

“UMA SECRETA CORRESPONDÊNCIA DAS ARTES”:

A MÚSICA EM *POUSADA DAS CHAGAS*

E A *ILHA DOS AMORES*, DE PAULO ROCHA

Pedro Boléo Rodrigues¹

Resumo: Entre *Pousada das Chagas* (1972) e *A Ilha dos Amores* (1982), existem ligações explícitas e cumplicidades secretas. Os dois filmes de Paulo Rocha marcaram uma mudança no percurso do realizador. A hipótese desta comunicação é que ouvir e pensar a música nesses dois filmes é essencial para compreender esta mudança. Procurarei mostrar como as novas composições de Jorge Peixinho (para *Pousada das Chagas*) e de Paulo Brandão (para *A Ilha dos Amores*) são cruciais para compreender as rupturas estéticas que realizam estes filmes. Escutemos pois os filmes para desvendar o modo como eles, também sonoramente, abrem novos caminhos no cinema, experimentando uma original e secreta correspondência das artes.

Palavras-chave: música, montagem, Paulo Rocha, Jorge Peixinho, Paulo Brandão

Email: pedroboleo@yahoo.com

Entre *Pousada das Chagas* (1971) e *A Ilha dos Amores* (1982), existem ligações explícitas e cumplicidades secretas. Os dois filmes de Paulo Rocha constituem momentos decisivos de uma mudança significativa no percurso do realizador. Ouvir e pensar a música nesses dois filmes é essencial para compreender esta mudança. Procurarei mostrar, pois, como as composições originais de Jorge Peixinho (para *Pousada das Chagas*) e de Paulo Brandão (para *A Ilha dos Amores*), longe de serem materiais acessórios, são elementos-chave para compreender as rupturas estéticas destes filmes.

Para desvendar os traços sonoros que ajudaram a criar bifurcações no percurso artístico de Paulo Rocha e abriram novos caminhos ao cinema, experimentando uma original e secreta correspondência das artes, é necessário não apenas escutar atentamente a banda sonora destes filmes, mas também procurar compreender de que forma a música e o som dos filmes foram pensadas e a importância que adquirem na montagem final de cada uma destas obras, no choque, na colagem ou no entrelaçamento do som e da imagem.

¹ INET-MD/FCSH-UNL.

Existem, antes de mais, continuidades evidentes entre os dois filmes. Liga-os em primeiro lugar uma equipa central comum, que incluía dois fundadores do Teatro da Cornucópia, Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra. Eles participam ativamente em ambos os projetos, e de uma forma não especializada, como explica Luís Miguel Cintra:

“Na *Pousada das Chagas* o Paulo queria que nós fizéssemos tudo, em vez de separar as tarefas, queria um trabalho de conjunto. Havia conversas com papelinhos muito pequeninos em que ele escrevia bocadinhos de frases, versos... Punha aqueles papelinhos em cima da mesa e era como se estivesse a fazer montagem. Falava muito em colagem: colagem de textos com imagens, de várias coisas. Usava muitos conceitos vindos das artes plásticas. Queria uma ruptura com o que tinha feito antes. Ele falava muito do teatro: era muito importante trazer o teatro para o cinema, adorava tudo o que cheirasse a teatro dentro do filme.

Na *Ilha* (dos Amores) prolongou essa ideia. Queria fazer um filme com a Cornucópia que ele achava uma fábrica de espetáculos fantástica, uma equipa que ele adoptaria para si. Não era bem assim, houve imensas dificuldades em executar este paraíso de produção de filmes experimentais...” (Luís Miguel Cintra *apud* Melo 1996, 24)

A declaração de Luís Miguel Cintra tem a felicidade de revelar dum penada vários outros aspectos que nos interessam muito particularmente: a noção (explícita e consciente) de ruptura estética com as obras anteriores de Paulo Rocha; o lado experimental de ambos os projetos; a importância da ideia de colagem; e, finalmente, a relação íntima e profunda com outras artes: a literatura, o teatro e as artes plásticas. Interessa-nos compreender como a música irá, em ambos estes filmes, “colar” com esta colagem.

