

OITO VEZES JAIME NASCEU JÁ CÁ PROSOPOPEIA E ALTERIDADE EM *JAIME* DE ANTÓNIO REIS

JAIME WAS BORN HERE EIGHT TIMES ALREADY PROSOPOPOEIA AND ALTERITY IN *JAIME* BY ANTÓNIO REIS

RAQUEL MORAIS*
raquelmora1@gmail.com

Neste artigo, proponho uma análise do filme *Jaime* (1974) a partir do conceito de prosopopeia, aqui lido como forma de atribuir vida a um morto e de falar através da sua voz. O ausente é Jaime Fernandes, cujos desenhos e escritos estão no centro desta obra, realizada por António Reis com a colaboração de Margarida Cordeiro, assistente de som e imagem do filme. A partir da análise de algumas sequências, descrevo o filme como um movimento duplo: por um lado, a figura de Jaime é conjurada através da mobilização de objectos e lugares associados à sua biografia, tornando o morto vivo e visível; por outro lado, o filme vai além da recuperação da memória daquele homem, e as evidências materiais da sua existência antes servem de veículo para vários dos interesses e temáticas que Reis e Cordeiro viriam a desenvolver em filmes futuros. De entre esses interesses, olho com maior detalhe para: a importância atribuída a modos de existência alheados do centro ou da norma; o questionamento acerca de formas possíveis de representação e preservação da realidade; o pensamento dos realizadores sobre cinema enquanto meio de expressão, pensamento e arquivo vivo; uma concepção do mundo em função de recorrências e retornos e da possibilidade de continuar a viver através dos outros.

Palavras-Chave: Alteridade; António Reis; Cinema Português; Jaime Fernandes; Margarida Cordeiro; Prosopopeia.

In this article, I propose an analysis of *Jaime* (1974), based on the concept of prosopopoeia – a way of attributing life to a dead person while simultaneously speaking through its voice. Directed by António Reis in collaboration with Margarida Cordeiro, image and sound assistant to the film, *Jaime* revolves around Jaime Fernandes, his life, drawings and writings. Based on some of its sequences, I conceive of the film as two-folded: on the one hand, it conjures Jaime's figure by resorting to his creations and biographical elements, making the dead alive and visible; on the other hand, *Jaime* does more than merely retrieving Jaime Fernandes's memory. The material traces of his life are appropriated in a way so that the film channels Reis and Cordeiro's topics of interest, developed in their later works, namely: the importance of marginal or non-normative modes of existence; the filmmaker's questioning about forms of preserving and representing reality; their conception of cinema as a living archive, as well as a means of expression and reasoning; their conception of the world in terms of recurrences and returns, allowing the possibility of living and surviving through others.

* Estudante de Doutoramento, Birkbeck, University of London, School of Arts, Department of Film, Media and Cultural Studies, Londres, Reino Unido. ORCID: 0000-0003-1417-7379

Keywords: Alterity; António Reis; Jaime Fernandes; Margarida Cordeiro; Portuguese Cinema; Prosopopoeia

Data de receção: 26/07/2022

Data de aceitação: 06/10/2022

DOI: 10.21814/2i.4091

Los muertos cantan.
— Nancy Morejón

Introdução

Uma das composições musicais no centro de *Jaime* (1974) é uma obra do músico alemão Karlheinz Stockhausen, “Gesang der Jünglinge” (Cântico dos Adolescentes, 1955-56), baseada num excerto bíblico do Livro de Daniel, “A oração de Azarias e o cântico dos três hebreus” (Stockhausen, 1973, p. 41).¹ Neste episódio, narra-se de que forma três jovens judeus no exílio, Ananias, Azarias e Misael, são acusados de não terem venerado uma estátua de ouro mandada erigir por Nabucodonosor e atirados para dentro de uma fornalha segundo ordem do rei babilónio. Por graça divina, saem daquele fogo intocados, salvos, *in extremis*, da morte e entoam uma canção de acção de graças e um louvor a deus, as palavras com as quais Stockhausen trabalhou. Começo com esta referência a “Gesang der Jünglinge” por o texto que está na sua origem ser, como *Jaime*, sobre o gesto de resgatar alguém da morte, de o trazer de volta à vida, apontado para o reverso daquilo que um dos intertítulos do filme parece anunciar: “8 vezes Jaime morreu já cá”.

O primeiro filme em que António Reis e Margarida Cordeiro trabalharam juntos tem como figura central Jaime Fernandes, trabalhador rural nascido em Barco, na Beira Baixa, em 1899. Diagnosticado com esquizofrenia aos 38 anos, Fernandes foi então admitido no Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa, onde viveu durante três décadas. Nos últimos cinco, seis anos da sua vida, começou a desenhar e a pintar usando os materiais que tinha ao seu dispor, desde terra, mercurocromo, grafite, canetas esferográficas (Cordeiro in Moutinho, 1997, p. 16). Um de entre essas dezenas de desenhos foi descoberto após a morte de Jaime, em 1969, por Cordeiro, num gabinete daquele hospital, onde trabalhava na época como psiquiatra.² Com a sua assistência, Reis realizou um filme que parte das obras e dos dias daquele homem, dos seus desenhos e escritos, bem como os locais onde viveu, mas que está longe de ser subsumível a estes objectos ou lugares. O próprio título, que regressa ao nome do homem, mas não lhe corresponde exactamente, dá conta da possibilidade de conter num mesmo núcleo, a realidade e a sua recriação: Jaime é simultaneamente Jaime Fernandes e a figura que o filme inventa.³ O filme constrói-se assim sobre uma dualidade: por um lado, uma ausência, porque os realizadores chegam ao conhecimento daquele homem depois da sua morte; por outro, a sua presença, evidenciada pelos referidos materiais, que serão usados para conjurar o ausente e, ao mesmo tempo, estabelecer um sujeito novo, uma alteridade, instanciada pelo próprio filme.

¹ Este episódio surge, na Bíblia Grega (Coogan et al, 2007, p.188), entre Daniel 3:23 e 3:24 (p. 189), mas não está incluído no cânone protestante nem no católico, fazendo parte dos Livros Apócrifos. A categorização de certos textos como apócrifos dá conta do processo de criação de uma narrativa oficial, de um cânone, do qual certos textos são excluídos, aspecto que se revelará significativo no decorrer do artigo.

