

**A CONSTRUÇÃO DO INQUIETANTE,
EM JAIME, (1974), DE ANTÓNIO REIS¹**

Ilda Teresa Castro²

Resumo: Tomando como referência *Jaime, (1974)*, de António Reis, este artigo persegue a construção da atmosfera de *estranheza e inquietação* que o filme evoca e instaura.

Palavras-chave: uncanny, inquietante estranheza

Email: castro.ilda@gmail.com

I

Esta incursão pela construção da atmosfera de *estranheza e inquietação* em *Jaime, (1974)*, de António Reis, incide sobre a construção formal do filme e distancia-se da prerrogativa jentschiana de estreita relação entre a *inquietante estranheza*³ e a “mecanicidade” na loucura⁴. Não tende contudo, nem poderia ter tal pretensão, ao esclarecimento do *sinistro*, nem tão pouco a uma análise dos textos de referência consultados. Ancorada em algumas leituras do *the uncanny* e consciente de que a abordagem deste conceito foi, desde Freud, principalmente aplicado à literatura fantástica, propõe a transversalidade do

¹ Esta comunicação é uma adaptação de um artigo anteriormente publicado na revista online *artciencia.com*, Ano IV, Número 8, Abril 2008-Agosto 2008, ISSN 1646-3463.

² PhD em Ciências da Comunicação/Cinema e Televisão pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa. Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

³ A tradução reporta diretamente à expressão de Hélène Cixous, (1976), “disquieting strangeness” para “the uncanny”. Utilizamos ainda as expressões “estranha inquietação”, “inquietante”, “estranheza”, “sinistro”, “perturbador”.

⁴ Muito embora, cerca de cem anos sobre a publicação do texto de Jentsch e na presença de um território classificado de insano, a relação do sujeito contemporâneo com a loucura e com o universo e o comportamento dos loucos, não registre alterações significativas. Jentsch refere que o sentimento de *uncanny* propiciado pela presença de pessoas loucas, é baseado no facto de associarmos o seu comportamento a um mecanismo que entra em contradição com a nossa visão do que é a liberdade física, levando-nos a duvidar da sua “anima” (Jentsch 1996, 15); este mesmo mecanismo, é interpretado por Freud como suscitando “no espectador a impressão do automático, processo mecânico em funcionamento por detrás da aparência vulgar de uma atividade mental” (Freud 2000, 3680). António Reis enquadra a obra de Jaime sob o ponto de vista da criação e recusa os posicionamentos tradicionais na dicotomia normalidade/anormalidade (o que o próprio reitera, em entrevista de João César Monteiro, *Cinéfilo*, 1974). O enfoque incide sobre o trabalho pictográfico e os escritos de Jaime, diagnosticado como esquizofrénico paranoico, e internado num hospital psiquiátrico de Lisboa.

mesmo numa obra não literária e sobretudo, não fantástica, como é o caso com o filme *Jaime*⁵.

II



Imagem 1

No início do filme, em silêncio é apresentada uma biografia de Jaime⁶, um retrato seu e um dos seus escritos: *Ninguém. Soieu.* (Ninguém. Só eu.). Ainda

⁵ Não obstante Freud questionar o ponto de vista de Jentsch quando este postula a incerteza como origem da emergência do sentimento de *inquietação*, Todorov — em texto de Weber (1973, 1113) —, numa mesma alusão a estes princípios, considera a incerteza acerca da realidade dos fenómenos envolvida no fantástico, mas ressalva na sua *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970), que “l’étrange réalise une seule (...) des conditions du fantastique: la description de certaines réactions, en particulier de la peur; il est lié uniquement aux sentiments des personnages et non à un événement matériel défiant la raison” (Todorov 1970, 52), e assim, retira as sensações de estranha inquietação da exclusividade da criação fantástica. Mesmo Jentsch, refere no seu texto, “The production of the uncanny can indeed be attempted in true art, by the way, but only with exclusively artistic means and artistic intention” (Jentsch 1996, 12), *i.e.* não circunscreve a criação de sentimentos e ambientes de estranha inquietação a uma única área artística.