A ideia de colagem é particularmente forte em *Pousada das Chagas*, um projeto financiado pelo recém-criado Centro Português de Cinema e pela

Fundação Gulbenkian² para o qual Paulo Rocha decidiu convidar o compositor Jorge Peixinho para compor a música. Segundo ele, era necessário descobrir uma música porque “havia que dar uma coerência global do ponto de vista auditivo e da ligação dos textos”. Esta afirmação geral é insuficiente para compreender o trabalho de Jorge Peixinho e a forma como a sua música participa da colagem de Rocha. *Participa* e não apenas “dá coerência”. Ela é parte da colagem, e não apenas a cola que se usa para ligar textos de variadas fontes. O próprio realizador dá outras pistas para o que ele desejava da música, quando se refere a um filme feito de “micro-cenas como se fossem em parte ópera, em parte teatro de vanguarda e, até por brincadeira, em certos momentos transformadas em fado”³ (Paulo Rocha *apud* Melo 1996, 24). Cruzamento de artes, mais uma vez, mas também colagem de materiais de diferentes proveniências e épocas, pondo lado a lado textos pouco conhecidos e textos canónicos, cruzando tradição escrita e tradição oral, erudito e popular, e despistando as referências até para um espectador que conheça bem a obra poética de Rimbaud, Camões, Lorca ou Pessoa.

Paulo Rocha conta um pouco da relação que teve com Jorge Peixinho, que conhecia antes de *Pousada das Chagas* apenas de nome, por ser um compositor de vanguarda e uma figura carismática:

“Tinha assistido a alguns concertos de música contemporânea e pensei em Jorge Peixinho. Era uma figura carismática que arrastava toda a gente. Mostrei-lhe o filme e dei-lhe total liberdade. Ele comentou as imagens como lhe apeteceu. Por vezes com ironia quando eu tinha procurado o sublime, mas tinha uma certa confiança em mim próprio e acreditei que as imagens não iriam ficar destruídas. Antes se criava uma química nova. Foi uma experiência muito interessante. Era fascinante

² *Pousada das chagas*, de Paulo Rocha, foi estreado a 25 de fevereiro de 1971 no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian. A produção foi do Centro Português de Cinema/CPC, criado em 1969 e ligado à Fundação Gulbenkian.

³ O texto é de uma entrevista ao *Jornal de Letras* a 30 de agosto de 1995: O “fado” a que se refere o realizador é cantado por Clara Joana musicando livremente um excerto das *Illuminations* de Rimbaud na tradução libérrima de Mário Cesariny: “(...) esta cerveja esta rua/ a miséria que isto sua/ mas trago curso perfeito/ da ventura dentro do peito/ a hora da fuga ou sorte/ será a hora da morte”.

ver como o Peixinho trabalhava o aleatório e usava os meios mais simples para fazer os sons mais estranhos. (...) Peixinho tinha realmente um ar de chefe de fila. Era corajoso e inquieto, cheio de sensibilidade e de imaginação. uma personalidade exuberante. Explosiva. Com sangue vermelho.

A minha abertura para a arte contemporânea veio pela sua mão. Andava à procura de novas imagens para o cinema e, nesse sentido, foi muito importante o nosso encontro. Calhou numa altura certa. Ainda tinha a cabeça fresca para aprender coisas novas. A experiência da Pousada das Chagas acabaria por influenciar os filmes que fiz a seguir. (...) as ideias do Peixinho ajudaram-me a abrir novos caminhos (...)”⁴ (Paulo Rocha *apud* Melo 1996, 25)

De facto, a música de Peixinho e a “química nova” que ela cria com as imagens filmadas no museu de Óbidos contribuem para instalar o filme num lugar ainda mais estranho, difícil de decifrar. João Bénard da Costa fala a respeito deste filme de um “um ascético ritual, em busca de uma secreta ‘correspondência das artes’” (Costa 1991, 137). *Pousada das Chagas* faz-nos entrar num mundo de enigmas e secretas ligações, e a música de Peixinho desloca os objetos do museu para um lugar mágico, como se as peças adquirissem uma potência nova, como se elas voltassem a ter uso e (re)vivessem.

Magia e mistério, sim, mas recusa deliberada da ilusão. Nesta “representação sobre o museu de Óbidos” a música recusa qualquer função psicologizante, preferindo imiscuir-se na colagem de textos e objetos, atores e cenários de uma forma autónoma e extremamente livre. A música faz as imagens dos santos e as peças do museu “falarem”, como o plano da estatueta da virgem-mãe aos 4’32” cujo intenso “olhar” é acompanhado de uma sugestiva música de harpa, piano e violino. A música ajuda as peças a interagirem com os atores, por exemplo quando Luís Miguel Cintra diz um verso das rimas de Camões, “Pois quem pode pintar a vida ausente?”, “entrando” na pintura depois

⁴ Entrevista ao *Jornal de Letras*, 30 de agosto de 1995.

de se virar par a câmara como que chamado pelo som de um intervalo rápido de segunda ascendente produzido pelo violino enquanto o órgão eléctrico tece uma harmonia dissonante.



