


## **O entreolhar do movimento imóvel: uma análise comparativa entre o cinema e a poética de António Reis**

### **The glimpse of motionless movement: a comparative analysis between cand the poetics of António Reis**

Cidalia Oliveira Barbosa Pinto<sup>1</sup>

0000-0002-5145-7663 

<sup>1</sup> Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas Modernas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Autor correspondente: cida.vernacular@hotmail.com

**Resumo.** O presente ensaio buscar analisar, de forma comparativa, o cinema e a poética de António Reis, cineasta e poeta português. Embora se trate de duas manifestações artísticas distintas, considera-se que, em sua obra, elas dialogam em si. Para tanto, são analisados os filmes *Jaime* (1974), *Trás-os-Montes* (1976) e *Ana* (1984). No que se refere à sua produção poética, foi selecionado um *corpus* composto por oito poemas que integram o livro *Poemas Quotidianos* (2017), antologia que reúne os únicos cem poemas publicados pelo autor. A discussão estrutura-se, principalmente, em quatro eixos temáticos: as relações entre cinema e poesia, a imobilidade, a desconstrução do neorrealismo, a invisibilidade e a interioridade na representação feminina, considerando-se que tanto o cinema quanto a poesia de Reis integram uma poética única. Para o estudo da interação entre cinema e poesia, recorre-se às reflexões de João Batista de Brito (2006), Italo Calvino (1990) e Godoy Johnson (1982). Já para a análise da poética de Reis, são utilizados o ensaio de Eduardo Prado Coelho (1967), escrito como prefácio da primeira edição dos *Poemas Quotidianos* em 1967, e o prefácio de Fernando J. B. Martinho (2017) presente na edição lançada pela Tinta-da-China cinquenta anos depois.

*Palavras-chave:* António Reis. Cinema. Poesia.

**Abstract.** This essay seeks to analyze, through a comparative approach, the cinema and poetics of António Reis, the Portuguese filmmaker and poet. Although these are two distinct artistic manifestations, it is argued that, within his body of work, they engage in a profound dialogue. To this end, the films *Jaime* (1974), *Trás-os-Montes* (1976), and *Ana* (1984) are examined. Regarding his poetic production, the selected corpus comprises eight poems from the collection *Poemas Quotidianos* (2017), an anthology that brings together the only one hundred poems published by the author. The discussion is structured primarily around four thematic axes: the relationship between cinema and poetry; immobility; the deconstruction of neorealism; and the invisibility and interiority in the representation of women—considering that both Reis’s cinema and poetry constitute a singular poetics. To explore the interaction between cinema and poetry, the essay draws on the reflections of João Batista de Brito (2006), Italo Calvino (1990), and Godoy Johnson (1982). For the analysis of Reis’s poetics, we convoke Eduardo Prado Coelho’s essay (1967), written as a preface to the first edition of *Poemas Quotidianos* in 1967, and Fernando J. B. Martinho’s preface (2017) from the edition published by Tinta-da-China fifty years later.

*Keywords:* António Reis. Cinema. Poetry.

## 1. Introdução

Poeta nascido no Porto, António Ferreira Gonçalves dos Reis (1927–1991) iniciou sua trajetória literária com a publicação dos *Poemas Quotidianos*, em 1967. Dois anos depois, em 1959, realizou o seu primeiro filme, *Auto de Floripes*. Diretor de obras cinematográficas marcantes em parceria com sua esposa, a psiquiatra Margarida Cordeiro, foi também professor na Escola de Cinema do Conservatório. Joaquim Sapinho, ex-aluno de Reis, afirma no posfácio da edição de 2017 dos *Poemas quotidianos* que: “O seu cinema não continua a sua poesia. É outra forma de dor” (p. 122). Uma das questões centrais que este ensaio busca abordar é: os filmes de António Reis se relacionam com sua poética, ou sua poética dialoga com seus filmes? Ou, ainda, seria possível afirmar a existência de uma poética única e transversal que permeia tanto seus poemas quanto sua filmografia? Para isso, este ensaio tem como objetivo analisar, de forma comparativa, a poesia de António Reis, a partir de oito poemas publicados na edição de 2017 dos *Poemas quotidianos*, e três de seus filmes: *Jaime* (1974), *Trás-os-Montes* (1976) e *Ana* (1984). A proposta é realizar essa análise a partir dos seguintes eixos temáticos: a imobilidade, da desconstrução do neorrealismo, a invisibilidade e a interioridade na representação do feminino.

A produção poética de António Reis estende-se do ano de 1947, com a publicação de *Chamas* (livro cuja publicação foi rejeitada pelo autor), até 1967, quando conclui o conjunto dos cem *Poemas Quotidianos*. Este intervalo histórico abrange dois acontecimentos cruciais: a ditadura em Portugal (1933–1974) e os impactos da Segunda Guerra Mundial, encerrada em 1945. Tal contexto representou um terreno fértil para a produção artística em Portugal, especialmente na década de 1960, quando uma nova geração, em oposição à censura, começou a movimentar um país adormecido pela repressão, por meio de debates — nos quais o próprio Reis participou — e publicações clandestinas, que foram contemporâneas à Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974.

