

**EXTRATOS ARTÍSTICOS EM
A ILHA DOS AMORES (1982) DE PAULO ROCHA**

Nelson Araújo¹

Resumo: O filme *A Ilha dos Amores* (1982) de Paulo Rocha assume-se como um filão fílmico com múltiplas possibilidades exploratórias; para este trabalho direcionamos a extração artística para o campo da dialogia e a intertextualidade numa tentativa de sublimar a presença das outras artes nesta obra. A transplantação dos textos de Wenceslau de Moraes para a linguagem cinematográfica e uma encenação devedora do teatro japonês assumem-se como uma sociedade artística frutífera que importa sinalizar. A depuração imagética neste filme transporta-nos também para as contaminações fílmicas dos mestres japoneses Yasujiro Ozu e Kenji Mizoguchi, revelando-se, esta aproximação, um código de acesso ao nível espiritual das imagens do realizador português.

Palavras-chave: Intertextualidade; Dialogismo; Fílmico; Artes.

Contacto: nelson.araujo@esap.pt

O cineasta Miguel Gomes, depois de ver o seu filme *Tabu* (2012) premiado em Berlim, afirmou que aquele reconhecimento deveria ser alargado a realizadores como Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Fernando Lopes, Pedro Costa ou Paulo Rocha, identificando-se como membro daquela família do cinema português. Esta declaração extrapola uma inversão nas ruturas geracionais que caracterizam a história do cinema português, na medida em que um dos protagonistas da nova geração reconhece a sua filiação artística na geração anterior. O carácter deste elo transporta múltiplas possibilidades de interpretação, que aqui não é possível abordar, pelo que reduzimos esta extração fílmica para a capacidade de influência que uma obra como *A Ilha dos Amores* (1982) de Paulo Rocha pode ter nas gerações posteriores e, nesta tarefa, observar a contribuição de outras artes e outros cineastas na superfície fílmica do filme de Rocha.

Pedro Costa corrobora a existência deste filão artístico quando diz que os filmes “*O Amor de Perdição, Trás-os-Montes, A Ilha dos Amores* são poços de energia” (Grilo 2006, 32). É precisamente este magnetismo artístico que erradia da obra de

¹ Doutor pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo, investigador no Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior Artística do Porto (ESAP), uID 4041.

Araújo, Nelson. 2020. “Extratos Artísticos em *A Ilha Dos Amores* (1982) de Paulo Rocha”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 61-67. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1

Paulo Rocha que interessa aqui sinalizar. Antes de mais, é importante fazer referência ao tempo desmedido que o realizador português dedicou à realização desta fita e que, inevitavelmente, terá contribuído para a sua singularidade. A este propósito, Paulo Rocha afirma:

“A necessidade de passar dez anos a pensar num plano, dia e noite, em Tóquio, em viagens, até descobrir o enquadramento certo, levou-me a esquecer tudo o que não era o filme. Esqueci-me da minha própria vida, do correr dos anos, da evolução das coisas exteriores do dia a dia” (Melo 1996, 86).

Não será completamente descabido dizer que o filme substancializa a obsessão do seu autor pela perfeição, transpirando um vínculo entre a vida e cinema que faz jus ao que Kant chama de ética do sublime, conceito que impõe como condição a força do artista. *A Ilha dos Amores* assume-se, pois, como um ato de heroísmo por parte do realizador, capaz de inspirar as novas gerações com uma ideia de cinema totalmente desligada das imposições de mercado.² A consciência artística que promana desta obra é, antes de tudo mais, a sua semente de afirmação no confronto com a história, o que lhe confere o estatuto de obra-prima.

O índice deste filme remete-nos, desde logo, para o filme anterior de Paulo Rocha – *A Pousada das Chagas* de 1972, uma curta-metragem de vinte minutos que anuncia o programa estético de *A Ilha dos Amores* e a aproximação a um trio de atores que serão peças-chave nas duas fitas, a saber: Clara Joana, Luís Miguel Sintra, e Jorge Silva Melo.³

Os fluxos artísticos entre os dois filmes são igualmente desencadeados na composição sonora funcionando, esta dimensão, como mecanismo de desintegração do espaço real ao confrontar o espectador com uma matéria fílmica ambígua e não identificável. Esta zona de desconforto, particularmente explorada no início das duas obras, remete-nos para um espaço abstrato, retirando, com este dispositivo, qualquer possibilidade de a ficção assumir o jogo do faz de conta. Desta forma, Rocha promove a autonomia da música em relação à imagem, numa clara recusa de lhe

² Note-se que o filme teve a sua estreia no Festival de Cannes em maio de 1982 e só teve estreia comercial em Portugal em março de 1991.

³ Estes dois últimos estariam na fase pré-cornucópia (o teatro da cornucópia é fundado em 1973).

prestar vassalagem. Paradoxalmente, a refutação de um papel pleonástico para a música, transporta uma subterrânea aproximação à imagem, mas, desta feita, para liderar uma irrupção da fantasia na lógica imagética. Como afirma Pedro Boléo Rodrigues (2013, 525) “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”.