Imagem 1: A música que *faz ver* em *Pousada das Chagas*: “Pois quem pode pintar a vida ausente?”: o som de um violino “chama” o ator para dentro do quadro.

Os próprios atores são transformados por vezes em imagens ou estátuas (um bom exemplo é a pose de mártir de Luís Miguel Cintra aos 6’52”, repetindo-se depois ao ar livre, aos 7’15”).

Os violinos dissonantes do início do filme surgem ainda sobre o genérico e acompanham depois a estranheza “ritual” do plano inicial, uma roda que gira ao lado de duas mãos com chagas, como se começasse um jogo de secretas regras. O jogo modernista inicia-se assim com a música, que torna clara desde início a sua função desestabilizadora das imagens e a participação na escrita “hieroglífica” de Rocha. Uma espada filmada de alto a baixo é, logo de seguida, acompanhada por sons de um prato que vibra com um arco. Se noutros momentos a música comenta ironicamente as imagens sagradas, dando-lhes vida profana e pondo os santos a “representar” como se fossem atores (exemplos), aqui, nesta espada, o gesto musical procura uma consonância direta, quase literal, com o movimento da câmara sobre a espada.

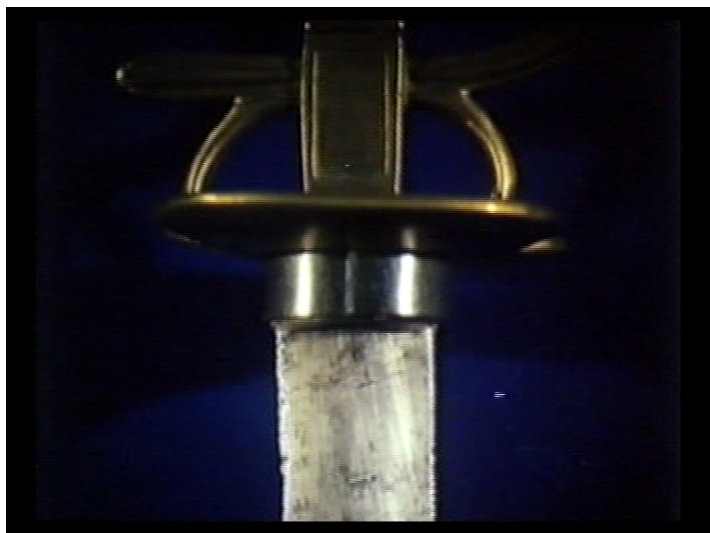


Imagem 2: Consonância e dissonância da música em *Pousada das Chagas*: ouve-se um prato posto em vibração por um arco, enquanto a câmara filma a espada de alto a baixo.

Mas a música raramente seguirá este caminho de encontro direto com as imagens, mantendo-se no filme como um material autónomo, encontrando-se com a atitude “vanguardista” de separação deliberada dos materiais do filme, que entram em confronto através de associações de ideias cujo sentido permanece oculto. Dizia Jorge Peixinho numa entrevista de 1979 de José Matos-Cruz a propósito da música que o compositor fez para um outro filme, *O Prisioneiro*, de Sérgio Ferreira:

“Ao contrário de outros compositores, que procuram inserir-se na habitual música de fundo para cinema, por vezes violentando a sua linguagem criadora e ideais estéticos, não me demito das aquisições da minha própria linguagem”⁵ (Jorge Peixinho *apud* Assis 2010, 337).

Afirmção, pois, de uma autonomia da música, que não deve fazer concessões estéticas por ser “para cinema”, apesar da procura de uma convergência (estrutural) e de uma cumplicidade estética com o projeto de Paulo Rocha:

⁵ Entrevista de José Matos-Cruz a Jorge Peixinho, *Diário Popular*, 21 de junho de 1979.

