno. Três de inferno. E a primavera?

António Reis

## I. Introdução. O Plano-longo: intenções e a estrutura de investigação.

A seguinte tese procurará definir e entender a relevância e forma estratégica de pensar o plano longo, tendencialmente fixo, através da análise fílmica de *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro. Assim como, refletirá sobre a contraparte prática das implicações e consequências das questões analisadas no desempenho do projeto de filme, desenvolvido no seminário de orientação, da especialização de mestrado, em realização e dramaturgia, os processos criativos e a rodagem da curta-metragem *Céu Aberto*.

Desta forma, o propósito desta tese será investigar a linguagem cinematográfica que se desenvolve através de um compromisso formal com o plano longo, no caso concreto do filme. Eleito e analisado por um critério, técnico, histórico, estético-artístico e subjetivo no sentido valorativo do mesmo. Visa-se também investigar e explorar a ideia de que este aspecto e abordagem, do plano-longo, enquanto preceito cinematográfico, específico da realização e dramaturgia, na construção de um filme, através da coerência intrínseca gerada, nos pode levar a um diálogo e uma ligação estreita entre ficção e documentário.

A estrutura deste trabalho é tripartida. Iniciaremos com a análise fílmica da obra em foco, que tenderá a orientar-se segundo uma ordem sequencial do próprio filme *Trás-os-Montes*. Na interpretação desta avançaremos com a tese de que este filme é constituído por uma narrativa operada, gradualmente, pelo plano longo e por uma estrutura semelhante a uma obra literária específica, que coincide com a própria história dos seus autores, a obra *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955).

António Reis era poeta e autodidacta do Cinema, era a antítese do realizador que quer primeiro uma formação e depois filma. *Trás-os-Montes* é o seu segundo filme e primeiro da *dupla* com Margarida Cordeiro. Quando o levam a cabo, ambos encontram uma *solução estética* que nos vai dar um ponto de vista especial para compreender porque é que se interessam, precisamente, pelo *Pedro Páramo* mais tarde. Podendo este projeto ser entendido como um retorno seminal ao encontro entre a Prosa e a Poesia, a própria tensão criadora entre os dois realizadores, uma dialéctica criativa.

Assim, atendendo à abordagem narrativa efectuada em *Trás-os-Montes* (1976), procuraremos expor e justificar, como se podem antecipar aspectos da narrativa de *Pedro Páramo* que, justamente, tornam tão compreensível o interesse e a vontade posterior dos realizadores em pôr em prática tal adaptação cinematográfica. Como se, através do que os realizadores descobrem,

cinematograficamente, na execução de *Trás-os-Montes*, fosse visível uma relação e analogia com a estrutura e abordagem diegética que encontramos *a priori* na obra literária de Rulfo.

Quando estas obras são postas em diálogo algo prolífico acontece e dos paralelismos possíveis poderemos retirar ilações e conclusões.

Procurar-se-á ler *Pedro Páramo* à luz da ideia de narrativa polifônica, estipulando uma analogia com a abordagem cinematográfica realizada em *Trás-os-Montes*. Não no sentido de que haja uma adaptação da obra literária, mas, que determinados princípios ali presentes são também usados de forma análoga no filme *Trás-os-Montes*. Avaliaremos algumas semelhanças e tentaremos encontrar pontes entre os dois para perceber se esta leitura faz algum sentido, e se é, efetivamente, útil. Dando sempre realce aos aspectos formais que se prendem com o tema principal em foco: o plano longo, que se julga ser uma chave essencial para o efeito.

A segunda parte constitui a reflexão da contrapartida prática do projeto de filme desenvolvido na especialização, em realização e dramaturgia, inscrita no percurso de mestrado em desenvolvimento de projeto cinematográfico. Tentarei expor uma visão geral acerca desse percurso e das condições que lhe antecederam, de forma a reflectir sobre o processo de aquisição de conhecimento aqui desenvolvido. Uma reflexão relativa à produção e criação da curta-metragem no projeto de filme, que derivou da investigação, da escrita e concepção de guião, que teve como princípio orientador, justamente, o plano-longo enquanto preceito cinematográfico de criação e alguns elementos trabalhados através dele, no filme que analisaremos. Tentando perceber os resultados da reflexão teórica, a planificação e o contexto prático da rodagem dessa mesma curta-metragem, expondo-o, analisando e tentando explicá-lo.

Finalmente, a última parte concerne à reflexão conclusiva da tese inicial e proposta de investigação, os resultados da reflexão teórico-prática e as relações possíveis entre ambos os domínios. Poderemos pôr em prática uma análise comparativa de cada fase e de quaisquer correspondências entre elas. Tentando expor a relação do 1) plano longo enquanto aspecto da realização, suas causas e consequências; 2) a conexão entre ficção e documentário no plano longo; 3) o papel atribuível ao plano longo na atualidade; 4) Se o propósito da relação entre a reflexão teórica e a prática de rodagem foi cumprido; 5) aspectos importantes que se concluam da experiência teórico-prática.

## 1.1 O plano longo, uma bússola no cinema.

Sabemos que o plano fixo é por excelência a matéria-prima da arte cinematográfica, desde o primeiro cinema, em que a concretização tecnológica do dispositivo cinematográfico, está precisamente ligada com o facto de se dar a “descoberta” da captação do movimento através da aceleração fotográfica, os tais 24 *frames* por segundo, necessários para igualar a visão humana, ou seja, o fabrico da ilusão da aparência do movimento.

Poderíamos até dizer, que o cinema em si ultrapassou o seu fantasma, tornando a ilusão, a cópia, tão real ou mais real que a coisa copiada, que o seu modelo, na medida em que o extravasa no tempo, que o regista e preserva. Isto quer apenas dizer, que o cinema foi capaz de se fazer, de ser mais que uma mera curiosidade ou uma atracção como era nos seus primórdios, para se afirmar como uma arte de criação por excelência, que concretiza, efectivamente, uma percepção singular e não se limita a seguir o real e a vida adquirida enquanto modelo. Ou pelo menos, que seria esse o seu ideal intrínseco.

Historicamente, o plano fixo é a pedra basilar do planeamento e da projecção da arte cinematográfica. Talvez o possamos intitular como a sua linguagem mais comum, presente como força de expressão dos irmãos Lumière até hoje em dia, tomando diferentes abordagens e razões. É nele que primeiramente cabe a ideia de duração, de movimento e tempo capturado por um mecanismo fixo. Assim se assume que o tema em si é tão amplo quanto a história da arte em que está integrado e que, num espaço tão curto, apenas uma metodologia selectiva de uma obra concreta para análise deveria dar alento à ideia de o explorar.

A ideia prende-se com a vontade de indagar sobre o universo do plano longo e daquilo que o torna substancial e lhe dá *visibilidade*, mais do que apenas conectado com os planos restantes, *enquanto plano autónomo e em si*. Por outras palavras, o que significa quando tal acontece, tendo em conta que a *duração* é essencial e definidora desse processo de criação de sentidos num plano específico. Tentaremos explorar aquilo que o faz deixar de ser apenas uma representação fotográfica de um todo determinado de acordo com um ângulo (num enquadramento e composição), o que nos dará azo e folgo a entender a razão de ser do plano longo, simultaneamente, em particular do filme específico que trataremos, e ao mesmo tempo, universal a todo o cinema, que é o que a *durabilidade pode comportar* através do *tempo* que lhe é dada.

É quando a duração é estendida e prolongada que um plano longo se torna consciente, ou melhor, que o espectador se torna cada vez mais consciente do plano em si, simultaneamente, ligado e desligado do resto dos planos, que compõem o filme. Ao mesmo tempo que ela faz perder a imersão criada pela construção da continuidade da montagem, a sucessividade no tempo do filme. O que Deleuze chama *indirecto* na *Imagem-Movimento*, pois, é o tempo construído enquanto representação e

não dirigido a nós enquanto tempo-em-si, ou *directo*, a que ele chama Imagem-Tempo<sup>1</sup>. Assim, procuraremos desvendar esta relação de certos planos se apresentarem *em si enquanto situação óptica e sonora pura*, mais do que apenas enquanto situação sensório-motora.

A *duração* em *Trás-os-Montes*, de Reis e Cordeiro, expõe à percepção o mistério do tempo do espaço determinado que o plano contém, ou melhor, do *espaço-tempo* que contém, que é a condição de possibilidade dos *acontecimentos*. Esse lugar é Trás-os-Montes enquanto região mas também o lugar humano/Natureza, que ali ocorre, mas que também é universal. Soltando-se das amarras da linearidade narrativa e criando *desvios* para fundar esse mistério tão particular do cinema, numa combinação singular da situação filmica e criando uma ontologia da imagem, que é continente do real e da criação de sentido, a *experiência* desses acontecimentos é-nos dada através deste filme tão singular.

Essa capacidade de conter o real mais do que apenas representá-lo dá uma forma dinâmica e interna à imagem, que na sua raiz seria um registo documental. Mesmo que a ação seja considerada estática mas prolongada no tempo, a duração ao acontecer tem a sua função estética, marcada por uma *(in)quietude e tensão com o tempo-em-si*.

Assim, o plano-fixo e longo pode-se assemelhar ao chamado plano-sequência e às vezes bem pode transformar-se nele. O plano-sequência transmite a ideia que através do movimento continuado se alcança o “real” através da preservação da continuidade<sup>2</sup>, geralmente feita com *travellings*, criando um encadeamento contínuo, o movimento de câmara permite a exploração do espaço, sem cortar ou misturar-se com outros planos, portanto à partida, sem o auxílio da montagem<sup>3</sup>.

Bazin irá definir o termo plano-sequência e pôr no centro da sua análise esta técnica e aspecto<sup>4</sup>, explorado no *neo-realismo*, por exemplo, nos filmes de Rossellini. O *traveling* que se move no espaço, geralmente pode conter uma sucessão de acontecimentos e acompanha a cena cénica e dramaturgica, cria a possibilidade de uma linguagem alternativa à montagem clássica, em certo sentido visa substituí-la.

No entanto, não são propriamente a mesma coisa, comunicam certamente, e, até podem acontecer juntos, mas, têm diferenças, que por mais ténues, podem ser relevantes, a começar pela

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles. *L'Image-Temps Cinéma 2*. Les Editions de Minuit 2006, pág. 59: Ce n'est plus le temps qui dépend du mouvement, c'est le mouvement aberrant qui dépend du temps. Au rapport *situation sensori-motrice*→*image indirecte du temps* se substitue une relation non-localisable *situation optique et sonore pure*→*image-temps directe*.”

<sup>2</sup> BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, 1994, pág 372 . « L'évolution du langage », pág. 74 « Le refus de morceler l'événement, d'analyser dans le temps l'aire dramatique est une opération positive dont l'effet est supérieur à celui qu'aurait pu produire le découpage classique (...) suppose le respect de la continuité de l'espace dramatique et naturellement de sa *durée*. »

<sup>3</sup> SCHRADER, Paul, *Rethinking the Transcendental Style in Cinema*, pág. 7. “Bazin felt that with the invention of moving photographs, the age-old artistic desire to represent reality had reached its apotheosis. Cinema was “as complete an imitation as possible of the outer world. Sergei Eisenstein felt that the power of cinema was in its ability to orchestrate reality. Bazin said it was just the opposite: the power of cinema was not to manipulate reality. Neorealism revealed “the aesthetic implicit in cinema.” “Neorealism knows only immanence,” said Bazin. “It is from appearance only.” For Bazin the long take favored by the neorealists enabled spectators to choose what they wanted to see rather than what had been dictated by montage.” pag 7

<sup>4</sup> *Idem*, «Ce langage synthétique est plus réaliste et à la fois plus intellectuel, car (...) obligé de faire usage de sa liberté et de son intelligence, le spectateur perçoit directement dans la structure même de ses apparences, l'ambivalence ontologique de la réalité”, pág. 69.

*unicidade* do plano-longo, que sendo fixo ou tendendo a fixar-se capta a força da singularidade de um acontecimento. O plano-sequência, como sabemos, distingue-se por assumir diversas posições da câmara, que, em movimento, cobre os pontos espaciais que seriam anteriormente dados a ver, exclusivamente, pela montagem. Por um lado, ele inaugura movimentos de câmara complexos, por outro, desempenha sozinho o que a montagem fazia. O plano-fixo longo, em contrapartida captura o movimento dentro de si, foca-se no enquadramento através de um *ângulo isolado*, em oposição ao movimento, que contém, enquanto tempo, enquanto duração, uma função pictórica dada pela composição e ponto de vista a que se decidiu dar relevo e existência temporal. Especialmente, no filme que aqui nos concerne.

Seria, no entanto, interessante pensar como comunicam estas técnicas, *como é que um plano-sequência se pode transformar num plano-fixo longo*, por exemplo, ou vice-versa. Estas questões são importantes porque, na realidade, nos objectos de estudo e investigação que nos propomos analisar, pode-se facilmente criar alguma ambiguidade quanto às definições dos mesmo e isso interferir no propósito da investigação. Nesse sentido e para nos precavermos, estaremos mais focados na nossa análise sobre a questão da *duração no plano-longo e fixo* e não tanto do plano-sequência. Caso haja necessidade de discernir se se trata de uma plano-sequência e que tal influencie a análise não o deixaremos de o sublinhar.

Por isso tentar-se-á ser o mais específico possível na clareza face a quando se trate de um plano-fixo longo (sem qualquer movimento de câmara, ou com algum movimento) e de qualquer outro que, apesar de começar ou terminar como tal, possa depois partir para dentro da lógica daquilo que estaremos a considera o plano-longo e fixo.

Interessa-nos isolar certos planos na obra em causa, para percebermos, efectivamente, o que provocam, porquê e como, e, finalmente, em que medida é que isso afecta a totalidade da estrutura filmica e o encadeamento de planos, podendo isto ser compreendido enquanto método. Assim como, encetar um diálogo com esses planos, com o intuito de os perscrutar:

*“A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o lêem, o impacto da obra de arte”* (BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*)

*Será então importante assumir que se quer analisar a obra em causa à luz do conceito da durabilidade, de forma a termos esse princípio como chave fulcral da investigação.* É também claro que a duração em si pode significar pouco, ela tem que ser pensada e interpretada à luz do filme de que se trata e da cena na qual está integrada, tentando perceber a sua forma e razão de ser.

O filme *Trás-os-Montes* dialoga com uma certa consciência do dispositivo cinematográfico, técnico e artístico, há por exemplo um close-up em que um personagem olha fixamente para a câmara

durante 18 segundos, ou uma panorâmica de 360° graus em que os figurantes olham a câmara, fixamente, dando-lhe presença, e, por consequência ao espectador.

Trata-se de uma obra-prima do Cinema Português<sup>5</sup>, interessa pois perceber em que medida é que o contexto de época afecta e altera, ou não, no uso do código e preceito da duração do plano. Assim como, em parte, no contexto geral do cinema internacional. Não deixando nunca de nos orientarmos segundo a função da análise filmica, expor e explorar o impacto da obra na sensibilidade subjectiva (BAZIN), estando convicto de que tal possa ser partilhado.

No percurso deste estudo várias obras constituíram as fontes bibliográficas de investigação e problematização, não estarei constantemente a citá-las mas elas estão patentes na bibliografia. Para efeitos de síntese de referências e evitar uma certa dispersão, usarei dois textos que considero extremamente sintéticos e valorativos para a compreensão do contexto no qual estamos a tentar ser introduzidos. Tanto nacional como internacionalmente. Esses textos, já contêm em si muitas das referências que considero importantes e, portanto, quando faço referência a eles exponho também qual a fonte originária do pensamento teórico. Eles são o *Rethinking Transcendental Style in Cinema* de Paul Schrader [2013] e *Sobre a “Escola Portuguesa” de Cinema* [2017] de João Maria Mendes.

A razão desta escolha prende-se o facto de encontrar ali muitas das citações que considero fundamentais e o facto de ambos os textos virem a sintetizar na perfeição o percurso nacional e internacional do cinema dos anos 60 à actualidade segundo os tópicos que aqui nos interessam, e, por isso são excelentes âncoras. Assim como me rever e ter encontrado neles ideias, especulações, hipóteses e deduções, que aqui e ali, fui descobrindo na minha prática e exploração cinematográfica, ao longo do percurso académico e não académico de aquisição de conhecimento teórico-prático do cinema, considerando-os de um valor notável e fundamental.

---

<sup>5</sup> MENDES, João Maria. Sobre a “Escola Portuguesa” de Cinema, pág. 35: Eduardo Lourenço, ouvido por Lemièrre (1995) em Aix-en-Provence, ofereceu uma resposta: “Nunca vi nenhum filme português que fale tão profundamente e de modo tão maravilhoso de Portugal, não apenas da terra, das pessoas, dos rostos, mas também dos sonhos, das histórias que têm uma espessura milenar. Primeiro vê-se emergir um documentário que se anuncia como uma maravilha etnográfica, depois vai-se para qualquer coisa mais parecida com ficção-científica. Essa ficção é a da nossa alma, do mais profundo do nosso ser. Atento à cor, ao tempo, à passagem do tempo, Trás-os-Montes é um muito grande poema. Como aquelas crianças que [nele] se perdem no tempo, somos um povo que vive como se o tempo não existisse”

## II. Análise fílmica de *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro

O filme *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeira é um marco no cinema português, com data de estreia de 1976, pouco depois da revolução dos cravos e do processo democrático que se iniciou, pode hoje ser tido como um verdadeiro monumento cinematográfico português, em diversas acepções. A nível documental, mergulha numa região específica do país e aborda a sua identidade cultural e geográfica, humana e física, histórica e mitológica. A própria região de Trás-os-Montes em transformação. Nesse âmbito, a exploração ficcional que ali acontece estabelece uma abordagem não-convencional e usa o cinema como meio narrativo multifacetado. É que neste filme cabem muitos filmes em vários planos, e claro, há planos especiais, com narrativas próprias e vários mundos dentro, onde o humano e não-humano estão em constante diálogo e onde o presente e o passado se tocam e se deixam ver.

Tentar pensar *Trás-os-Montes* é seguir-lhe as histórias e o fluxo narrativo *não-linear*, seguir o tempo de cada plano, convivendo com as vidas e pessoas que eles nos querem mostrar, com as paisagens e profundidade de campo, concretude e horizonte, mas também com a relação que ali é tornada visível, entre o humano e o não-humano, talvez o *absoluto*, nas formas do mistério, persistência, resistência e *lenda*. É por isso que se defende e se acredita aqui, que a chave de entendimento para a estrutura não-convencional deste filme se encontra, em parte, na formalidade obtida através de planos-longos, a diferente *duração* que é concedida a cada um desses planos e dramaturgia consequente.

Por um lado, os lugares de rodagem representam-se a si mesmos. É por si bastante impressionante o filme ter sido rodado com 38 locais de filmagens que estão ali enquanto tal. Assim consta nos créditos iniciais segundo a ordem de aparecimento. Assumindo-se por um lado o pendor etnográfico e documental, por outro, a importância deles enquanto registo do conjunto de um território<sup>6</sup>.

Talvez possa ser essa uma questão do filme. O que é o um território? Como temos acesso a ele? Ao fim ao cabo, é um filme sobre uma região específica, Trás-os-Montes, o que sustenta a importância dada aos lugares pondo os créditos no começo do filme. Não deixando este veículo de funcionar também enquanto *sinédoque*, Portugal é visto através de uma região e evidentemente, parte de uma cultura europeia, que em bom rigor, extravasa as categorias geográficas, para afirmar um cariz extremamente *antropológico e universal mas particularmente ibérico*, fazendo-o não obstante através

---

<sup>6</sup> MENDES, João Maria. *Sobre a "Escola Portuguesa" de Cinema*. Pág. 22. "Relativamente marginalizado, o documentário etnográfico, herdeiro de Flaherty e Rouch, emergira lentamente com António Campos (A Almadra de Ateneira, 1961, Vilarinho das Furnas, 1971 e Falamos de Rio de Onor, 1974, os dois últimos financiados pelo CPC). Campos foi geralmente tido por amador e autodidata. Mas o Oliveira do Acto da Primavera, o Reis de Trás-os-Montes e a Noémia Delgado de Máscaras (1975), são vizinhos da sua "etnografia de salvaguarda" —o registo (aqui, fílmico) de culturas, patrimónios, saberes e modos de vida ameaçados de extinção."

da ficção, ou como também lhe chamam da *docuficção*<sup>7</sup>, a mistura de elementos de ambos os géneros ou universos na criação cinematográfica, a composição, a encenação, a interpretação. Evidentemente oriunda das particulares da visão cinematográfica dos seus autores. Não é de todo descabido afirmar o cinema de Reis e Cordeiro enquanto uma *antropologia cinematográfica*, pois, integra características gerais de ambas as categorias, não se prende a elas, não se limita por elas e questiona-as. Mas poderíamos acrescentar *poética e livre*, no sentido em que se desprende da linearidade e assume uma liberdade do *fazer e como* do cinema.