² “...fui eu que descobri quer o doente – que já tinha morrido – quer o trabalho em que se baseou o filme, que não é uma biografia (...) Quando entrei no hospital Miguel Bombarda vi numa parede um desenho fabuloso, mas pensei que era uma cópia (...) Isto era no meu gabinete, onde eu trabalhava; um dia, passo mesmo ao pé do desenho, verifico que era feito com esferográfica e pergunto de quem era. Dizem-me que era de um senhor que tinha acabado de morrer, por uns meses eu não o conheci. Mas percebi logo que aquilo era excepcional e fomos juntando os desenhos.” (Cordeiro in Castro, 2000, pp. 94-95).

³ Ao longo do texto, refiro-me a Jaime e

Neste artigo, penso Jaime (1974) enquanto filme que reanima uma figura morta, ausente, ao mesmo tempo que se questiona, enquanto *medium*, acerca das suas próprias possibilidades de representação e preservação da realidade. Analiso em detalhe várias sequências do filme, que sustentam a leitura proposta. Na primeira secção falo sobre a importância atribuída a modos de existência alheados de uma ideia de centro ou de norma, nomeadamente em relação à instituição psiquiátrica, mas também a formas mais amplas de posicionamento social e político. Na segunda e terceira secções, reflecto sobre de que modo o filme encena diferentes formas de animar o inanimado, seja através de recursos formais, da utilização simbólica de elementos naturais como a água e o vento, ou das escolhas musicais. Na quarta secção, descrevo de que forma a mobilização e reorganização de objectos anteriormente existentes podem contribuir para a construção de um arquivo vivo, permitindo àquele que trabalha com objectos alheios criar, a partir deles, uma identidade autoral. Finalmente, proponho que esse “falar através da voz do outro” depende de aceitar como centrais conceitos de recorrência e retorno através de diferentes espaços e tempos históricos.

1. Um filme contra o centro

A existência de Jaime, tanto em vida quanto depois dela, é marcada por uma série de mortes e subsequentes nascimentos. Focando-nos na sua criação pictórica, podemos incluir nessas formas de fim e recomeço a sua institucionalização, que marca o afastamento do trabalho e da vida activa, mas que conduzirá igualmente ao momento em que começa a desenhar, contrariando um longo período de inactividade – os desenhos são uma nova forma de vida para o seu autor. Podemos também pensar no episódio em que Cordeiro vê pela primeira vez um desenho daquele paciente, revelação que leva ao seu interesse e de Reis em descobrir mais sobre aquele homem, em reunir os seus desenhos, e, eventualmente, em realizar o filme através do qual aquela figura volta a existir.

Neste contexto, é relevante atentar nas duas imagens que abrem e fecham a película, duas fotografias de Jaime Fernandes: um retrato tirado à época da sua admissão no hospital e um outro feito perto do fim da sua vida (Cordeiro in Moutinho, 1997, p. 16). Os dois estabelecem um arco narrativo, referente a um período factual – aquele que Jaime passou no Hospital Miguel Bombarda. No entanto, se o filme existe *entre* essas duas fotografias, existe também *contra* elas. Os retratos aludem, mas, sobretudo, afastam-se dos usos científicos atribuídos à fotografia em contextos institucionais como os do Hospital Miguel Bombarda. Refiro a este propósito a introdução de Margarida Medeiros (2016) à edição de um álbum de fotografias daquele hospital e dos seus pacientes, tiradas por José Fontes, interno de radiologia, em 1968. Nesse texto, Medeiros discute a ênfase das ciências naturais no método de observação e a importância de relacionar as fotografias de Fontes a contextos históricos em que as ciências exactas recorriam ao desenho e à fotografia como ferramentas de investigação e conhecimento. A autora atenta especialmente no estudo do rosto, relevante no contexto deste artigo, porque *Jaime* regressa àqueles retratos também para recusar o enquadramento em que foram criados.

Ao criar o filme a partir de uma ausência, Reis e Cordeiro aceitam trabalhar com uma realidade elusiva. Em diversas entrevistas e testemunhos seus, afirmam que o filme não é linear (Reis in Monteiro, 1974, p. 29) ou sequer uma biografia⁴ (Cordeiro in Castro, 2000, p. 94), não pretendendo, por outro lado, “explicar o seu [de Jaime] percurso e a sua evolução artística” (Reis, 1974, p. 6) à luz de escolas e tradições específicas, até porque

⁴ A única descrição linear da vida de Jaime é a nota biográfica que acompanha os créditos iniciais. Os outros elementos biográficos são integrados no filme de forma esteticamente mais livre.

a sua prática se fez à margem destas. O internamento e a própria instituição psiquiátrica são em parte presididas pelo designio positivista de, através da ciência, examinar, medir e entender o mundo, aqui expresso na tentativa de definir uma pessoa enquanto um facto, de circunscrever uma vida de acordo com linguagem médica e científica, tal como é patente nos relatórios médicos a que o filme regressa para os ressignificar. *Jaime* afasta-se abertamente da perspectiva médica e age em sentido contrário, como uma tentativa humanista de atribuir, *a posteriori*, dignidade a um indivíduo que foi destituído dela (Reis in Monteiro, 1974, p. 27) e afastado da sua própria vida no momento da institucionalização. Também a este propósito, o título, que inclui apenas o nome próprio e não o apelido do protagonista, afirma uma familiaridade, uma aproximação pessoal, não objectiva àquela figura.

Para entender esta oposição à abordagem médica como de alguma forma ecoando o movimento da anti-psiquiatria, importa lembrar a arquitectura do Pavilhão de Segurança do Hospital Miguel Bombarda, a 8ª enfermaria, onde Jaime passou grande parte do seu internamento, em particular o Corpo Circular, onde a primeira sequência do filme tem lugar e ao qual se regressa no final. Este terá sido parcialmente inspirado no panóptico concebido por Jeremy Bentham (Freire, 2009, pp. 42-43), pensado para prisões, hospitais, mas também outras instituições como escolas ou asilos.⁵ Tanto a concepção deste modelo arquitectónico no contexto de um pensamento sobre as instituições prisionais, quanto a apropriação de Michel Foucault, em *Surveiller et punir: naissance de la prison* (1975), do modelo do panóptico para teorizar noções de poder, vigilância e controlo social de forma mais ampla, concebem ou criticam, respectivamente, um olhar centralizado sobre a sociedade, construído sobre ideias de normalidade e de desvio. *Jaime* posiciona-se contra essas ideias:⁶ o relato da vida daquela figura nunca se limita ao seu diagnóstico ou aos procedimentos médicos aos quais foi sujeito. É assinalável o tratamento formal do contraste entre indivíduo e instituição, instituição e exterior, um núcleo e o espaço que o circunda. Notemos a este propósito a exploração de uma série de dualidades, entre cujos opostos se descrevem transições constantes: o hospital, localizado em ambiente urbano, e Barco, paisagem rural; interior e exterior; aprisionamento e liberdade, arquitetura e natureza, espaços e conceitos distintos, mas tangíveis e permeáveis.

