

FILME DO DESASSOSSEGO, OU O CINEMA COMO PALCO DE UMA ÓPERA DE FRAGMENTOS LITERÁRIOS PESSOANOS

André Rui Graça¹

Resumo: Rodeado de uma atmosfera de curiosidade e elevada expectativa devido às condições itinerantes de exibição e pela desafiante promessa de transpor para o cinema diversos fragmentos constantes no *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares (semi-heterónimo de Fernando Pessoa), o *Filme do desassossego* (João Botelho, 2010) demarcou-se desde logo pelas suas características intermediais e pela forma como convoca e articula diferentes meios em combinação com — e através de — uma cinematografia apurada, nomeadamente a ópera e a literatura. Obra que possibilita uma laboriosa e complexa desconstrução e análise, cabe no escopo desta comunicação explorar de que modo o *Filme do Desassossego* se afigura enquanto território de convergências intertextuais, e considerar até que ponto os resultados da colocação em prática dessa intercepção contribuem para a riqueza estética da obra. Debruçando-se essencialmente sobre a relação entre ópera e cinema, propõe-se uma identificação descritiva e crítica dos diferentes níveis em que esta se manifesta. Composto por diferentes momentos, alguns deles claramente de cariz musical, com efeito, o *Filme do Desassossego* não só se aproxima de um ritmo e forma dentro do esquema clássico de divisão em recitativo e ária (bem como dos seus propósitos narrativos), como possui igualmente a presença de diversos elementos tributários do dispositivo operático (e.g. a encomenda e inserção da *Marcha Fúnebre para o Rei Luís II da Baviera*). Num primeiro breve momento pretende-se contextualizar o *Filme do Desassossego* dentro de um enquadramento mais geral para, de seguida, se proceder em profundidade à reflexão e análise acima sugerida. Finalmente, poder-se-á perspectivar como as qualidades intrinsecamente fílmicas e intermediais aplicadas por Botelho no *Filme* compõem novas percepções e fruições do *Livro* de Soares.

Palavras-chave: intermedialidade, ópera, cinema, música, João Botelho, cinema Português

Email: andreruig@gmail.com

Pelo que o título, desde logo, deixa transparecer, pretende refletir a presente comunicação sobre a forma como diversas manifestações e linguagens artísticas — nomeadamente a música, a literatura e o cinema — são convocadas e articuladas no *Filme do Desassossego*, de João Botelho, de 2010.

Recorrendo à análise fílmica e encontrando um gancho teórico no enquadramento conceptual de intermedialidade desenvolvida nos moldes propostos Werner Wolf (1999, 1-4), é intento do presente texto explorar de

¹ Doutorando do University College London.

que modo o *Filme do Desassossego* se afigura enquanto território de convergências intertextuais e até que ponto os resultados da colocação em prática dessa interceção contribuem para a riqueza estética de uma obra que é maior do que a soma das partes. Ocupando-se o texto essencialmente da relação entre ópera e cinema, propõe-se uma identificação descritiva e crítica dos diferentes níveis em que esta se manifesta.

Neste âmbito, urge, em primeiro lugar, que se proceda a uma breve visão global acerca das singularidades do *Livro do Desassossego*, por sinal a fonte primária de inspiração do filme. De seguida, refletir-se-á acerca das mencionadas relações intermediais, sendo que, por fim, propõe-se uma sistematização que permita compreender o *Filme do Desassossego* através de um prisma que exponha os seus diferentes graus de complexidade e imbricação.

“Um livro em potência” (Zenith 2009, 13), como lhe chama Richard Zenith, o *Livro do Desassossego* é composto por uma “unidade relativa” (idem, 30); por um ténue fio condutor que, como nos lembra António Apolinário Lourenço, “acompanha quase toda a vida adulta de Pessoa” (Lourenço 2009, 56). O primeiro trecho data de 1913 e o último de 1934, sendo que Zenith defende que terá havido, no entanto, uma continuação nos seguintes anos. Não é portanto surpreendente que este livro de características deveras únicas, composto por cerca de cinco centenas de fragmentos, inclua estilos e tons diferentes.