Dois desafios principais se impõem aos leitores interessados em analisar a obra poética de António Reis: em primeiro lugar, a leitura desses poemas em um contexto histórico e cultural bastante distinto daquele em que foram originalmente escritos; e, em segundo, o relativo esquecimento a que foi submetido o autor, o que fez com que sua produção poética permanecesse pouco estudada ao longo das últimas décadas.

Sobre o contexto histórico e o Portugal que se configurava na década de 1950, Martinho (2017, citado em Reis, 2017) afirma:

O Portugal dos anos 50 e da transição para a década seguinte é um país em que amplos sectores da população vivem no limiar da pobreza ou numa apertada mediania. É essa realidade que, em larga medida, se espelha nos poemas elípticos de António Reis, alheios à ênfase retórica e ao tom protestário da lírica de alguns dos seus contemporâneos, e que, antes, atentam nos pequenos nada do quotidiano, na banalidade de um dia-a-dia de limitados horizontes. (p. 9)

Ou seja, na obra de António Reis, os poemas constituem um mistério que se revela visivelmente simples e objetivo, mas que constrói um sistema profundo de significação no tecido poético. Esse sistema convida o leitor a desempenhar uma tarefa interativa com

o texto, o qual, por sua vez, reflete, neste “dia a dia de limitados horizontes”, uma denúncia irrecusável dessa própria limitação — consequência da instalação do Estado Novo.

Para descrever o poeta da geração do neorrealismo português, Pedro Mexia afirma, na apresentação da edição dos *Poemas Quotidianos* de 2017, que Reis investe no “despojamento do verso, a emoção contida, o intimismo melancólico” (p. 1). Ainda nessa mesma edição de 2017, o professor Fernando J. B. Martinho esclarece que o foco dos “poemas elípticos” de Reis reside nas consequências vividas sob a ditadura, distanciando-se “da ênfase retórica e do tom protestário da lírica de alguns dos seus contemporâneos” (p. 9). Em vez disso, a poética de Reis volta-se para os “pequenos nada do quotidiano, na banalidade de um dia-a-dia de limitados horizontes” (p. 9). Tudo é recoberto por uma camada de simplicidade que, a qualquer momento, pode escapar à compreensão e esconder-se em um mistério reconfortante. Em 1991, anos após ter escrito o prefácio da edição de 1967, Eduardo Prado Coelho observa o quanto foi marcado por esses “poemas de uma extrema simplicidade, rasantes ao solo, de uma sensibilidade minimalista” e afirma que Reis:

É um poeta para quem a poesia nada tem de privilégio: é apenas aquele mínimo que permite existir, sobreviver, com esperança e dignidade. E por isso a sua poesia quase não chega a aparecer, a ser, quase se reduz a um murmurar sem voz. Para António Reis, toda a poesia emerge do silêncio, do silêncio que antecede o poema, do silêncio que o envolve, do silêncio da morte ... É isto: só este silêncio desolador consegue revelar ao homem o bater do coração — a vida irreduzível. Há sempre um esforço para quebrar o silêncio no mundo poético de António Reis. E quebrar o silêncio não é apenas dizer palavras, é sobretudo fazer da palavra-que-é-falada uma palavra-que-fale, é sobretudo desmudecer a banalidade dum quotidiano exangue. (1991, p. 7)

Martinho complementa, recordando que: “Convém lembrar que até o mais simples, despojado, dos poetas não deixa de ser um poeta informado, com clara autoconsciência literária e ciente de que se insere em uma tradição” (Martinho, 2017, citado em Reis, 2017, p. 9). Retomando Prado Coelho, é como se o leitor percebesse que essa simplicidade “exigisse uma concentração de todos os nossos sentidos” (Coelho, 1991, p. 7), sendo “rasantes ao solo, de uma sensibilidade minimalista” (Coelho, 1991, p. 7), movendo-se “do essencial ao íntimo” (Pereira, 1991, p. 7).

Sobre o espaço único, íntimo e singular que os poemas do cotidiano constituem — assim como os temas e imagens que os distinguem da produção poética de seu período — Nuno Júdice, no ensaio *A coerência da solidão*, reflete:

É uma poesia dissonante do que na época se apreciava: o seu intimismo, a sua inspiração individualista do poema, a escolha deliberada de uma linguagem elementar que os versos curtos, as estrofes rarefeitas de dois ou três versos, e raramente mais do que isso, a ausência do lirismo de pompa e circunstância que dava o tom “a poesia de combate”, são os traços essenciais de uma escrita original, em que se prenuncia a reacção à retórica e ao discursivismo que será a tónica da

jovem poesia da década de 60. Se pensarmos no “companheirismo”, então reinante, soa quase como um manifesto... (1991, p. 27)

E complementa essa ideia ao analisar a interação existente na obra de Reis entre o ser, o objeto e o espaço; evidencia-se uma poética da interioridade que se constrói a partir da relação sensível entre sujeito e mundo, em que o mínimo gesto ou a menor presença adquirem densidade existencial e valor simbólico:

Essa atenção ao ser, bem como a um mundo substantivo, e por isso mais objetivo e mais real do que aquele que surge em muita da poesia e da estética realista se reivindicava, é um sinal distintivo da margem em que se inscrevem os “poemas quotidianos”; não surpreendendo, então, o passo que levou António Reis da margem ao marginal quando, na sua passagem para o cinema, vai buscar como tema do seu primeiro filme o louco pintor Jaime. Há, por outro lado, muito de visual na opção objetivista de Reis. A articulação entre a palavra e o olhar é quase fusional: e digo quase porque, se tivesse sido plena, o poeta não teria cedido lugar ao cineasta. (Júdice, 1991, p. 27)

Trata-se, portanto, não exatamente de compreender, mas de “ver e sentir”. Ainda assim, exigia: “Quero que me oiçam” (Reis, 2017, p. 41). Ou seja, essa aparente contradição entre simplicidade e profundidade, entre sentir e também compreender, revela-se como um aspecto fundamental na leitura da poética reisiana.

## 2. Literatura e cinema: encontros e especificidades

Tanto a literatura quanto o cinema são obras antónimas e independentes que constituem estruturas narrativas compostas por representações imagéticas que, ao funcionarem como “impressões da realidade”, resultam num efeito de catarse ao público recetor. De acordo com Caughie (2000):

Enquanto a identificação com a câmara explica como somos mantidos dentro da narrativa, a identificação com o que o ator está fazendo quando representa pode às vezes explicar o nó na garganta ou o vazio no estômago, o que sugere que você está tendo uma experiência. (p. 120)

O debate acerca das possíveis relações e não relações entre cinema e literatura, portanto, apresenta diversas questões e não se esgota, uma vez que é preciso considerar que filmes e que obras literárias estão em comparação, pois deles dependerá o tipo de interligação e a diferença que se estabelecerá entre ambos. Pode-se considerar ainda que, conforme Johnson (1982), “o romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Os dois meios usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar a linguagem figurativa ou metafórica” (p. 29). Ou seja, os recursos literários também estão presentes no cinema e vice-versa, o que estreita ainda mais a relação entre essas duas manifestações artísticas.

A visão poética do cinema na perspectiva teórica de Piero Paolo Pasolini (1922–1975), entende que “o cinema comunica” (1965, p. 55) por meio de um sistema visual, e

essa forma de comunicação está associada ao gesto em movimento, à fala e à palavra: “uma palavra seguida de um gesto diferente tem outro sentido” (Pasolini, 1965, p. 55). Ainda segundo Pasolini, a ideia do cinema configura-se como uma “língua escrita da realidade” (p. 20), o que permite ao cineasta “expressar uma interpretação particular do mundo” (p. 22), ou seja, um “cinema de poesia” (p. 32). Embora existam esses elos entre literatura e cinema, que estabelecem aproximações significativas, há também características que os separam e reforçam a identidade autêntica de cada um. Assim, percebe-se a literatura, em primeiro lugar, como detentora da literariedade, enquanto o cinema está centrado no visual, sobretudo na iconicidade intrínseca que o constitui, ou seja, da necessidade da imagem e do movimento.

Outro ponto a ser considerado é o fato de a sonoridade no cinema ser estabelecida por meio da música, enquanto na literatura a mesma ocorre por meio da palavra. A sonoridade cinematográfica geralmente se organiza para proporcionar uma recepção imediata, enquanto a literária exige, em sua maioria, uma compreensão criativa e progressiva. Ao reafirmar essas ideias, Calvino (1990) afirma que a literatura “parte da palavra para chegar à imagem visiva ... e a arte cinematográfica “parte da imagem visiva para chegar à expressão real” (p. 98). Sobre essas diferenças, Lawson (1967) e Brito (2006) defendem que o cinema, ao ser audiovisual, “tem maior fluidez e imediatismo do que a ficção; é mais variada e viva” (Lawson, 1967, p. 366). Ademais, “o tempo aparece ‘espacializado’” (Brito, 2006, p. 146). Vale ressaltar que, além de todas essas considerações, deve-se sobretudo destacar a linha tênue que permanece entre essas duas artes, o que torna delicado estabelecer afirmações absolutas, sugerindo-se assim, antes, caminhos e possibilidades de compreensão.

No campo do cinema, António Reis produziu cerca de quatro filmes em colaboração com a sua companheira, Margarida Cordeiro: *Jaime* (1974), *Trás-os-Montes* (1976), *Ana* (1982) e *Rosa de areia* (1989), tendo deixado *Pedro Páramo* inacabado devido à sua morte precoce. Nas décadas de 1970 e 1980, foi um realizador de grande reconhecimento internacional, comparado a Manuel de Oliveira. Segundo Nuno Júdice “o abandono à atividade poética – ao menos pública – foi uma opção consciente do poeta para empenhar-se totalmente ao cinema” (1991, p. 27). Reis deixou de publicar poemas após a coleção dos *Poemas Quotidianos* (1967), mas continuou produzindo poesia até o fim de sua vida sem publicar, ou seja, nunca deixou de escrever literatura. Sobretudo porque a ligação estabelecida entre sua obra fílmica e poética é inseparável, configurando-se o que se pode chamar de cinema de poesia. Acerca disso, Carlos Melo Ferreira (1992) nos esclarece em seu texto *Uma poética do espaço e da palavra*:

Para quem foi poeta antes de ser cineasta, a Poética do cinema não só terá sido coisa estranha, como terá sido necessária. Tudo aquilo que fez, escreveu ou filmou, como a sua própria vida, está imbuído do seu pensamento, do seu ser emocional e intelectual, da sua existência como da sua consciência, da sua afetividade como do seu conhecimento. (p. 11)

O momento em que a obra fílmica de António Reis foi produzida situa-se num período em que o cinema português experimentava um renascimento após um longo processo de estagnação. Essa “renovação” passou a ser chamada de Cinema Novo, pois:

Com o desenvolvimento do movimento cineclubista durante a década de 50, e a sua proliferação pelo país, uma nova geração de cineastas encontram lugar para discussão cinéfila e para a procura de caminhos diferentes da orientação oficial, reivindicando um cinema de preocupação social e verdadeiro reflexo da sociedade portuguesa. (Araújo, 2016, p. 58)

Foi uma mudança fundamental da qual a comunidade do cinema português necessitava. E é em 1963, com o filme *Verdes anos*, de Paulo Rocha, que se inaugura o Cinema Novo em Portugal. Conforme Jorge Silva Melo “ao contrário do ‘Cinema Velho’, típico das comédias dos anos 40, o Cinema Novo não camuflava a realidade do país, oferecendo-a ao espectador através de uma nova estética de movimentos de câmara e de enquadramentos” (Melo, 1996, p. 61). Este cinema constitui um movimento vanguardista do cinema português que, em plena ditadura política, rompe com a vinculação à ideologia vigente. Inspirava-se na Nova Vaga francesa e no neorrealismo italiano. Muitos jovens cineastas universitários participaram desse movimento, tendo grande parte deles passado pela primeira cooperativa de cinema existente em Portugal, o Centro Português de Cinema, que prosperou com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. O movimento abrangia tanto a ficção como o documentário, estendendo-se pela década de 1970 e revelando-se como sendo um dos períodos mais inovadores em toda a história do cinema português.

O Cinema Novo abriu caminho para uma nova geração de cineastas, na qual António Reis estava inserido. Foi uma nova época para o cinema português, que João César Monteiro, em 1969, denominava como a “primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal” (Cintra, 1969, p. 407). Na primeira edição do *Dicionário do cinema Português*, Jorge Leitão Ramos considera que o cinema de António Reis e Margarida Cordeiro “tem a ambição desmedida da poesia, único critério da sua verdade, do seu vigor, sem paralelo com nada já erguido. São poemas fílmicos, belíssimos e solidários, majestáticos. Dir-se-iam castanheiros” (Ramos, 2006, p. 17).

### 3. Jaime: “um poema plástico e humano”

*Jaime* é um filme de 1974, dirigido por António Reis em parceria com a sua esposa e também cineasta, Margarida Cordeiro. Trata-se de um documentário em curta-metragem que retrata a rotina de Jaime Fernandes, um doente mental internado há 30 anos no Hospital Miguel Bombarda, onde Margarida atuava como médica. Ambos perceberam que Jaime produzia pinturas e desenhos de completa autenticidade, conforme destaca o próprio realizador num comentário publicado em seu blog (Reis, s. d.):

O Jaime tinha perfeita noção do espaço a ocupar pelo desenho ou pintura. Como estava limitado pelas pequenas dimensões do papel, muitas das suas *figuras-homens* têm braços caídos ou levantados, enquanto as *figuras-animais* têm a cauda caída. Portanto, as atitudes do desenho estão sempre em função de delimitação do papel, para a qual ele achava sempre uma solução plástica genial. É possível que também estejam ligadas a uma estereotipia emocional obsessiva e a arquétipos...

Quanto à interpretação da simbologia das cores, ela está muito viciada e varia de sociedade para sociedade, conforme as culturas. E, por exemplo, o vermelho, no Jaime, não é passional e o preto não é luto. Ele pode encher uma grande superfície de negro e vermelho e depois mete uma dissonância de violeta. Ora, isto só está ao alcance dos grandes artistas e é um acto de consciência pictórica.

O filme alterna as cenas entre momentos cotidianos de Jaime no hospital e sua produção artística. Observa-se em seus desenhos a possibilidade de uma representação externa, derivada da renúncia do eu na sociedade, como se a sua doença psicológica lhe tivesse também retirado a “existência”, tornando necessário reinventar a vida, sobretudo por meio da arte – esta mesma arte que se apresenta como ferramenta de redescoberta da vida. Em diálogo com a poesia de Reis, dois temas fazem relação com a perspectiva do filme: a imobilidade e desconstrução neorrealista do cotidiano. Por conseguinte, a natureza poética do filme contrapõe-se à sua natureza documental. Reis evidencia o foco na doença como processo de desumanização, enquanto a relação de Jaime com a arte configura-se como um processo de humanização. Assim, *Jaime* representa uma “decisão autoral poética” (Soares, 2005, p. 31).