Observemos, neste contexto, os primeiros planos de *Jaime*, nomeadamente o retrato que abre o filme. Este é seguido por uma passagem retirada dos seus escritos, convertida num intertítulo onde se lê, "Ninguém. Só eu", e por um plano em que o pátio da 8ª enfermaria surge enquadrado através de um efeito *peep-hole*, como se correspondesse ao ponto de vista de Jaime a partir do óculo de vidro embutido na porta da sua cela. Este plano permite-nos pensar o filme como uma forma de oposição ao ponto de vista que teríamos a partir do centro do panóptico, onde a estrutura original da torre estaria posicionada.⁷ Se o centro representa a autoridade, é a partir de um limiar que o filme se posiciona. A concepção de uma existência à margem, no sentido de alheada de certas normas ou leis centralizadas, é explorada em termos formais em *Jaime*, enquanto forma de resistência política, e terá a sua forma de continuidade mais acentuada no filme seguinte da dupla Reis-Cordeiro, *Trás-os-Montes* (1976), em que aquela região e as suas

⁵ Segundo o modelo original (Bentham, 1791/2008, p.3), a estrutura do panóptico inclui uma circunferência exterior, ocupada por celas isoladas umas das outras. No interior da circunferência existe uma área intermédia, desocupada, em cujo centro se ergue uma torre de vigilância a partir da qual um vigilante pode observar os prisioneiros ou doentes, sem ser visto.

⁶ "Não há doentes, no filme. Não há normais nem anormais." (Reis in Monteiro, 1974, p. 27).

⁷ "O projecto de 1892, a planta e o corte com alçado de 1894, assinados por Nepomuceno, agora descobertos, previam um quiosque (...), na verdade uma torre de inspecção panóptica, octogonal, de ferro e vidro, curiosamente denominada 'miradouro' pelo arquitecto." (Freire, 2009, p. 42).

comunidades, que vivem afastadas dos centros de decisão, são os protagonistas. Maria Filomena Molder (2018b) lê as palavras "Ninguém. Só eu", como uma manifestação de solipsismo, uma sugestão de que a mente daquele homem seria a única realidade existente. No entanto, a construção do filme a partir do ponto de vista da cela de Jaime, como se todo o filme fosse um contra-campo daquele seu primeiro retrato, contraria a insularidade do olhar, que passa a ser partilhado pelo espectador (Pierotti, 2017, p. 132), deixando este de estar numa posição de examinador alheado.

Jaime recusa ser um olhar *sobre* o protagonista e recusa subordinar-se, ainda que não o exclua, a um intuito de mera preservação,⁸ desconfiando da possibilidade de guardar, através da natureza indexical da imagem fotográfica, aquela figura contra o desaparecimento (Bazin, 1958/2000). De facto, os retratos de Jaime que surgem no filme denotam mais a morte do que a vida: quando considerados em relação um ao outro, os dois, a preto e branco, indicam desde logo a deterioração física do corpo: se no primeiro retrato, o rosto se abre franco e ainda viçoso para a câmara, no segundo a aproximação à morte é evidente – vemos um corpo definhado e um rosto envelhecido a olhar para o chão. Reis havia já enunciado a sua desconfiança relativamente às capacidades representacionais do meio fotográfico, a propósito de algumas fotografias que fez na região de Trás-os-Montes: “Vejo, outra vez, as fotografias que tirei em Trás-os-Montes. Quase todas mentem. Nenhuma dor intolerável nelas ficou. Nenhuma esperança. Qualquer raiz” (1969, p. 17). O que o cineasta intui aqui sobre a fotografia é retomado, quase dez anos depois, na memória descritiva do filme *Trás-os-Montes*, “Arquitectura do Nordeste” (1974a), onde reflecte acerca das bases daquilo a que Catarina Alves Costa chama um “cinema da imaginação etnográfica” (2012, p. 232).

Nesse texto, Reis reflecte acerca de outros meios de documentação da realidade e da incapacidade de estes preservarem qualquer lampejo de vida que o objecto retratado contivesse: “Claro que, entretanto, os ‘nossos’ etnógrafos não dormiram... Mas dormem os milhares e milhares de fichas e fotografias nos arquivos de metal” (p. 24). O realizador aponta ao cinema a eventual capacidade de ultrapassar essas limitações: “Irá mais longe o cinema do que os ficheiros? Será a sua película outro âmbar?”. Este pensamento acerca do cinema enquanto arquivo vivo, desenvolvido a propósito de *Trás-os-Montes* surge já em *Jaime*, na síntese aí contida entre preservação e criação, entre uma tendência realista e uma tendência formalista, aqui inseparáveis, sem que isso seja uma desvantagem ou limitação, antes a maior virtude do meio cinematográfico (Kracauer, 1960/1997), em cujo contexto a criatividade consiste em deixar-se penetrar pela natureza, pelo mundo físico, e ao mesmo tempo penetrá-la (p. 40), um movimento em dois sentidos, como descrevi acima.

2. “*Jaime* ressuscita Jaime”⁹: animar o inanimado

No caso de *Jaime*, o filme nunca poderia ter existido sem os objectos e lugares associados à existência do seu protagonista e, no entanto, não é subsumível a estes, sendo todo ele baseado em formas de mediação. Aquilo que se rejeita é o que Reis descreve a propósito da primeira sequência do filme como “um realismo imediato e patético” (Monteiro, 1974, p. 31), em que a qualidade da imagem, apagada, sem brilho, mimetiza a realidade mortíça

⁸ Reis afirma precisamente que “Se [*Jaime*] fosse, pois, apenas um puro trabalho de arqueologia do cinema, eu já teria ficado feliz, dado que soube que grande parte da obra dele desapareceu.” (Reis in Monteiro, 1974, p. 26).

⁹ Título de uma reportagem sobre *Jaime* da autoria de Albertino Antunes (1974), publicada meses antes da estreia do filme.

que retrata e em que o silêncio enfatiza a agonia. Contra esse realismo, e contra formas mortas de preservar a realidade, impõe-se a necessidade de recriação. Nesse sentido, a primeira sequência do filme surge como paradigmática, porque entre ela e a sequência seguinte se descrevem formas de reanimação.