“(…) procuro pois que a minha música mantenha um potencial criador suficientemente forte para que possa contribuir (…) para o enriquecimento do filme. Isso pressupõe uma convergência, se não total, pelo menos em grande parte, quanto aos objectivos estéticos do realizador. Daí que estivesse fora de causa a minha colaboração num filme de tipo comercial, que não tivesse determinadas exigências e qualidades intrínsecas que me satisfizessem”⁶ (idem, 337-338)

Os pequenos fragmentos escritos em partitura para *Pousada das Chagas* sugerem que apenas uma parte da música foi escrita, havendo lugar para partes improvisadas, embora muito precisas em relação aos tempos do filme e ao seu ritmo interno. A instrumentação é bastante incomum, incluindo harpa, 2 violinos, espineta, piano, órgão e percussão⁷.

Se há encontro e colagem, ele é preferencialmente abstracto, e faz-se seguindo o ritmo da montagem visual e do movimento dos planos-sequência ou a intensidade jogo de cores do filme e não ilustrando aquilo que é representado. Num plano das ameias do castelo ao anoitecer (aos 12’24”), o violino move-se em frequências instáveis acompanhado por êmbolo e um trilo de piano, e no contraluz das ameias no céu não se vê tanto a força e a segurança das muralhas, mas um abstracto contacto com o movimento de câmara, que torna antes o castelo um espaço de dúvidas e sombras. A música segue depois colando-se ao texto de Federico Garcia Lorca (*Mariana Pineda*). Clara Joana canta depois “Como el lírio”⁸ e a música que se lhe segue citar-á o seu canto, entrelaçando-se com a linguagem enigmática de Rocha.

Entrelaçamento mas não fusão das artes. Música, pintura, arte sacra, objetos do museu, cenários, luzes, excertos de textos e trabalho dos atores, tudo se liga mas ao mesmo tempo mantém a sua viva independência, como se o filme resistisse precisamente pelo seu acesso dificultado (senão mesmo vedado), pela sua recusa da comunicação direta e por processos de citação

⁶ *Ibidem*.

⁷ No catálogo cronológico estabelecido por Cristina Delgado, Jorge Machado e José Machado, a obra está catalogada com o código JP043.

⁸ “Como lirio cortaron el lirio/ Como rosa cortaron la flor/ Como lirio cortaron el lirio/ Más hermosa su alma quedó” é um excerto de Mariana Pineda, obra de Lorca de 1925.

quase indecifráveis. Os elementos apresentam-se nus, na sua materialidade, pondo nalguns casos à mostra os seus próprios dispositivos e formas de fazer, num procedimento tipicamente “modernista”⁹.

Esses materiais, incluindo a música, reúnem-se numa teia de correspondências que devem muito às colagens dadaístas e às obras de Rauschenberg, pelas quais Paulo Rocha se interessava muito na época, ao mesmo tempo que crescia o seu interesse pelo teatro japonês. Tudo isso converge numa espécie de *happening* que deixará muitas ideias para futuro.

A *Ilha dos Amores* será, pois, o filme onde estas experiências vanguardistas serão desenvolvidas, num longo e difícil processo de trabalho que se conclui apenas em 1982. Mantém-se a equipa em grande parte oriunda do Teatro da Cornucópia (com Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra de novo acompanhando todo o filme e participando como atores), e mantém-se também o par central de atores, Clara Joana e Luís Miguel Cintra. A música será escrita por Paulo Brandão, que trabalhava regularmente (compondo música) para a Cornucópia. Paulo Rocha lamenta que o trabalho com o compositor não tenha sido feito desde o início:

“A colaboração com o Paulo Brandão, que era também músico da Cornucópia, foi igualmente importante, mas foi pena não ter sido possível ele compor a música previamente. Exceptuando a parte da ópera, a música foi feita a posteriori, já com as imagens montadas, não sendo possível obter o mesmo grau de integração. Mesmo assim, houve

⁹ No seu *Dicionário do Cinema Português (1962-1988)*, de 1989, Jorge Leitão Ramos questiona para onde se vai “aninhar” o filme: “Para uma estética de exacerbamento dos materiais fílmicos, para um território de pesquisa formal, para um secretismo ficcional que se joga entre a consciência do cinema como representação e a (desejada?) ruptura de comunicação imediata comum (ignoto? improvável? negligenciado?) espectador?”, para concluir depois: “Creio que o solipsismo do cinema português encontra aqui o seu ponto paroxístico. Há uma opção pela cifra e pelo formal, uma descarga, uma desistência em falar com. Filme meditado e muito belo, ele lá está, em assumida solidão, espargindo cores e sussurros, como quem fecha a porta do sacrário e deita a chave ao rio.” (Ramos 1989, 310)