Também, porque trabalha o cinema fora da estrutura clássica e porque pode manifestar, às vezes, aquilo que Paul Schrader chama de estilo transcendental<sup>8</sup>. O “fazer” do cinema de Reis e Cordeiro é *sui generis*, visto que, não havia propriamente um mapa para criar um filme como *Trás-os-Montes*, que mergulha numa região, de forma complexa e fluida, como as realidades tendem a ser. A não ser o mapa do próprio cinema enquanto tal e o entendimento que tinham dele, da sua genealogia e história. E assim, terão ido eles ao encontro feliz que permitiu o financiamento do filme e a sua execução<sup>9</sup>.

Seguimos um fio condutor, que é dado pelos não-actores que são as crianças. São protagonistas que nos levam, enquanto espectadores, aos seus percursos por entre os adultos. Levando-nos de lugar em lugar. A posição do espectador é muito importante em *Trás-os-Montes*, tendo em conta a forma cinematográfica, planos mais lentos que pedem tempo e cumplicidade constroem este espaço de relação. Há certas mudanças de lugares que se operam como uma elipse temporal e os planos em que isso acontece são construídos enquanto planos longos, alguns fixos outros em movimento (alguns não completamente fixos que não chegam a planos-sequência). Assim, a sucessão de lugares e pequenos acontecimentos que representam o espaço físico, as suas pessoas e comunidades, leva-nos a momentos-chave que criam elipses narrativas e temporais, que perpassam a vida particular da memória familiar, os laços comunitários, generacionais, históricos e lendários.

*Trás-os-Montes* é um filme onde o tempo narrativo não é sequencial, rapidamente é transformado, desdobrando-se na mistura da representação do *tempo histórico* com o *tempo cinematográfico e narrativo*. Saindo assim da forma da tradição aristotélica de uma narrativa cronológica, em III atos, emancipa-se dela. Fundamentalmente através de uma abordagem variada e

---

<sup>7</sup> Idem. Pág. 34 “*Trás-os-Montes* é uma docuficção de 111 minutos, financiada pela Gulbenkian através do CPC, sobre o imaginário de uma região e a sua relação com o país —o que os surrealistas tinham acreditado que os filmes poderiam ser: “documentários sobre o espírito humano”.

<sup>8</sup> SCHRADER, Paul. Rethinking Transcendental Style in Cinema, pág. 3. “By delaying edits, not moving the camera, forswearing music cues, not employing coverage, and heightening the mundane, transcendental style creates a sense of unease the viewer must resolve. The film-maker assists the viewer’s impulse for resolution by the use of a Decisive Moment, an unexpected image or act, which then results in a stasis, an acceptance of parallel reality—transcendence.”

<sup>9</sup> REIS, António - “Arquitectura do Nordeste - Média Metragem”. Cinéfilo, n.º 27 (6 Abril 1974), p. 24 “[...] o desafio para documentários de conteúdo bem complexo está lançado e há que aceitá-lo ou não. Nós, aceitámo-lo, sem paixão regionalista (nem somos do Nordeste) ou populismos fáceis. O que serão esses documentários ninguém o pode prefigurar.”

diversificada à própria categoria do tempo, essencial na literatura<sup>10</sup> e aprimorada no cinema. Tal como Deleuze o menciona em *Cinema 2 L'Image-Temps*<sup>11</sup>.

Talvez, seja mesmo nas crianças enquanto personagens que faça sentido tentar executar estas passagens diacrônicas mas simultaneamente diegéticas, mas tiveram, os dois realizadores que pensar a formalidade dessa expressão, enquanto estrutura e forma de ligação de planos, enquanto criação de sentido múltiplo. Pois, a estrutura narrativa é *disseminada*, não é linear, não está baseada em conflitos/obstáculos, é mais *semeada* e depois erguida como uma *rede suspensa*. Para o efeito, em termos de *imagem* foi importante procurar isolar os elementos cénicos<sup>12</sup> pré-industriais, arquitectónicos, adereços, etc. e deixando outros de fora, precisamente para criar *esse* efeito de *suspensão no tempo*, que acontece no filme. Que permite viajar nele. O que nos informa bastante acerca das pretensões e das posturas dos realizadores, dentro da tal questão documentário/ficção, no ponto de vista de encontrar um no outro.

O *match cut*, a especial atenção e dedicação ao momento do *corte enquanto passagem de uma unidade narrativa para outra*, que já se fazia notar em *Jaime* (1968), é praticado em plenitude aqui. Alargando e explorando as suas possibilidades através da longa-metragem. Sensibilidade que, de resto, parece estar presente e intensificar-se em toda a obra de Reis e Cordeiro, pressentida como curta mas extremamente madura.

Talvez, o plano longo tenha também muito a ver com esse tempo tão preciso do *corte enquanto transposição*. Ligando-se um plano ao outro com uma intenção elíptica, de analepse no tempo mas sempre através da *duração e dramaturgia* apropriadas à cena e uma associada à outra, uma reflectindo-se na outra, em movimentos simples e profundos, geralmente momentos que se dão ao pretexto da *contemplação prolongada*, por “ganchos” não do *raccord* mas da narrativa enquanto *malha têxtil*. Situações que podem ir desde uma *história oral a ser contada*, um relato, uma saída à pesca, uma lavoura ou um passeio, à descoberta de um *gira-discos*, em que esse objecto é pretexto e serve uma leitura diegética do contexto dos protagonistas. Nesse plano onde se ouve prolongadamente Carlos Gardel, o grande músico da argentina: para onde tinha emigrado o avô de Luís (22m56s - 25m18s = 2m22s), um plano longo e cheio de camadas diegéticas que se vão interligando como “nós” entrelaçados na costura do linho, com outros planos e com uma naturalidade próxima da música.

<sup>10</sup> SARTRE, Jean Paul. Qu'est-ce que la littérature. Ed. Folio 2006 pág. 48. “Car l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut une acte concret qui s'appelle la lecture”

<sup>11</sup> SHRADER, Paul. Rethinking Transcendental Style in Cinema, pag.4. “Writes Deleuze, (...) This is time, time itself . . . a direct time-image which gives change unchanging form.”<sup>3</sup> Movement-image is informed by Aristotelian logic: “A” can never equal “not A.” Time-image rejects the Aristotelian principle of non-contradiction, posits a world where something and its opposite can coexist: “A” can be “not A.”

<sup>12</sup> MENDES, João Maria. *Sobre a "Escola Portuguesa" de Cinema*. Pág. 35. “Documentário, etnografia, docuficção: convirá recordar que, sobre a etnografia como instrumento filmico, Reis era crítico, como expressou numa entrevista aos Cahiers du Cinéma a propósito de Trás-os-Montes (Daney e Oudart, 1977): “...O olhar etnográfico é um vício, porque a etnografia é uma ciência que vem depois. Também pusemos de parte um olhar pitoresco ou religioso sobre o Nordeste. (...) Estudámos a arquitectura ibérica, porque a arquitectura das casas não nasceu ali de geração espontânea. Mas sempre com o objectivo de escolher, de intensificar. Porque se lemos uma paisagem apenas do ponto de vista da beleza, é redutor. Mas se pudermos ler ao mesmo tempo a beleza da paisagem, o seu aspecto económico, a geografia política da paisagem, tudo isso é a realidade da paisagem”

Os planos longos em *Trás-os-Montes*, são como janelas para o espaço-tempo<sup>13</sup> do cinema, do real e da ficção como espaço do real, simultaneamente, é por isso que se considera uma *docuficção*. Às vezes os planos são janelas que percorrem o tempo nas suas diversas configurações possíveis, de facto *Trás-os-Montes*, faz ao cinema, não estar sujeito à estrutura clássica da progressão dramática narrativa, linear/cronológica e/ou progressão/conflito.

A temporalidade não é cronológica, ela é luzidia, segue a *luz* de cada plano, encontra aí as suas elipses, jogando com uma lógica de disseminação de unidades narrativas, uma ramificação que faz lembrar uma árvore, a ramagem como as raízes. O que permite ao espectador saltar no tempo histórico, mitológico, lendário, à mais profunda atualidade, simultaneamente. E também, no sentido antropológico, capturar o conjunto dos fenômenos sociais, culturais, etc. que ocorrem e se desenvolvem através do tempo histórico. A forma como Reis e Cordeiro tratam o tempo em *Trás-os-Montes* parece ser algo aproximado a uma tentativa de ligação entre o(s) passado(s) longínquos e o(s) presente(s), como se o tempo fosse simultâneo e por isso dobrado, como se o passado fosse acessível numa ordem mágica, em que o adulto já não se inscreve mas as crianças sim. Tal é feito na planificação do filme e na montagem. É claro que para se ter chegado a isso foi porque o propósito era filmar.



(último plano do filme)

É por isso que o último plano de *Trás-os-Montes* é tão forte. Carrega na luz a *intensidade* de todo o filme, o tempo cíclico mitológico, as estações do ano, os elementos da natureza, vento, pedra, terra, planta, a solidão, a pastorícia, a simbiose do humano e do não-humano, o animal; e a urgência de filmar tudo isso pela extinção, face à modernidade. De certa forma, parece que em *Trás-os-Montes* se filma a própria noção de mudança, ao explorar de modo tão exuberante a categoria do espaço-tempo no cinema.

<sup>13</sup> MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário, Ed. Relógio d'água. Cap.III, pág. 85: "É, como diz Epstein, uma nova "natureza, um outro mundo". O tempo adquiriu a circularidade do espaço, e o espaço os poderes transformadores do tempo. A dupla transformação transmutação do tempo e do espaço cinematográficos produziu uma espécie de dimensão simbiótica única, em que o tempo se incorpora no espaço, em que "o espaço se move", se modifica, gira, se dissolve e se recristaliza" (Panofsky), em que o "tempo se torna uma dimensão do espaço" (Élie Faure); dupla transmutação que, como disse com justeza Francastel, vem desembocar num "espaço-tempo"

Por estas várias razões faz todo o sentido olharmos para a sequência dos planos que constituem o filme, com mais atenção, numa tentativa de os desvelar enquanto cenas e unidades narrativas autônomas, mas interligados entre si, que constroem um mapa de viagem a uma região e à sua existência ao longo dos séculos. De acordo com o nosso tema procuraremos alongar-nos mais naqueles planos que usam a duração como modo cenográfico, técnica de expressão e princípio estético. Como é que a duração se relaciona com o som e outros aspectos da linguagem cinematográfica? Como é que esses planos são pensados? E o que é que eles tendem a significar? E se são eles a chave para entender a diacronia que o filme alcança, e, como é que essa figuração é conseguida.



## 2.1 O constante *olhar* das crianças

O 1.º plano do filme é uma panorâmica da paisagem de *Trás-os-Montes*, surge e desenvolve-se com o som da voz do pastorzinho, que chama pelos animais, “*anda cá*”, como se convidasse os próprios espectadores a virem ver, que, ficam suspensos na sua a voz endiabrada enquanto decorre a volúpia sinuosa e montanhosa dos seus 45 segundos. Vai a caminho de ser um plano longo, pois, sendo uma panorâmica o movimento sobre o eixo em que a câmara gira da esquerda para a direita, permite tempo; um tempo natural (com relação à geografia sinuosa), mas, o mais interessante é que o expectador testemunhando o plano em movimento, feito em continuidade com o som dos sinos das ovelhas, é induzido à visão subjectiva do pastor que verá a seguir. Compreendemo-lo como plano subjectivo quando este surge, e em pleno no plano das *pinturas rupestres*, que também pode ser interpretado como subjectivo do pastor. Estas, remetem-nos, evidentemente, para a presença milenar do humano no território. No plano seguinte vemos o pastor a sorrir, ainda nada nos indica alguma especificidade de época histórica, estamos *suspensos* num tempo hipotético, que parece com certeza pré-industrial, sem sabermos quando exatamente, no largo arco da história humana. Efectivamente, depois, vimos a saber que não é assim, que não estamos na pré-história, mas, enquanto primeira representação não podemos afirmar com certeza, porque não há sinais, senão, os da ruralidade e de um *tempo indefinido e remoto*, em relação à modernidade.

São os adereços das roupas que nos começam a indicar algum sinal de proximidade temporal à nossa época, mas, há, por toda esta ambiguidade, um efeito de *ir a um começo*, ou primórdios, da humanidade com a visualização das pinturas rupestres, como se fossemos *começar desde o princípio dos princípios*. É sobre a panorâmica que começa a ser construído este sentido, numa tentativa de desvelar o espaço-tempo da paisagem.

Logo depois vem a cena da história do cancionista, da *branca-flor*, que vai desde o plano exterior da casa rústica de pedra ao interior da mesma, os diversos planos fixos, que atentam demoradamente nos olhares das crianças, que serão o fio condutor do filme. Os seus protagonistas, poderíamos dizer, que induzem o espectador na forma de estar e ser da infância, talvez, em que a imaginação seja ainda capaz de manipular as leis da física e seja possível manobrar o tempo histórico, como se fosse possível viajar no tempo. Assim, também o espectador ouve a história da Branca Flor e lembra-se do *cavalo do pensamento*, essa história que vive no inconsciente colectivo. Os close-ups e os planos-médio podem não ser longos mas respiram tempo, logo à partida. O ambiente familiar é apresentado e logo chegamos a um plano fixo e longo que é o plano da chegada do comboio que tem 1 minuto e 12 segundos, o que já é um plano longo.



1.º plano do comboio e sua chegada (08m34s)



2º plano do comboio e sua partida (1h46s)

No 1.º plano do comboio do filme (08m34s - 09m42s = 1m12s) a duração é usada como ponto de tensão, é um plano escuro, com pouca luz, como o eram, ainda são algumas, as estradas para chegar a estes lugares em Trás-os-Montes. E o comboio ganha através do tempo que é concedido ao plano, para além da sua referência imediata e directa de ligação entre regiões, uma noção simbólica de veículo de união, desse tempo passado rupestre que está na terra, com o presente, a modernidade, que volta a ligar os territórios geográficos através das máquinas. Se a criança espera pelo familiar na gare, pelo encontro, também o espectador aguarda pelo que se seguirá. Uma sensação de espera que promete, de novo, um trajeto no tempo histórico, marcado pela passagem visual pelas pinturas pré-históricas, que se concretizará no movimento das crianças, nos seus caminhos, nos seus desvios e deambulações.

Não devemos esquecer que esta chegada do comboio pode não ser de todo inocente, relacionando-se com o próprio início do cinema, uma riqueza referencial dos realizadores a lembrar os *Lumière*, é curioso essa ideia associada à duração e pensada retrospectivamente à luz da duração dos planos. Como por exemplo na categoria generalista do *slow cinema* dentro do quadro do cinema

contemporâneo que usa a duração e o plano longo<sup>14</sup> como um preceito teórico-prático definidor e princípios associados<sup>15</sup>. Também este filme o faz e reflete, justamente, sobre os seus princípios e fins na sua cinematografia através de um lugar especial, entre outras coisas, porque, geograficamente, separado. O comboio, de resto, toma uma função *introdutória*, levando o espectador para dentro do filme e *conclusiva*, pois voltará a ser usado no final como forma de encerramento do movimento do arco do filme, como que levando o espectador de volta e fazendo-o a ele próprio passar pela despedida da partida. nesse sentido ele é iniciático não só do território físico mas também cinematográfico.

Dentro de cada passagem de cena em que as crianças interagem com o meio, há uma autonomia narrativa, um recomeço de uma história e o fim de outra: a bola, o concerto, a transportadora de lã, que vai no burrito, que quase pode ser visto como um plano longo subjetivo das crianças, que são os elas os observadores que nos emprestam o olhar? A perseguição aos gansos e o plano longo delas a correrem, que corta para o gelo, mudando magicamente a estação do ano, numa tensão com uma elipse temporal.

A duração é usada em pontos específicos da montagem, intensifica a relação com o plano e com o som envolvente dele, que geralmente é síncrono e raramente trabalhado em algum aspecto específico. Em ambos os casos tão importante na leitura sensorial do lugar, ruídos e falares, e por isso, refletido.

Primeiro, a durabilidade do plano, é usada no plano da transportadora de lã de burro, um plano panorâmico em zoom in lento (12m00s - 13m21s = 1m21s), onde parece que se dá aos olhos um vislumbre de um mundo antigo, pelos adereços, a roupa e a roca, pela *luz* e cor translúcidas, onde se poderia pensar encontrar um maior equilíbrio entre o humano e a natureza devido aos meios de produção serem artesanais e não industriais. O que estará presente em todo o filme e é de certa forma celebrado quando ela (a transportadora) dá, ao rapaz à porta de casa, vinho, em vez de água. O que retrata o caráter hospitalar e celebrativo da vivência rural. A dinâmica da narrativa, entre estes dois protagonistas, vai ficar por aqui, pois, seguiremos as crianças, que nos dizem logo a seguir que o pai se casou há um ano.

---

<sup>14</sup> SHRADER, Paul. Rethinking Transcendental Style in Cinema, pág. 10. “Cinema itself was narrative, even if the image was the arrival of a train: there was the first appearance of the train, the train stopping, passengers getting out, and so on. Attach that image to a second, and a story begins. Time serves storytelling. Slow films invert this relationship. Time becomes the story—or at least its central component. Slow cinema examines how time affects images. It’s experiential, not expositional. (...) Stripped of aesthetic jargon, this then is the definition of “slow cinema”: making something take longer than we have been conditioned to expect.”

<sup>15</sup> Idem. pág. 11/12. “The techniques of slow cinema may seem arbitrary, but they are practical. They all have the same purpose: to retard time. They withhold the expected. (...) The long take is the sine qua non of slow cinema. These are not the complex long dolly and tracking takes of film school lore; no, these are for the most part static frames, sometimes abetted by languorous pans or dolly moves. (...) The viewer joins the movie. (...) Wide angles, Static frame Minimal Coverage, Off set edits, Images preferred over dialogue, Highly selective composed music—if any, visual Flatness, Heightened sound effects, Repeated compositions, Doubling, Non-acting.



Registamos que a intensidade dessa dinâmica funciona por causa da duração, do tempo do movimento, da imagem-em-si que nos é dada lentamente a ver como um vislumbre, um fragmento do quotidiano, através da duração da passagem dela pela câmara.

Este manipular do tempo narrativo, é a noção plena de uma cinematografia marcada por não se comprometer com uma estrutura dramática clássica e por se comprometer com as pessoas e os lugares, ser-lhes *fiel*. Ao invés, foca-se em que haja diferentes ações/narrativas no espaço do tempo sequencial do filme (o que é inevitável, um filme é irremediavelmente uma sucessão de imagens) mas que não estejam ao serviço de um dispositivo de causa e efeito, onde a categoria *humana* da causalidade é uma construção. É dessa forma que as cenas ganham bastante autonomia e a durabilidade do plano desempenha uma função essencial para o efeito, o jogo de suspensão da estrutura narrativa do filme que se vai fazendo enquanto tal.

É por isso que quando chegamos ao plano das crianças a correrem, afastando-se da câmara, estamos a ser induzidos a uma *elipse essencial e interna delas*, que não acontece de imediato mas que tem aí o seu piparote, em que se acelera o tempo e se conta as histórias de forma não linear.



Neste caso, o plano das crianças a correr é mesmo um plano-fixo e longo, é a duração que permite o salto temporal, primavera, verão, inverno? Um jogo elíptico que faz rodar as estações do

ano, antecipando o encontro com a natureza enquanto elemento mágico, o gelo, a “pedra do raio”, que materializa o fogo e a sua antítese visual, o peixe congelado. Ambos os pólos antípodas da natureza, com a água a correr. A duração deste plano de *caminhantes* é síncrona com o som modulado que opera uma ligeira nota grave continuada de suspense, dos poucos sons manipulados do filme, mais uma vez a duração é usada para propor uma antecipação ou preparação para algo...