Essa primeira sequência, ambientada no pátio circular da 8ª enfermaria, é marcada por uma ausência de vida, traduzida em termos formais pelos movimentos lentos e rígidos da câmara, pela falta de som e de cor – a imagem tem uma tonalidade sépia, inicialmente pensada a preto e branco,¹⁰ como os dois retratos de Jaime – fazendo daquele espaço uma espécie de reino dos mortos, ou figuras num estado de semi-vida, as sombras dos pacientes que o sol projecta nas paredes internas do pavilhão. Se a sequência é caracterizada por uma sensação de estagnação, pelos movimentos monótonos da câmara, a verdade é que esse marasmo começa a ser perturbado por uma série de pequenas acções ligadas a momentos subsequentes, acções que evidenciam uma quebra com a imobilidade, sinal de morte. O mundo físico começa a ser transformado através de subtis sinais de vida: um paciente arranca pedaços da vegetação rasteira, depositando-os num pequeno carreiro de água, sinal de frescura e fluidez que atravessa a secura, natural e arquitectónica, do pátio. Os pedaços de relva são movidos pela água, indirectamente animados pela mão que os retira da terra. Este é o primeiro de vários momentos do filme em que o centro da acção é o movimento, seja ele manifesto através do vento que agita a vegetação, do correr da água, do caminhar de um homem ou de um animal. No meio dos planos em sépia, surge uma explosão de cor, a primeira do filme: fora do ambiente recluso do pavilhão, um campo de urze em tons rosados agita-se ao vento. A cor marca também a adopção de um enquadramento rectangular, como se o observador não mais estivesse limitado pelo campo de visão definido pelo óculo circular da cela.

Esta primeira forma de libertação – do monocromatismo, da reclusão, da apatia – antecipa uma outra, mais pronunciada, que acontece no final da sequência. O último plano desta difere significativamente dos anteriores. A câmara deixa de estar ao nível térreo e encontra-se agora posicionada no telhado do pavilhão. Depois de um curto movimento panorâmico da esquerda para a direita, que varre a parte inferior do pavilhão, a câmara centra-se finalmente na fonte instalada no meio do pátio, no lugar onde a torre de vigilância deveria estar, de acordo com o modelo original. Em vez disso, é um repuxo de água, matéria vibrátil que irrompe do cimento. O movimento da câmara acompanha aquele jacto ascendente, descrevendo um *zoom-out*, que oferece uma visão mais ampla do pavilhão e finalmente do céu, que vemos então pela primeira vez.

3. Sopros de vida

A abertura para o céu antecipa as instanciações de fuga da sequência seguinte: o braço de um paciente atravessa a porta da sua cela através do óculo, quebrando da moldura circular da sequência anterior; um gato branco foge através das grades que evitam a saída dos pacientes do Corpo Circular; a câmara deambula pelo espaço interior do pavilhão rumo ao exterior, culminando numa clarabóia, nova porta de acesso ao céu. Se antes a câmara se movia principalmente ao longo de seu próprio eixo, posicionada num ponto fixo – a

¹⁰ A primeira sequência de *Jaime* foi filmada em película de preto e branco. Aquando da tiragem de cópias de distribuição, essa sequência foi revelada juntamente com o resto do filme, através do processo de revelação para cor, fazendo com que o preto e branco ganhasse uma tonalidade sépia (Baptista, 2022). Aquando da estreia, Reis fala dos tons sépia da sequência, vendo-os como significativos no contexto da leitura que apresenta do filme (Monteiro, 1974, p. 30).

cela de Jaime ou aquele lado do panóptico, guiada por um movimento mecânico – os planos são agora feitos de câmara na mão, o seu movimento mais livre transporta-nos através de diferentes divisões da 8ª enfermaria. O sépia dá lugar à cor e o silêncio ao som, como se o filme despertasse subitamente, arrancado ao marasmo dos primeiros planos. Particularmente significativa para a minha leitura, é a música que acompanha toda a sequência: “St. James Infirmary”, interpretada por Louis Armstrong (1956). A letra descreve a ida do narrador até ao hospital onde se depara com o corpo inerte da amada: “I went down to St. James Infirmary/ Saw my baby there/ She was stretched out on a long white table/ So cold, so sweet, so fair”.

A ligação mais evidente, ou até ilustrativa, entre estas palavras e a sequência que acompanham é o paralelo com o ambiente hospitalar e a descida ao lugar dos mortos, que leva o narrador a contemplar a visão da sua própria morte, ecoando a de Jaime: “When I die, bury me in straight-laced shoes/ And a box-back suit, double breasted/ Put a twenty-dollar gold piece on my watch chain/ So the boys know that I died standin’ pat”. No entanto, o contributo da canção é mais amplo. A versão de Armstrong, gravada pela primeira vez em 1928 e possivelmente a mais conhecida (Harwood, 2008, p. 147), é parte de uma lista extensa e conturbada de versões (p. xi), muitas delas construídas enquanto narrativas incorporadas, histórias dentro da história, como a passagem abaixo revela:

It was down in Joe's barroom
On a corner of the square,
Drinks went on as usual,
And a goodly crowd was there.

Standing there beside me
With his elbows on the bar
Stood curly Joe McKinney,
The driver of a livery car.

As he looked at the people,
With his eyes of bloodshot red,
He turned to the bartender,
And these were the words he said (p.77)

Se considerarmos a existência destas estrofes, que servem de preâmbulo em algumas das versões da canção, percebemos que as primeiras estrofes que ouvimos no filme – “I went down to St. James Infirmary/ Saw my baby there/ She was stretched out on a long white table/ So cold, so sweet, so fair” – não se tratam apenas de uma reflexão em retrospectiva, mas integram um segundo nível de mediação, porque o narrador está a falar no lugar de um ausente, como se se insuflasse uma figura inerte. O que se sugere é a possibilidade de falar através da voz de outra pessoa, descrevendo uma via de comunicação que opera em dois sentidos: o ausente fala através da voz do narrador e o narrador fala através das palavras do ausente. A descoincidência entre o narrador original e o narrador que reconta a história ecoa, na linguagem filmica de *Jaime*, em diversas instâncias de assincronia. Em primeiro lugar, o som diegético no caso das duas personagens ligadas à vida de Jaime: Evangelina Gil Delgado, sua viúva, que ouvimos gritar o nome do marido desaparecido por duas vezes, um chamamento que funciona como forma de invocação do defunto;¹¹ Manuel, colega de Jaime na 8ª enfermaria, que o cita acerca dos seus desenhos. Nos dois casos, o som está sempre *off-screen*: ouvimo-los

¹¹ É o próprio Reis que o sugere: “nós estávamos a desenterrar o marido” (Monteiro, 1974, p. 30).

sem os ver. O mesmo acontece com o som não diegético no caso das composições musicais utilizadas no filme (Armstrong, Stockhausen e Georg Philipp Telemann), em que a música paira sobre a imagem, sem fonte visível. Esta assincronia insinua a presença de uma mão invisível, que furtivamente vai animando o que a rodeia, vida e movimento são assim aproximados.