“Sem enredo ou plano para cumprir” (Zenith 2009, 14), Fernando Pessoa atribuiu a autoria desta obra de prosa poética (a edição da Assírio e Alvim contempla 481, mais uma série de Grandes Trechos, de caráter fantástico e épico) a um semi-heterónimo, Bernardo Soares. Porém, a criação de dois heterónimos fugazes, o Barão de Teive e Vicente Guedes, não só atesta alguma hesitação de Pessoa em relação à personalidade geradora adequada, como levanta polémica dentro dos estudos literários em torno de que textos devem figurar ou não no *corpus* do *Livro do Desassossego*. Todavia, Bernardo Soares é possivelmente o heterónimo que mais se aproxima de Pessoa ortónimo, tanto a nível estilístico, como das circunstâncias biograficamente descritas. Nas

palavras de Zenith, e segundo os documentos que recolheu do próprio Pessoa, Soares é uma “mutilação, não diferente da sua personalidade” (idem, 14)

O facto de que o texto “assume fundamentalmente o tom confessional próprio de um diário íntimo” (Lourenço 2009, 56), sendo dotado de um “universo minimalista de personagens” (ibidem) tem consequências diretas ao nível do desenvolvimento narrativo. Note-se que, o monólogo interior, principalmente composto por descrições e/ou comentários expositivos, produz um género de narrativa em parte privada de elementos propulsores de ação e peripécias diegéticas. Trata-se, portanto, de um livro que rejeita o *mythos* aristotélico (bem como muitos outros elementos constantes na *Poética*, como *anagnorisis*, *hybris*, *hamartia*, et cetera) convencional, que percorre toda a estética ocidental desde a Antiguidade até aos dias de hoje, e que influenciou fortemente a tradição operática.

Por outro lado, mesmo assumindo a possibilidade de existência de um dispositivo narrativo - nomeadamente induzido pela introdução de personagens, a noção do tempo que passa e as diferenças nos espaços -, é importante que se mencione a problemática da inexistência de uma forma correta de organizar os fragmentos e, por conseguinte, construir apenas uma sequência linear. Nesse sentido, o *Livro do Desassossego* não existe. Pesem embora os esforços levados a cabo para datar cronologicamente os textos e as próprias notas — de certa forma contraditórias — de Pessoa, em 2010 o mercado já conhecia 9 edições diferentes do *Livro do Desassossego*. Como Zenith sugere: “A sua incapacidade de constituir-se num livro uno e coerente conferiu-lhe a possibilidade de ser muitos [...] não existe uma arrumação possível, cada pessoa tem de encontrar a sua ordem” (2009, 20).

Com efeito, a natureza da matéria-prima disponível condiciona e lança as premissas para as posteriores remediações. Deste modo, qualquer tentativa de aproximação ao *Livro do Desassossego* com o intuito de o adaptar ou transpor inicia-se obrigatoriamente com um gesto ativo de ordenação para com o material. Uma compilação necessária, a essência original neste caso pressupõe e proporciona também um grau de interação neste estrato de construção de sentido. Não escapando a esta regra, e tendo em conta que optou por uma

abordagem bastante *literal*, Botelho procede a uma nova seleção e organização dos fragmentos, sem no entanto abdicar do recurso a um enquadramento contextualizante auxiliar, que permita enfatizar e veicular uma noção parcial de narrativa linear entre os diferentes *tableaux*. O engenho do realizador começa então na organização dos textos e na criação de uma identidade provisória para Bernardo Soares.

Acrescentado ao supracitado a vasta extensão da obra de Soares — como diz Botelho “é filme para mais de 45 horas” (Botelho *apud* Gomes 2010, 47) —, conclui-se que uma adaptação cinematográfica do *Livro do Desassossego* se revela uma tarefa particularmente desafiante. Se, por um lado, a natureza fragmentária — e fragmentada — e as qualidades intrinsecamente literárias levam a um ajustamento estrutural e desafiam o convencional, por outro, a abertura do baú de Pessoa, qual caixa de Pandora, ao qual Botelho teve acesso permite a exploração de toda uma panóplia de possibilidades, tanto a nível da organização como do tratamento estético do texto adaptado. É ainda interessante notar que, de um modo quase irónico, o trabalho levado a cabo por João Botelho em torno do *Livro do Desassossego* resulta numa *mise-en-abyme*. Por outras palavras, é possível identificar-se afinidades entre o exercício de compilação e o *processus* cinematográfico: trata-se de um exercício de montagem. Em última análise, o filme de Botelho jamais poderia ser convencional tendo em conta o desassossego do livro em que se baseia.

