

Jaime - entre o documento e a invenção poética

Ana Isabel Soares
Universidade do Algarve
ana.soares@gmail.com

Jaime (1974, Portugal, 35')

Realizador: António Reis

Produção: Centro Português de Cinema/CPC e Telecine-Moro

Diretor de Fotografia: Acácio de Almeida

Director de Som: João Diogo

Assistente de Som: Margarida Martins Cordeiro

Música: Louis Armstrong, Stockhausen, Telemann

Montagem: António Reis, Margarida Martins Cordeiro

António Reis realizou *Jaime* em 1974. Esta média metragem seguiu-se ao documentário de 1963, *Painéis do Porto*, e a quatro colaborações como co-realizador, todas elas em filmes documentais. A história de *Jaime* seria, na sequência do pendor documentarista de Reis, a do registo de um caso médico particular, ligado ao mesmo tempo à ruralidade que tanto atraía o realizador – e o levava já a percorrer o Alentejo, de bloco de notas e gravador na mão, para conhecer “na intimidade o seu povo e a sua terra”¹ – e ao modo de expressão artístico entendido como maneira de definir o humano. A duplicidade aqui implícita é a de dois impulsos contrários evidentes em toda a obra de Reis, com incidência em *Jaime* e nos três filmes que realizou com Margarida Cordeiro: a da existência romanticamente despojada da sofisticação urbana e a do poeta sofisticado e culto, criador de uma obra coesa.

Quando começou a trabalhar no Hospital Miguel Bombarda, Margarida Cordeiro viu numa das paredes um desenho de “arte psicótica”² feito por um paciente que ali passara os últimos trinta anos da sua vida e morrera um mês antes; reuniu depois mais de cem desenhos de Jaime

¹ Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo (eds.), *António Reis e Margarida Cordeiro – A Poesia da Terra*, Faro, Cineclube de Faro, 1997, p. 33.

² *Ibidem.*, p. 16.

Fernandes e propôs a Reis fazer um filme sobre aquela produção e o que teria levado até ela. A ideia seria documentar aquela existência. Porém, o que António Reis fez em *Jaime* dificilmente cabe na categoria tradicional de documentário. Na entrevista para a monografia que o Cineclube de Faro editou em 1997, Cordeiro fala do filme que foi possível e dá a entender que houve condicionantes prévias à realização do filme:

Não pudemos falar do homem, fizemos um filme à volta do Jaime e daquilo que ele tinha deixado. (...) não podendo abordar o homem, não podendo abordar médicos ou enfermeiros que dessem um testemunho válido, nós utilizámos o material que ele deixou, os lugares onde ele viveu e um pouco a família (a esposa) e o Rio Zêzere. E fizemos uma coisa o mais honesta possível, sem estar a “puxar” pela análise psiquiátrica. Foi o respeito pelo doente, pela pessoa. Um respeito por um artista.³

A sugestão do final da resposta de Cordeiro leva-me a propor que, apesar da ligação de registo que possa haver entre o filme de Reis e a produção de desenhos de Jaime Fernandes, a relação entre ambos seja antes entendida como uma ligação poética cujo autor é inegavelmente António Reis e de que Jaime Fernandes, assim como os seus desenhos e escritos, são personagens – por outras palavras, que *Jaime* é mais uma criação poética (com tudo o que isso implica de ficcionalidade, de trabalho de invenção) do que documental. A gradual transformação de “doente” para “pessoa” e, finalmente, para “artista” permite entender o processo de afastamento do registo documental e o interesse que o assunto, de facto, teve para António Reis. Já num filme como o *Auto de Floripes*, de 1959, em que Reis colaborou na realização, se entrevê, em planos como os das nuvens, a vontade de escapar do objecto principal que a câmara capta (nesse caso, o Auto) para imagens que a câmara invente fora desse objecto (a partir das nuvens que estão no céu), *Jaime* foi a primeira obra em que a aventura desse corte com a matéria documentável se concretizou mais radicalmente. Talvez seja mesmo, de entre a curta produção de António Reis, depois com Margarida Cordeiro, aquela em que essa radicalidade é mais evidente.