O filme prossegue cortando do gelo para o encontro com a mãe do Luís, uma das crianças, que recebe as flores e a pedra, fica claro que é primavera? É lançado o convite para visitar a *Casa Velha*, onde se irão encontrar com o gramofone, no plano do gira-discos que estimulado pela música também se torna um plano longo (22m54 - 25m18s = 2m12s), e, animado por ela estabelece ligações que comunicam implicitamente com outros planos e realidades no filme, o sonho, a emigração, a distância física e emocional, o abandono da terra, a lembrança, a memória. A duração dá tempo à própria música para operar como um foreshadowing overt, direto, em que nos é sugerido a própria trajetória migratória do avô do personagem, através da referência cultural, Carlos Gardel. Que fora de contexto nos remete a outro *referencial*, Argentina, que mais tarde se desvela como uma realidade de ausência migrante, tudo no significado visual e gestual. Quando vimos a confirmar logo de seguida que era o antigo quarto do avô.

Logo de seguida, somos contextualizados com uma conversação prosaica entre a mãe da criança e uma senhora amiga, sobre o quarto do avô da criança, na casa grande, a quem pertencia o gira-discos. Estabelece-se a ligação com a relação familiar de um avô materno ausente. A criança ganha curiosidade pelas suas raízes, vela pelos mortos, ouve as suas histórias, revive as vidas passadas. Assim como o espectador, é transportada na memória do relato da mãe de quando conheceu o avô pela primeira vez. Há um Close-up da criança na cama, como quem quer ouvir mais da história familiar, plano da mãe à janela na penumbra da noite, e *entramos no sonho, este sonho colectivo*.

O resto do relato é representado enquanto actividade onírica e por isso toda a cena é silenciada, o primeiro plano da cena, um plano geral/conjunto que segue o pai e a filha (mãe da criança) enquanto conhece o pai/avô, em que atravessam uma área de terra arada. *É a junção entre a duração do plano e a ausência de som que cria o cenário onírico*, que suporta tão bem toda a cena do sonho, que contém um dos planos mais impactantes do filme, *o plano da despedida* (34m12 - 36:45 = 2m33s). Uma pedra basilar de Trás-os-Montes em que a durabilidade do plano opera uma ignescência na percepção do espectador, sempre expectante por um corte que não acontece, numa espera que se prolonga até à lonjura onde vai a despedida<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> SCHRADER, Paul. Rethinking Transcendental Style in Cinema pág. 8. The long take demands a viewer involvement—pro or con. “Dead time” (temps mort) is predicated on the active viewer. It seems counterintuitive to say that slow cinema requires more viewer involvement, but that is exactly the point. Pedro Costa, a third-generation slow director, made a docu-mentary about Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, second-generation slow directors, titled *Where Does Your Hidden Smile Lie?* (2001), in which Straub describes dead time as “a reduction, only it’s not a reduction—it’s a concentration and it actually says more.”



(34m12 - 36:45 =2m33s)

Este plano longo, que termina fixo e longo, como que encarna o jogo da duração dos planos, ele vem suspender tanto o espectador como todo o filme em si num adeus, que se repete três vezes e é à terceira que lança o seu feitiço, a separação e a suspensão das vidas afectivas. O seu corte pronuncia a tal analepse, para a viagem no tempo histórico das crianças, como o acordar de um sonho para outro. Se a duração nos deixa inquietos por suspender a leitura visual, as marcações e indicações do que é suposto sentirmos, é porque ela procura nessa inquietude um espaço onde é o espectador que une as pontas soltas da narrativa suspensa (múltiplos episódios/histórias) e encontra-se com a possibilidade de um cinema contemplativo. O espectador vai ter tempo para ver e observar uma partida completa, uma despedida filmada. Acedemos ao que Bergson chamava, justamente *la durée*, tão importante para a interpretação de Deleuze da evolução da imagem-movimento, no cinema, para a imagem-tempo<sup>17</sup>, e, que dá força à ideia, técnica e abordagem do uso intensificado do plano-longo enquanto linguagem, em contraposição ao corte e à montagem.

Só com duração é que alcançamos tal efeito, de ativarmos o espectador, através dele deixar de saber o que esperar. Caso contrário ficaríamos apenas num âmbito de representação cénica, nesse sentido este plano é transcendente, toca a própria matéria que quer representar, a noção da partida e o despojamento da terra dos seus habitantes, tudo se quer concentrar naquele adeus, que se repete 3 vezes, demoradamente. O espectador é assim desafiado a entrar na paisagem orgânica, física e humana de um tal ato despojado de possessividade e tal como ele é, demorado<sup>18</sup>, o tempo em si. Mas não ganhando resposta/indicação dramática senão outra despedida, torna-se incrível como contemplar pode ser *implacável*. A duração do tempo desenvolve-se na base visual de um sonho, o espectador apercebe-se da própria noção de inconsciente a formular-se e toda a *imagem* e dramaturgia é fundamentada.

<sup>17</sup> Idem. pág. 7. “Bergson’s concept of duration is crucial to Deleuze’s concept of time-image. Time allows the viewer to imbue the image with associations, even contradictory ones. Hence the long take.”

<sup>18</sup> SCHRADER, Paul. Rethinking Transcendental Style in Cinema, pág. 7. Henri Bergson’s “durée,” duration, time itself, the vital force governing and meditating upon all organic life. pag 7

O absoluto, a ideia de totalidade, uma unidade que tudo abarca, tempo e espaço, para além de qualquer relato ou historiografia. O espaço do abandono, da despedida, a terceira despedida. É que um dos aspectos que caracteriza esta região de Portugal é a sua descentralidade, a sua longitude do centro de tomada de decisões, da capital. Como tão bem irá ser expresso e assumido mais à frente, no famoso discurso sobre as leis e a capital. Longe da capital mas, cultural e naturalmente, tão importante e perto de outros elementos e domínios, caracterizando-se pela autonomia, mesmo que áspera e dura no que se refere a esse mesmo isolamento que já foi menor.

Este último plano do sonho irá juntar-se na montagem com o rapaz a ver dois figurantes a passar à janela, as memórias pairam como fantasmas, imagens que nos ligam a uma saída preparada desse mesmo sonho, e por isso perfeita. Serão velhos, crianças, habitantes das aldeias ou fantasmas?

## 2.2 *Trás-os-Montes e Pedro Páramo*

Sem nos darmos conta, a eclipse sugerida no plano das crianças a correrem cumpre-se com o rapaz a acordar depois do sonho e a vestir adereços a fazer lembrar um pajem na idade média. Entre este novo procedimento e estímulo ao espectador, surgem ainda dois planos importantes, que estabelecem a passagem. Que é o rapaz a olhar para fora através da janela, um plano amorce, em que se vê dois personagens a passarem, um velho acompanhado por uma criança, voltando a câmara para o rapaz visto do exterior da janela, num close up denso, uma imagem baça e onírica.

Muitas vezes, personagens transmontanos cruzam os planos no filme. Uma idosa acompanhada por uma criança, uma coxa, homens trajados na noite. Como se os realizadores quisessem encontrar um lugar para os habitantes, não os deixando obviamente de fora. Mas não é apenas isso. Quem está fora do mundo são os fantasmas e nessa perspectiva, tendo sido o plano subjetivo da criança, lembram fantasmas. Dois personagens figurantes, duas figuras que se movem como espectros são já um prenúncio do porvir, pessoas que aguardam por outros que partiram, que cruzam a noite, que envelhecem na solidão, na desolação ou aridez que a terra, às vezes, pode conter. Naquela terra. Porque Trás-os-Montes sofre em todo o período anterior à rodagem do filme, aos anos 70 e anteriores, e anteriores, e anteriores..., nesse sentido o olhar no filme é político mais do que ideológico, no sentido de olhar para aqueles que vivem em comunidade e dar-lhe *voz e luz*.

É um espelho do país e das consequências das estruturas de poder absolutistas que se instalam na capital. Não só a ditadura, mas mais além, pensando por exemplo no diagnóstico do poeta Antero de Quental nas *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*.

Esse texto tão conhecido e essencial, mas, talvez, um pouco esquecido, aponta bem o tempo a que Portugal foi exposto à intolerância religiosa, à tirania da vontade de poder, que leva à extrema centralização, à moralização da vida, à perda das autonomias municipais e regionais, da livre-iniciativa plena e colectiva, à distância entre a estrutura do poder político e o seu povo, à arbitrariedade. São esses alguns dos fantasmas que passam, como sobreviventes do tempo mas não só. Quando falo em fantasmas, falo também em figurações que nos surgem no âmbito da representação cinematográfica, como é o caso do plano em causa.. Podemos perguntar-nos porque é que eles aparecem, porque estão ali? Talvez o importante seja perguntar aonde vamos com eles. O que vem aí?



O termo “fantasma” vem do grego *phantázein*, “fazer aparecer”, derivado de *pháinein*, “mostrar”, que se liga a *phos*, que é a *luz*, a presença necessária para dar a ver o que está oculto. Ora, a luz não existe sem movimento e aí está o cinema, captar a luz, o tempo, nas suas fulgurações humanas, não-humanas, naturais, geográficas, históricas. O cinema de Reis e Cordeiro quer captar as coisas e o seu brilho, assim como as suas sombras e esta é uma herança forte no cinema português, nesta forma cinematográfica que inauguram, como afirmava Jean Rouch<sup>19</sup>. Daí que se assemelhe, o estilo cinematográfico já iniciado em Trás-os-Montes, a um estilo transcendental que aqui se tem mencionado, em que a espiritualidade, no sentido da *meditation* segundo Paul Schrader, de *meditare* do latim, livre de amarras dogmáticas, é ativada através de diferentes técnicas em cada estágio de criação e investigação/procura (repérage e rodagem/montagem), onde se inclui plenamente a durabilidade do plano como preceito essencial, o contacto com as pessoas, os fazeres, a composição e

<sup>19</sup> MENDES, João Maria. Sobre a “Escola Portuguesa” de Cinema, pág 35: E Jean Rouch, autor de documentários etnográficos, de etnoficções e referência incontornável da antropologia visual, escreveu, em carta ao director do Centro Português de Cinema (1976), que financiara o filme:

“Para mim, *Trás-os-Montes* é a revelação de uma nova linguagem cinematográfica. Nunca, tanto quanto sei, um realizador se tinha empenhado com tal obstinação na expressão cinematográfica de uma região: quero dizer, a difícil comunhão entre homens, paisagens, estações. Só um poeta insensato poderia exhibir um objecto tão inquietante. Apesar da barragem de uma linguagem áspera como o granito das montanhas, aparecem, de súbito, na curva de um caminho novo, os fantasmas de um mito sem dúvida essencial, já que o reconhecemos antes mesmo de o conhecer”

a própria história do lugar através do tempo, etc. E em que a duração é usada através através da *luz*, que se encontra, que se procurou, para a qual se preparou cada rodagem.

Assumindo que há modos, fazeres, características comuns e específicas destes estilos, sabemos que uma das suas premissas fundamentais é a singularidade da expressão, o que inviabiliza qualquer tentativa de formatação em fórmulas, mas permite a comunicação entre obras e universos artísticos. E não inviabiliza a constatação de técnicas, mais ou menos comuns, sendo uma das mais importantes *a duração do plano, ela pertence ao cinema enquanto elemento. É o tempo capturado.*

No caso de Reis e Cordeiro, sabemos que há uma obra que lhes era particularmente querida, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, na qual se baseavam para o próximo projeto cinematográfico antes do precoce desaparecimento de Reis. Nesse sentido, aqui é encontrada uma via de comunicação com essa obra literária, tão cedo quanto o primeiro projeto completo dos realizadores - *Trás-os-montes* e *Pedro Páramo* de Juan Rulfo comunicam entre si. Enquanto obras de *estrutura narrativa suspensa*, trabalhada através de fragmentos constituídos enquanto unidades narrativas autónomas. É nesse sentido que a entrada do fantasma, do espectro que passa, e, da *passagem a outro mundo*, é fundamentada. Também naquela obra literária os personagens são fantasmas perdidos no tempo.

Há um salto para outra dimensão, operado através da efectivação do sonho enquanto processo estético, no sentido visual e cinematográfico, o sonho mostra-nos como podemos viajar no tempo e efectivamente é isso que acontece, porque assim o cinema o permite. O *sonho*, por se construir de pura imaginação livre é precioso para o cinema e expressa parte de um eixo do estilo transcendental, *dream cinema*<sup>20</sup>. A possibilidade de que para o inconsciente o tempo não seja tão rígido a como estamos habituados, nem como nos organizamos socialmente.




---

<sup>20</sup> SCHRADER, Paul. Rethinking Transcendental Style in Cinema, pág. 29 “There’s a branch of dream cinema that deals with childhood memories, exemplified by Bill Douglas’s *My Childhood* (1972), Terence Davies’s *The Long Day Closes* (1992), and Terrence Malick’s *Tree of Life* (2011)”

Quando o menino olha, desde a janela, lá para fora, o que se efetiva é essa passagem onírica a outro tempo, onde o “outro” da memória (passado histórico) se pode encontrar com o “outro” que partiu (memória recente) e os “outros” das memórias (a cultura oral).

O início de uma viagem no tempo, que é uma viagem do tempo lendário e histórico à atualidade, feita num âmbito poético e não-convencional, não narrativo mas *meditativo (e também reflexivo)*, pois, registado e conseguido no âmbito da multi-narrativa suspensa a partir do sonho.

Tal como em Pedro Páramo, uma obra literária, que se inicia com o personagem Juan Preciado a chegar a Comala à procura do pai Pedro Páramo, a pedido da mãe, o que também acontece em *Trás-os-Montes*, a mãe ser o agente que leva a ação a cumprir-se. O pedido que Juan não fazia intenção de cumprir não, fossem *os sonhos* que o assombavam:

“ (...) Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala. (...)”

No caso de *Trás-os-Montes*, não se trata de Comala, México, mas de Montesinho, uma aldeia que é zona franca, precisamente, o lugar escolhido pela procura das personagens, as crianças, que se transportaram no tempo histórico, operando elas mesmas como fantasmas enquanto aparições de outra época. É caso para perguntar, o sonho acabou? Pode ser que não, e que essa clarificação, possa afetar ou não a unidade dispersa do filme não é suficiente para negar o facto mais importante, que é, paralelamente, tornar-se clara a *correspondência* entre *Trás-os-Montes* e *Pedro Páramo*.

O dispositivo, o mecanismo que é usado é análogo. Assim como o filme comunica com vários cantos do mundo, França ou Argentina, através da música de Gardel ou de cartas de quem deu “o salto”, várias histórias, também na obra literária Pedro Páramo, os personagens nos dão acesso ao passado a universos diegéticos. É claro que, as relações entre os personagens são diferentes, mas mantém-se algumas analogias como a viagem à procura de uma figura paterna, por meio da personagem materna, através de uma transfiguração do tempo, com os outros personagens a levarem-nos à própria existência dos lugares no tempo. Reis e Cordeiro usam uma estrutura narrativa semelhante aplicada à *visualidade* do cinema, à imagem em *Trás-os-Montes*, que Rulfo aplicou à escrita.

Mais uma vez somos levados pela paisagem Transmontana. É de se referir que até agora nunca tinha sido usada música com uma função diegética. O único som até este momento era síncrono e no plano das crianças a correrem, já mencionado acima, é usado um ligeiro som grave para gerar suspense. Aqui, de repente surge uma faixa de música do *cancioneiro medieval*. Não deixamos de reconhecer uma preparação para o efeito, no sentido em que o silêncio anterior, na cena dos rapazes a

fazerem de pajens era quase absoluto. Vigorava apenas a relação do trabalho, recolher madeira e da paisagem, onde se ouve o som de um martelo ou machado a bater na pedra/ferro. Algo que nunca se vê e está em fora-de-campo, mas antecipando o aparecimento do ferreiro mais à frente.



Desta forma, as crianças irão encetar o seu retorno a casa através de um desdobramento na temporalidade do filme, onde elas pensam que estão não é bem o Montesinho, que conhecem, mas o do futuro (o presente do séc XX).

Elas são agora crianças do passado lendário que revisitam um futuro, caracterizado pelo abandono, pela solidão, pela desolação (*analogia com Pedro Páramo*), representado por dois velhos que encontram. Dois figurantes, que mais uma vez assumem a figura fantasmagórica, do que é e do que podia ser, talvez, o abandono que Trás-os-Montes sofreu nos anos 60 devido à emigração, muita dela forçada, devido à pobreza extrema ou à fuga da guerra colonial. Antes de haver esse encontro os rapazes brincam depois do laboro (a buscar madeira) e fruem com a paisagem, numa relação lúdica e simbiótica com a Natureza.

A dado momento, quando se encontram com o par da gruta são levadas ao tal tempo-espaco lendário do próprio território, quando se encontram com uma personagem que os adverte de que na aldeia ninguém os irá reconhecer. Encontram uma princesa e sua acompanhante? Uma fada e uma bruxa? Uma donzela e a morte a jogarem xadrez? Qualquer que seja a resposta o sentido é gerado através da *expectativa*, nisso o cinema e a literatura aproximam-se enquanto artes que tem como objeto a categoria do *tempo*, pois operam na sucessividade<sup>21</sup>.

Parece ser o caso de que quem fala é uma *feiticeira* (no sentido de quem manipula as leis da ordem física?), porque quem adverte as crianças é quem *sabe*, aparentemente o futuro, ou o que se

<sup>21</sup> SARTRE, Jean Paul. Qu'est-ce que la littérature? Folio Essais, 2006. pág. 48 "On prévoit la fin de la phrase, la phrase suivante, la page d'après; on attend qu'elles confirment ou qu'elles infirment ces prévisions; la lecture se compose d'une foule d'hypothèses, de rêves suivis de réveils" - No caso específico, aproveitou-se o sonho para criar um deslocamento no despertar, ou uma contiguidade onírica que continua a gerar sentidos e a antecipação que surge toca o domínio do fantástico.

está a passar (“*Não, não vades, na aldeia ninguém vos reconhecerá*”) e se a figurino de negro adverte os rapazes é porque sabe o que *se está passar no espaço-tempo*, o movimento no tempo através da sua suspensão:



(45m21s - 46m44s)



(49m15s - 49m55s)

“- Há quanto tempo estais aqui; - Há pouco tempo; - Quereis ficar connosco aqui na gruta? [suspensos no tempo]; - Não, não, nós queremos ir para casa...; - Não, não vades, na aldeia ninguém vos reconhecerá.; - Não, não, nós queremos ir para casa!”

Por via de uma passeio lúdico somos levados ao encontro de seres misteriosos e fantásticos, a encontros fantasmagóricos. Os dois senhores sentados nuns degraus de pedra de granito, confirmam às crianças de que estão em Montesinho e na demanda pela casa dos familiares, Armando Manuel e Luís Ferreira lançam a pergunta de onde está casa deles, deparando-se com a fantasmagoria do tempo, a sua transfiguração:

“Esses morreram há muito, eles são os nossos antepassados na sétima geração. Mas como vindes, vocês agora, *casualmente*, falar nisso?”

“- Mas nós somos o Luís e o Armando!”

Respondem as crianças!

É um dispositivo e uma forma de trabalhar com o acaso, ou técnica de cruzamento com a coincidência, muito parecido ao de *Pedro Páramo*. Onde Juan Preciado pergunta a caminho de Comala por Pedro Páramo – que é seu pai – e descobre, que também o seu primeiro interlocutor é

filho dele, e posteriormente outros personagens serão as vozes da narração, cruzada e fragmentada. No caso de *Trás-os-Montes* são as crianças que assumem a figura de agentes e conectores diegéticos, o que permite ao filme dobrar o espaço-tempo. O *spirītus* do latim é o 'sopro, exalação, espírito, alma', usamo-lo aqui não enquanto entidade exterior ao corpo que pode a ele subsistir, mas paralelamente à ideia de fantasma e de imagem cinematográfica, enquanto ligado a *spirāre* 'soprar, respirar'.

Soprar o tempo é evidente que é metafórico para manipulá-lo, poder viajar nele. É daí que é interessante pensar em *planos que respiram*. É isso que acontece neste filme, enquanto algo natural, que acontece, tão natural quanto respirar. É um *suspense natural*, que não tem que ser justificado por via de objectividade de *raccord*, ou se se quiser, é operado através de um *raccord* transcendental, em cuja a ligação é feita à ideia do lugar e das vivências.