Na sequência do que tem sido exposto, propõe-se agora que respondamos ao apelo que nos parece ser lançado por estas características assaz intrigantes do *Livro* e atentemos em alguns pontos respeitantes à estrutura do filme. Com efeito, para além de referências mais óbvias à prática operática que serão de seguida abordadas, propõe-se que é também ao nível da sua estrutura interna que o *Filme do Desassossego* se nos apresenta enquanto território de convergência. Como se verá, a solução encontrada para articular e negociar a relação entre a prosa poética e a cinematografia passa pelo recurso a um dispositivo de sequenciação narrativa que se aproxima do esquema operático clássico de divisão entre *ária* e recitativo.

Um “musical abstruso”, como lhe chamou Pedro Mexia ou simplesmente uma obra que, nas palavras de Alexandra Carita, do Expresso, “ganha força em forma de ópera. Numa progressão contínua em termos de intensidade dramática” (Carita 2010, 18), a cena de abertura do *Filme do Desassossego* é sintomática do *topos* que o acolhe. Em tom de prólogo, esta sequência inicial filmada na sala principal do Teatro Nacional de São Carlos enquanto a orquestra afina (aqui poderá dizer-se que a afinação é uma analogia interessante, uma vez que se trata de diversos fragmentos sonoros que culminam numa harmonia comum) parece desde logo anunciar a substância operática que percorrerá todo o filme daí em diante.

Note-se que, após este primeiro momento, toda a estrutura do filme funciona de acordo com uma lógica de sucessão de cenas que alternam entre a declamação e o canto — sendo que neste último se pode verificar a inclusão de registos desde o canto lírico até ao trauteio de um ébrio, passando pela bossa nova e pelo fado. Salvo exceções como a música *Les Deux Guitares*, de Charles Aznavour, a canção *Toca-me, suaves olhos*, entoada por Carminho e a *Cantiga de Santa Maria*, de Afonso X, interpretada pelo Coro Infantil da Universidade de Lisboa, todas as restantes são musicalizações de excertos do *Livro do Desassossego*. Ao todo, são reconhecíveis 8 partes em que a palavra cantada assume o protagonismo. Tal como numa ária de ópera clássica, estes momentos contrastam com os restantes no sentido em que a câmara para e a narrativa fica suspensa, com o objetivo de centralizar um acontecimento musical autocontido e contemplar a prestação do seu intérprete. O lirismo é manifesto, uma vez que todo o pulso da cena é governado pelo elemento musical e sua respetiva execução. Como revela João Botelho, a origem da música é diegética. Mesmo no caso de Caetano Veloso, que não está fisicamente presente em cena, o rádio surge no seu lugar. Evocando as palavras de Werner Wolf, será então neste aspeto que a intermedialidade se expressa, na medida em que se confirma que a participação da música é crucial para a significação de uma obra de arte verbal (1999, 37).

Por seu turno, os momentos declamados/recitados, em que a ação e as imagens se desenrolam dentro de uma dinâmica claramente mais fluída,

assemelham -se às funções narrativas do recitativo. Como nos lembra Frédéric Platzer, “um recitativo faz avançar uma ação, enquanto que uma ária se limita frequentemente a comentá-la” (2008, 130). No que diz respeito às características destas cenas, também é de notar que estas se aproximam daquelas de um recitativo *secco*. Em rigor, raras são as ocasiões em que a voz surge totalmente desacompanhada. Como no caso das cenas do restaurante, a existência de um subtil ruído musical — por vezes quase um bordão — envolvido numa bruma de eco até ao ponto da distorção, impede que a pronúncia das palavras nasça do vazio do silêncio. Adicionalmente, é o próprio realizador que admite que o texto de Pessoa “só funciona em voz alta” e que “existe muita musicalidade no texto” (Botelho *apud* Campos 2010, 64). Atendendo a tais considerações, poderemos sugerir que o ator se encontra algures num lugar limítrofe, entre *o diseur* e o cantor.