Apesar de a afirmação de Margarida Cordeiro implicar o contrário, uma qualidade de osmose criativa faria com que o filme sobre Jaime Fernandes fosse infectado da alienação esquizofrénica de Jaime, da

³ *Ibidem.*, pp. 16-17.

alienação da sua vida e da alienação da sua obra. O mesmo acto in-fecioso ajustaria o tema à determinação da estrutura arquitectónica, cerrada, do Hospital Miguel Bombarda, por exemplo: assim como a insistência na filmagem dos espaços internos desse edifício (mesmo quando é o pátio com o céu aberto que nos aparece, a visão do filme, desde o seu início, é uma espreitadela para a interioridade). Ajustaria o tema, ajustaria o filme, ajustaria o modo de o ver. A linguagem criada pelo cinema, a invenção poética deste filme, de sintaxe ou montagem soluçada e de elos temporais cortados, mesmo com a possibilidade de serem reconstituídos, seria apropriada ao retrato daquele homem escapado ao real. Além das descontinuidades que decerto terão dominado a preparação do filme, o que se exhibe é também um tempo desconectado: começa por se mostrar o hospital psiquiátrico já depois da morte de Jaime Fernandes, passa-se só então para a paisagem da região de onde era oriundo e onde casou e viveu alguns anos com a família; antes de se regressar, no final, ao cenário fechado do Miguel Bombarda.

Se se pode entender, então, que haja essa contaminação poética de tema e de modo de o tratar, já não é tão claro que o tema tratado seja a razão da dificuldade genológica do filme. Isto porque, pretendendo ser um documentário (um dos objectivos com que foi feito era precisamente o de preservar os desenhos e os cadernos de Jaime Fernandes, um óbvio intuito documental), o filme resiste a essa classificação – ou, seja como for, a qualquer outra que tente definir-lhe um género isolado de outros. De facto, entendo que, neste caso, a natureza poética do filme se opõe à sua natureza documental (ainda que tal entendimento não implique uma incompatibilidade de géneros). O filme de António Reis não nega a sua ligação ao objecto documentado. Apesar disso, omite elementos que garantiriam à história uma sequencialidade narrativa mais claramente relacionada com a história daquele homem ou daqueles desenhos; ou, pelo menos, a justificação de certas peripécias – como, por exemplo, a razão para o internamento de Jaime Fernandes, ou saber-se que profissão que teria na sua terra. A ordem pela qual são mostrados os desenhos que o protagonista fez a esferográfica durante o tempo que viveu internado, assim como a legendagem desses desenhos com excertos dos cadernos de Jaime, é instituída pelo filme. É uma sintaxe que o filme inventa – cria, no sentido em que é poética a criação –, que interfere com e transforma os desenhos, na medida em

que os integra numa determinada lógica fora daquela em que existem, numa sequência não pré-existente mas inaugurada *dentro e a partir do* próprio filme. Os desenhos de Jaime Fernandes deixam de ser objectos externos que o filme documente e passam a ser filme gerado no filme. A ordem pela qual são dados a ver os desenhos – que, mais do que o homem, como se viu, são o centro do filme – faz-se a dois tempos distintos: o primeiro, em que a câmara os mostra como se fosse por dentro, em grande planos que ocultam as margens das páginas e fazem com que toda a sua imagem ocupe o ecrã inteiro; e um segundo momento, já perto do final do filme, no qual os desenhos são vistos na sua escala natural, ao lado uns dos outros, sobre a parede de uma das salas do Hospital, na verdadeira dimensão que contraria o gigantesco que anteriormente pareciam. Esta escolha de montagem reforça a ideia da invenção poética: nos planos iniciais sobre os desenhos, a sua superfície plasma-se sobre a superfície do ecrã, cada desenho funde-se com o filme. A diferença é a que existe entre “fotografias de nitidez [e fotografias] obscuras,” nas palavras de um dos médicos que conheceram Jaime Fernandes – isto se aqui se entender por “nitidez” o reconhecimento possível pela pré-existência e pelo comum do que se mostra no filme e por “obscuridade” o seu contrário, a saber, a existência daquelas imagens apenas na tela e através da tela, sem laço conhecido ou familiar com entidades extra-fílmicas ou que lhe sejam anteriores.