A Pousada das Chagas terá assim funcionado como um laboratório experimental, num “ascético ritual, em busca de uma secreta ‘correspondência das artes’” (Costa 1991, 137), inscrevendo o roteiro filmico de Paulo Rocha nos processos dialógicos e intertextuais do cinema com as outras artes, reconhecendo-se, nesta dimensão, um excedente artístico que importa extrair. Desde logo, um enunciado cinematográfico que se organiza em função de valores plásticos recusando o papel ilustrativo convencional, travando, o realizador, nesta operação, o nível ilusório da ficção. O rasgo modernista impõe-se numa composição imagética que segue uma coerência interna de construção de plano como valor unitário, recusando a lógica da continuidade refém das relações temporais e diegéticas. Na espessura fílmica daqui resultante coabitam forças universais que interagem nas imagens de Rocha: a luz e as trevas, o sagrado e o profano; a alucinação e o rigor, o real e o onírico, ou seja, a violência dos contrastes depurada para filme.

A administração fílmica da obra *A Ilha dos Amores* corporifica uma aliança artística que é, desde logo, evidente nos diálogos escritos por Luísa Neto Jorge. Conhecedora das poéticas simbolistas e surrealistas, a poetisa nominaliza uma depuração textual que articula com o pensamento modernista de Paulo Rocha a libertação, para a palavra, da prisão imagética. Esta via autonomiza-se com um valor plástico que promove movimentos dentro do enquadramento, numa irrupção atemporal colada num complexo jogo artístico que é vinculado nas seguintes palavras de Rocha: “A pouco e pouco, com um enorme esforço de toda a gente, criou-se uma geometria misteriosa, ligando-se as posições de câmara, as luzes, as cores e os sentimentos, que se aproxima um bocadinho da vertigem do texto da Luísa Neto Jorge” (Melo 1996, 92).

A dimensão literária no filmico encontra também um espaço de descoberta dos textos de Wenceslau de Moraes que são disponibilizados num complexo puzzle que gravita entre o percurso intelectual e geográfico de Moraes. Nesta deambulação artística, Rocha não abdica de conferir protagonismo à palavra numa espécie de magnetismo fílmico que interpela a imagem a assumir um carácter literário. Este tipo de composição

é, por exemplo, verificável na cena da morte de Ko-Haru, a segunda mulher de Wenceslau Moraes em terras orientais: no início do canto VI – O Pequeno Senhor das Vidas – uma enfermeira, num museu militar ao som dos disparos de canhão, leva comida para Ko-Haru doente de uma tuberculose. A dissonância visual de um hospital transplantado para um local com signos bélicos é duplamente embrutecida pelas palavras de Wenceslau de Moraes e sublinhada na recusa da representação de Luís Miguel Sintra que cita o texto não se escondendo atrás da personagem.

“Uma repugnância imensa, um nojo me assaltou. Atirei com desgosto ao chão aquele resto de banana. Bruto, eu podia e devia poupar-lhe aquela mágoa. Bruto, que assim gravava no meu próprio sentir a ideia de um remorso que ficaria a morder-me para sempre. Mas quem se livra de uma dessas repugnâncias atávicas, quando deixa de falar a razão e a prudência e a estima e a piedade e só delibera a fé indómita em que cada qual de nós todos possui dentro de si?”

Interrogar as interceções artísticas no filme *A Ilha dos Amores* implica colocar a intertextualidade na metodologia investigativa, legitimando, Brian Henderson, quando afirma que aquele princípio

“significa, de modo bastante simplificado, que nenhum texto é isolado, específico, único, e que nenhum texto é auto-originador. Todo texto é uma combinação de outros textos e discursos, que ele ‘amarra’ de um modo determinado” (Henderson 2005, 319-320).

Ilustrar o conceito de intertextualidade em *A Ilha dos Amores* remete-nos, desde logo, para a poética do quotidiano de Yasujiro Ozu e a sua integração no filme de Paulo Rocha, em particular, a parte filmada no oriente em que o realizador português operacionaliza a máxima do realizador japonês: converter em imagens a vida sem utilizar acontecimentos extraordinários. De facto, Rocha faz a administração do plano a partir de enquadramentos amplos que enfatizam o trabalho da *mise-en-scène* e, neste reduto, investe nas relações humanas circunscritas aos interiores do domicílio, filmando por camadas do quotidiano o desequilíbrio das relações interpessoais. Exemplo desta representação fílmica acontece, por exemplo, no fim do III Canto em

que Paulo Rocha elabora um plano-sequência da sala de chá, dentro de um edifício macaense, mostrando-nos um retalho da vida chinesa. Em cerca de seis minutos, num ponto de vista superior de um prédio típico, a câmara, a partir do ponto de vista de Wenceslau de Moraes, perfura, com o seu olho, a vida que decorre entre as paredes do edifício: a jardinagem no pátio interior; as meninas que decoram histórias tradicionais; a professora de canto que bate na criança; o fumador de ópio refletido no espelho; o cavalheiro que escreve um poema no forro de um vestido de uma jovem; os amantes que fecham as janelas, até finalmente aparecer Atchan, sua primeira esposa em território Oriental e de quem se vai separar. O perímetro apertado para filmar este longo plano, que contempla vários ângulos, faz dele um exercício cinematográfico de excelência. A câmara, numa conjugação complexa com a dramatização nos vários espaços cénicos, finaliza a sua movimentação *voyeurista* num espelho que se encontra no corredor da sala de chá, filmando, Paulo Rocha, a imagem refletida em que se sobrepõe o desenho do mapa-mundo e a discussão fraturante da relação, numa conjugação visual que anuncia a partida de Wenceslau para o Japão.