O binômio imagem e forma acompanha todo o percurso dos *Poemas Quotidianos* de António Reis. Esses dois temas estão delineados nos poemas com principais traços da poética do autor: a obsessão pela imobilidade, caracterizada pela descrição, em prol do silêncio. Tal traço distancia-se do cinema, uma arte marcada pelo movimento, mas que no filme *Jaime* pode ser representado por meio dos desenhos e pinturas do artista. Sobre estas questões, Eduardo Prado Coelho no prefácio da edição de 1967, aponta que

...um dos elementos fundamentais do mundo poético de António Reis: a obsessão pela imobilidade. É preciso deter as coisas, fixá-las, emoldurá-las. É preciso que desse afundamento no vazio que é o quotidiano fiquem imagens muito nítidas do que foram os rostos e as coisas. Muitos poemas de António Reis são enumerações de objetos, porque é nomeando-os que o poeta os completa, recupera e cristaliza. No interior da casa, não há propriamente atividade, mas apenas intemporalidade (1967, pp.10–11).

Para ilustrar esse tema, analisa-se o poema 32:

Olhas tu a chuva  
e são linhas de prata

agulhas compridas  
picando  
a vidraça

Porque  
te  
debruças (Reis, 2017, p. 50)

A representação da imagem e da forma está fortemente marcada pelo desejo de cristalização do eu poético, que descreve alguém simplesmente debruçado na vidraça a

observar a chuva, metaforizada pelas “linhas de prata”. No poema 31, a mesma obsessão pelo imóvel – fato curioso para um cineasta cuja obra se fundamenta na ação e movimento:

Enquanto  
em  
silêncio  
tu  
ponteias

escrevo  
no tempo  
o teu retrato

Que gosto  
saboreias

alguma lágrima  
um parto (Reis, 2017, p. 49).

Neste caso o interessante é que além de nitidamente sugerir o “congelamento” de uma imagem. O sujeito poético deixa igualmente claro que está realizando esse ato com os versos “escrevo / no tempo / o teu retrato”, uma vez que a ação de “escrever no tempo” já denota a ideia de fixação de algo para a eternidade.

Dotado de uma escrita elíptica e simples, e considerando o contexto em que produziu, Reis é considerado um poeta da segunda fase do neorrealismo. Entretanto, essa consideração revela-se um equívoco a partir do momento em que o autor pode estar convidando o leitor a uma experiência de leitura atenciosa e profunda do seu projeto literário, dado que há algo muito além da mera representação do real: trata-se de cem poemas trabalhados de forma elaborada, com características singulares que desenvolvem um estilo único, no qual o poeta põe em cena a vida cotidiana – um cotidiano de todos, e sobretudo da poesia, a serviço da poesia. Martinho (2017, citado em Reis, 2017) complementa essa perspectiva ao afirmar que:

Os textos falam de gente que passaja, vira, tinge a roupa, ou a deixa depois de lavar, a enxugar de noite, para a vestir de novo de manhã quando vai para o trabalho. Tudo isto numa linguagem simples, de “poucas palavras”... uma simplicidade construída. (p. 9)

O poema 9 está em completa conformidade com essas ideias:

Poemas quotidianos  
como o sol  
como a noite  
  
como a vontade de comer



e o sono  
  
como as preocupações  
e o amor  
  
e porque saio à rua  
e trabalho  
diariamente. (Reis, 2017, p. 27)

Ou seja, o cotidiano e o rotineiro – a vida, a existência, as necessidades básicas como comer e dormir, a construção do amor, o dia e a noite – são apresentados de forma simples, mas intimamente trabalhados, minuciosos e sutis. Vividos por um homem comum, pelo essencialmente comum, por meio de cenas do dia-a-dia. Todo esse conteúdo serviu para o desenvolvimento de um estilo singular e próprio do poeta. Observa-se também o poema 19:

Não fumo apenas  
ao ver passar os homens pelos passeios  
  
não fumo mesmo  
  
Há uma ternura  
que encontro e que possuo  
perdida amargamente  
por não nos olharmos  
sequer (Reis, 2017, p. 37).

Portanto, fica evidente que Reis apresenta, nesses poemas, uma outra proposta de cotidiano, expressa neste poema sobretudo pela ação de “não fumar apenas”, mas sim de encontrar “uma ternura” perdida pelo olhar superficial, ou seja, pela ausência de um olhar profundo. Reis redesenha um cotidiano que representa a sensível sutileza dos dias e denuncia aquilo que pode ferir. A poesia e a vida, intimamente interligados, sobretudo no sentido de questionar e ressignificar o que se entende por cotidiano, uma vez que:

O que é o cotidiano? Quem o vive? Quem o conhece? Onde se encontra? Em todo o lado e em parte alguma. O que precisamente caracteriza o cotidiano é não ser localizável num determinado nível ou área de existência... O cotidiano é o gesto sem futuro, a conversa inútil, a claridade breve dum sorriso. Vivemos o cotidiano sem o sentirmos e só da sua presença tomamos consciência quando o vivemos como tédio e fadiga (Coelho, 1967, p.17).