Somos então levados a outra dimensão, cujas regras e leis não são propriamente as mesmas, muito semelhante ao *suspense* alcançado logo no principio da obra de Pedro Páramo:

“Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre. —¿Adónde va usted? —le pregunté.—Voy para abajo, señor.—¿Conoce un lugar llamado Comala?—Para allá mismo voy. Y lo seguí. Fui tras él tratando de emparejarme a su paso, hasta que pareció darse cuenta de que lo seguía y disminuyó la prisa de su carrera. Después los dos íbamos tan pegados que casi nos tocábamos los hombros. —Yo también soy hijo de Pedro Páramo —me dijo. Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar, cuar.” (pág. 2)

Em ambas as obras nos dá a sensação de estarmos no território do sonho. No filme, através dele, entramos no domínio da criança, onde reinam as leis da imaginação e da expectativa. É sob a perspectiva subjetiva delas que temos acesso a esta analepse fluída e misteriosa, como concluem os rapazinhos depois de falarem com os velhos. Elas são testemunhas de uma *concentração do tempo*, assim também o é o espectador, que vê um filme de quase duas horas que o transporta muitos séculos, a ideia de tempo histórico em si.

Um fim alcançado que constrói uma metáfora a partir da ideia de ubiquidade, eles são meninos dos anos 60/70 do séc. XX mas experienciam o tempo lato do lugar:

“ - Mas como é que dois rapazes como nós, podem ser os seus próprios antepassados? - Talvez uma pomba branca, talvez uma pomba preta... fosse-nos as estações do ano, lá, junto à gruta misteriosa. - Talvez o nosso passeio não tenha demorado umas horas, algumas poucas horas, mas sim, muitos anos, muitos, algumas centenas de anos.”

Assim, estas figuras que vão surgir a partir de agora são fantasmas da História e das estórias. No mesmo sentido que Juan Preciado, em *Pedro Páramo*, visita uma Comala que na verdade é

habitada por espíritos e só se dá conta disso muito posteriormente, se é que chega, ou precise enquanto personagem, de dar-se conta disso.

Na obra de Juan Rulfo, o personagem é simples e gradualmente levado a uma imersão nesse universo, ao *domínio fantasmagórico fragmentado*, onde o passado aparece como espírito, pois, já não existe materialmente mas influi no presente, na manifestação dos vestígios dele no lugar, Comala (que sofreu o despotismo patriarcal e a passagem da revolução).

Ao ponto de se desenvolverem relações humanas de empatia e compaixão, com o passado, com os laços familiares dos progenitores e com as suas vidas passadas. Ali, o personagem vai à procura do pai a pedido da mãe, aqui em *Trás-os-Montes* o personagem do rapaz está à procura do avô materno através da mãe e pelo caminho depara-se com os antepassados e percorre a genealogia do território e da região. Por via dessa curiosidade infantil, o tempo cronológico é manipulado e de cada vez, em cada plano importante de cada cena, a *duração* do plano está lá para dar tempo ao espectador de se aperceber dessa subtilidade gerada e interagir através da introspecção<sup>22</sup>, que um plano que respira permite. A mestria de Rulfo na subtilidade da construção de uma narrativa suspensa é semelhante à usada por Reis e Cordeiro, um *realismo mágico no cinema*.

No caso do Mexicano ela é usada como forma de apreensão de um lugar no seu tempo histórico, na sua existência ao longo do tempo, com as suas relações humanas, problemáticas e traumáticas, no sentido em que deixam marcas que se prolongam de geração em geração, mas, também na representação do modo de ser, que se concretiza nesse mesmo tempo representado. É claro que, em *Pedro Páramo*, o personagem vai à procura do pai e é através dos espíritos que vai conhecendo e ouvindo deles os relatos, com os quais reconstrói a vida do passado do lugar. É uma analepse não linear devido à forma como é através dos relatos em *narração direta* que se efectua a ideia geral daqueles *fragmentos* estarem conectados. Essa noção síncrona é ao mesmo tempo fragmentária. São os episódios e os relatos que se unem para formar uma espécie de antecipação geral da leitura/percepção. É esse aspecto que é tão analógico com o resultado cinematográfico de *Trás-os-Montes*.

Não faria sentido querer afirmar que há uma relação causal entre as duas obras, mas que elas são comunicantes. Estranhamente, esta ideia ganha alguma solidez quando pensamos que o último projeto de filme que os realizadores queriam prosseguir era, justamente, *Pedro Páramo*<sup>23</sup>. É como se, aquilo que os realizadores descobrem em *Pedro Páramo* os levasse, fatalmente, àquilo que tinham

<sup>22</sup> SCHRADER, Paul. Rethinking Transcendental Style in Cinema. pág. 6. "Introspection has always been a goal of art. What film-makers (and, as a consequence, Deleuze) came to realize was that introspection created by a moving photographic image is unique. It's not like the introspection evoked by a sculpture or painting or passage of music; it is the by-product of a changing image. Cinematic introspection can be molded to a greater extent than introspection caused by a singular image, say, a Rothko canvas or Zen garden. It can vary. It can change."

<sup>23</sup> MENDES, João Maria. Sobre a "Escola Portuguesa" de Cinema, pág. 57. para Rocha, (...) evocando os anos fastos e os últimos, mais difíceis, do cineasta de Trás-os-Montes, escrevia ainda o autor de Mudar de vida: "(...) O António passou por um período de solidão e de desânimo. Recentemente tinha sucedido um milagre. Um produtor suíço tinha-se apaixonado pelos seus filmes e queria financiar o seu próximo projecto, uma adaptação de Pedro Páramo [de Juan Rulfo], o maior romance mexicano do século. Era um projecto ambicioso, a filmar lá fora, com grandes meios... O António aparecia na escola de cinema contentíssimo, com uma alma nova. É um filme que nunca veremos, não me consigo conformar"

descoberto e posto em prática em *Trás-os-Montes*. Compreendemos, então, tal como afirmamos na introdução, que a opção estética pela obra literária terá tido a ver com um retorno ao princípio da colaboração, entre os dois realizadores, a possibilidade duma polifonia narrativa. Que provoca uma forte condensação diegética ao longo de todas as cenas. Quando chegamos ao fim deste filme, temos visto muitas narrativas cruzadas, que juntas se apresentam como uma fantasmagoria, uma coleção de projeções de *luz* sobre enquadramentos, tendencialmente, fixos, longos e panorâmicas que marcam um ritmo através da paisagem. Não podemos senão imaginar o que seria tal adaptação senão através da construção, estética e cinematográfica, de *Trás-os-Montes*.

Não se intenciona nenhuma espécie de análise psicológica desse facto, ele vem apenas confirmar o interesse e familiaridade de Reis e Cordeiro com a obra de Rulfo. Assim como uma certa afinidade pela procura de outro ponto de vista, abordagem, ou prática no acto da criação e construção de uma narrativa não convencional. No sentido da expressão, enquanto não somente uma repetição técnica da linguagem ou de fórmulas pré-concebidas de contar. Ambos os autores, podem ser reconhecidos como operando uma abordagem não-convencional e nesse sentido original, genuína e única no respectivo âmbito artístico em que se inserem. É também interessante constatar que a mesma tem raízes, não só no Cinema mas também nas outras artes. Em particular Rulfo é considerado uma das grandes influências para a literatura da América do Sul e Central subsequente, o chamado *realismo mágico*, Márquez, Cortázar e tantos outros. O legado estético de Reis e Cordeiro é semelhante e o filme em particular que aqui investigamos é uma obra-prima única que, igualmente, comunica, de forma extremamente profunda, com o cinema da sua cultura, do seu tempo e da posteridade. Quase todos os nossos realizadores que são autores, que se preocupam com a busca de uma verdade e não de uma fórmula comercial, vão ali beber e dialogam com o filme.

Reis e Cordeiro, alicerçados em toda uma linha de criação que se liga tanto ao cinema poesia como ao neo-realismo enquanto correntes artísticas, à pintura, à poesia e às próprias *Notes sur le Cinématographe* de Robert Bresson<sup>24</sup>, operam uma abordagem de estilo transcendental no que se refere à *estrutura*, uma *narrativa suspensa*. Posta em pé por unidades de tempo diegético, relatos, episódios, ações de trabalho, canções, encontros, ritos, passagens pelos quotidianos, por despedidas, sonhos, pelos ritmos da vida. Unidades diegéticas essas que juntas criam uma noção de espaço-tempo que abrange um todo. O lugar e o seu tempo. O “Wolly Other” a que se refere Schrader pode ser a própria ideia transcendental do espaço e do tempo e das ideias transcendentais, possivelmente à maneira Kantiana, em que a alma, o mundo e Deus, são conceitos necessárias à operacionalidade do conhecimento e essenciais na experiência estética. O encontro com o *Sublime*.

É curioso constatar como não há igrejas neste filme, ele é despojado da religião e da instituição. *Trás-os-Montes* enquanto região de lugares isolados manteve distância relativamente ao

---

<sup>24</sup> [COSTA, Pedro. Sobre as aulas de Reis.] MENDES, João Maria. Sobre a “Escola Portuguesa” de Cinema, pág 59. “Mas mais que todos havia Bresson. Quando os seus filmes passavam na Cinemateca mandava-nos vê-los. E todos tínhamos de comprar as suas *Notes sur le cinématographe* (1975)”

poder do clero e essa autonomia é refletida no filme, creio. Foi só lentamente que o clero se veio afirmar, recordemos até a existência das aldeias comunitárias até ao séc. XIX, ou, por exemplo, do Couto Mixto, uma região entre a Galiza e o Nordeste de Trás-os-Montes que assumiu marcas de micro-estado, por ter sido deixada sem contacto institucional do século XI ao séc. XVIII. Quando Pinamanique envia soldados para averiguar o contrabando e o descobre, terminando assim em 1864 com o Tratado de Lisboa, que negocia e fixa as fronteiras entre Espanha e Portugal. Isto, para exemplificar o espírito de autonomia/interdependência interna que rege aquele território na sua espontaneidade geográfica ao longo dos tempos.

Assim, sabemos como Trás-os-Montes, a região, foi e é ainda um receptáculo de histórias, canções, técnicas artesanais milenares e saberes e, essas manifestações, ritos, comunidades, acontecimentos, fazeres e modos de estar, habitam o filme, que se permite a constantes desvios narrativos através deles. A poesia medieval e a cantiga de amigo lida no plano da donzela ao espelho, de uma beleza extrema na composição de cena, é um desses desvios, a lembrar uma pintura. Ela parece que espreita da janela a cena em Montesinho do encontro entre os rapazes e os velhos, que a antecede, que o próprio espectador testemunha, mas com o corte para ela cria-se a impressão de outra viagem no tempo.

Saberemos, na realidade, a data no plano seguinte que recria a doação por D. Dinis da vila de Mirandela a Branca Lourenço, em 1339, a leitura do seu foral, com as próprias crianças e a jovem donzela, que, misteriosamente, surge com roupas modernas, uma falha de *raccord* de adereços claramente intencional, que joga com a própria noção de simultaneidade. Como se fossemos dados a ver um tempo cruzado. A mesma donzela que tínhamos visto numa composição pictórica perfeita na sua harmonia de cores e luz, contrastará com o vestido vermelho na doação da vila, o amor, o sangue, parece que de repente também se pinta em *Trás-os-Montes*.

É usado um *raccord* de cor, que leva a um deslocamento do espectador, que, justamente, havia sido intensamente capturado para dentro do plano pictórico da donzela. São dois planos com alguma duração, que condensam uma narrativa, do tempo de D. Dinis, precisamente o rei das fronteiras, tema que continuará a ser explicitado e explorado mais à frente.



### 2.3 A durabilidade do plano através da *voz-off* em Trás-os-Montes

Trás-os-Montes é então um filme que se liberta da obrigação narrativa linear, e que ao mesmo tempo liberta o espectador dela, através da duração de alguns planos e da sua ligação com outros.

Uma vez construída a possibilidade de manipulação *mágica* do tempo, a cinematografia do filme encontra-se livre para deambular por sobre o território. E o desvio passa a ser a mudança de plano para um rebanho de ovelhas, uma mãe que corre firme à procura do menino e o encontra, o brinquedo. A duração do plano suspende, de repente, o espectador no próprio gesto, no próprio objecto giratório, suspende-nos no tempo preciso da observação da força giratória, das voltas de um pião mecânico (54:30-55:18=47s), somos levados à presença do objecto através da duração, do facto de não ser só uma ilustração mas a ação completa de 47 segundos da *energia* do mesmo.



(54:30-55:18=47s)

Planos que nos trazem de volta à aldeia “real” do quotidiano transmontano dos anos 60/70. Ao mesmo tempo que captam a relação luz/sombra, registam os fazeres do dia a dia, das horas, distrações e necessidades. O seu carácter convivencial, marcado principalmente pela interação entre os mais novos e os mais velhos e os afazeres lúdicos, pedagógicos ou de trabalho. A leitura de um dicionário tem 2 minutos e 11 segundos. Uma ideia que ganha um arco presencial ao longo do filme, porque recorrente, *deixar o tempo respirar para fazer aparecer*.

Muitos dos adultos emigraram, tema sempre presente, o mesmo da despedida e que volta a estar presente através da cena da carta, a qual não passa sem o mesmo princípio da durabilidade do plano.

Não é apenas representar o ato de ditar uma carta para que uma criança a escreva e o que isso significa, mas ver, de facto e acompanhar essa escrita a acontecer, a ter lugar. E tal é a força da *sinédoque* cinematográfica quando se tem tempo para perceber a implicação de quantas cartas já foram escritas. A composição e a construção de cena mantém a coerência de luz e sombra. A voz da senhora a ditar a carta é cruzada com a conversa dos rapazes, num registo de ritual quotidiano (57:33 - 1:00:20 = 2m47s), também este um plano longo e fixo, com diversas leituras, construído através da perspectiva, do jogo cénico e lúdico e da paisagem, o plano permite incorporar a presença da aldeia, a sua relação com o exterior a si, dada através da carta, que nos remete para a distância, a emigração, Paris, França, o fora-de-campo aumenta imenso.



(57:33 - 1:00:20 = 2m47s)

As ternuras e os laços aliadas à duração criam um cinema que preserva o tempo, para lá da mera ideia ou conceito, remete-nos para uma experiência estética, sensível, para com o filme, que nos dá aquele acto como algo “directo”. A ideia deste filme ser um monumento não é ao acaso. O facto de não sermos presos num “plot” dá-nos acesso a outra experiência fílmica. Num cinema convencional que trabalha enredos que constantemente nos querem “agarrar” e que para isso, às vezes, usa todas as técnicas que pode, capturando-nos pelo movimento de câmara rápido, o corte, a montagem e a música, não temos acesso em geral a este tipo de experiências estéticas, simplesmente porque as condições e critérios de criação não são os mesmos, os efeitos são outros, narrativos ou descritivos, mas raramente, meditativos, transcendentos e imanentes, como é o caso.

Os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo de Deleuze, nesse sentido, são extremamente operativos na compreensão destas duas formas distintas de fazer cinema<sup>25</sup>. Uma mais virada para o enredo e a narrativa linear, que tecnicamente mantém o foco na ação ao longo do tempo, através da montagem e do *raccord*, a imagem-movimento. E outra, que trata o próprio tempo de uma forma mais direta e captura-o, a imagem-tempo. Por isso é que esta última, pode concretizar-se com eventos, actos, gestos diegéticos muito simples, o foco passa a estar em como filmar e como trazer o espectador para dentro desse tempo, para vivê-lo. Anteriormente bastava a representação, ora com a *duração no plano longo*, cria-se uma nova experiência<sup>26</sup> para o espectador.

O filme de *Trás-os-Montes* já encarna aspectos da *duração* que estão presentes em *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* da Chantal Akerman, que estreia também na mesma altura, a 1975. Perceber o que acontece indo a limites ainda não experimentados no cinema com relação ao dispositivo da duração do tempo do plano, é uma forma de leitura histórica do mesmo. Precisamente como faz Schrader quando parte à procura do *Transcendental Style in Cinema* [1972], na obra com o mesmo título em que o tópico e outros assumem uma relevância essencial em Ozu, Bresson e Dreyer, assim como (e ainda mais assumindo a duração como eixo central) na actualização da sua interpretação teórica, na reedição de 2013 (com o prólogo *Rethinking Transcendental Style in Cinema*).

A duração do plano da despedida não é de todo a duração no plano da escrita da carta, mas, comunicam intensamente, enquanto planos-fixos e longos. Porque a carta é para alguém que está longe e o facto do plano ser longo permite-nos viver essa lonjura de perto, trazê-la para nós. O outro leva-nos, a nós, para longe, em cada despedida o espectador aproxima-se da distância e padece. Digamos que um é centrífugo (despedida) e o outro centrípeto (escrita da carta). Também a composição de cada um ajuda ao efeito. Ou seja, o filme aplica a duração em domínios distintos e com objectivos diferentes, estando também aí parte da razão da sua riqueza, que continua a suscitar interesse, mobilização e fundamenta o seu lugar na história do cinema, português e internacional.

*Trás-os-Montes*, permite leituras complexas e mantém-se enquanto objeto de estudo vivo, não apenas arqueológico. As suas “lições”, no sentido daquilo que com ele podemos aprender ainda não se esgotaram, basta pensar nos anos 80 e 90, nos filmes e autores marcantes para o *slow cinema*, o herdeiro segundo Paul Schrader do tal estilo transcendental, ou uma via pela qual alguma dessa forma de “fazer cinema”, desse estilo, se concretiza, no sentido lato. Que, historicamente, veio também

<sup>25</sup> SHRADER, Paul. *Rethinking Transcendental Style in Film*, pág. 4. The time-image reached its first full expression in the films of Yasujiro Ozu. “The vase in Late Spring (1949),” writes Deleuze, “is interposed between the daughter’s half smile and her tears. . . . This is time, time itself . . . a direct time-image which gives change unchanging form.”<sup>3</sup> Movement-image is informed by Aristotelian logic: “A” can never equal “not A.” Time-image rejects the Aristotelian principle of non-contradiction, posits a world where something and its opposite can coexist: “A” can be “not A.”

<sup>26</sup> SOBCHACK, Vivian. *The Address of The Eye - Phenomenology and the Film experience*, Ed: Princeton University Press, Pág 42. “The cinema *thus* transposes what would otherwise be the invisible, (...) – a language that not only refers to direct experience but also uses direct experience as its mode of reference (...), constituting and making manifest the primordial significance that Merleau-Ponty calls “wild meaning” – the pervasive and as yet undifferentiated significance of existence as it is lived rather than reflected upon”

afirmar-se como outra forma de criar (que não aquela que segue a obrigação da identificação com o herói e consequente sequencialidade da ação), para assim disputar um lugar na expressão cinematográfica<sup>27</sup>.

Por natureza, em *Trás-os-Montes*, há muitas ações e a estrutura narrativa não respeita uma linearidade cronológica como já viemos a entender, sem que isso inviabilize a relação do espectador com as imagens e a própria estrutura diegética.

O relato da carta é uma fonte etnográfica e narrativa, enquanto forma de entendimento de uma época marcada pelo analfabetismo em que as crianças que começavam a ser escolarizadas, estabeleciam a ponte entre dois universos adultos, marido e mulher, separados pela emigração, neste caso. Mas, não se resume a isso, não deixamos de atender a cena enquanto dramaturgicamente composta, a voz da narração vai do registo diário, da economia da vida local, ao registo mágico quando se cruza com a história das ovelhas brancas que cruzam o rio e ficam pretas e da árvore, que metade arde e a outra é verde e vigorosa, como relatos paralelos. Parece ser um relato poético lendário que se ajusta ao próprio acto da separação, do que fica e do que parte, das mudanças que vão ocorrendo, dentro da própria separação.

De resto, esta característica etno-poética, de ir ao encontro da memória viva da cultura oral das pessoas em si (que são não-actores, mas *modelos como em Bresson*) é tão bem sintetizada e definida como *radical* por João Maria Mendes<sup>28</sup>.

Ser uma forma radical é considerá-la como uma atitude que vai à raiz, *etno-* é a cultura e a que está aqui em realce não é propriamente a erudita, mas a popular, sem que não deixem de se tocarem, no filme, nomeadamente através da música, que é usada de forma minimalista, apenas duas vezes. Com a cena das crianças vestidas de pajens, uma música medieval do cancionero e outra cena deslumbrante em que se ouve a *Stabat Mater* de Geovanni Battista Pergolesi. Uma óbvia referência ao Sagrado e à Mãe, que retorna da jorna de burro e entra na aldeia, onde encontrará resposta a uma carta que escreveu, lida pela criança. Os gestos fazem-se, desfazem-se e refazem-se. A letra da música diz tudo *Eia, Mater, fons amóris, / me sentíre vim dolóris / fac, ut tecum lúgeam* (Ó Mãe, fonte de Amor! / Deixa-me sentir a força da tua dor / Para que possa chorar contigo). Mas aí chegaremos, porque ela marca a aproximação do final do filme.