Ao longo do filme, encontramos vários elementos associados a um sopro genesíaco, nomeadamente a importância da respiração humana, evidenciada através dos sons provenientes de instrumentos de sopro (os metais de “St. James Infirmary”, uma flauta de amolador, instrumento popular, e o seu par erudito, a flauta da sonata de Telemann); da voz, seja através da fala, como é o caso de Evangelina e Manuel, ou do canto – Armstrong, o coralista de “Gesang der Jünglinge”, o piar dos pássaros. A par destes elementos, o poder vivificador do ar em deslocação é tornado ainda mais evidente no caso do vento, gerador de movimento em várias das sequências do filme. O vento agita a vegetação e em algumas traduções da passagem bíblica de “Gesang der Jünglinge” é precisamente um vento fresco,¹² manifestação do divino, que salva os três jovens hebreus, num eco do versículo do Génesis (2:7) em que Deus sopra o fôlego de vida através das narinas do ser humano moldado a partir do pó. É húmido o vento da canção do Livro de Daniel, surgindo o ar e água, nestas duas passagens bíblicas, como elementos opostos à terra e ao fogo, sinais de secura, inércia e destruição.

Em *Jaime* é a água, precisamente, o par directo do vento, ambos simbolizam e constituem formas de actividade, de livramento, de evasão: lembremos o jacto da fonte do pátio que se dirige ao céu, espaço amplo, contrário à reclusão do hospital. A relação entre ar e água é, além disso, complexa, com o som do vento muitas vezes precedendo a imagem da deslocação da água – de novo, a assincronia. Numa das sequências filmadas em Barco, junto ao rio Zêzere, esse movimento paralelo, quase recíproco é evidente: o vento sopra forte, o rio corre violento. Se o som do vento parece gerar o movimento da água, o contrário torna-se verdade também: os múltiplos redemoinhos do rio originam um coro de sons penetrantes, incrivelmente agudos, conjurando um bando de pássaros que permanece invisível, e que ressurgirá mais adiante, nas criaturas desenhadas por Jaime, contrariando qualquer espécie de naturalismo ou verosimilhança. Das diversas recorrências, repetições, reconstituições e regressos descritos pelo filme brota frequentemente algo de novo, tangível ao ponto de partida original, mas diverso dele. Este aspecto é essencial para pensar de que modo a revisitação dos desenhos e escritos de Jaime por Reis e Cordeiro não são apenas uma apropriação linear destes, mas antes contribuem directamente para ressignificá-los.

Isto é observável num primeiro nível, se considerarmos que o filme revela e legitima Jaime Fernandes enquanto artista.¹³ A recontextualização e redefinição de um conjunto de objectos aos quais ninguém anteriormente tinha atribuído valor dependem de um agente externo, dotado de um olhar particular, feito não apenas de conhecimento – “[Cordeiro] já conhecia (...) a chamada Arte Bruta”¹⁴ (Castro, 2000, p. 95) –, mas também

¹² “But the angel of the Lord went down with Azariah and his companions into the furnace, and smote out the flame, making in the midst, as it were, a cool moist wind; so that the fire touched them not, nor in anywise injured or put them to inconvenience.” (Coogan et al., 2007, p. 191)

¹³ É *Jaime* que oferece visibilidade à obra de Jaime Fernandes, exposta pela primeira vez na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1980 (Fernandes, 1980), e posteriormente incluída em colecções como a do Centro de Arte Moderna da FCG, a colecção Treger/Saint Silvestre ou a Collection de l'Art Brut, Lausanne.

¹⁴ Jean Dubuffet, artista francês responsável pela conceptualização da Arte Bruta, definiu-a enquanto arte feita por indivíduos afastados das normas e das convenções perpetuadas pelas instituições culturais, feita a partir dos recursos materiais e criativos disponíveis a essas pessoas (1949/2000), desde pacientes em instituições mentais, como Jaime Fernandes, autodidactas ou crianças. Dubuffet valorizava o potencial

de sensibilidade, porque reconhece naquele desenho algo de comum às imagens que viu em contextos distintos.¹⁵ Se este gesto é relativamente comum num ambiente museológico ou no mercado de arte, através de figuras como as do curador e do *marchand*, tal como eles, *Jaime*, visibiliza o que estava escondido. Mas, em vez de o fazer de modo linear ou estático, a sua visita a estes trabalhos é dinâmica e reconfigura-os profundamente.

4. Compor, recompor, falar através da voz do outro

A forma como os desenhos e os escritos de Jaime, bem como os lugares que ele habitou, são enquadrados e apresentados no filme afasta-os do seu contexto original. Um paralelo pertinente pode ser descrito com “Gesang der Jünglinge”. O compositor começou por gravar a voz de um jovem coralista cantando a referida passagem do Livro de Daniel e dedicou-se posteriormente, através de meios electrónicos, a decompor essa gravação em unidades menores, nomeadamente unidades linguísticas – palavra, sílaba, fonema – a partir das quais trabalhou, expandindo e comprimindo o som ou combinando-as com sons gerados electronicamente (Stockhausen, 1973, p. 41). Através da reordenação e alteração dessas unidades, mudanças importantes têm lugar ao nível da estrutura de cada uma das palavras do cântico, perturbando o significado original da palavra e criando novos sentidos.¹⁶ Os fragmentos reordenados e retrabalhados continuam, por um lado, ligados à gravação original, mas a peça “Gesang der Jünglinge” não é de todo redutível a essa gravação. O mesmo se passa com *Jaime*.

O trabalho do filme em torno dos materiais da autoria de Jaime ou aqueles associados à sua vida, a sua selecção e montagem, constitui, por um lado, uma forma de mediação, de invocação de outra subjectividade, de transmissão da voz alheia, mas surge também como uma nova narrativa, da autoria de Reis. As duas dimensões são inextricáveis. *Jaime* documenta os desenhos, os escritos, os lugares, mas comenta-os também, o percurso através deles estabelece uma visão sobre esta obra, as suas recorrências e dinâmicas internas, as suas características formais. A malha visual presente nos desenhos destaca-se como um símbolo do conceito que preside ao filme: Reis, como o homem que vemos pescar com rede na margem do Zêzere, reúne pedaços dispersos, depois apresentados de formas distintas.

No caso dos escritos, o mais comum é enquadrar-se uma página na sua totalidade ou como parte de uma sequência de páginas parcialmente sobrepostas. No primeiro caso, os planos são demasiado curtos para que se torne possível ler sequer uma porção das palavras; também no segundo caso, a inteligibilidade do conteúdo linguístico é preterida em favor do aspecto gráfico daquelas folhas, estabelecendo-se relações de continuidade

deste tipo de prática, enquanto manifestação subjectiva não contaminada pela educação artística ou qualquer forma de intelectualização, primando pela inventividade em detrimento da reprodução de modelos aprendidos.