Tornando claro o não esclarecimento da gênese e limites deste sentimento/atmosfera, Weber reforça esta análise quando diz “If as Freud’s conclusion suggests, das Unheimlich has a privileged relation to literary “fiction”, it is surely not to the mere contents represented “in” or “by” texts, but to their “formal”, textual structure itself” (Weber 1973, 1115), o que sublinha a ideia de que a criação deste universo de *inquietação e estranheza* é formal, estrutural e está sobretudo directamente relacionada com factores objectivos na produção desse sentimento; e acrescenta, “*uncanny* is a certain indecidability which affects and infects representations, motifs, themes and situations, which, like the allegories described by Walter Benjamin, always mean something other than what they are and in a manner which draws their own being and substance into the vortex of signification” (Weber 1973, 1132), não limitando, portanto, o universo de manifestação deste sentimento.

em silêncio, o espectador é forçado a espreitar por um buraco os doentes que num pátio circular não sabem que estão a ser observados; é colocado na posição do inspetor ou supervisor, que da torre central do Panóptico de Bentham vigia os presos e os seus movimentos.

As imagens sépia remetem para a memória de um álbum de fotografias antigas num mundo ainda revelado em silêncio, e a total ausência de som, como se, com a respiração contida se espreitasse algo proibido, convoca momentos secretos da infância. Todavia, o que se observa é agradavelmente familiar: homens que passeiam ao sol, brincam às 3 pedrinhas, acariciam gatos, conversam tranquilamente, se sentam no chão sem medo do sujo, tocam uma gaita de amolador — instrumento que qualquer criança podia dominar e cuja memória sonora também remonta a esses tempos. Mas, em simultâneo, o espectador têm consciência de estar a observar internados num hospital psiquiátrico, pessoas rejeitadas, de algum modo consideradas uma ameaça e observáveis através de um buraco, atrás do qual, o próprio espectador se esconde.

Nesta dualidade daquilo que é reconhecível como familiar e em simultâneo como ameaça, podemos encontrar ecos do *heimlich/unheimlich*, o *familiar/hostil*, referido primeiramente por Jentsch e depois por Freud; e aí se começa a jogar o sentimento de *inquietante* ou *sinistro*⁷. Esta ambiência é

⁶ “Jaime Fernandes nasceu em 1900, na freguesia de Barco, Covilhã. Era trabalhador rural. Em 1.1.1938, com 38 anos, foi internado no Hospital Miguel Bombarda. Aí faleceu, em 27.3.1969, após 31 anos de internamento. Começou a desenhar já depois dos 60 anos. Grande parte da sua obra perdeu-se.”

⁷ No seu texto, Freud refere: “Em geral somos recordados de que a palavra *heimlich* não é ambígua mas pertence a dois conjuntos de ideias que sem serem contraditórios, são no entanto muito diferentes: por um lado significa o que é familiar, agradável, e por outro o que está escondido e posto fora da vista. *Unheimlich* é normalmente usado, é-nos dito, como o contrário somente do primeiro significado de *heimlich*, e não do segundo.” Mas, adiante, acrescenta “Por outro lado noticiamos que Schelling diz alguma coisa que nos atira uma nova luz neste conceito de *Unheimlich*, para o qual não estamos certamente preparados. Segundo ele, tudo é *Unheimlich* quando tenha ficado escondido e secreto mas que tenha vindo à luz, tenha sido revelado (Freud 2000, 3679). Assim, embora inicialmente nos diga que *unheimlich* não é normalmente usado como o contrário do segundo significado de *heimlich*, o que nos poderia levar a pensar que o confronto com o que está escondido e posto fora da vista não seria considerado propiciador de sentimentos de inquietude, o postulado de Schelling acaba por afirmar precisamente o oposto. Também aqui se aplica o conceito de *unheimlich* na asserção de Schelling, uma vez que efetivamente nos encontramos na situação de observar o que nos está normalmente “escondido e posto fora de vista” e o facto de nos estar a ser trazido à luz, de nos estar a ser revelado, propicia de imediato em nós o sentimento de *inquietação*. E, encontramos *unheimlich* como o

reforçada pela ética duvidosa a que o espectador é confinado, a de espiar sem consentimento, outros sujeitos que não sabem que estão a ser observados. E com esta outra dualidade de “bem” e de “mal”, de integrados mas abusadores, de rejeitados mas abusados, a ambiência de *estranheza* é reforçada⁸. O realizador traz assim a proposta de um novo juízo: ao questionar o julgamento de quem faz as regras, o juízo de exclusão imposta aos “anormais”, o filme exclui aqueles que excluem, exclui os “normais” e instaura o confronto com os limites da normalidade.