A voz-off ainda terá a sua função plena dentro da lógica interna do filme e em conjugação com a durabilidade do plano longo, daí que afirmemos a diversidade das valências do uso do mesmo.

<sup>27</sup> SHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film*, pág. 22. “Transcendental style is not slow cinema. It’s one of several precursors to slow cinema. Bazin’s neorealism was another. As were Antonioni’s soul-ful meanderings. Transcendental style evolved as “time-image.” Film-makers in different places and different traditions understood they could slow movies down to create a new reality, to explore memory, to beget contemplation, and in some rare cases simulate transcendence”

<sup>28</sup> MENDES, João Maria. *SOBRE A “ESCOLA PORTUGUESA” DE CINEMA*, pág. 59: “Dir-se-á que os seus filmes (e de Margarida Cordeiro), esses sim, promoveram sem ambiguidade uma ideia “poético-etnográfica” do cinema, como em 2012 a descreveu Haden Guest, no Harvard Film Archive, apresentando ali o ciclo *The School of Reis* e acrescentando: “Admirados por Joris Ivens, Jean Rouch e Jean-Marie Straub, os filmes de Reis e Cordeiro inventaram uma linguagem cinematográfica poeticamente liberta e hipnótica, um estilo e uma sensibilidade que estabeleceram o caminho da duradoura tradição do cinema *radical* português.”

A voz-off concretiza-se em duas cenas essenciais, que são de uma mestria marcante, a cena das minas desativadas, e a outra, a dos homens em *Trajes de Honra Mirandeses*<sup>29</sup>.

Após o plano longo da carta há um visitante (1:00:37), que surge por entre a criançada que brinca com jogos tradicionais, os paus, a roda, o pião, etc. Esse senhor parece ser um amigo de família, que interroga uma mãe pelo bem estar de todos e conversa com a senhora que está a fazer sabão. A produção artesanal está sempre em relevo porque ela faz parte da autonomia da população, na sua separação da modernidade e distância quanto aos grandes centros urbanos. Os fazeres artesanais são produtivos e práticos e não propriamente românticos de um tempo perdido. Nesse instante, a mesma voz síncrona do senhor que está de visita passa a voz-off. Relatando a vida do território, do lugar: “*A minha Terra era uma terra onde se vivia e hoje é uma terra de ausentes*”.

Cada vez se torna mais concreto o flagelo que foi a emigração para a região, no sentido de a esvaziar dos seus e de provocar uma possível descontinuidade na passagem geracional, que é a chave de qualquer cultura oral. Afirmo este aspecto, sem querer sublinhar qualquer nostalgia melancólica que pense que o filme possa comportar. *Trás-os-Montes* não é nostálgico, no sentido de reminiscências e remorsos por um passado longínquo, mas, tem obviamente uma forte relação com a noção de *passado vivo*, reservar-me-ia apenas ao seu sentido etimológico: Do grego *nóstos*, «regresso» + *algos*, «dor». O filme, de facto, lida com uma dor colectiva de um povo como que abandonado a si próprio pelo todo ao qual pertence, o país. O flagelo da pobreza, da falta de estrutura educativa, do trabalho mineiro (sem segurança e baseado na exploração humana e nos recursos enquanto lucro). Diria ainda que a cena das minas desativadas e abandonadas é onde nos encontramos com o lado mais documental do filme, onde um “real” é representado de forma mais direta, ele não significa outra coisa senão aquilo que se vê, onde, podemos nunca ter visto estruturas de exploração mineira, agora elas surgem à vista do espectador enquanto testemunho generacional, em que se enfrenta a dor de frente sem remorsos do passado e por isso não é, de facto, nostálgico.




---

<sup>29</sup> Anexo I (totalidade do discurso)

A voz-off contextualiza, continua a ser o relato do visitante e começa a falar diretamente sobre a mineração, como um depoimento, daí que falámos, anteriormente, em antropologia cinematográfica.

Visualmente, o avô mostra ao neto como era aquela vida através das estruturas abandonadas, que são como um passado abandonado. Os close-ups são de uma expressividade e intensidade magníficos, onde no olhar do mais velho vemos a lembrança e em Armando, o rapaz mais novo, a curiosidade. A duração do plano não se encontra nos close-ups, de ambas as gerações, mas nos restantes planos, que são subjetivos deles. Em que a câmara se dá tempo, a dar a ver o sítio. Das pessoas para os espectadores. Mais uma unidade narrativa autónoma, tal como o relato revisitado de uma presença fantasmagórica de Pedro Páramo.

A questão endémica de Portugal interior/litoral, que como sabemos tem, fundamentalmente, a ver com a ordenação do território e um estado centralizado na capital. Tal questão, do *poder*, vai sendo construída ao longo do filme até que é abordada, diretamente, na cena dos homens com o traje de honra de Miranda do Douro. Aqui a voz-off desempenha uma função fulcral, já não é a mesma pessoa que anteriormente, mas o próprio não-ator que surge em silêncio, após o texto se iniciar com uma nova panorâmica, que, desta vez, faz o movimento oposto da primeira, da direita para a esquerda, como que a fechar, formalmente, o filme?

Logo de seguida, durante o mesmo discurso do homem de traje de honra acontece outra panorâmica mais curta, de novo, sem repetir a direção do movimento (da esq. à dir. desta vez). Este discurso é como uma síntese de toda a região e de aspectos de que já se têm mencionado. O próprio filme é que reconstrói, cinematograficamente, a lógica de uma forma não ilustrativa mas etno-poética, ou seja, usando os utensílios, os modos, técnicas e fazeres, histórias e cantares, as expressões e as formas de estar, de uma possível caracterização daquela região<sup>30</sup>, como um todo que interage entre si e com o resto, não só do país mas da península. Lógica que é deixada ao espectador montar, justamente, através da durabilidade dos planos, da luz, da sombra, do tempo, que é captado e devolvido ao espectador.

No entanto, este discurso em voz-off é a construção e expressão da identidade transmontana *per si*, no sentido do lugar geográfico e histórico, é como um manifesto que ainda hoje é operativo. Porque se relaciona com a história e com o presente. Obviamente, que não pelas estradas, que já foram construídas mas, por exemplo, pela política das barragens baseadas na ilusão de uma economia local, ou a mineração de lítio, que quer hoje em dia impor uma economia de “fora”, de extração de

---

<sup>30</sup> MENDES, João Maria. SOBRE A “ESCOLA PORTUGUESA” DE CINEMA pág.35. “Documentário, etnografia, docuficção: convirá recordar que, sobre a etnografia como instrumento fílmico, Reis era crítico, como expressou numa entrevista aos Cahiers du Cinéma a propósito de Trás-os-Montes(Daney e Oudart, 1977): “...O olhar etnográfico é um vício, porque a etnografia é uma ciência que vem depois. Também pusemos de parte um olhar pitoresco ou religioso sobre o Nordeste. (...) Estudámos a arquitectura ibérica, porque a arquitectura das casas não nasceu ali de geração espontânea. Mas sempre com o objectivo de escolher, de intensificar. Porque se lemos uma paisagem apenas do ponto de vista da beleza, é redutor. Mas se pudermos ler ao mesmo tempo a beleza da paisagem, o seu aspecto económico, a geografia política da paisagem, tudo isso é a realidade da paisagem”.”

recursos, numa região que é património agrícola da humanidade e uma das maiores bacias hídricas do país. Para não falar de todo o plano e mapa de prospeção de lítio para o país. O discurso do traje de honra é, mesmo isso, uma afirmação de honra e da consciência de si e da relação com o exterior, nomeadamente a capital e o além-fronteiras, que ainda hoje impõe as regras (*leis, políticas*) de fora.

Devido à intensidade dos planos e, por exemplo, à *luz* que cintila no rosto não é claro se é a duração do plano que intensifica a voz-off e o discurso em causa, ou ao contrário, dir-se-ia que vivem uma relação harmoniosa em que ambos se intensificam mutuamente. A *mise-en-scène* é bastante directa para com espectador, para com a *câmera*, nos sentido em que estes homens e mulheres, (que também estão presentes na panorâmica de 360º graus dentro torre) trajados de *honra* ou de farda de *mineiro*, nos olham directamente.



1:11:35 - 1:11:53 = 18s

A relação de poder, baseada na capital, é denotada como longínqua e baseada em *leis que não* parecem ser necessárias para mediar a função da vida, ali onde a distância é maior da capital do que do resto do mundo. Assim, este discurso é o centro da concepção de autonomia/separação da região transmontana, onde os representantes do poder vinham de fora. Assim como a mineração vem de fora. O discurso<sup>31</sup> é intercalado pelas faces e olhares de habitantes, o tempo é esticado pela voz off, o close up fica é marcante, interrompido pelas mulheres que arranjam a lã e as crianças que brincam, outra configuração, outro lugarejo, que de repente são interrompidas por um vitelo que magoa uma criança, e esta, tratada por uma avó com uma canção tradicional, *galandum galundaina*.

Surgem os pauliteiros, uma dança de guerreiro e opera-se mais uma panorâmica, outra vez mantendo-se a coerência formal de não repetir as direcções, ela vai sempre desde onde a última tinha acabado, neste caso da dir. para a esq. Esta panorâmica junta-se à última, que é a de 360º graus, em que vários homens de traje de honra e mineiros olham fixamente a câmara, é o tempo em que o espectador pode assimilar a palavra e o lugar:

---

<sup>31</sup> Em anexo.

“O que este povo faz con las memórias del pasado y las de agora confundelas con os mortos”

Mais uma analogia com universo fantasmagórico de Pedro Páramo. Em que as leis não favorecem a terra:

“essas leis que nós buscamos com paciência e que desconhecemos e queremos desvendar pela mais velha impiedade, nada mais são do que meras imaginações. Talvez que na verdade elas nem sequer existem.”

Elas não os favorecem e o seu governo é praticado de fora para dentro, por quem não conhece a terra, que por sua vez sofre do abandono.

#### 2.4 O tempo morto

De seguida, vem um dos planos-longos mais arrebatadores do filme, em que o acto de dar de comer neve à família se apresenta como a figuração da pobreza e escassez perante a rigidez e dificuldade dos invernos. Em que somos afrontados com a dificuldade da dependência absoluta da natureza. Em que qualquer solução passaria pela ligação, pelo combate ao isolamento, e não a separação, no sentido geográfico. Ou seja, o plano e a cena no enquadramento do filme parece estar inscrito nessa perspectiva. Em que depois do discurso do homem em traje de honra somos levados à presença deste contraste, da separação no espaço, da solidão de uma família. Este plano fixo e longo é desconfortável pela duração, por conter um *tempo morto*<sup>32</sup>, mas não é miserabilista, ele é um *alerta*, uma exposição total, uma *evidência*, uma certeza e noção clara dos realizadores, manifestada através da durabilidade do acto à consciência de qualquer espectador. A escassez existe. A duração leva-nos a essa compreensão num sentido absoluto, leva-nos a um estado introspectivo absoluto.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> SHRADER, Paul. Rethinking Transcendental Style in Cinema, pág.18: “*Temps mort*. And during this dead time the spectator is left alone to think or reflect.”

<sup>33</sup>Idem. pag.6: “The film artist molds introspection via duration. Duration can evoke Deleuze’s “mem-ories, fantasies and dreams.” Duration can peel back the social veneer of an activity. Duration can invoke the Wholly Other”



1h25m46s - 1h27m38s = 1m52s

O culminar do filme neste plano, expressa o caminho transformativo que ele opera como um todo no espectador. Este é forçado de alguma forma a confrontar-se com a *realidade* daqueles que ficam, algo incontornável e inexorável, do qual ele não pode mais escapar. Se com o plano longo da despedida (no sonho) e através da *duração* do mesmo, ele entende a realidade da partida, da despedida, enquanto um absoluto, enquanto totalidade, ele irá, também, da mesma forma, ser forçado a reconhecer a realidade dos que ficam. É uma ação decisiva dar neve de comer à família, em que na realidade não há outra escolha, por parte da(s) mãe(s), à semelhança de uma análise de Paul Schrader de *Pickpocket* de Bresson, atendendo às devidas diferenças, é possível uma analogia que nos ajuda, creio, a entender o uso da *duração* neste plano<sup>34</sup>.

Posteriormente sabemos de uma carta que chegou da Alemanha e somos levados ao rio Douro, que faz fronteira com Espanha. De facto, aqui os habitantes raianos estão mais ligados ao que está para lá da fronteira do que ao resto do país, que é apenas mencionado uma vez, quando se pergunta, já no final, a um jovem, “*Ó Zé Luís, quando é que vais estudar para o Porto?*” E já não podemos negar nem dizer que não entendemos as razões dessa realidade.

Escurece e o comboio vai partir de novo, o último plano longo do filme não nos remete a uma despedida, essa já foi feita, na realidade somos nós que ficamos lá onde o tempo está suspenso como *vapor*, e, talvez por isso seja possível antever o início de tudo.

---

<sup>34</sup> Idem. pág. 81 e 82: “The decisive action forces the viewer into the confrontation with the Wholly Other he would normally avoid. He is faced with an explicably spiritual act within a cold environment, an act which now requests his participation and approval. Irony can no longer postpone his decision. (...) The viewer’s feelings have been consistently shunned throughout the film (everyday), yet he still has “strange” undefined feelings (disparity). (...) he can reject his feelings and refuse to take the film seriously, or he can accommodate his thinking to his feelings. If he chooses the latter, he will, having been given no emotional constructs by the director, have constructed his own “screen” (...) “Bresson calls this moment of “transformation”(…) “There must, at a certain moment, be a transformation; if not, there is no art” [interview, Arts June 17, 1959.]



(1h47m56 - 1h50m03s = 2m07s)

O filme chega ao seu fim, que é circular. Começa com um pastor e acaba com outro, onde a pastorícia é essa relação do humano com o não-humano, a sua simbiose prática, não num âmbito bucólico e romântico mas assumindo a relação austera e direta com a Natureza, como nos dá ver o filme.

Vale a pena voltarmos ao princípio dos princípios, com as próprias palavras sábias do cineasta e poeta:

“O filme foi feito para pessoas providas de certas mentalidades, isto é para aquelas que sabem compreender e interpretar na imagem o que não está no enredo. Creio que Trás-os-Montes está ali, todo inteirinho e quem o não descortinou... não deve ter compreendido a «mensagem» que, na verdade, está lá dentro!” António Reis no Mensageiro de Bragança, nº 1617 (23 Julho 1976), pág. 6.

### III. Planeamento e rodagem da curta-metragem “*CÉU ABERTO*”

O filme, curta-metragem, produzido no âmbito desta investigação pode ser visualizado, mas deve ser tido em conta que se encontra numa primeira fase da pós-produção. Ele tem a forma que lhe foi pensada através de uma planificação, não rígida, que expressa a procura e exploração da prática do plano longo. Ainda não teve trabalho de som, à excepção de algumas partes necessárias para a sua compreensão inicial. Deve, inclusive, ser visto com auscultadores porque há uma parte cujo som está muito baixo. O som foi pensado como uma malha que junta toda a estrutura e portanto, sem ela no seu estágio mais aperfeiçoado ele está incompleto e deve ser visto enquanto tal, um *work in progress*.

#### 3.1 A experimentação prática - a razão de ser de *Céu Aberto*

Poder refletir acerca de um guião e seus aspectos práticos e técnicos, planear a repérage e as rodagens, querendo concentrar-me na experimentação prática de uma *ficção*, sujeitar-me às suas dificuldades e aporias. Encontrei consonância na razão de ser para um projeto de filme no mestrado de Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico numa reflexão em particular:

“O principal traço comum às pedagogias das artes é, sem prejuízo da reflexão histórica e teórica e com ela articulada, a experimentação prática: um músico toca o seu instrumento; um bailarino dança; um pintor pinta; um escultor esculpe; um actor representa; um encenador encena; um cineasta faz filmes.”<sup>35</sup>

Assim, quis, justamente, usar a reflexão teórica que encetei durante o percurso do mestrado de Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico e com os vários professores. Questões da estrutura da narrativa, constituição e aprofundamento de personagens, estudadas nos seminários da prof. Marta Mendes, Fátima Ribeiro e Mónica Baptista. A problematização da *ideia* enquanto *veículo* de um filme e da composição do plano, da dramaturgia e da realização, aprofundadas com o prof. Joaquim Sapinho e com o prof. Vítor Gonçalves. As questões de como pensar a *luz* e a montagem, antecipadamente, reflexões do seminário com a prof. Manuela Viegas.

Quando no final de 2019 fiz planos de ir a Trás-os-Montes para concretizar as primeiras filmagens, ninguém tinha ideia de que iríamos ser arrebatados por uma pandemia internacional, apesar de avisos prudentes de alguns sábios.

Por isso previa duas fases para a mesma e pensava que estaria a concretizar apenas a primeira. Esses avisos foram ganhando magnitude à medida que nos aproximávamos de Fevereiro 2020, quando parti, com uma equipa reduzida, para Trás-os-Montes, onde queria filmar uma curta-metragem.

---

<sup>35</sup> MENDES, João Maria. SOBRE A “ESCOLA PORTUGUESA” DE CINEMA, (pág. 49).

Queria englobar algumas questões através da ficção e do uso de personagens semi-ficcionais. Focada, fundamental e formalmente, no *uso do plano longo*. A relação litoral/interior, ou centro/periferia; a noção de viagem, movimento, ou passagem, enquanto transformação interior; a questão da representação e da identidade individual/colectiva. Queria abordar a ideia de alienação nas cidades contemporâneas e a necessidade de "sair" delas, como se se tirasse uma máscara, que na verdade é a realidade, como diria Eduardo Lourenço.

Assim como, os limites desse ímpeto, tanto no sujeito que o experimenta como na relação com o "outro" e com o espaço. Trás-os-Montes é o território mais longe da capital e interessa-me essa distância dentro de um mesmo país, que por acaso é o meu. O que é que acontece com a deslocação, ou o deslocamento.

Quis filmar em Trás-os-Montes porque em 2016 tínhamos levado o Movimento – Oficina Colaborativa de Cinema, ali. Residência cinematográfica itinerante que organizo todos os anos, desde 2014. Nessa altura viajámos por toda a região à procura de parcerias até encontrarmos um concelho que nos recebeu, que foi Boticas, no Barroso. Nesse ano desenvolvi uma ideia de guião ficcional que no entanto, por razões extrínsecas, nunca pude concretizar..

Foi essa ideia de ir filmar àquela região que voltei a abordar e pensar, reformulando-a durante o processo de aprendizagem do mestrado e especificamente durante o seminário de orientação e realização, com o professor Vítor Gonçalves. Associando-a à vontade de voltar àquela região e encontrar-me com certas raízes familiares paternas, assim como, também de voltar ao próprio filme de António Reis e Margarida Cordeiro, referência incontornável do contexto – que havia visto já há bastante tempo e queria não só revisitar mas estudar e investigar – que serve para perceber como é que um filme sobre o território, como aquele território em específico, acontece. Queria reativar essa relação com Trás-os-Montes, a região e o filme, idealmente com um prática de guião que permitisse estar aberto às possibilidades, da sua adaptação ao orçamento baixo, ao acesso aos lugares, relações e urgências, que pudesse estar exposto à atualidade. Nesse sentido, a questão da mineração do lítio é ali uma questão de consciência, quando falamos desse tema as pessoas sabem do que se trata, ou elas próprias o mencionam. Ele faz parte de uma série de questões, que sabiamente, são muitas abordadas no filme *Trás-os-Montes*, que não obstante a época mantém-se.

Este intuito não se prendeu com qualquer vontade de imitação da referência cinematográfica que abordamos, bem pelo contrário, não tenho ilusões quanto à relação entre obras de arte cinematográficas<sup>36</sup> e o intuito criativo em si, nem quanto ao apreço e consideração pela obra que aqui

---

<sup>36</sup> TARKOVSKY, *Sculpting in time*, pag. 85. Cap. IV "Cinema destined role": "(...) Achieving the *truth* of a film image—these are mere words, the name of a dream, a statement of intent which, however, each time it is realised, becomes a demonstration of what is specific in the director's choice, of what is unique in his position. To seek one's *own* truth (and there can be no other, no 'common' truth) is to search for one's *own* language, the system of expression destined to give form to one's *own* ideas. Only by collecting together the films of different directors do we arrive at a picture of the modern world which is more or less realistic and has some claim to be called a full account of what concerns, excites and puzzles our contemporaries: an embodiment, in effect, of that generalised experience which modern man lacks and which the art of cinema lives to make incarnate.

analisamos, nem quanto à passagem do tempo naquela região. Ela já não vive isolada, as estradas foram feitas, hoje em dia a questão é outra. Podemos e devemos comunicar, mesmo dentro de novas criações, com as obras análogas que nos tocam e nos transformam, pensar em reproduzi-las de alguma maneira parece-me de todo absurdo. O que faz sentido, sim, é investigar os critérios e valores cinematográficos ali patentes. Interessava conhecer melhor e pesquisar a obra de António Reis e Margarida Cordeiro, cinematográfica, pedagógica e poética.