¹⁵ Como Catarina Alves Costa aponta (2012: 237-238), a atenção ao trabalho de Jaime Fernandes pode ser lida no contexto da Arte Bruta, mas dá igualmente conta de um interesse mais amplo do sector intelectual português, observado nas décadas de 1950, 1960 e 1970, por manifestações artísticas de cariz popular. A tentativa de redescobrir culturas e práticas ditas *autênticas* surgia como forma de resistência à versão folclorista e unificadora de uma ideia de povo e de cultura popular criada pelo Estado Novo.

¹⁶ “Besides being varied sequentially, the words are often combined so as to sound simultaneously. As a result of such simple procedures, words flicker in and out of existence. Sometimes a word’s meaning is dissolved; at other times, unexpected combinations cause new words to spring into being, words such as *schneewind* (“snowwind”) and *feurreif* (“fireripe”), for example. Some permutations clearly alter the comprehensibility of the text more drastically than others. This means that in addition to the tone-noise continuum, a second continuum of sense-nonsense is at work.” (Smalley, 2000, p. 4)

visual entre as letras e as formas presentes em planos anteriores. Acresce o ser intrincada a caligrafia de Jaime e idiossincráticas a sua ortografia e sintaxe. Mais do que possibilitar a leitura, a apresentação destas páginas serve sobretudo para dar conta da materialidade e da extensão destas notas.

Há um terceiro tipo de enquadramento dos escritos aproximável às dinâmicas observáveis em “Gesang der Jünglinge”. Neste, uma porção significativa da página é apresentada na tela, mas uma máscara oblonga é aplicada ao plano, destacando apenas algumas palavras, assim transformadas em intertítulos. Cabe notar que, perante a indecifrababilidade de certas notas, o filme incorpora transcrições das mesmas, que surgem enquanto legendas queimadas na película, e que mantêm a sintaxe, mas simplificam a ortografia, fixando um sentido nem sempre evidente no original manuscrito. A este propósito, Cordeiro sugere que, num contexto psiquiátrico, estes apontamentos são tomados enquanto delírios, típicos de alguém diagnosticado com esquizofrenia, e, portanto, desconsiderados.¹⁷ O filme opõe-se a esta abordagem, não porque procure nos escritos uma resposta que *explique* Jaime, que permita lê-lo, mas porque revela o que neles há de profundamente original e livre, avesso às categorias restritas da instituição psiquiátrica, considerando-os na sua inteireza e singularidade gráficas.

Passa-se com os desenhos algo semelhante. Reis utilizou uma truca para os filmar, podendo assim aproximar-se deles de um modo exploratório e inventivo, com diferentes ritmos, mas mantendo um rigoroso manejo da câmara e do enquadramento. De igual modo, a truca permitiu-lhe, por um lado, criar planos em que os desenhos surgem na sua totalidade e outros planos, aproximados, que se concentram em detalhes específicos, motivo formais, linhas ou cores que são justapostos, que recorrem e se transformam ao longo de diferentes plano e cenas. Os planos alternam entre o minúsculo e o colossal (o pé de um homem e o seu corpo; uma estrela e a constelação de que faz parte, num regresso ao movimento pendular entre dualidades de que falei anteriormente). Uma das secções que melhor revela a verdadeira magnitude e originalidade deste percurso é a sequência final *Jaime*, em que se regressa à cela.

Aí, em vez de um ponto de vista fixo sobre o pátio definido a partir do interior, descreve-se um movimento de câmara na mão a partir do pátio até à cela, um movimento irregular, humano, contrário à deslocação maquinal da câmara que encontramos na primeira sequência do filme. Penduradas na parede estão cerca de três dezenas de desenhos de Jaime, que na sua maioria nos foram dados a ver ao longo do filme. Esta disposição dos desenhos, vistos agora no seu conjunto, reconfigura os anteriores enquadramentos destes trabalhos, quando foram filmados de muito perto, ordenados de modo associativo, a partir de relações conceptuais, formais, tonais. Agora a sua apresentação é relativamente linear e a lógica que lhe preside mais evidente, naquela que é a primeira exposição dos seus desenhos. Estes são agrupados como num índice, de modo escolástico, tematicamente, sistematiza-se o catálogo de figuras que compõem aquele universo pictórico: figuras humanas, nomeadamente retratos de homens, de corpo inteiro ou constituídos apenas por um rosto e desenhos de animais – cavalos, burros, cães, lobas, pássaros – alguns de aparência monstruosa, como criaturas fantásticas; constelações integradas numa trama densa e ubíqua.

¹⁷ “Aquilo são delírios - ao lado da razão, portanto. Temos que o tomar como um valor facial, é o que ele escreve e pronto - e para nós serviu para mostrar uma lógica outra. Também pela própria grafia, e pelos papéis amarelados pelo tempo, que tinham valor plástico.

Nem sequer agora eu teria a pretensão de analisar uma coisa dessas num doente actual. O Jaime tinha aquela doença, tinha delírios como todos os esquizofrénicos.” (Moutinho, 1997, p. 16).

A verdadeira dimensão dos desenhos torna-se então evidente: muitas das representações de cavalos ou cães, animais dos quais as figuras humanas parecem mais próximas, homem e animal desenhados de forma contígua ocupam alguns dos desenhos maiores, enquanto muitas das figuras que aparentavam ser gigantescas e aterradoras surgem agora como desenhos pequeníssimos. As composições musicais integradas no filme são fundamentais para descrever estas flutuações. Os sons electrónicos de “Gesang der Jünglinge”, por exemplo, simultaneamente reminiscentes de espaços subaquáticos e estelares, mergulham-nos nos desenhos para depois nos fazer emergir deles. De igual modo, a sonata de Telemann (Sonata em Si Bemol Maior, TWV 41:b3, 1728-1729) comenta tanto imagens dos lugares habitados por Jaime quanto a exposição dos seus desenhos. O primeiro movimento da sonata, *largo*, adiciona uma atmosfera elegíaca, mas graciosa a certas sequências, enquanto o último, *vivace*, sublinha o tom celebratório de outras.