Por fim, os dois últimos poemas a serem analisados desdobram-se a partir da forma como Reis organizou estes cem poemas e da proposta de desconstrução do realismo, sutilmente trabalhada na construção da ideia de cotidiano. Inicialmente, considera-se que a palavra *quotidiano* remete imediatamente à ideia de rotina, dia-a-dia, algo palpável e vivido por todos de maneira objetiva e concreta: “O cotidiano, o insignificante, o homem comum, a vida vivida hora a hora: isto constitui a preocupação obsessiva do poeta”

(Coelho, 2017, p.17). Contudo, como já foi referido, a poética de Reis convida o leitor a ter um olhar diferente, mais aprofundado e conectado ao que rodeia o sujeito no quotidiano que é vivido.

#### 4. *Trás-os-Montes*: a luz da invisibilidade.

*Trás-os-Montes* é o segundo filme de António Reis, também corealizado com Margarida Cordeiro, e foi produzido em 1976. Reis decidira ir ao campo para realizar um trabalho de recolha da poesia, da cultura popular portuguesa e da arquitetura rural, utilizando esses elementos como materiais para a criação fílmica. O filme configura-se como um registo e resgate de um povo esquecido, movendo-se pela ideia da sua autenticidade e pela revelação da dignidade dessa população.

A obra é aparentemente documental, ou etnológica, pois aposta menos na objetividade da câmara e mais naquilo que os próprios autores denominam como uma “estética do pudor”, – uma estética dos sentidos ocultos, da relação íntima e da poética entre as pessoas e a sua terra. Em 1969, sete anos antes do filme, Reis escreveu o poema “Trás-os-Montes”, publicado no *Boletim da Casa Guérin*, evidenciando a ligação entre o seu cinema e a sua literatura, a partir da necessidade de registar poeticamente a identidade desse lugar e de seu povo:

Vejo, outra vez,  
As fotografias que tirei  
Em Trás-os-Montes  
Quase  
Todas mentem.  
Nenhuma dor intolerável delas ficou  
Nenhuma esperança  
Qualquer raiz ...  
Contemplei fragas e a amplidão deixei.  
Vi queimar florestas e as razões oculto.  
Ouvi cantar as aves e o cristal perdi. ...  
Como quem parte de uma sombra para um poema  
E de uma folha  
Guardada para a memória  
Parte de imagens fluidas  
Para uma província perdida (Reis, 1967, pp. 37–43)

O eu poético revela a impossibilidade de respeitar e preservar aquilo que é sagrado, como a terra, a cultura e a memória de um povo. Lamenta a perda, mas não a impossibilidade da criação estética. Denuncia a incapacidade da fotografia de captar a verdade e o movimento e, uma vez que a fotografia não basta, é a poesia filmada que pode se tornar suficiente, já que esta província perdida se mostra irreconhecível no imaginário do poeta.

A verdade buscada por Reis, antes de ser mental, é poética, e é conduzida através do olhar de uma criança “através dos seus saltos, elipses, sustos, fios desconexos ou

trilhos...” (Soares, 2005, p. 33). A comunicação do filme para o espectador é, portanto, mediada pela leitura do mundo infantil. O que revela ao leitor que

A escolha da beleza nas longas sombras projetadas nas estradas, a voz aguda de um pastor jovem a ecoar o estridente do assobio do comboio e a ferir o bege seco das searas moribundas, o girar do pilão, o girar do velho gramofone, o girar da colher dentro da água que ferve. (Soares, 2005, p. 35)

Logo, a memória surge como a coluna vertebral do filme, mas é atravessada pela imaginação, pelas lendas e pelos mitos, de modo que a voz dos homens e da natureza se fundem em uma só, e o mundo passa a ser conhecido por meio dos sentidos. O filme, portanto, representa uma revisão mental de lugares, numa tentativa de resgate do que é legítimo e genuíno. Trata-se de um gesto de amor ao povo, à terra e à memória.

### 5. *Ana*: o silêncio da força feminina

Assim como os outros dois filmes citados anteriormente, *Ana* também foi realizado em colaboração com Margarida Cordeiro, tendo como protagonista a própria mãe da cineasta, que interpreta a personagem Ana – que, por sua vez, a representa a si própria. *Ana* representa a força de uma mulher cuja vida serve de alicerce para a casa, a família e a aldeia – o filme se passa em Trás-os-Montes –, elementos que se fundem numa relação de interdependência em torno dessa figura central. Percebe-se, ainda, a fusão entre realidade e representação artística – não apenas por se tratar de uma docuficção, mas também por narrar a história real da vida de uma mulher por meio da linguagem cinematográfica. Elementos fundamentais do enredo são expressos através do silêncio, componente intrínseco à existência de Ana, cuja força se manifesta sobretudo na ação, na interioridade e na densidade lírica e metafórica da obra. Destacam-se, nesse sentido, as estações do ano como marcações simbólicas, o rio como elemento de travessia dos acontecimentos e o movimento do sol – nascer e pôr – como metáfora dos ciclos da vida. Reis publica em seu blog (Reis, s. d.) uma breve sinopse do filme que ressalta esses elementos visuais e sensoriais, cruciais para a compreensão da obra:

Naqueles dias... A lenda do leite na casa sombria. Tempo interior. Quase silêncio. Luz. A natureza como imemorial casa exterior. Inverno. O sangue recolhido nas duas mãos, mãe Ana. (Três gerações: uma avó, um filho cientista que vive na cidade e passa férias na aldeia, duas crianças – neto e neta. Harmonia só quebrada com a morte de Ana...