Mas o que é “moderno” em *Pousada das Chagas* não é apenas a ruptura formal – é a presença simultânea de tempos diferentes (mas não como *pastiche*). A vanguarda dá assim um salto no passado mais longínquo, já que o passado próximo e o presente é o da opressão e da ditadura, e de formas artísticas que são declaradas caducas ou sem interesse. No caso de *Pousada das Chagas*, fá-lo conscientemente de uma forma enigmática, secreta, e descrevendo uma ponte para o futuro. Deixando um eco.

um trabalho de preparação: falámos sobre o eco e o ritmo dos passos dos atores em certas cenas e sobre a construção dos respectivos décors, as escadas em madeira, o chão ressoando como um tambor, à maneira do teatro Nô, as notas a inserir nos intervalos dos passos e das vozes dos atores, como no teatro Kabuki.”

Quando Paulo Rocha fala da “parte da ópera” está a referir-se à Oitava Canção do filme (Canto intitulado *O Deus do Rio*)¹⁰, em que todo o texto é cantado e acompanhado por música. Paulo Brandão compõe para esta parte uma pequena peça lírica atonal (iniciada às 2:21’38” do filme e com a duração de 4 minutos) para pequeno *ensemble*, cantada desde o início por uma voz de soprano: “Contigo descí os muitos rios/ Veio um tufão/ Ergueu as águas...”. Este momento “operático” para uma só cantora é inspirado, também ele, no teatro Kabuki, como explica Paulo Rocha:

“Um filme como *A Ilha dos Amores* deveria ser visto como no Kabuki, em que se as pessoas estão cansadas ou não gostam do que vem a seguir vão para o restaurante do teatro comer, beber, fumar, conversar com os amigos, até que surja o ator ou o ato que lhes interessa. Este tipo de experiência teatral total, que está ligada à longa duração e em que a vida lá de fora deixa de contar, criando uma dimensão temporal diferente, seria necessária para uma visão ideal de *A Ilha dos Amores*.

A ópera na Oitava Canção é o exemplo de tudo isto. Era preciso deixar respirar o público, numa efusão lírica que o libertasse temporariamente duma carga dramática excessiva.” (Paulo Rocha *apud* Melo 1996, 87)

¹⁰ *A Ilha dos Amores* é baseado nas *Nove Canções* (ou *Nove Cantos*) do poeta chinês Chu Yuan e em textos de Wenceslau de Moraes.



Imagem 3: Momento lírico da Oitava Canção de *A Ilha dos Amores*: uma ópera?

Retenhamos esta ideia de que esta ópera é vista pelo realizador como um momento “arreatadamente lírico” necessário nesta colagem de grandes dimensões (*Pousada*, um filme com menos de 20 minutos, era-o de uma forma muito mais rápida e em pequenas dimensões), que deve “libertar temporariamente” o espectador do drama.

A música atonal de Paulo Brandão adquire por vezes um carácter “orientalizante” (nalguns aspectos da ópera, e em pequenos apontamentos como na cena do banho, aos 52’30”, com delicadíssimos apontamentos de violino dedilhado)¹¹. Mas, na maior parte das vezes, ela entra em cena como elemento de uma composição cinematográfica que cruza elementos do teatro, do cinema, das artes plásticas e da música japonesa com traços expressionistas. O melhor exemplo desta cumplicidade estética com o expressionismo, que pode parecer surpreendente, encontra-se na Sétima Canção, onde Paulo Rocha assume ter buscado e cruzado, em tom noturno, referências do romantismo

¹¹ No início do filme, Paulo Rocha queria também um jogo musical de referência oriental, budista, neste caso, como explica o realizador: “Era fascinante usar os canhões como se fossem instrumentos de percussão. Lembravam os sinos dos templos budistas da China e do Japão, que não têm badalo por dentro, são tangidos por fora e ficam a ressoar longamente, como os instrumentos chineses primitivos. O som do bronze é de uma nobreza incomparável. Eu queria uma espécie de ‘concerto para canhões e orquestra’, uma abertura para uma sinfonia ou uma ópera. O Paulo Brandão disse para filmarmos as imagens que quiséssemos, que ele comporia a música a posteriori. Mas o bom método teria sido ensaiar durante quinze dias, em vídeo e na presença do músico, e depois tentar montar um primeiro esboço. Só depois o músico deveria propor a versão definitiva, para ser filmada mais tarde. Claro que tudo isto assim sairia caríssimo.” (Paulo Rocha *apud* Melo 1996, 89-90).

alemão e do expressionismo: “A mesa central em diamante, iluminada por dentro, representava um pouco a pedra filosofal do romantismo alemão, que reencontramos em certos filmes expressionistas. Era uma mesa espírita, com as vozes falantes dos ausentes, os postais, as fotos, as cartas do Moraes, um diamante em que se via o passado e o futuro.”