Finalmente, o tipo de recomposição e percurso descritos a propósito dos escritos e dos desenhos são também empregues nas representações dos lugares habitados por ele e na reprodução dos documentos que integram o seu processo hospitalar. A esse propósito, podemos pensar numa das sequências mais emblemáticas do filme, anunciada pelo intertítulo “Morrereis como estes retratos”, em que se aproximam desenhos, paisagens, exames médicos. Em primeiro lugar, temos o plano de um desenho de um equídeo, seguido de um outro de um homem segurando um cavalo pela rédea: o lenço triangular preso ao pescoço do camponês duplica o arnés em torno do focinho do animal, um paralelo estabelecido pelo próprio autor do desenho, que a sequência ecoa. A forma triangular estabelece a ligação com os desenhos dos planos seguintes, em que cabeças e corpos de homem surgem no meio de uma trama à qual estão ligados por uma espécie de estrutura tentacular, como um cordão umbilical. O plano seguinte enquadra o desenho de um homem de perfil de braços erguidos, antecipando o plano de um raio-x pulmonar, continuando o torso do desenho anterior. A radiografia inicia uma série de planos em que outros exames médicos de Jaime são apresentados, nomeadamente gráficos registando o seu peso e temperatura.

A monitorização da sua condição enquanto paciente é contrastada pelo impulso criador do filme, que subverte uma primeira aceção daquelas representações visuais. A câmara começa por acompanhar os pontos do gráfico, que repetem os botões das camisas envergadas pelos homens dos desenhos que acabámos de ver. O percurso sobre esses pontos e os sons agudos que o acompanham impulsionam o movimento da câmara, que acelera e se desloca em diferentes direcções. Estes sons tanto poderiam assinalar batimentos cardíacos quanto o eco de um radar, deixando em aberto se o objecto que se mapeia é um corpo ou uma paisagem, como os planos seguintes parecem testemunhar igualmente. Os pontos do gráfico e as linhas que os unem dão lugar a um plano aberto enquadrando uma série de árvores dispersas no topo de uma colina, sobre a qual a câmara descreve um movimento panorâmico. A associação entre corpo e terra continua: no plano seguinte, enquadra-se uma outra forma acastanhada, a cabeça de um cavalo, coberta, de novo, por um arnés. Um plano aproximado revela em maior detalhe as orelhas, a crina, antes de se iniciar um movimento de câmara que percorre o resto do corpo do bicho, da direita para esquerda, rastreando, em sentido contrário, os movimentos anteriores que percorreram o gráfico, a colina, agora magicamente transformados no dorso de um animal.

Conclusão: Outros serão uma continuação de mim¹⁸

Aquando da estreia de *Jaime*, o realizador Paulo Rocha, com quem Reis havia anteriormente colaborado no filme *Mudar de Vida* (1966), diz do filme que “permitiu descobrir o artista Jaime Fernandes e um novo cineasta (António Reis)” (Antunes, 1974), sintetizando o movimento que tínhamos observado a propósito de “St. James Infirmary” – Reis abre caminho à voz de Jaime, do mesmo modo que Jaime abre caminho à de Reis: a sua figura transformada num instrumento musical no qual o realizador deposita um sopro criador. De facto, este filme estabelece e antecipa modos de trabalho e interesses que Reis e Cordeiro irão prosseguir em trabalhos seguintes.

A figura e a obra de Jaime, descrito por Augusto Seabra como vivendo em “des-razão (...) fora de uma lógica racional” (1991, p. 27), oferecem a Reis um espaço de aprendizagem e liberdade criativa para construir um cinema que ecoa propostas como as de Jean Epstein em “La Lyrosophie” (1922/1974), um cinema pensado como uma nova forma de subjectividade e de conhecimento. Este cinema, para regressar a aspectos anteriormente discutidos neste artigo, contraria os princípios do conhecimento científico (ainda que se defina uma proximidade entre o conceito de lirosopia, proposto por Epstein, e um certo lado experimental da ciência) e acolhe as emoções e o inconsciente como elementos centrais. A deambulação mental de Jaime entre os domínios do real e do imaginário, visível nos seus desenhos, que reúnem figuras mais claramente associadas ao seu passado de camponês e outras habitantes de um mundo fantástico, constituiu-se enquanto ponto de partida para o trabalho que os dois cineastas começam a desenvolver, entendendo o cinema enquanto trânsito constante entre real e imaginário (Morin, 1956).

Se isto se relaciona com a inscrição da obra de Jaime no âmbito da Arte Bruta, importa igualmente o afastamento da sua figura de uma ideia de centro, de norma. Há um paralelo evidenciado por Molder (2018) entre Jaime e Reis, no sentido em que ambos se viram retirados do seu lugar de origem – Barco e Valadares, respectivamente – e levados para um contexto urbano completamente dissociado do ambiente rural em que cresceram. Este alheamento é recuperado não através de uma idealização, mas de uma tentativa de aprender formas de fazer com figuras autodidactas,¹⁹ sem educação formal, mas depositárias de um legado importante, desde Jaime ao povo transmontano.

Através do destaque dado pelo filme ao trabalho pictórico daquele homem, afastado de qualquer espécie de verosimilhança – as “fotografias obscuras” de fala ao seu colega Manuel –, Reis acolhe um cinema que recusa pretensões unicamente realistas, em favor de formas mediadas de abordar a realidade, nomeadamente o acto de falar através da voz do outro, que abordei ao longo deste texto. Concepções do meio cinematográfico enquanto meio de expressão artística (Astruc, 1948) e como máquina de pensamento (Epstein, 1946/1974) serão igualmente importantes para o trabalho da dupla Reis-Cordeiro a partir deste filme.

Tanto os desenhos quanto as imagens do filme são propostas como elementos autónomos relativamente ao mundo físico, libertos dele e das suas leis e por isso

¹⁸ Como num poema de um dos primeiros livros de poesia de António Reis, *Luz*:

“... Eu já sou uma Continuação dos Outros
— como Outros serão uma Continuação de mim...” (1948)

¹⁹ A inclusão de Armstrong e Telemann no repertório musical do filme é relevante a propósito de formas menos convencionais de aprendizagem: tal como Jaime, que começou a desenhar durante o seu internamento, Armstrong aprendeu a tocar trompete durante o período que passou no Colored Waif’s Home for Boys, em Nova Orleães, instituição de reeducação de menores em Nova Orleães (Armstrong, 1954, p. 33-51). Também Telemann fez parte da sua formação musical de forma autónoma, como autodidacta, contra a vontade da família (Petzoldt, 1974).

abstraídos da lei da morte e da degradação que discuti no início a propósito da imagem fotográfica. Contrariar a morte de Jaime passa por acolher paralelamente as tendências realistas e formalistas, tomando como centrais noções de processo, transformação e recorrência. Transformam-se assim os oito desaparecimentos que Jaime refere nas suas notas em igual número de nascimentos, representando estes diferentes modos de continuação: da vida de Jaime – um homem que foi camponês e depois artista, doente e visionário, cujo olhar esteve encerrado e foi depois partilhado com uma multiplicidade de espectadores; da vida das formas (Focillon, 1934/2012), que desaparecem num plano e reaparecem noutra, atravessando espaços e tempos.