A ausência de som dos primeiros cerca de seis minutos do filme, remete ainda para uma outra *inquiétude*, o espectador é, sem aviso prévio, privado do sentido da audição. Freud refere o medo de perda do olho como um dos

contrário também do primeiro significado de *heimlich*. Temos assim a primeira asserção de *heimlich*, o familiar dos gestos e comportamentos com que nos identificamos, a segunda asserção de *heimlich* de algo escondido e posto fora da vista, e a de *unheimlich*, o hostil de uma realidade de que sentimos a necessidade de nos proteger e afastar da vista. E podemos dizer que aqui é poderosa a relação entre os dois conjuntos de ideias de *heimlich* e o de *unheimlich*, já que, aquilo que está escondido, posto fora da vista e nos está a ser revelado como familiar, é o que sentimos simultaneamente como *familiar* e como *hostil*.

⁸ Através de duas situações propiciadoras de sentimentos de estranheza e inquietude, compreensivelmente não nomeadas por Jentsch ou Freud: a “não possibilidade de fuga” enquanto espectador e o ser remetido para o lugar de observador/testemunha solitário na relação com o mundo atual. Este sentimento de culpa e este lugar solitário, podem ser de ordem moral ou existencial. Um, resultante do sujeito se ver a agir de um modo incorreto ainda que passivamente (já que é o realizador que o conduz), como invasor da privacidade do Outro; outro, resultante de ser confrontado com a responsabilidade “ativa” enquanto parte de um “corpus” social que regula a existência daquele Outro, já que, pela mão do realizador, sub-repticiamente se é confinado a uma identificação com o carcereiro. E, gradualmente, é esboçada uma questão: qual a legitimidade para esconder e afastar da vista, condenando à existência dentro de um *guetto*, sujeitos que se comportam de um modo tão pacífico e identitário na sua familiaridade? Neste segundo conflito, simultaneamente individual e coletivo, o sujeito é remetido ao “viver sobre o mesmo teto” global, onde todos são, teoricamente, chamados a participar livremente em cidadania, intervenientes de uma mega-civilização democrática, mas cuja ordem e desenrolar de ação, sistematicamente escapa ao seu controle. Com efeito, se graças à mediatização tecnológica é cada vez maior o acesso à informação global, daí resulta também o cruzamento de múltiplos confrontos existenciais, em si mesmo propiciador de sentimentos de inquietude: o confronto com o ser observador/testemunha de “teatros” humanamente ameaçadores, perante os quais é impotente; o confronto com a sensação da existência de um poder sub-reptício e obscuro, de contornos não definidos, cujo controle não detém e de cujas ações apenas observa o resultado final, e ainda assim, sem saber ao certo se esse é o verdadeiro resultado final ou se é apenas uma situação intermédia que lhe é permitido ver num dado momento. E, se nem todo o sujeito é suscetível a este quadro — já Jentsch referia a existência de indivíduos não suscetíveis de sentimentos de *uncanny* (Jentsch 1996, 8) —, é um facto contudo, que não apenas crescem as teorias da conspiração, como se identificam as situações que lhes dão azo. Com efeito, não é difícil encontrar semelhanças entre a situação do espectador deste pátio circular, que observa sujeitos excluídos e enclausurados que não revelam a ameaça que lhes está associada, e a situação de observador mediático do sujeito contemporâneo, espectador de cercos e violência sobre povos declarados como ameaça e dos quais nada se prova ser ameaçador.

primeiros medos na infância e que pode permanecer retido na vida adulta (2000, 3684)⁹. Privado aqui da audição, o espectador *existe* só a metade, a outra metade é-lhe retirada sem aviso e sem que o possa recusar. Para reforçar esta privação, o realizador insere um grande plano de personagem que toca uma gaita de amolador — que, como já referido, é inclusive um objeto que remete para paisagens sonoras da infância —, mas o que ainda agora se ouve, é apenas silêncio.

Outros aspetos de ambiência de *inquietação* surgem no filme mas não se proporcionando aqui uma análise exaustiva, entremos no tratamento do universo gráfico e pictográfico de Jaime, nos seus desenhos e escritos.

Os escritos de Jaime, que Reis recria quando os isola dentro do próprio plano, fazendo-os coincidir com a dimensão do enquadramento numa primeira tomada de vista, para logo de seguida os circunscrever a negro, encaixando-os e destacando-os num novo quadro dentro do quadro, numa *mise-en-abîme* que sublinha o fechamento à realidade exterior e intensifica o referente selecionado, aquela específica realidade de Jaime, têm em si mesmos a particularidade de uma ortografia difícil de decifrar, facto que remete para um novo universo de estranheza.