Seguir-lhes os *vestígios* como num caminho do pé posto, com tempo e amadurecimento. O que fez todo o sentido tendo em conta que frequentava a Escola Superior de Teatro e Cinema onde o mesmo representa e desempenha uma grande herança.

Agora, posso dizer que essa aprendizagem se completa, que através dela compreendo, aprofundadamente, a *radicalidade* de parte considerável do cinema português. Algo que me era urgente, assim como necessário às minhas próprias convicções estéticas e éticas dentro do ofício artístico do cinema e no âmbito educativo, tendo em conta que também sou professor, dois universos em que me mobilizo. Tal acontece enquanto derivado, tem origem neste projeto mas estende-se a toda a investigação subsequente e paralela ao longo de todo o percurso do mestrado (2018-2021).

Nessa perspectiva, cheguei à minha terceira questão, que se prende com a região mas também com todo o país, nesse sentido, tal como no filme *Trás-os-Montes, a questão da mineração do lítio e a pressão sobre os recursos naturais*. Essa questão, da mineração, é marcante no filme *Trás-os-Montes* como já pudemos constatar. Hoje em dia é o lítio que promete criar uma onda de mineração por todo o país, apesar da contestação. Pessoalmente, não sou a favor desta actividade e paralelamente investiguei o ponto de situação da mesma, dando-me conta que o mapa de prospecção começa na Serra d'Arga, Barroso-Alvão indo em direcção à Serra da Estrela, no distrito da Guarda e outras regiões<sup>37</sup>.

Esta actividade parece-me diretamente incompatível com o património agrícola mundial da zona do Barroso, assim como com a reserva da biosfera do Gerês, entre outras áreas suscetíveis e a própria noção de planeamento do território face à urgência climática. Quis então que esse tema estivesse presente como *questão de fundo*, no contraste entre um jovem pintor que retrata a paisagem e a ideia (facto?) de que será destruída por minas a céu aberto, a funcionar 24h durante 25 anos, com a introdução de químicos tóxicos na extração e no tratamento que são depositados sobre a bacia hídrica do Norte, o ar e o solo. Não se tratava daquele lugar em específico, pois, não filmei no Barroso, mas do modelo de desenvolvimento em causa, que se defende para a região e para o país. Vai ser o lítio o novo volfrâmio?

É de novo a Europa que nos determina à mineração em prol de um novo-riquismo para uma elite qualquer que venha compactuar com a proposta *falsamente verde* e vender a alma ao diabo, como poderíamos dizer. Acontece que se tal modelo extrativo for posto em prática e iniciado ali em

---

<sup>37</sup> Mapas e informação em Anexo III

Trás-os-Montes, passado pouco tempo se estenderá por todo o país, facilmente dará a volta à Serra da Estrela e chegará aos Candeeiros. Se o dinheiro da Europa estiver a circular, para poderem dizer que se produz lítio europeu, será pouco provável que se consiga inverter a tendência economizante. Há uma certa urgência então em repudiar a mineração tóxica a céu aberto que não se coaduna com a vida comunitária e agrícola do já enfraquecido mundo rural português. Em vez disso, que se faça um real plano dos tais 25 anos, mas para o desenvolvimento, natural e humano da região. Enfim, não me cabe discutir estes aspectos na curta-metragem, mas da *relação com a Natureza* a que queremos dar realce.

Com a ideia por trás de que, talvez, haja outra forma de pensar a relação capital/litoral/interior que não seja através de um modelo intensivo e extrativo dos recursos naturais, pondo em risco recursos fundamentais para o futuro como são os recursos das bacias hídricas, a terra arável, as áreas florestais, o equilíbrio entre fauna, flora e actividade humana, as comunidades e a sua relação intensa com a terra e a paisagem. Assim como o flagelo da emigração que que recai sobre o interior e não só, a cada nova crise que se inventa.

Partindo destes pressupostos e do uso da *duração do plano*, rumei a Mirandela, com o carro cheio, eu e mais 4 amigos, 2 não-actores, o Carlos Gaspar (que é pintor) e o Patrik Thomas (artista e realizador) 1 actriz (Beatriz Garrucho) e uma assistente à produção (a Inês T. Alves, também realizadora). Pensando que iria executar a primeira fase das rodagens, que incluía repérage e uma parte da rodagem, principalmente, da parte que se passa no *Entrudo*.

Com o passar dos dias a ameaça da pandemia fez-nos repensar a situação e decidir que iríamos tentar filmar a totalidade do projeto. Ao fim ao cabo, acabei por ter que usar exatamente as mesmas técnicas e competências de *pensar com rapidez e fluidez para encontrar soluções*, para cada etapa, num curto espaço de tempo. Porque, desde então, foi-nos impossível encetar qualquer retorno a Trás-os-Montes ou ter recursos para mobilizar a equipa de filmagem a voltar a encenar qualquer cena que pensasse em reformular, em Trás-os-Montes.

Olhando para trás, a cena da curta-metragem que mais me “pediu” essa reformulação é a do jantar, onde os 3 personagens discutem o tema da natureza e da atualidade. Foi feita numa manhã e um almoço, no último dia em que poderia ter toda a equipa junta. Dessa forma a tentativa de resolução da mesma, que falhava dramaturgicamente e em alguma representação dos atores (que tiveram pouco tempo para o efeito), é feita através da montagem. Não estando, não obstante a curta-metragem na sua forma final.

### 3.2 Guião<sup>38</sup> e Realidade

A ideia de guião que tinha em 2016, versava sobre a relação Porto-Interior, através de uma personagem feminina estudante de antropologia que viajava à região. Substitui esse elemento pelo contexto do Entrudo e do facto do personagem principal ser um pintor, *de facto*. Esta ideia surgiu de uma economia do momento presente. Sabia quem tinha a meu dispor para participar, o meu amigo Carlos Gaspar e em vez de inventar tudo, quis usar o que já existia nele e propus-lhe construir a ideia de guião à volta dele enquanto jovem pintor.

Mantive o movimento do rito da passagem, da viagem e com mais duas personagens construí um trio, com uma tensão emocional e amorosa interna. A ideia era não se perceber se há uma relação entre os 3 ou não, mas sem indícios explícitos, senão seria muito difícil a representação e facilmente cairia num enredo que não me interessava, pois, esta ideia serve apenas para entrar nos personagens, e não para ilustrar qualquer intriga melodramática. No fundo é a própria ideia das relações e de romance que se transforma ao longo do tempo mas que é contaminada pelos códigos sócio-culturais.

Por isso acabei por retirar qualquer referência directa ao *amor*, sendo ele mantido no âmbito da *intimidade* dos personagens, ou seja, na verdade, é o que os liga uns aos outros e não o precisam de assumir enquanto tal, estando ele presente sempre no âmbito das relações humanas, que se manifesta predominantemente por meio comportamental e visual.

A ideia principal do guião visual foi criar uma coerência formal e poder reflectir acerca do uso do plano longo e fixo, usado na prática enquanto técnica formal criadora de sentido. O que permite a *duração* é a ideia de continuidade em relação a um objecto/sujeito que está a ser dado, cada vez que cortamos, estamos expor o artifício da construção que visa representar movimento, via montagem, o que em si não é problemático, mas interrompe a contemplação de um contínuo que é capturado pela câmara, que é *duração* do tempo em si, a vida *orgânica atual* e a possibilidade de reflexão sobre ela, como já falamos. O facto de um plano conter tempo intensifica a imagem e estimula o espectador, de resto como já constatámos na análise fílmica reflexiva que fizemos de *Trás-os-Montes*.<sup>39</sup>

O âmbito ficcional do projeto está no guião, mas, este dialoga com o real, pois, as pessoas estão a fazer delas próprias e os lugares são reais. Mirandela e Jerusalém do Romeu não sofrem, efetivamente, de nenhuma ameaça de mineração, mas o lugar não é especificado na narrativa e, portanto, abordei a paisagem como representativa da região, sinédoque. Não é aquela paisagem em si

---

<sup>38</sup> Anexo IV

<sup>39</sup> SHRADER, Paul. Rethinking Transcendental Style in Cinema, pág. 8. “The long take gives time power. It intensifies the image. Jonathan Rosenbaum referred to this moment as the “pedal point. . . . When you hold a chord for a long time it becomes meditative, because it gives you time to think and almost makes a demand on your imagination.” Watch an image long enough and your mind goes to work.”

que está ameaçada, mas é potencialmente qualquer uma, que esconda quaisquer minerais que prometam lucro rápido a algum grupo financeiro de investimento alheio da história e das pessoas que nele habitem.

Grupos esses, que geralmente, não olham a meios para atingir fins, não vêem nem reconhecem as comunidades humanas locais, ou lhes prometem uma economia viável, quando na verdade essa acaba ao terminarem os recursos ou a cadeia de transformação que lhes prometa o lucro. Já se viu com o volfrâmio, o ouro e outros minerais. Nem o problema da exploração do lítio é exclusivo de Trás-os-Montes, mas é o facto de ser *longe da capital*, da distância mental e afetiva, mais que tudo (hoje em dia) e da falta de harmonia para com o interior do país. Facto que provoca, talvez, uma separação com o resto das comunidades do país, que possam não se sentirem afetadas com o problema. Assim como um outro europeu qualquer possa dizer que é um mal menor. E se deixem compactuar com a lógica colectiva de instrumentalização dos recursos naturais, vitais para o futuro, em prol de um lucro rápido. As montanhas e os montes, não voltam a crescer quando são destruídas em minas a céu aberto e as cicatrizes serão duradouras, o solo não é um recurso renovável e o recurso hídrico, como sabemos, está num ponto de saturação.

No desenvolvimento deste projeto usei como meio de reflexão uma filmografia selecionada de filmes feitos em Trás-os-Montes<sup>40</sup>, assim como realizadores e filmes de outros quadros culturais, como por exemplo, várias referências já feitas em *Rethinking Transcendental Style* de Paul Schrader e o seu mapa pessoal de orientação no uso do plano longo. Ou, particularmente, Kiarostami, através do filme *O Vento Levar-nos-á* [1999], que penso que concretiza muito bem a relação entre o dispositivo cinematográfico, o passado e o presente e usa a duração do plano sem complexos, mantendo uma forte relação com a orientação da ficção enquanto tal mas tocando também o género documental por abordar uma comunidade local curda, face ao processo histórico e tecnológico da sociedade contemporânea, o jornalista que quer registar a realidade dos ritos culturais.

### 3.2.1 À procura dos lugares: rodagem.

Ficámos alojados perto de Mirandela desde que chegámos a 23 de Fevereiro até 4 de Março de 2020, portanto esta curta-metragem teve uma repérage e rodagem de apenas 10 dias, o que foi curto mas intenso, pois, não parámos em nenhum instante. Ficámos hospedados na Quinta do Romeu,

---

<sup>40</sup> Por exemplo: *Falamos de Rio de Onor* [1974], de António Campos ; *Máscaras* [1976], de Noémia Delgado; *Veredas* [1978] e *Silvestre* [1981] de César Monteiro; ou mais recentes, *Bostofrio* [2018], de Paulo Carneiro e o *O Homem de Trás-os-Montes* [2017] de Miguel Moraes Cabral, etc.

na aldeia de Jerusalém do Romeu. Viemos a descobrir que Manoel de Oliveira tinha ali filmado um pequeno filme etnográfico nos anos 40, que fizeram questão de nos mostrar, quando nos viram de um lado para o outro com câmeras e se aperceberam que a nossa intenção era fazer um filme.

Tínhamos certo que iríamos tentar filmar o Entrudo transmuntano, mas entretanto procurávamos os lugares para o primeiro e o último plano fixo e longo, que iriam marcar formalmente o início e o fim da curta. Andámos por várias localidades ali à volta, sem grande resultado prático. Ao mesmo tempo que procurávamos um pastor, que estivesse afim de colaborar com o projeto. Os dias foram passando e não estava fácil concretizar os objectivos. Tentámos filmar a queimada do Diabo em Podence, mas a quantidade de visitantes não permitiu qualquer proximidade, assim como a noção que o lado do espectáculo tomou conta do lado ritualista daquela tradição, que tinha acabado de ser eleita património imaterial da humanidade.

Assim, investigamos com locais outros entrudos que se estivessem para passar e ouvimos falar de Vila Boa de Ousilhão, no concelho de Vinhais. Fomos logo pela madrugada do dia 25 de Fevereiro. Encontrámo-nos no café central com os jovens que bebiam *aguardente* preparando-se para se mascararem, não somos caretos diziam, somos *endiabrados*!

Chamam-se estes Caretos de Vila Boa de Ousilhão "Máscaros", que actuam em conjunto com "Madamas" e "Marafonas", que têm a cara tapada com um lenço e vão de velhas vestidas com trapos, atirando farinha para toda a gente que encontram e instigando a risada através da provocação. Eles usam um traje feito tradicionalmente com carpetes velhos e usados, transformados em roupa. Os tapetes deveriam ser específicos da região mas informam-nos que hoje em dia já se usa de tudo, "inclusive tapeçaria chinesa!" Dizem. No fundo o importante é fazer acontecer o *rito comunitário*, fazem questão de frisar, "estarmos juntos, bebermos e endiabramos!". Salientam como não são o espectáculo [massificado] de Podence e que mantém uma tradição, pré-romana, assim como, que o artesão das máscaras é um jovem habitante local, apontando para a *renovação* da mesma. Fazem questão de que bebamos com eles. Logo aí pude falar com o grupo e pedir licença para filmar, que foi felizmente atendida, assim como uma ideia partilhada de *encenação mínima*.

A ideia era as caras estarem em *close-up* e saírem para um plano geral. Foram-se embora e fiquei à conversa com o sr. Luís, dono do café e dedicado à terra que me relatou como o avô e o pai tratava sozinho do campo sem produtos químicos; como constantemente não têm apoio de ninguém e muita gente emigra, senti um sabor *amargo* na boca e um *peso* no estômago.

Preparamo-nos para filmar, os *Máscaros* começaram a sair pelas ruas e a endiabrar qualquer criança, homem ou mulher, jovem, adultos ou velhos que encontrassem pela frente. Molhavam, empurravam, sujavam, riam-se e bebiam de garrações que *partilhavam*. A música do entrudo, gaita de foles e tambores, começou a soar e não parou até à hora de almoço, um porco no espeto oferecido pela aldeia aos *presentes*.

Havia visitantes de fora, muita vontade de todos de retratar a efeméride, mas, havia espaço e as pessoas, fossem de fora, dali ou de perto, iam-se conhecendo, por se rirem juntas. Não tem este

Entrudo uma aparência de festival onde o anonimato impera, os Máscaros e as Marafonas fazem questão de *tocar* em toda a gente e ao fim do dia toda a gente se conhece. Vão em desfile pela aldeia, parando em pontos específicos para *dançar*, comer, beber e *conviver e discursar*.



A combinar o plano com o jovem *Máscaro*

Fomos tentando e tentando enquanto eles e elas estavam cada vez mais endiabrados. Finalmente conseguimos os planos planeados ou idealizados, com a devida *adaptação à realidade*. Que inclui, outras pessoas com máquinas fotográficas, de filmar, telemóveis, encontrões inesperados, tentativas falhadas que não se podem repetir no mesmo lugar, crianças que caem, farinha que suja o material, fumo que nos bloqueia a respiração, pessoas que cruzam ou bloqueiam um plano perfeito, estragando-o, etc. Julgo que fizemos como tínhamos que fazer, se a ideia era capturar o real, para quê estar a tentar escamotear o facto de estarmos no séc. XXI, as câmeras estarem disseminadas por quase todas as mãos presentes. Optei por realçar a *espontaneidade* e a relação directa com a realidade, tendo em conta também a questão orçamental e do tempo disponível para filmar, julgo que temos que fazer sempre um compromisso entre esses aspectos e qualquer idealização de rotação. Para além de que comecei a deixar-me cativar por aquela imagem das câmaras e telemóveis enquanto expressão da contemporaneidade, a pretensão de registar coaduna-se com a de participar? Ela interfere? O que é que ela significa enquanto agregada ao próprio rito? Ela joga com a imagem de uma forma de representação mais tradicional, que é a pintura, que obviamente, implica mais tempo. Contraste também presente na curta-metragem.

A inscrição destas questões fizeram-me não procurar eliminar esses elementos visuais e pelo contrário integrá-los no espaço-tempo em que se iria construir no filme, assumindo a atualidade. A montagem, ajudar-me-ia, mas não negaria esses aspectos. De resto, o que mais podia pedir àqueles Diabos senão juntar-me a eles? Qualquer tentativa de narrativa suspensa que pudesse ter, como no caso do filme *Trás-os-Montes* em que se isola elementos que permitem a construção da ideia de um tempo “antigo” mas indefinido, ou seja intemporal, não fazia sentido aqui.

O que se tentava fazer não era propriamente uma suspensão do tempo mas a sobreposição de camadas narrativas das questões, já mencionadas. Que em si poderiam compor um espaço aporético e poético narrativo, onde os Máscaros e o rito encarnam o ânimo local comunitário e a sua identidade resistente ao longo do tempo, para dentro da contemporaneidade. E são no filme a razão de fundo para a viagem, o pretexto<sup>41</sup>. Concluindo, Vila Boa de Ousilhão foi o lugar que encontrei para registar a presença do Entrudo e dar através da imagem a noção de máscara/realidade, individual e colectiva. Foi ali que senti um equilíbrio entre o que ainda é possível enquanto ponte frágil entre passado, presente e o futuro e o quis registar de alguma forma “realista”.<sup>42</sup>



Tentativa de encontrar o plano do Entrudo, feita em colaboração com os Máscaros de Vila Boa de Ousilhão.

No plano de rodagem iríamos ter com os nossos amigos de Boticas, tanto que é ali um dos lugares onde está concentrado o problema da mineração do lítio e das minas a céu aberto. No entanto, com ter encontrado pessoas que nos estavam a ajudar em Jerusalém do Romeu, especialmente ter encontrado um pastor, o Sr. José Saldanha, decidimos ficar ali e tentar concluir todas as filmagens. Incluindo aquelas que pensei apenas fazer ou repetir numa segunda visita à região, nomeadamente a cena do jantar. Escrevi os diálogos para essa cena, que trataria de tentar introduzir a tensão da problemática da *exploração humana da natureza*, debatida pelos próprios protagonistas, como jovens artistas, urbanos, em deambulação pelo território. A possibilidade de ligação com ele, mesmo que num contexto de *alheamento e distanciamento* relativamente ao interior, a que estamos sujeitos na sociedade contemporânea portuguesa.

Olhando, retrospectivamente, fiquei crítico em relação aos diálogos, porque gostaria de ter tido tempo para alcançar uma maior laconismo, que trabalhassem melhor a concisão. Não obstante, tentei resolver esta falha na montagem. Tivemos apenas uma manhã até ao almoço para praticar esta

<sup>41</sup> Mais fotografias em anexo.

<sup>42</sup> SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film*, pág. 63: “Bresson admits that the everyday is a sham: “I want to and, indeed, do make myself as much of a realist as possible, using only the raw material taken from real life. But I end up with a final realism that is not simply “realism” [“interview”, L’Express, December 23, 1959] The realistic surface is just that - a surface - and the raw material taken from real life is the raw material of the Transcendent.”

cena porque tinha que levar as pessoas ao distrito de Aveiro e de volta a Lisboa. O que não foi de todo suficiente, mas, perante a urgência de filmar antevendo uma quarentena perante a pandemia e o isolamento, fizemos o que podíamos. Qualquer filmagem está sujeita a interferências exteriores, sem me alongar muito neste acontecimento, talvez seja importante registar que um amigo de todos os envolvidos, nesta aventura, faleceu subitamente, conhecido em Lisboa como o Xico da Ladra. Por isso nem tivemos a oportunidade de decidir ficar mais um dia ou dois, tínhamos que ir à despedida dele no funeral que aconteceu na Albergaria-a-Velha.