A estética fílmica de *A Ilha dos Amores* é também marcada por um dos grandes mestres do plano-sequência: Kenji Mizoguchi que, no seu caso, projeta determinações formais que vão influenciar Paulo Rocha. A conceção desta variante da gramática cinematográfica é construída, pelo realizador japonês, com uma dinâmica muito pessoal que importa referir. A valorização da *mise-en-scène* é duplamente trabalhada a partir da distância da câmara que permite mais liberdade de movimento às pessoas e a multiplicação de objetos no enquadramento. Esta opção vai permitir a sustentação de um segundo plano e a exploração da profundidade de campo numa aproximação pictórica ao conceito de perspetiva. Neste âmbito, brilham particularmente as relações espaciais cartografáveis em linhas diagonais e verticais.

Este exercício de estilo será radicalizado por Paulo Rocha no plano-sequência do serão de Kobe com cerca de nove minutos: o espaço fílmico é dividido entre o mundo dos mortos e o dos vivos. Naquele primeiro, encontra-se O-Yoné, posicionada no quarto e situada no último terço do plano. Um mosquiteiro azul define a fronteira com o espaço dos vivos dilatando a sensação de profundidade de campo, a partir das suas competências cromáticas. Nesta dimensão, encontra-se Wenceslau mergulhado na sua escrita. O enquadramento que Paulo Rocha preforma para esta personagem, ocorre com frequência nesta obra: posicionado numa lateralidade imputada ao primeiro terço de plano, acrescenta uma pluralidade de espaços e acontecimentos que o escritor

português não domina ou não vê e que provêm da profundidade de campo que Rocha nominaliza, convocando da gramática cinematográfica os planos médios e evitando os grandes planos. Entre os dois domínios circula em linhas verticais a sobrinha de O-Yoné, substancializando com a sua deambulação a profundidade de campo. Paralelamente e de um espaço lateral, entra no enquadramento Isabel-Vénus,⁴ aproveitando novamente o realizador para operacionalizar a profundidade de campo, a partir dos azuis que irrompem do local de onde esta entra dentro de campo.

Falar da estrutura artística do filme *A Ilha dos Amores* implica observar as infiltrações do teatro clássico japonês nomeadamente no afastamento da carga ilusória no ato da representação. Com efeito, a encenação é trabalhada de forma a distanciar-se do naturalismo recusando que os atores se diluam na personagem. Tal como no teatro japonês, nota-se o domínio do corpo com uma elevada carga gestual, retirando qualquer possibilidade de identificação por parte do espectador. O próprio Paulo Rocha reconhece esta influência na “marcação dos atores e o exacerbamento de certos elementos espetaculares, roupas, posições, cores, sons que se tornam música” (Melo 1996, 87).

Outro momento presenteador das outras artes em *A Ilha dos Amores* é o final da cena do banho de Kobe, em que Paulo Rocha deixa um rasto do teatro de marionetas japonês denominado Bunraku. O realizador, sugestionado pelo facto de o operador de marionetas, naquele contexto, não estar escondido do público, transplanta esta ideia para o filmico, remetendo para a personagem Vénus-Isabel o papel de manipular as marionetas, que, neste caso são – Wenceslau Moraes e O-Yoné. Outra variante artística transplantada do Bunraku acontece quando o casal, no banho, soletra o texto que anuncia a morte de O-Yoné expressando uma proximidade com aquele contexto artístico japonês em que, por vezes, as personagens falam de si próprias como se fossem outras pessoas.

BIBLIOGRAFIA

- Costa, J. B. da. 1991. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Grilo, J. M. 2006. *O Cinema da Não-Ilusão*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Henderson, B. 2005. *Crítica ao cine-estruturalismo*. In F. P. Ramos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, pp. 303-320. São Paulo: Senac.

⁴As referências divinas e terrenas são, muitas vezes, convocadas na mesma cena nesta personagem difusa e fantasmática.

- Melo, J. S. (coord.). 1996. *Paulo Rocha – o Rio do Ouro*. Porto: Casa das Artes.
- Rodrigues, P. B. 2013. 'Uma Secreta Correspondência das Artes': a música em Pousada das Chagas e A Ilha dos Amores, de Paulo Rocha." In T.Baptista, e A. Martins (ed.). *Atas do II Encontro Anual da AIM*, pp. 521-533. Lisboa: AIM.