Em diálogo com a poética de António Reis (2017), Martinho afirma que a figura feminina ocupa um lugar de destaque em sua obra: “cabe um lugar muito especial nestes poemas. Na sua maioria, eles situam-se no espaço doméstico. E são as emoções, os sentimentos, os gestos dos membros do casal que conferem ao realismo de António Reis o seu carácter eminentemente intimista” (p. 13). Essa atmosfera é perceptível no filme *Ana*. Nesse sentido, o poema 82 ilustra com precisão tal intimismo:

Não é a tua mão  
filha

que eu levo  
na minha mão

é uma raiz

que eu planto  
em mim mesmo (Reis, 2017, p. 100)

O poema sugere, por meio da imagem das mãos, uma fusão entre o eu lírico e a sua “musa”. É praticamente intrínseco, quando se trata de representação feminina na poesia de Reis, esse tom de mistério envolto pelo silêncio – silêncio este que, segundo Prado Coelho (2017), é a matéria inaugural da própria criação poética: “...toda a poesia emerge do silêncio, do silêncio que antecede o poema, do silêncio que o envolve, do silêncio da morte” (p. 13). Para complementar essa ideia, analisa-se o poema 84:

O meu repouso és tu

ao fim da tarde

enquanto secas o cabelo  
e te penteias  
com o sossego de uma asa

e as janelas brilham  
como salinas  
suspensas (Reis, 2017, p. 102).

Por meio da imagem da mulher que seca e penteia os cabelos, Reis mais uma vez instiga o leitor a lidar com o mistério envolto em lirismo que o poema sugere. Tal mistério é construído por meio uma linguagem marcada pela simplicidade e pela elipse – características recorrentes em sua poesia –, mas que não deixam de revelar um trabalho cuidado na composição das imagens poéticas e dos silêncios que contemplam. Martinho (2017, citado em Reis, 2017) adverte: “Convirá lembrar que até o mais simples, despojado, dos poetas não deixa de ser um poeta informado, com clara autoconsciência literária e sabedor de que se integra numa tradição” (p. 9).

Pode-se afirmar ainda que o entrelaçamento entre cinema, poesia e vida na obra de António Reis está profundamente articulado, evidenciando que o autor se movimenta constantemente nesse campo de reflexão sobre o fazer artístico, com plena consciência estética e literária. Os cem poemas que compõem o livro estruturam-se como guias de leitura e organização da obra, e a ordenação numérica de 1 a 100 não ocorre de modo aleatório. Ao contrário, sugere ao leitor um percurso interpretativo cuidadoso, que exige uma leitura atenta e aprofundada. Nesse sentido, o poema 21 assume um caráter meta-poético, refletindo sobre o próprio gesto da escrita e os limites da linguagem:

Um espaço interior  
criei  
nestes poemas  
  
onde estalam os móveis  
e os sentidos  
  
onde as ideias  
a meia-luz  
respiram  
  
e a vida  
as imagens  
não se reflectem  
só  
nos vidros (Reis, 2017, p. 39).

Além da reflexão literária também está presente a sua relação com o cinema já que “as imagens / não se reflectem / só / nos vidros” e “um espaço interior” foi criado nestes poemas, ou seja, há muito mais além do que apenas está escrito ou do que apenas está na superfície ou no cotidiano vivido sem um olhar mais profundo e sutil, pois, “as ideias / a meia-luz / respiram”.

Em seguida, os poemas 22 e 23 complementam essa mesma concepção de uma organização poética que exige do leitor uma sensibilidade aguçada para interagir com o cotidiano “não realista” sugerido pela poética de Reis, como se pode confirmar no poema 22:

Descasco as imagens  
e entrego-as na boca  
  
como quem sabe  
o corpo  
mais importante  
que a roupa. (Reis, 2017, p. 40).

Essas duas estrofes se inter-relacionam numa proposta de complementaridade semântica e enfatizam a construção poética de Reis, que, em sua simplicidade, busca “descascar as imagens” (Reis, 2017, p. 40) de forma tão poeticamente configurada que o leitor compreende que “o corpo é mais importante que a roupa” (Reis, 2017, p. 40). Logo, a leitura profunda da poética sugerida por Reis é condição fundamental para a interação com o texto. Portanto, a delicadeza e a sutileza são elementos essenciais nesses poemas, como se evidencia no poema 23: “Eu não voo / ando / quero que me oiçam” (Reis, 2017, p. 41).