REFERÊNCIAS

- Alves Costa, C. (2012). *Camponeses do Cinema: A Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Antunes, A. (1974, janeiro 27). «Jaime» ressuscita Jaime. *Jornal do Fundão*, 1, 8–9.
- Armstrong, L. (1954). *Satchmo: My Life in New Orleans*. New York: Prentice-Hall.
- Astruc, A. (1948). Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra- stylo. Em *Du stylo à la caméra—Et de la caméra au stylo: Écrits 1942-1984* (pp. 324–328). Paris: L'Archipel.
- Bazin, A. (2000). Ontologie de l'image photographique. Em *Qu'est-ce que le cinéma?* (pp. 9–17). Paris: Editions du Cerf. (Publicação original 1958)
- Bentham, J. (2008). *Panopticon, or, the inspection-house*. Gloucester: Dodo Press. (Publicação original 1791)
- Castro, I. T. (2000). Conversa com Margarida Cordeiro. Em *Cineastas Portuguesas 1874-1956*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Coogan, M. D., Brettler, M. Z., Newsom, C. A., & Perkins, P. (2007). *The new Oxford annotated Apocrypha: New Revised Standard version*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Dubuffet, J. (1949). L'Art brut préféré aux arts culturels. Em S. Lombardi & Collection de l'art brut (Eds.), *Jean Dubuffet's art brut: The origins of the collection = L'art brut de Jean Dubuffet: Aux origines de la collection* (pp. 27–31). Lausanne: Collection de l'art brut.
- Epstein, J. (1974). La Lyrosophie. Em *Écrits sur le cinéma, 1921-1953: Édition chronologique en deux volumes* (pp. 15–23). Paris: Cinéma Club/Seghers. (Publicação original 1922)
- Epstein, J. (1974). L'intelligence d'une machine. Em *Écrits sur le cinéma, 1921-1953: Édition chronologique en deux volumes* (pp. 255–334). Paris: Cinéma Club/Seghers. (Publicação original 1946)
- Fernandes, J. (1980). *Jaime*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Exposições e Museografia.
- Focillon, H. (2012). *Vie des formes suivi de Éloge de la main*. Paris: PUF. (Publicação original 1934)
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Freire, V. A. (2009). *Panóptico, vanguardista e ignorado: O pavilhão de segurança do Hospital Miguel Bombarda*. Lisboa: Livros Horizonte.

- Harwood, R. W. (2008). *I went down to St. James Infirmary: Investigations in the shadowy world of early jazz-blues in the company of Blind Willie McTell, Louis Armstrong, Don Redman, Irving Mills, Carl Moore, and a host of others, and where did this dang song come from anyway?* Kitchener, ON: Harland Press.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of film: The redemption of physical reality*. Princeton, NJ: Princeton University Press. (Publicação original 1960)
- Medeiros, M. (2016). Rostos em transição: A fotografia e o gesto de documentar o outro. Em A. F. Cascais (Ed.), *Hospital Miguel Bombarda, 1968* (pp. 15–21). Lisboa: Documenta.
- Molder, M. F. (2018b). Vi as redes por dentro. Em L. Lima (Ed.), *Como o sol, Como a noite* (pp. 26–31). Porto: Empresa Diário do Porto.
- Monteiro, J. C. (1974). «Jaime» de António Reis—O inesperado no cinema português. *Cinéfilo*, 29, 22–32.
- Morejón, N. (1993). Poemas de amor y muerte, 1993. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 61(1), 221–225.
- Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie sociologique*. Paris: Minuit.
- Moutinho, A. (1997). Entrevista a Margarida Cordeiro. Em A. Moutinho & M. G. Lobo (Eds.), *António Reis e Margarida Cordeiro – A Poesia da Terra* (pp. 8–25). Faro: Cineclube de Faro.
- Petzoldt, R. (1974). *Georg Philipp Telemann*. London: Ernest Benn Ltd.
- Pierotti, F. (2017). L'occhio del panopticon Filmare la pittura in Jaime di António Reis. Em C. Jandelli (Ed.), *Filmare le arti: Cinema, paesaggio e media digitali* (pp. 129–141). Edizioni ETS.
- Reis, A. (1948). *Luz*. Porto: Portugália.
- Reis, A. (1969, novembro 6). Trás-os-Montes. *Jornal de Notícias, Suplemento Literário*, 17–18.
- Reis, A. (1974a). Arquitectura do Nordeste. *Cinéfilo*, 27, 24–25.
- Reis, A. (1974c). Jaime. *Celulóide*, 204, 5–6.
- Seabra, A. M. (1991, setembro 12). No rasto do cometa. *Jornal Público*, 27.
- Smalley, J. (2000). Gesang der Jünglinge: History and Analysis. *Programme note for concert series, Masterpieces of 20th-Century Electronic Music: A Multimedia Perspective. The Columbia University Computer Music Center, presented by Lincoln Center* <http://sites.music.columbia.edu/masterpieces/notes/stockhausen/GesangHistoryandAnalysis.pdf>
- Stockhausen, K. (1973). Stockhausen's notes on the works. Em K. H. Wörner, *Stockhausen: Life and work* (pp. 30–77). London: Faber.

Referências audiovisuais

- Baptista, T. (2022, de Abril). *Para uma história material do cinema de Reis/Cordeiro*. [Registo vídeo]. Consultado em <https://www.youtube.com/watch?v=-WQeDxyXfQQ>
- Molder, M. F. (2018a). *Causas que seguem os efeitos ou ameixas doiradas com orvalho*. [Registo áudio] Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.

- Oliver, K. (1961). *Satchmo Plays King Oliver* [LP]. Los Angeles: Audio fidelity.
- Reis, A. (Realizador) (1974b). *Jaime* [Filme]. Centro Português de Cinema.
- Reis, A., & Cordeiro, M. (Realizador) (1976). *Trás-o-Montes*. [Filme]. Centro Português de Cinema, Tobis Portuguesa, RTP.
- Rocha, P. (Realizador) (1966). *Mudar de Vida* [Filme]. António da Cunha Telles.
- Stockhausen, K. (1955-56). *Gesang der Jünglinge* [LP]. Alemanha: Deutsche Grammophon.
- Telemann, G. P. (1963). *Sonate B-Dur TWV 41:B3* [Recorded by F. Conrad, J. Koch, & H. Ruf]. BNF Collection.