Imagem 4: Música e iluminação “expressionistas” em *A Ilha dos Amores*: “Ouçam!”

A música tece nas cordas um ambiente de enorme tensão dramática, tipicamente noturno, embora não de forma convencional. Na coerência da sua linguagem própria, a música dialoga com ideias-chave do filme de Rocha: a sobreposição de tempos diferentes e o exílio. Tal como na colagem ousada de *Pousada das Chagas*, *A Ilha dos Amores* estende a ideia de colagem mantendo uma autonomia relativa das artes, cruzando-as (cripticamente) num filme que enfrenta os textos clássicos e algumas referências centrais da cultura portuguesa, francesa, chinesa e japonesa. Propondo novos modos de ver e ouvir (e é também “vanguardista” neste sentido), ambos os filmes usam a música como ponte de uma enigmática correspondência das artes, sobrepondo tempos e referências estéticas e, no mesmo gesto enigmático, enviando uma mensagem na garrafa para ser descoberta, talvez, noutra tempo (futuro)¹².

¹² Está em causa um “problema de tempos”, que a utilização do som reforça: não estamos no tempo “certo”, há um desfasamento. No terreno da afirmação de uma estética, é também um problema genealógico que está em causa (mais do que “geracional”). Problema genealógico e de ascendência. O que está para trás e o que é o presente do cinema português não nos serve, afirma a seu modo Paulo Rocha — e Jorge Peixinho di-lo também em relação à música do seu tempo, sem dúvida. Como se dissessem: “aquilo que nos deu origem já não nos serve”. É um

A música participa, pois, de uma ideia de arte como enigma resistente que só pode comunicar em eco ou em longínquas ressonâncias: relembremos o texto das rimas de Camões, dito ao espelho por Clara Joana, com a câmara a ver-se no espelho, depois de uma música explosiva, de extrema tensão, com violino, piano, órgão, percussões no final de *Pousada das Chagas*: “Canção, neste desterro viverás/ voz nua e descoberta/ até que o tempo em Eco te converta”.

A música de ambos os filmes, de formas diferentes, alarga a ressonância das imagens e sugere que pode haver um eco, uma resposta indireta do tempo a uma intensa necessidade de ruptura estética e de fuga (ou exílio) para terras distantes, porque a terra (lugar geográfico mas também espaço mental e sensível) onde se está é, como diz Wenceslau de Moraes, uma “terra imunda, desarmónica”.

BIBLIOGRAFIA

Assis, Paulo, e Cristina Delgado, ed. 2010. *Jorge Peixinho: Escritos e Entrevistas*.

Porto: Casa da Música/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

Costa, João Bénard da. 1991. *Histórias do Cinema*. Lisboa: INCM/Europália'91.

Melo, Jorge Silva, ed. 1996. *Paulo Rocha: o rio do ouro*. Porto: Cinemateca Portuguesa—Museu do Cinema.

Ramos, Jorge Leitão. 1989. *Dicionário do Cinema Português (1962-1988)*. Lisboa: Caminho.

passado em derrocada, arruinado, desatualizado, que não acompanhou os tempos. É o que se poderia chamar um problema genealógico da vanguarda, e de certa forma é um problema típico, mesmo anterior às vanguardas do século XX. A sua origem encontra-se pelo menos desde o programa inicial do romantismo alemão, quando a arte define um programa próprio, autónomo, mas que pressupõe uma promessa emancipatória, ou seja, que contém em si mesmo, do seu interior e através dos seus meios, um programa político, anunciando outros tempos e antecipando outra sensibilidade. Um problema de desfasamento e sobreposição de tempos discordantes está dentro deste programa estético que vem do século XIX. A arte põe a contradição e a sobreposição em evidência, com os seus meios próprios, e antecipa a ideia de uma outra vida possível.

Teixeira, Cristina Delgado. 2006. *Música, Estética e Sociedade nos escritos de Jorge Peixinho*. Lisboa: Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

Turigliatto, Roberto, ed. 1995. *Paulo Rocha*. Torino: Lindau.