## 6. Conclusão

Nos *Poemas quotidianos* (2017), assim como nos filmes analisados de António Reis, evidencia-se uma sutil delicadeza de quem expõe o “quotidiano” à serviço da arte. Reis retrata, em sua obra de forma geral, o “real” de maneira singular, com simplicidade e, ao mesmo tempo, com uma elaboração cuidadosa. A realidade funde-se com a representação artística de tal forma que ambas tornam-se inseparáveis. Como bem observa João Gaspar Simões ao se referir ao poeta: “... esse ser simples, sem, contudo, ser fácil” (1999, p. 147).

O imaginário quotidiano configurado nos poemas analisados, assim como a representação fílmica realizada por Reis, revelam que a participação da arte é de suma importância tanto para os estudos literários e cinematográficos quanto para a autonomia crítica e a reflexão sobre aspectos como o engessamento do universo artístico em vanguardas e movimentos estéticos. Tais correntes, embora contribuam significativamente para uma abordagem didática e sistematizada da literatura e do cinema, não são suficientes para abarcar a complexidade de uma obra que escapa a qualquer pré-definição. Além disso, é evidente como a poesia e a produção fílmica do artista possuem a essência poética, como foi demonstrado sobretudo a partir dos temas da imobilidade, interioridade e invisibilidade.

Dessa forma, é possível considerar que, cinquenta anos após a publicação da primeira edição dos *Poemas quotidianos* em 1967, a poética de António Reis continua a se comunicar com os leitores e com o contexto português contemporâneo, mesmo tendo surgido em um contexto histórico distinto, marcado pela ditadura. Seus poemas atravessam o tempo e cumprem uma função comunicativa atemporal. Assim, dialogam com o leitor, independentemente do espaço, tempo ou época. O mesmo ocorre com seus filmes, que seguem em diálogo com o Portugal do século XXI, o que pode conferir à obra de Reis um caráter simultaneamente nacional e universal.

**Financiamento:** Esta pesquisa não recebeu financiamento.

## Referências

- Araújo, N. (2016). *Cinema português: intersecções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*. Edições 70.
- Brito, J. B. (2006). *Literatura no cinema*. Unimarco.
- Caughie, J. (2000). O que fazem os atores quando representam? In A. Corseiul & J. Caughie (Orgs.), *Estudos culturais: palco, tela e página*. Insular.
- Calvino, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (I. Barroso, Trad.). Companhia das Letras.
- Cintra, D. (1969). Entrevista com João César Santos. *O Tempo e o Modo*, 1.<sup>a</sup> série, 69–70, 403–410. [https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/o-tempo-e-o-modo/in-issue/iss\\_0000001757/189](https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/o-tempo-e-o-modo/in-issue/iss_0000001757/189)
- Coelho, E. *Um autismo obstinado*. JL - 17 de setembro de 1991, p. 7.

- Ferreira, C. M. (1991-1992). Uma poética do espaço e da palavra. *A Grande Ilusão*, 13(14), 11.
- Johnson, R. (1982). *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo* (G. A. Johnson, Trad.). T.A. Queiroz.
- Júdice, N. (1991, 12 de setembro). A coerência da solidão. *Público*, p. 27.
- Lawson, J. H. (1967). *O processo de criação no cinema*. Editora Civilização Brasileira.
- Melo, J. S. (Coord.). (1996). *Paulo Rocha – o rio do ouro*. Casa das Artes.
- Pasolini, P. P. (1965). Le cinéma de poésie. In: *Empirismo eretico*. Garzanti.
- Pereira, J. V. (1991, 11 de setembro). Subir às montanhas. *Diário Popular*, p. 7.
- Ramos, J. L. (2006). *Dicionário do cinema português*. Editorial Caminho.
- Reis, A. (s. d.). *António Reis - vida e obra do grande cineasta português António Reis (1927–1991)* [Blog]. <http://antonioreis.blogspot.com>
- Reis, A. (1967). *Poemas Quotidianos*. Portugal, Coleção Poetas de Hoje.
- Reis, A. (2017). *Poemas Quotidianos*. Tinta-da-China.
- Reis, A. (2017). Prefácio. In J. B. Martinho, *Poemas Quotidianos* (pp. 7–15). Tinta-da-china.
- Reis, A. (2017). Posfácio. In J. Sapinho, *Poemas Quotidianos* (pp. 119–124). Tinta-da-china.
- Reis, A. (1967). Prefácio. In E. P. Coelho, *Poemas Quotidianos* (pp. 11–38). Portugal.
- Simões, J. G. (2024, 20 de maio). *Poemas quotidianos - crítica de João Gaspar Simões*, 204 [Blog]. <https://antonioreis.blogspot.com/2013/11/204-poemas-quotidianos-critica-de-joao.html>
- Simões, J. G. (1999). *Crítica II – Poetas contemporâneos 1960–1980*. INCM.
- Soares, A. I. (2005). António Reis e a Escrita da Poesia. *Fórum Media: Revista do Curso de Comunicação Social*, nº 7/8. Instituto Superior Politécnico de Viseu, pp. 32–35.

[recebido em 25 de junho de 2024 e aceite para publicação em 30 de junho de 2025]