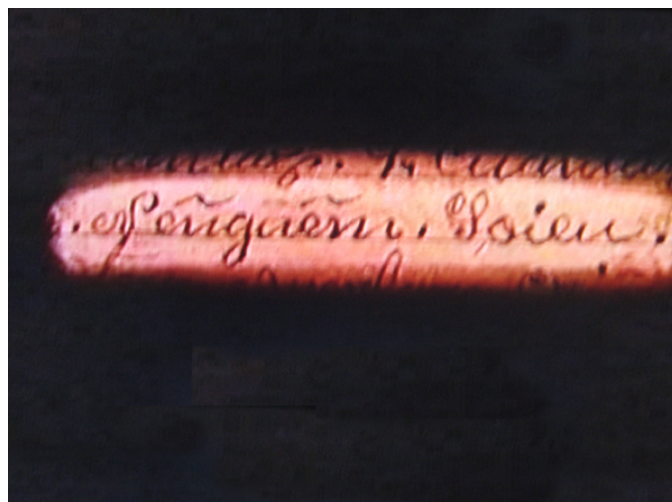


Imagem 2

⁹ No seu texto, identifica um sentimento de castração vivenciado sobretudo se o órgão em causa for o da visão, para o qual Weber (1973, 1113) e Cixous (1976, 536) encontram divergentes explanações, e Weber concluiu “for the Unheimlich, like castration itself, is less involved with a *what* than a *how*, with the mechanisms of repetition, recurrence and return, and here: with reflection” (1973, 1129).

Nesses escritos, Jaime fala de coisas simples e felizes do cotidiano, como *pão com doce de mel* mas também diz *morrereis como estes retratos*. E não especifica o(s) sujeito(s) a que se refere, nem quais os retratos. O que sobressai é o confronto com a ideia de morte e com a ideia de morte da matéria. Mas esta é também a *enunciação da morte das imagens* que na atualidade se tende a crer perenes. E é também um confronto do sujeito espectador com a inevitabilidade da sua própria morte que, tal como em 1919, o contemporâneo continua a temer, e em relação à qual, quer a ciência quer a religião não apaziguaram as inquietações. *8 vezes Jaime morreu já cá*, de novo Jaime fala da morte, desta vez da sua própria morte, das suas oito mortes vividas naquele hospital; conduz a uma noção de morte *perturbadora*, a de morte em vida, a de oito mortes e renascimentos naquele espaço fechado¹⁰. Nas suas oito mortes sucessivas, Jaime encarna já o fantasma de si mesmo, está morto, regressa da morte, conhece-a, é detentor do saber de um segredo escondido até ao momento concebido como sem regresso possível — porque “só os mortos conhecem o segredo da morte”.



Imagem 3

Também o universo pictográfico de Jaime – e a música que sobre ele predomina – são instigadores de sentimentos de *estranheza* e *inquiétude*. Ao

¹⁰ Cixous afirma que a figura direta do *uncanny* é o Fantasma. “The Ghost is the fiction of our relationship to death, concretized by the specter in literature. The relationship to death reveals the highest degree of the *Unheimliche* (1976, 542).

som de *Microphonie n°1*, de Stockhausen¹¹, desfilam desenhos de olhos; cabeças sem corpo; pormenores de teias de linhas entrelaçadas sob o som de uma espécie de grunhidos; cabeça sem corpo no meio de rede de linhas; figuras masculinas em série e como que emparedadas entre linhas verticais ao som de passos ritmados como os das tropas em marcha; cabeças de animais multiplicadas sob o som de grunhidos; figuras de animais a que a dimensão sonora parece conferir secretos poderes; animais que se multiplicam e como que emparedados sob o som de grunhidos e gritos; rostos de animais e de rosto humano; cabeças de pessoas no meio de corpos.

Na inquietação que este universo diegético constrói, encontramos alguns dos elementos referidos por Freud: os olhos, as cabeças decepadas, a repetição obsessiva em série, a impressão de que as imagens possuem secretos poderes, talvez ameaçadores, e que aqui é resultante da conjugação do som e imagem.