O interesse de Reis pela invenção e a natureza poética do filme são detectáveis noutro aspecto da obra, a saber, a escolha da música e, através dela, a selecção das citações que perpassam o filme. A música, que pode ser vista como instrumento de coesão dos pedaços inconsúteis que constituem um filme, é em *Jaime* uma figura da maior relevância – e, uma vez mais, repete ou reforça a ideia de separação de uma matéria de documento que se reproduzisse tal e qual na tela. Há no filme três temas musicais a definir outros tantos momentos distintos. Os excertos de uma composição de Georg Philip Telemann (compositor alemão do período barroco) ouvem-se associados a imagens do exterior do hospital, da Beira Baixa onde Jaime Fernandes vivera antes de ser internado. A fluidez da sua música é o paralelo sonoro da água que corre num rio perto da povoação onde morou Jaime e sugere a unidade harmoniosa do mundo natural. Os sons compostos por Karlheinz Stockhausen (compositor alemão de música contemporânea) ouvem-

se quando no ecrã se mostram os interiores do hospital psiquiátrico ou os desenhos de Jaime Fernandes: as descontinuidades sonoras de Stockhausen pontuam o ritmo quebrado a que se vão exibindo as paredes, as folhas desenhadas ou as sombras dos homens no pátio. Entre as duas sonoridades, assim como entre as imagens que ilustram, há oposições evidentes. O terceiro tema a que me refiro é o primeiro a surgir, logo na abertura do filme. Trata-se da versão que Louis Armstrong compôs e cantou de uma canção popular, “St. James Infirmary.” A escolha deste tema de jazz para abrir o filme está claramente associada ao assunto do filme – tal como o Miguel Bombarda, a “infirmary” da canção de Armstrong fala de um lugar de decadência e morte, de vida encerrada e terminada. Mesmo assim, talvez nada estivesse mais distante de um comentário sobre um homem cujo trajecto foi de uma aldeia rural no interior de Portugal durante as primeiras décadas do século XX para um internamento numa instituição psiquiátrica, do que o som do jazz. Associar estes dois motivos é uma decisão autoral poética que diz mais sobre António Reis do que sobre Jaime Fernandes ou mesmo o Hospital Miguel Bombarda.

Já noutras ocasiões⁴ aponte a preocupação de António Reis com a fidelidade para com o real que percebe – uma preocupação que se enuncia em alguns dos seus *Poemas Quotidianos* e em “Trás-os-Montes,” o poema que escreveu em 1969 sobre as fotografias que tirou naquela região nordestina de Portugal. Acontece que, quer na poesia de Reis quer nos seus filmes, se assiste a uma distanciação – mais notória ainda de filme para filme – cada vez mais larga em relação àquilo a que se chama “realidade” (e a que aqui chamei “matéria documentável”), e a uma aproximação estreita, gradualmente mais estreita, ao que dela foge, aquilo a que chamei o modo poético de fazer destacar do comum o que se pretende afirmar ou denunciar como arte.

⁴ Refiro-me aos meus artigos “Diante dos Olhos” (in *A Teoria do Programa: Uma homenagem a Maria de Lourdes Ferraz e a M.S. Lourenço*, org. António M. Feijó e Miguel Tamen, Programa em Teoria da Literatura/Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, pp. 89-98) e “António Reis e a Escrita da Poesia” (*Forum Media: Revista do Curso de Comunicação Social*, n.ºs 7/8, Instituto Superior Politécnico de Viseu, Viseu, 2005, pp. 32-35), nos quais analiso o filme *Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1976) e o poema homónimo de António Reis.