### 3.2.2 À procura dos lugares: montagem.

Reflectindo, sobre os aspectos mencionados acima, tentei ao máximo planear uma planificação focada na *economia de planos* contida sobre a ideia de planos fixos e longos que pudessem ser como balizas para o filme, que resolvessem o género de curta-metragem na montagem mas que fossem previamente delineadas no guião. Que não quis saturar com um fluxo de imagens não fundamentadas, mesmo que encadeadas na cena de uma mesma situação. Por exemplo, a cena do Entrudo tentei que respeitasse esses ímpetus, seria fácil ceder na proliferação de imagens, pois foi onde filmei mais e espontaneamente.

Um *plano longo e fixo fundamental no início e outro no final*, criando um movimento *formal, circular*, que contém a tal transformação interior do personagem, e, possivelmente no espectador, que se dá no íntimo da relação de *ambos* com a paisagem, o lugar, as pessoas e a *passagem do tempo*.

O primeiro rascunho de storyboard que criei sintetiza a minha busca por planos fixos e longos<sup>43</sup>, que pudessem ter a capacidade de condensar a narrativa, que a libertassem da *palavra*, no sentido de que o cinema trabalha a imagem. É claro que poderíamos dizer como Manuel Oliveira, que a palavra é imagem. De facto, aqui, o objectivo não foi aboli-la, mas que o foco e a força estivesse na *imagem*, e que o sentido do encontro entre ambas fosse fundamentado formalmente. A Posteriori, simplifiquei alguns diálogos, por exemplo, e gostaria de *experimentar* acrescentar uma voz-off na cena do carro a aproximar-se e no final quando vai a negro, específica dos personagens, lacónica e fundamentada na ação. Que só será possível quando puder me reencontrar com os atores.

Na montagem, pude constatar as falhas na filmagem, que como mencionado, são maioritariamente, para mim, dramáticas, e talvez, na composição da cena do jantar. A *luz* tão pouco foi a melhor, não tínhamos a iluminação ideal. Teria preferido som síncrono, em vez de ter que recriar o som de um restaurante cheio, com falares e exaltações (que ainda não está completo). Sendo,

---

<sup>43</sup> Anexo IV

efetivamente, um restaurante onde estamos nessa cena, falta-nos figurinos. Por mim, teria repetido essa cena, com tratamento dos diálogos, da luz, da composição e do lugar. Não podendo tentei elevá-la à melhor qualidade dramática possível através da montagem, tentando criar tensões nos olhares (close-ups) entre os personagens.

Uso na montagem do início do filme um artifício entre o som e a imagem, da rádio, dentro do carro, que entre a mudança de K7's e o corte abrupto da música e da imagem (*jump cuts*) encontra de repente um comentário de uma rádio local sobre toda esta questão da mineração do lítio.

Face à imagem, o plano geral fixo e longo inicial cria uma tensão e um contraste entre a beleza da paisagem e o relato do que lhe acontecerá caso as minas a céu aberto avancem, um relato dos efeitos da mesma a longo prazo. Tento criar uma noção de casualidade dada pelo som da estática e do carro que se aproxima na paisagem. Gostaria de vir a concluir esta edição com uma conversa lacónica entre os dois personagens, masculino e feminino, dentro do carro, que encontraremos e conheceremos, logo de seguida, quando o carro estaciona em frente ao pintor, que se encontra imóvel e estático no acto da pintura da paisagem.

Acabámos por definir os locais de filmagem dos dois planos fixos e longos, fundamentais, dentro da própria aldeia de Jerusalém do Romeu, quando por recriação fomos visitar ali a Ermida da Nossa Sra. de Jerusalém, que pela lenda apareceu a uma pastora para lhe indicar onde havia água. De onde se contempla a serra de Faro, a serra de Santa Comba e parte da serra de Bornes.

Entre o primeiro plano geral, fixo e longo, o Entrudo e a cena do jantar, descobri um plano que me ajudaria a cumprir visualmente os designios já expressos. Manter implícita qualquer tensão emocional mas ser ela simultaneamente o elo conector entre cenas. Assim, cortei qualquer fala do encontro entre a personagem feminina e o pintor e fiz essa tensão soltar-se visualmente no plano dos 3 personagens a dormirem num colchão, no exterior. Esse plano permite as leituras diegéticas que não são explicadas (ou explicitadas) em lado algum. Há uma *amizade* que os liga e estão de facto a vaguearem juntos pelo território, dormem ao relento e aquecem-se mutuamente. O protagonista não obstante mantém o ímpeto interior de pintar e leva-nos de novo ao território e à paisagem (e questões inerentes), no seu encontro com o pastor.

Finalmente, o último plano foi pensado como um plano longo composto em conjunto com o pastor José Saldanha da aldeia. Um dos últimos que recebeu a pastorícia dos pais e a manteve, agora com um rebanho muito mais pequeno do que aquele que já teve, mas, que nos demonstrou um profundo amor pelo animal, pelo cuidado com que os trata. Repetimos o plano em duas localizações, o plano que selecionei na montagem foi aquele que confirmámos na rodagem que tinha funcionado, a 7ª tentativa. É o mistério de procurar um plano, às vezes ele aparece e outras não. Tentamos resolvê-lo quando não funciona e surpreendemo-nos quando ele acontece, entre a chuva, a luz, a composição, o trajecto e o diálogo, este foi dos que “acontece” e ficámos felizes por isso, pelo cão! Como diriam os gregos.

Creio, que ao contrário da cena do jantar consegui alcançar a concisão da palavra que unifica todo o filme: “o que estais a fazer aqui”, pergunta ao pintor que responde, “estou a pintar a paisagem”, “é bonita, mas querem destruí-la com minas a céu aberto”, “não podemos deixar que isso aconteça”, diz o pintor, ao que responde o pastor, “são os políticos que temos, fazem as leis à vontade deles”, “olhe, quer a pintura? Dê-me só tempo para a acabar!”, “pode ser, o *tempo é o que não me falta*”.



Still do último plano de *Céu Aberto* (10:25 - 12:55)

Foi o Sr. José que quis dizer as deixas com as palavras à maneira dele, conversámos sobre elas anteriormente.

Não me interessava repetir exatamente o mesmo plano na montagem, mas que este segundo e último plano geral, fixo e longo comunicasse com o primeiro formalmente, na sua composição e no cruzamento temático. Se no primeiro o pintor está na estrada de pedra, no final já se encontra na terra, no meio do olival, um ligeiro desvio, que reflete uma transformação interior significativa mas ainda não manifesta: que é também obtido pelo acto de criar raízes e ligações com *o outro*. Onde vão continuar estas histórias? Com todo o processo ainda em pós-produção faltará o trabalho sobre a malha sonora que possa unificar todo o filme de acordo com o plano prévio, ficcional e o encontro posterior, documental/ficcional. Em que o primeiro afecta o segundo por meio da sua atualidade, pensada e presente.

Quando o plano vai a negro, deverá ouvir-se, entre, o som das ovelhas e do pastor, 2 passos, um carro a abrir-se, o motor a ligar e a K7 a ser introduzida outra vez, a música a iniciar, que dá abertura aos créditos.

Gostaria de experimentar uma conversa lacónica, dos outros personagens a perguntarem-se “onde está o Gaspar” e a concluírem que “no mesmo lugar”. Se tal não funcionar, ficarei apenas com a

primeira sugestão e se essa não funcionar ficarei apenas com o som envolvente das ovelhas, do pastor e do lugar naquela manhã. Seja como for, o intuito formal do guião para uma curta-metragem, com uma estrutura circular, encontra-se concretizado. Começa com um quadro terminado e acaba com outro a fazer-se. Céu aberto.

#### IV. CONCLUSÃO

Relativamente aos tópicos, patentes na introdução, a que no início e desenvolvimento da investigação desta tese nos propusemos estabelecer conclusões poderemos agora concretizá-las. Os pontos referidos foram os seguintes:

Expor a relação do **1) plano longo enquanto aspecto da realização**, suas causas e consequências; **2) a conexão entre ficção e documentário no plano longo**; **3) o papel atribuível ao plano longo na atualidade**; **4) Se o propósito da relação entre a reflexão teórica e a prática de rodagem foi cumprido**; **5) aspectos importantes que se concluam da experiência teórico-prática.**

Sendo assim, relativamente aos pontos 1) e 3) podemos afirmar que o plano longo é um aspecto fundamental do cinema ao longo da sua história e na sua contemporaneidade. O mesmo sofreu uma evolução clara e de suma importância desde os seus primórdios, aos anos 50/60/70, ao momento presente, como pode demonstrar a leitura de *Thinking [e] Rethinking Transcendental Style* de Paul Schrader. Ele prende-se a meu ver, com a imanência, no sentido do que nos retém e nos leva para dentro da ontologia da imagem e nos deixa suspensos nela.

E, com a transcendência, no sentido do que nos transporta para fora da materialidade, do mero registo, ou representação mas que não deixa de ser sensível, pois, se efetua no espaço-tempo de qualquer imagem específica, visa e depende dessa relação com o espectador. Porque qualquer *transporte* à imaterialidade enquanto tal é feito dentro de um quadro da imagem concreta, cuja extensão da duração no tempo permite atrair-nos para dentro de si e projetar-nos para um transcendente, muitas vezes tomando a forma da experiência do sublime, enquanto enquanto princípio activo e definidor do sujeito. Em geral, imanência/transcendência são pólos opostos de uma visão do divino, o que nos interessou aqui foi constatar que capacidade de encetar uma relação com o espiritual parte de um ponto, gesto, lugar, luz, posição material.

E, portanto, apesar da disputa<sup>44</sup> que pode surgir, podemos pressentir o uso, ou se se quiser a aproximação a um estilo transcendental, que toca a poesia e a memória, dessa harmonia em *Trás-os-Montes* de Reis e Cordeiro. Não se trata de chamar ao filme religioso, que sabemos que ele

---

<sup>44</sup> SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film*, pág.6 Por exemplo, em Tarkovsky: “He was not interested in the spiritual per se; although he often spoke of the spiritual nature of film art and employed religious imagery, his primary interest was in cinema’s ability to evoke poetry and memory—more pantheistic than theistic. (A disputable opinion. Joseph Kickasola, a theological film scholar, describes Tarkovsky as “one of the most directly religious film-makers ever.”

isolou esse aspecto social para fora da sua representação, não há absolutamente nenhuma representação religiosa, pictórica ou institucional, mas conceder-lhe a possibilidade de uma espiritualidade, no sentido da consciência e da relação ontológica entre o ser-humano e a Natureza, marcada fortemente pelo uso constante e essencial da duração do tempo no plano.

Relativamente ao ponto 2) podemos concluir que, de facto, do plano longo e fixo nos leva a uma ponte entre a ficção e o documentário, nos sentido de que tratando-se de modelos e de não-actores, como acontece em *Trás-os-Montes*, ele é um técnica que intensifica a relação do espectador com a cena e com os seus agentes, podendo-se afirmar como uma via documental de registo de um lugar, culturas ou comunidade, permitindo o desenvolvimento da ficção através da mise-en-scène e da percepção de uma estrutura ficcional narrativa, que se aproxima simultaneamente do *real*.

Assim sendo, faz sentido afirmar que 4) o propósito da investigação teórica se veio afirmar na execução da prática cinematográfica da rodagem de *Céu Aberto*, que se alicerçando no real (os personagens fazem deles mesmos, o pintor e o pastor fundamentalmente, assim como os figurantes do Entrudo) se confrontam com urgências e necessidades, também elas reais no âmbito da nossa contemporaneidade.

Finalmente, que 5) há aspectos importantes que se alcançam na experiência teórico-prática:

Como já afirmei, o meu percurso de mestrado, permitiu-me aprofundar e saciar uma ânsia de compreender diversos aspectos, que estão expressos nesta tese. Nomeadamente o percurso do cinema no contexto português através de um caso singular e essencial que é o de António Reis e Margarida Cordeiro através de uma obra particular e do seu contexto de criação.

Por outro lado, aprofundei o conhecimento do próprio tema eleito para orientação a essa abordagem, o plano longo e a sua duração enquanto técnica. Esta técnica formula-se na afirmação contrária a um cinema convencionalmente chamado de *mainstream* ou *comercial*. Neste debate o cinema português, aquele que é reconhecido internacionalmente, prende-se, historicamente com uma abordagem a nós mesmos, à cultura, história, lugar e carácter, etc. e faz uso muitas vezes desta técnica. Não passa pela criação de fórmulas comerciais, que já sabemos que em si, por cá não existem, porque nenhum filme se paga nem nas salas, nem na distribuição. Assim como esses filmes falham no intuito mais definidor da arte, que é aquele já referido por Bresson:

“*tem que haver uma certa transformação, caso contrário não é arte*” [interview, Arts June 17, 1959].

Em contrapartida, é claro que um filme é feito com um intuito comercial na medida em que ele quer ser visto e estreado, as salas de cinema e os festivais são essenciais nesse processo.

Esta oposição entre mais, ou menos, espectadores, está apenas marcada pelo mecanismo da lei que assegura novos financiamentos conforme o sucesso das bilheteiras, mas em si ele não é um

critério valorativo das obras<sup>45</sup>. De resto, interessa-me entender este aspecto no sentido externo da produção, não no sentido interno da criação. Ou seja, não me interessa um cinema que usa a duração por simples oposição ao mainstream, não apenas como forma alternativa, mas realmente, por aquilo que podemos encontrar no plano longo e no cinema que o usa a duração do plano. Que pode ir desde o neo-realismo, à nouvelle vague, a Bresson, Tarkovski, Kiarostami, Béla Tár, Pedro Costa, entre vários outros, evidentemente. Nesse sentido, o trabalho de Paul Schrader é exemplar. Por pensá-lo em 1971, através de Ozu, Bresson e Dreyer. E por voltar a fazê-lo passado 40 anos, em *Rethinking the Transcendental Style of Cinema*. Esse texto, tão útil enquanto instrumento de reflexão teórica e de organização de conhecimento cinematográfico, nomeadamente, no tópico que nos concerne, o plano-longo. Nesse mesmo texto, podemos perceber as implicações no cinema como um todo (internacional), assim como as ramificações e a evolução desse aspecto até ao que é geralmente chamado de *Slow Cinema*. Um termo generalista, útil precisamente por causa disso.

A questão, de repente, passa a ser afinal da efectiva oposição entre *formas de fazer cinema*. Segundo Deleuze, seria algo como, uma forma que assume a Imagem-Tempo e a aprofunda e outra que mantendo-se apenas fiel à Imagem-Movimento, cristaliza-a numa fórmula e repete-a *ad eternum* como modo operandis para captar a atenção, para se involucrar na consciência de uma forma subliminar. tendo em conta, a proliferação das imagens no quotidiano, telemóvel, pc, ipad, etc. vivemos, de facto, na era dos ecrãs.

Em si, parece que a coexistência não é problemática, um tipo de fazer cinema mais baseado na montagem e outro na continuidade temporal do plano, na ideia de apropriação, ou captura de um tempo em si e não exclusivamente a representação da acção narrativa. O problema é que, de facto, o próprio rumo que a relação humana com a imagem tomou não é inocente. Vivemos numa cultura globalizada, marcada pela aceleração das imagens e do *immediatismo* consequente, duma tendência dominante, que se liga evidentemente, a fins e modelos económicos, não só do cinema enquanto tal mas da fase avançada do capitalismo enquanto sistema económico<sup>46</sup>, e das suas repercussões tecnológicas, digitais<sup>47</sup> e culturais (no sentido da organização da vida).

<sup>45</sup> MENDES, João Maria. *Sobre a “Escola Portuguesa” de Cinema*, pág 66: “Mesmo com 300 mil [espectadores], um filme português ‘comercial’ não paga nem metade (muitas vezes nem um terço) do seu custo.” Não pagará, mas assegura a realizadores e produtores a continuação do financiamento de Estado, designadamente através da obtenção dos subsídios automáticos previstos pela legislação, e que garantem a continuidade da produção” [Pedro Borges, director da Midas Filmes (DN, 7. 3. 2011)]

<sup>46</sup> STIEGLER, Bernard. *Da Miséria Simbólica, I. A Era Hiperindustrial*, pág 119 Orfeu Negro, 2018. “Mais do que as matérias primas, é a capacidade de *atenção dos consumidores que se torna um recurso raro*” [J. Rifkin, *L’Âge de l’accès*, p. 126], escreveu Rifkin, descrevendo (...) um traço característico da era hiperindustrial. Ora, a atenção não só é captada como propriamente produzida pelo controlo das retenções e das pretensões por via dos objetos temporais industriais!”

<sup>47</sup> Idem. [O Cinematógrafo, Pág. 154.] Ao longo do séc. XX, a grande indústria apoderou-se das tecnologias da imagem para fazer delas a sua arma principal de transformação do mundo num mercado onde absolutamente tudo está doravante à venda - a começar pelo tempo das consciências dos espectadores. E uma verdadeira guerra pelo acesso a essas consciências de tempo assola todas as espécies de *media*. A concorrência entre os *media* é um espectáculo repugnante desta carnificina da consciência, do devir-porco de que fala Gilles Châtelet [*vivre et penser comme des porcs, Paris, Exils, 98*] (...) Essa guerra não é exclusiva dos *media*: é uma guerra contra a experiência estética em geral, isto é contra a arte e o pensamento (além da matemática, todo o pensamento é estético, e sempre, na origem de um conceito, está um afecto (...))”

Daí concluímos que a *durabilidade do plano* continua a ser um instrumento de novas linguagens de conhecimento e forma de abordagem ao real e à arte, extremamente desafiante para o artista e para o retratado, assim como para o todo da sociedade.

De maneira nenhuma me interessa qualquer tipo de ímpeto comparativo da minha experimentação cinematográfica na rodagem e conclusão da curta-metragem com o filme *Trás-os-Montes*, à excepção de que estarei sempre numa relação de aprendizagem com ele.

A possibilidade de o ter podido analisar aprofundadamente, de nele mergulhar, em si é maravilhosa e o único que posso afirmar é a capacidade estonteante deste filme de ser visto vezes sem conta, sem causar qualquer desgaste, pois possui tal riqueza que continua ininterruptamente a criar sentidos. Por isso volto, nesta conclusão, a afirmá-lo como monumento, mas não como museu. A cinematografia de *Trás-os-Montes* não é estanque, a *luz*, a sombra, a composição, o som e os sons, ou a ausência dele, as *presenças* dos não-atores, a paisagem, tudo tem um equilíbrio e razão de ser; às vezes imprevisível. Debruçando-se sobre a própria noção de tempo, lugar e modo, continua extremamente activo e continuará, por causa da forma como foi feito. Onde, como já percebemos, o planear e o pensamento da narrativa suspensa e o plano longo são exímios e fulcrais. E são o que podem suportar todos os outros elementos. Ninguém sabe o que é que será ver filmes destes do séc. XX no séc. XXII, mas tenho a sensação que será impressionante e sublime, para quem consiga dar-lhes um pouco do seu *tempo*.

Posso afirmar que o sentido do projeto de filme da curta-metragem *Céu Aberto* foi uma tentativa consistente e equilibrada, apesar de interrompida pela pressão da realidade pandémica. Poderia ter melhorias na sua concretização que contém algumas falhas, que só o tempo dirá se podem ser remediadas e se tem a força e razão de ser para acontecerem, como qualquer projeto filmico.

Permanecerá a vontade de fazer e transmitir cinema enquanto forma de expressão, simultaneamente singular e colectiva, poética, filosófica, antropológica, política, imanente e transcendental. Sem esquecer um princípio formulado por Bresson indicando a necessidade de nos focarmos no cinema enquanto tal, mesmo que ele possua a aparência e elementos de outras artes: “*Impossibilité d’exprimer fortement quelque chose par les moyens conjugués de deux arts. C’est tout l’un ou tout l’autre*”<sup>48</sup>.

Não obstante, o que foi e continuará a ser análogo ao filme aqui analisado, *Trás-os-Montes*, é essa preocupação com o país e com o que lhe está a acontecer. São os fogos, o eucaliptal, o constrangimento da emigração forçada e a relação distante e arrogante com uma diáspora enorme, a

---

<sup>48</sup> BRESSON, Robert. Notes sur le cinématographe, ed. folio, pág. 48. Se continuarmos no mesmo seguimento da leitura encontraremos, um diálogo cativante em relação a estes aspectos: “*Ne pas tourner pour illustrer une thèse, ou pour montrer des hommes et des femmes arrêtés à leur aspect extérieur, mais pour découvrir la matière dont ils sont faits. Atteindre ce “coeur du coeur” qui ne se laisse prendre ni par la poésie, ni par la philosophie, ni par la dramaturgie.*”

História e a invisibilidade, a educação, a fraca noção de bem-comum, o território, o “outro”, o estado da arte e da cultura.