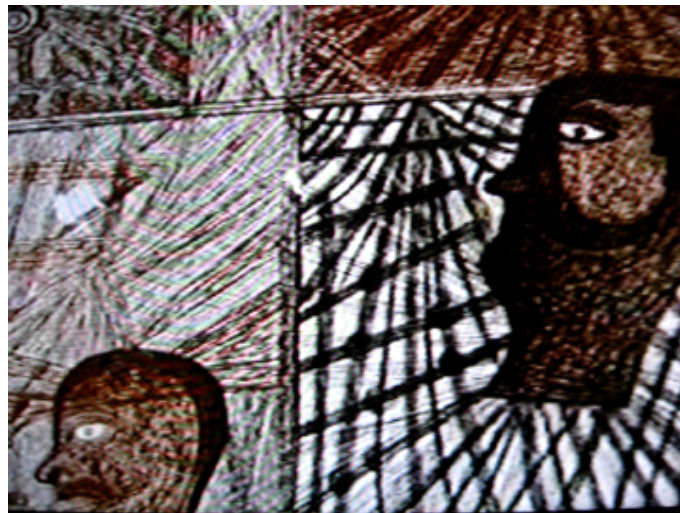


Imagem 4

Jentsch, adianta que uma vez instaurada uma impressão perturbadora despoletada por representações figurativas, muitas vezes essas figuras continuam a propiciar essa impressão desagradável mesmo que se tenha esclarecido o que originariamente criou estranheza. Com efeito, o sentimento de estranheza e inquietação que as imagens pictográficas de Jaime — que Reis

¹¹ Peça sonora construída sobre raspagens viscerais e orgânicas no *tamtam*.

seleciona e apresenta em planos aproximados e de pormenor — suscitam, não diminui com a evidência de que o que compõe estes grafismos são apenas meras linhas que se cruzam e entrelaçam¹².

III

Em *Jaime*, ouve-se, perto do fim, já sobre planos de exterior, nos campos, e sem conexão direta com a ação visual, o som da gaita de amolador que vimos no início do filme ser tocada e emitir silêncio. De novo o espectador é remetido para a memória da estranheza desse plano privado de som e em simultâneo associa este som *off*, agora enquadrado em imagens de liberdade, com o grande plano inicial desse homem no pátio circular do hospício. E com este contraste, o realizador reforça a ideia de privação vivida no internamento, devolvendo a consciência da repressão. Cixous faz uma referência aqui particularmente adequada, “the repressed Unheimlich shows up again in the form of the Unheimlich.” (Cixous 1976, 19).

O filme termina com uma foto de Jaime e o som de voz de homem que diz algo imperceptível.

Freud afirma que o *inquietante ficcionado* “é uma muito mais fértil província do que a do inquietante na vida real, porque contém (...) algo que não pode ser encontrado na vida real”. *Jaime* é um filme que articula elementos da vida real — uma época da vida de Jaime, os seus desenhos e escritos —, com a imagética pessoal e a construção cinematográfica de António Reis. É uma obra que parte do real, o organiza como forma artística e ainda assim, se mantém no real — pois remete para a realidade vivida por Jaime no hospital psiquiátrico e para a realidade da instituição psiquiátrica, onde, quer no passado quer no presente, podemos supor a existência de outros “Jaimes”. O *sinistro*, aqui, resulta também da proximidade com essa realidade que não é ficção¹³.

¹² A (construção da) atmosfera de *inquietação* desta obra suscita outras inferências e análises cujo desenvolvimento não se proporciona aqui.

¹³ Talvez poucas ficções e documentários ficcionais, estejam tão próximas deste enunciado de “vibração da realidade” de Cixous, em *Toward a Theory of Fiction*: “fiction is connected to life’s economy by a link as undeniable and ambiguous as that which passes from the *Unheimliche* to

António Reis constrói o *inquietante* também com a vida real.

Fica, assim, um permanente sentimento de *inquietante estranheza*.

BIBLIOGRAFIA

- Cixous, Hélène. 1976. "Fiction and its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche." *New Literary History* 7(3): 525-48.
- Freud, Sigmund. 2000. "The Uncanny." *Freud – Complete Works*. Traduzido por Ivan Smith. Publicado originalmente em 1919.
- Jentsch, Ernst. 1996. "On the psychology of the uncanny." *Angelaki* 2(1). Publicado originalmente em 1906.
- Monteiro, João César. 1974. "Jaime de António Reis o inesperado no cinema português." *Cinéfilo* 29: 22-32.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris. Le Seuil.
- Weber, Samuel. 1973. "The Sideshow or Remarks on a Canny Moment". *Modern Language Notes* 88(6): 1102-33.

the *Heimliche*: it is not unreal; it is the "fictional reality" and the vibration of reality. The *Unheimliche* in fiction overflows and comprises de *Unheimliche* of real life. But in fiction is another form of reality, it is understood that the secret of the *Unheimliche* does not refer to a secret more profound than that of the *Unheimliche* which envelops the *Unheimliche*, just as death overflows into life." (Cixous 1976, 546).