Agora, que se começa a ver luz ao fim do túnel, será o caso de pormos mãos à obra, sabendo que temos um esforço hercúleo pela frente, em que de facto, passa, como sempre passou, pela educação e pelas relações, formais e informais, em vista a um convívio, uma existência, interior e exterior, mais equilibrada com a natureza e de uns com os outros.

Quando olhamos para apontamentos do próprio Reis<sup>49</sup> das aulas de Introdução ao Estudo das Imagens compreendemos muito do que está organicamente proposto em *Trás-os-Montes*:

“1. A IMAGEM1.1: Imagem —polissemia do termo. A imagem icónica. Campo e fora-de-campo: escolher é eliminar. A imagem rectangular não é universal. A tecnologia condiciona a imagem.1.2: A representação da profundidade. A imagem, um simulacro. Sistemas de representação não ocidentais. A perspectiva renascentista. A superfície plana como espaço autónomo.1.3: O trabalho da luz. Fontes físicas –fontes místicas de luz. A organização do espaço como elemento narrativo.1.4: O instantâneo: uma nova maneira de observar. A fotografia ‘directa’. O olho móvel e disponível”.

Em termos práticos e formais, o percurso do projeto de filme permitiu-me explorar alguns dos tópicos na própria curta-metragem *Céu Aberto*. Ainda incompleta e em fase de pós-produção. Assim como aperceber-me como eles se inscrevem em plenitude em temas que continuam emergentes na atualidade.

Penso também que a durabilidade do plano era para Reis o campo onde estes tópicos podiam operar e concretizar-se. Podemos encontrar vários exemplos disso ao longo da análise que fizemos de *Trás-os-Montes*, onde a durabilidade do plano faz, efectivamente, uma conexão plena entre os domínios do documentário e da ficção, nesse campo de cruzamento que intitulamos docuficção, porque em conjunto põe em relação, justamente, os elementos polissémicos da imagem, amplia a relação com a profundidade e a sua representação, permite o desenvolvimento pleno da *luz* e expõe o espaço como elemento diegético permitindo um “olho móvel e disponível”.

Ter-me orientado pelos dois textos principais como fonte e referência de citações que são usados nesta tese, o *Rethinking Transcendental Style in Cinema* do Paul Schrader e *Sobre a “Escola Portuguesa” de Cinema* foi também um feliz encontro, pois, permitem olhar retrospectivamente para a obra, a sua inscrição no percurso evolutivo do cinema desde os anos 60 à atualidade, nacional e internacionalmente. Algo que considero de suma importância para que possamos compreender o presente e pensar o futuro.

FIM

---

<sup>49</sup> Descrições de conteúdos das suas aulas de Introdução ao Estudo da Imagem ajudam talvez a perceber que ideias tentava Reis transmitir aos seus alunos (texto recuperado por <antonioreis.blogspot.pt>).

## 1) BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques - A Análise do filme, Trad. Marcelo Félix - 1ª ed. - Lisboa : Texto & Grafia, 2013.
- BAZIN, André. Qu'est-ce que le cinéma? Paris, Éditions du Cerf, 1994
- BRESSON, Robert. Notes sur le Cinématographe, Local: Ed. folio, 2006
- BURCH, Noel, "Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach", Narrative Apparatus, ideology. Ed. by Philip Rosen, Columbia Press, November. 1986.
- FERREIRA, Carolin - Terra em Transe, Ética e Estética no Cinema português. Ed. AVM, 2011.
- GAUDREAU, André. Film, Narrative, narration: 'the Cinema of the Lumière Brothers' In Early Cinema: Space, Frame Narrative, by Thomas Elsaesser; Adam Barker, Ed. London BFI Pub, 1990.
- QUENDLER, Christian. Rethinking the camera eye: *dispositif* and subjectivity, New Review of Film and Television Studies, 2011
- MARTIN, Adrin - Mise en Scène and Film Style, from Hollywood to film-media, Ed. Palgrave Macmillan, UK, 2014
- MENDES, João Maria. Sobre a "Escola Portuguesa" de cinema, Ed. ESTC, Amadora, 2017.
- MORIN, Edgar, O cinema ou o homem imaginário, Relógio d'Água, Traduzido por António-Pedro Vasconcellos, Lisboa, 1997.
- NICHOLS, Bill. Introduction to Documentary, Indiana University Press-2001
- RUIZ, Raúl - A Poética do Cine, Santiago de Chile, Ed. Universidad Portales, 2014, 2.º Ed.
- REIS E CORDEIRO, a poesia da terra, Faro, Ed. Cine Clube de Faro, 1997. 1.º Ed.
- RAMOS, Jorge Leitão. Dicionário do Cinema Português 1961-1988, vol. 1, Ed. Caminho, Alfragide, 2011.
- SARTRE, Jean Paul. Qu'est-ce que la littérature? Paris, Folio Essais, 2006.
- SCHRADER, Paul - Transcendental Style, Ed. University of California Press, 2018
- SCHRADER, Paul - Rethinking the Transcendental Style, Transcendental Style, Ed. University of California Press, 2018.
- STIEGLER, Bernard. *Da Miséria Simbólica, I. A Era Hiperindustrial*. Ed. Orfeu Negro, Tradução de Luís Lima, 2018
- TARKOVSKI, Andrei - Sculpting in Time, Ed. Tradução de Kitty Hunter-Blair, USA, 1989.
- SOBCHACK, Vivian. The Adress of The Eye - Phenomenology and the Film experience, Ed. Princeton University Press, New Jersey, USA, 1992.

## 2) FILMOGRAFIA

*Trás-os-Montes*, realizado por “António Reis e Margarida Cordeiro”

*Jaime*, realizado por “António Reis”

*Ana*, realizado por “António Reis e Margarida Cordeiro”

*Rosa de Areia*, realizado por “António Reis e Margarida Cordeiro”

*O Vento Levar-nos-á*, realizado por “Abbas Kiarostami”

*Au Hasard Balthazar*, realizado por “Robert Bresson”

*Andrei Rubliev*, realizado por “Andrei Tarkovski”

*El Sol del Membrillo*, realizado por “Victor Erice”

*As Máscaras*, realizado por “Noémia Delgado”

*Ossos*, realizado por “Pedro Costa”

*Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, realizado por “Chantal Akerman”

*Falamos de Rio de Onor*, realizado por “António Campos”

*Veredas*, realizado por “João César Monteiro”

## Anexos

### Anexo I - Discurso do Homem com o Traje de Honra de Miranda do Douro

...a nossa pequena aldeia natal não fica perto da fronteira, pelo contrário! A distância é tão grande que sem dúvida jamais lá foi algum de nós: tantos são os altos planaltos desertos, tantas as vastas planícies férteis a atravessar! E no entanto, bem mais longe que a fronteira, se é possível comparar tais distâncias, bem mais longínqua ainda que a fronteira, ergue-se a Capital. Dos combates da fronteira recebemos, por vezes, algumas notícias, mas da Capital quase nada, praticamente. Quero dizer, nós, homens do povo, porque os funcionários do governo têm excelentes comunicações com a capital. Em dois ou três meses, somente, eles podem receber mensagens de lá de baixo; pelo menos a crer no que eles dizem. É pois estranho e ainda agora um espanto de nos ver, na nossa pequena aldeia, dobrar-nos tão passivamente a todas as medidas tomadas na capital. Para as pessoas da aldeia, a capital é ainda mais desconhecida que o próprio outro mundo! Existira verdadeiramente uma vila onde a perder de vista uma casa toque noutra casa numa extensão mais vasta ainda que aquele que do alto das nossas colinas não pode alcançar o nosso olhar, e onde entre essas casas os homens se apressam, noite e dia, cabeça contra cabeça? Na capital, grandes reis se sucederam, dinastias inteiras se extinguíram ou ruíram, outras foram depois fundadas. No século passado, a própria capital foi destruída; longe dela criou-se uma nova capital, depois esta foi destruída por sua vez e a antiga foi reconstruída, sem que tudo tenha tido a menos repercussão sobre a nossa vida de pequena aldeia. A nossa administração não mudou; os mais altos funcionários vêm sempre da capital, médios, se não de lá, pelo menos de fora; os subalternos, são conterrâneos nossos. Nada mudou. E nós disso nos contentávamos. Tal é a visão que tem este povo do seu rei. Ele não sabe que rei reina agora, e mesmo o nome da dinastia permanece incerto. Nas nossas aldeias, reis já muito falecidos sobem ao trono, e aquele rei que já não vive senão na lenda, acaba de promulgar um decreto de que o padre faz leitura aos pés do altar. Eis o que este povo faz das suas memórias do passado; quando às de hoje, ele confunde-se com os mortos!

O povo, no seu conjunto, ignora tudo das leis; elas são o segredo do pequeno grupo de nobres que nos governam. Que suplício ser governado por leis que desconhecemos! Já não falo, agora, nas diferentes interpretações que delas fazem, nem, também, nos inconvenientes da sua interpretação apenas pelo pequeno número de privilegiados e não pelo país inteiro. A tradição diz que as leis existem e tenham sempre existido como um segredo confiado aos poderosos e aos nobres, apenas para seu proveito. Mas isso não é, não pode ser senão uma velha tradição; quando muito, a sua antiguidade conferir-lhe-ia alguma autenticidade. Essas leis que desconhecemos e que pacientemente procuramos adivinha [entender] desde o fundo dos tempos não são, não podem ser senão puras imaginações. Talvez não existam mesmo, na realidade.

**ANEXO II - Ficha Técnica de *Trás-Os-Montes***

*Trás-os-Montes*

Portugal, 1976

16 mm (posteriormente foi ampliado para 35mm) / cor / 1200 mt - 110 min

Realização: António Reis, Margarida Martins Cordeiro

Director de fotografia: Acácio de Almeida

Assistente de imagem: Carlos Mena

Iluminação: João Silva

Grafismo: Herlander Egídio de Sousa

Genérico: Topefilme

Direcção de som: António Reis e Margarida Martins Cordeiro

Operador de som: João Diogo

Assistente de som: Filipe Manuel, José Carvalho

Sonoplastia/Misturas de som: João Carlos Gorjão

Montagem: António Reis, Margarida Martins Cordeiro

Laboratório de imagem: Tobis Portuguesa, Éclair (Paris)

Laboratório de som: Valentim de Carvalho

Produção: Centro Português de Cinema, subsidiado pelo Instituto Português de Cinema, RTP - Radiotelevisão Portuguesa e Tóbis Portuguesa.

Director de produção: Pedro Paulo

Financiamento: Centro português de Cinema

Interpretação: Albino S. Pedro (Pastor), Carlos Margarido (Carlos), Mariana Margarido (Mariana), Luís Ferreira (Luís), Armando Manuel (Armando), Rosália Comba (Mariana, a filha), Rui Ferreira (Rui), Natália Soeiro (Ilda), Ilda Almeida (Ilda), Adília Cruz Pimentel (Mariana), Fortunato Pires (Ferreiro), Maria da Glória Alves (Pastora), José Manuel Fernandes (Pastor), Isilda Vaz, Amílcar Margarido, Pedro Paulo, Olinda Monteiro, Teresa Rodrigues, José Rodrigues, José António, Albina Moura, Carlos Patrício, João Palhão, Amador Antão, Piedade Esteves, Ana Meirinhos, José Veloso, Adília Martins, Ana Maria das Neves, Maria Piedade Alves, Manuel Marques, António Velho, Carlos Velho, Isabel Pires, Maria da Glória Novais Velho, Miquelina Coelho, José Luís Coelho, Manuel Ferreira, habitantes de Bragança e Miranda do Douro - Portelo, Espinhosela, Palaçoulo, Cércio, Duas Igrejas, Paradela, Varge, Constantim.

Rodagem: 1974/1975, em Bragança e Miranda do Douro

Exteriores: Serra da Nogueira, Águas Vivas, Rabal, Babe, Rebordãos, Duas Igrejas, Gimonde, Rio de Onor, Rio Rabação, Palácios, Serra de Montesinho, Portelo, Alfenim, Montesinho, Pinel, Algozo,

Bragança, Espinhosela, Nozendo de Baixo, Rio Tuela, Campo de Víboras, Palaçoulo, Sendim, Barragem da Bemposta, S. Pedro da Silva, Penas Roias, S. Martinho, Vila Chã, Angueira, Ifanes, Bemposta, Miranda do Douro, Nazo, Cércio, Freixiosa, Sanhoane, Vilar do Rei, Fonte Aldeia, Malhadas, Urrós, França, Val de Águia, Outeiro.

Antestreia: em Bragança - 1 de Maio de 1976; em Miranda do Douro - 2 de Maio de 1976

Estreia: Nacional: Cinema Satélite, Lisboa - 11 de Junho de 1976;

Internacional: Cinema Action République, Paris - 22 de Março de 1978

Distribuição: V. O. Filmes

Sinopse: Evocação duma província, o Nordeste português, cujas raízes históricas, seculares, se confundem com as do país irmão, a que o Douro liga. As crianças e as mães, as mulheres e os velhos, a casa e a terra. Vida diária, o imaginário, artes em desaparecimento, a agricultura de subsistência. A erosão. O tempo e a distância. A presença ausente dos que partiram para todos os horizontes. Um poema inspirado por Trás-os-Montes, interpretado pelos seus habitantes.

Festivais, exibições, prémios Festival de Toulon, 1976 (Prémio Especial do Júri, Prémio da Crítica). Festival de Manheim, 1977 (Grande Prémio) Lecce, 1979 (Menção Honrosa “Cinematografia”) Festival de Pesaro, 1976 (Prémio da Crítica) Viernole, 1978 (Melhor Filme e Melhor Realização) Festival de Belford, 1976 XI Challenge de Cartago, 1976 Roterdão, 1977 Anvers, 1977 Bedalmena, 1977 Londres, 1977 Belgrado, 1978 Bienal de Veneza, 1978 Mostra de São Paulo, 1978 Seleccionado para o Seminário Flaherty em 1978. Seleccionado para a Semana dos Cahiers du Cinema, Hyères 1977. Convidado oficialmente para os Festivais de Locarno, Berlim e Bruxelas, onde não foi exibido por incompatibilidade de datas com outros Festivais Internacionais. Convidado para os Festivais de Hong-Kong e Guayaquil, não podendo ser exibido pela inexistência de cópias no IPC.

## ANEXO III - MAPA DA PROSPECÇÃO E MINERAÇÃO / LINKS

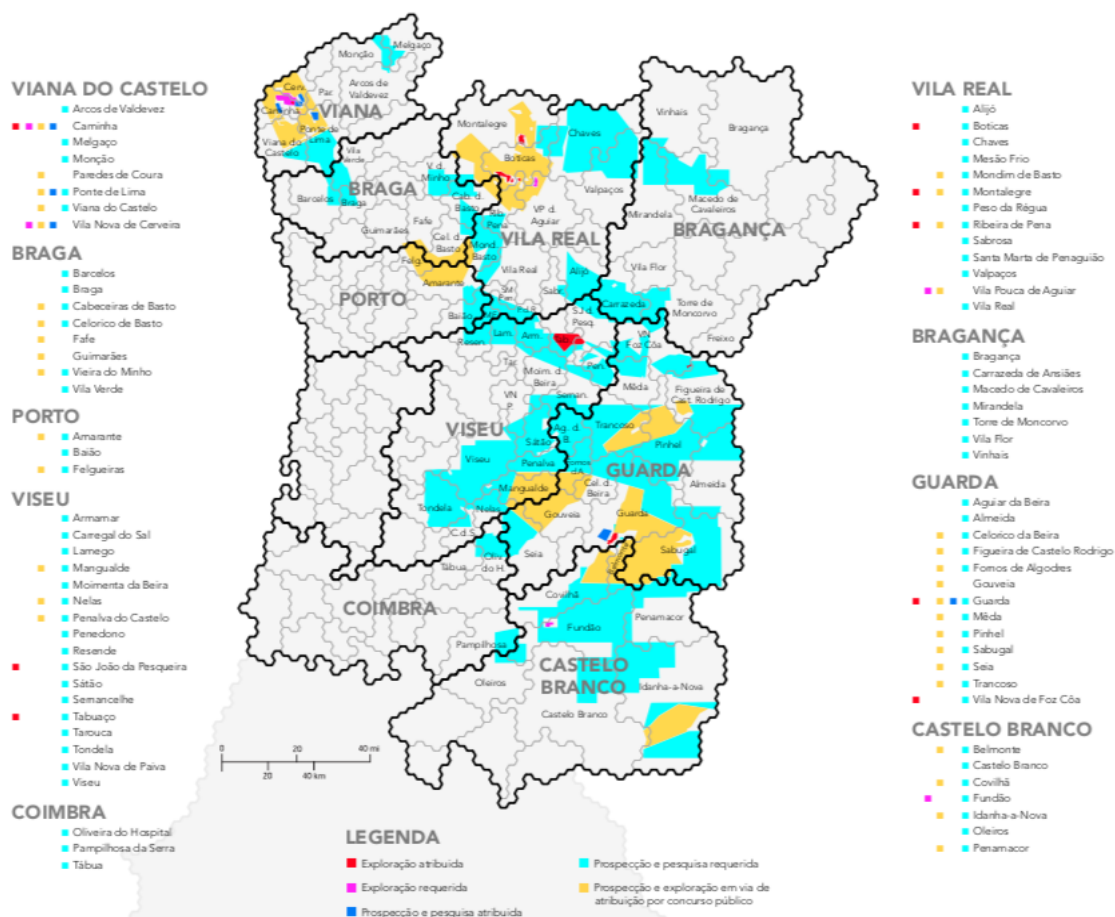
<http://mapadominerio.auportugal.eu/index.html>

<https://zero.org/captacao-de-investidores-para-explorar-as-reservas-de-litio-nao-pode-avancar-sem-avaliacao-ambiental-estrategica-e-com-legislacao-obsolota-dos-anos-90/>

<http://www.cm-boticas.pt/clip/Publico14052019.pdf>

# O LÍTIO NO NORTE E CENTRO

Mineração de lítio nos concelhos do Norte e Centro de Portugal: Áreas requeridas, atribuídas e em vias de atribuição para prospecção ou exploração desde 2016.



MININGWATCH Portugal

Este mapa é baseado nos requerimentos, no concurso público, e nas concessões para exploração e prospecção de lítio que a DGEG comunicou no período entre Junho de 2016 e Janeiro de 2020.

rev.29, 07/03/2020, Autoria: NIK Völker / Mapa do Minério para MiningWatch Portugal (miningwatch.pt)

ANEXO IV - GUIÃO VISUAL E APONTAMENTOS

1) Guião Visual (storyboard), redigido em Dezembro 2019, depois duma sessão de orientação com o prof. Vitor Gonçalves.

*paisagens em jump cut com música de fundo e dando momentos com covers*

*Plano fixo e longo da cama a mostrar na exterioria aproximando-se do plano. Até estar max. Quer-se a conversa.*

*Plano fixo (longo) → Conversa entre a filha e o pai sobre o casamento. Já passaram 5 dias, estão no cinema, etc.*

*Plano fixo e longo de apresentação coletiva q começa num close up e acaba num plano geral.*

*+ Cena do almoço, + a filha passa o tempo a estudar num plano aberto. As amigas comem e bebem, secundariamente.*

*A conversa tem p um semi-oculto ao fim do corte e a apresentação das personagens (1º). A primeira (+ motivação) é lançada.*

*A Ilda fala e o Gaspar na exterioria de sustinente*

*É o momento, de deva a vir também. Ele não quer, porque há já de a vontade. Ela fazê-lo de novo. (?) Talvez seja melhor não.*

*Ouve-se o som dos rochinhos*

*O desenho a começar a fugir-se.*

*Após um plano fixo e longo o brincar e o hastar. FIM*

*Ele aproxima-se e dá-lhe um beijo(?) Não. Ela está acordada, apenas*

*Plano de mobilidade, as amigas com a filha. O G. fala, os amigos e o pai-olá.*

*A mesma tempo q se inicia a conversa sobre a presença das amigas no-olá as amigas estão da G. e da G.*

*O Gaspar vai-se embora - a Ilda vai atrás*

*Close up*

*plano geral*

*1*

*2*

*3*

*4*

*5*

*6*

*7*

*8*

*9*

*10*

*11*



## ANEXO V - FOTOGRAFIAS DE FILMAGENS E DO ENTRUDO