Porém, é necessário salvaguardar que se se é possível salientar as semelhanças e propor que a estrutura do *Filme do Desassossego* se processa até certo ponto de forma análoga ao dispositivo de ópera clássica, é igualmente necessário reconhecer que a adoção e conseqüente transposição deste formato é realizada de forma pouco ortodoxa. Como foi mencionado anteriormente, estão ausentes um grande finale trágico ou qualquer tipo de catarse ou apoteose. Do mesmo modo, dificilmente se poderá afirmar que as canções, que foram aqui colocadas num patamar equivalente ao da ária, estão estruturadas em consonância com a forma “A-B-A”. Apesar destas colisões formais, em suma, o cálculo final compele, no entanto, a admitir a possibilidade de um diálogo entre a literatura de Pessoa e o cinema de Botelho através da moderação da tradição do palco de ópera.

De entre todas as cenas, a influência operática adquire expressão mais evidente na adaptação do Grande Trecho da *Marcha Fúnebre para o Rei Luís II da Baviera*. Enunciado nos créditos finais como uma ópera, este enxerto parece gozar de uma certa autonomia em relação ao próprio filme. Embora criado para e pelo cinema, possui o estatuto de uma obra dentro de uma obra. Nesse âmbito o libreto e a encenação são atribuídos a Botelho, e a partitura musical a Eurico Carrapatoso, compositor inserido no panorama da música erudita portuguesa

do Séc.XX e descrito como livre de constrangimentos estilísticos. Acerca da *Marcha Fúnebre* Carrapatoso assinala a sua natureza enquanto “um drama musical, em um ato e uma cena” (Carrapatoso *apud* Gomes 2010, 48).

De facto, é neste apogeu que todos os elementos necessários para uma ópera filmada se conjugam, uma vez que todo o aparato operático é convocado. Considerando o cinema como uma “arte limitada, uma arte vampírica” e que “a ópera é muito mais maravilhosa que o cinema porque é falsa logo à partida” (Lourenço 2011), João Botelho encontra nesta arte de palco o lugar de experimentação ideal para dar vida fílmica ao *Livro do Desassossego*. Utilizando como palco e cenário de fundo a paisagem feérica da mata de Sintra e recorrendo a uma elaborada e fantástica *mise-en-scène*, Botelho transporta o espectador para um mundo à parte do anterior, conferindo uma dimensão operática ao fragmento Pessoaano em sintonia com a monumentalidade que o próprio texto e o seu autor solicitam (Zenith 2009, 28).

Ainda neste seguimento mas já abrindo caminho à conceção de um terceiro nível de intermedialidade, importa evocar a posição de Marcia J. Citron. Para esta autora, a ópera persiste culturalmente como um “marcador de sofisticação” (Citron 2011, 11), sendo que bastas vezes essa mesma sofisticação é utilizada de forma deliberada uma vez que resulta na intensificação da solenidade criada em torno de determinada obra. Desta forma, poder-se-á afirmar que o *Filme do Desassossego* oscila regularmente numa tensão entre, por um lado, o intimismo próprio do conteúdo da escrita de Soares, e, por outro, a majestosidade da tradição operática que, paradoxalmente, se afigura como uma dimensão ajustada. Até certo ponto, a mediação da ópera por parte do cinema permite que esta quebre fronteiras e alcance novas espacialidades. Todavia, a *Marcha Fúnebre* representa um regresso ao *strictu sensu*; ao concreto do espetáculo da ópera.

Na etapa final deste texto, são ainda dignas de nota circunstâncias da carreira do realizador que produziu o *Filme do Desassossego*. Com efeito, a adaptação cinematográfica do *Livro* de Soares é o lugar onde convergem e se sintetizam fórmulas já anteriormente experimentadas por Botelho. A abordagem à escrita e à estética de Fernando Pessoa já havia sido explorada de

forma semelhante em *Conversa Acabada*, em 1982. Do mesmo modo, a inserção de um elemento manifestamente operático foi levado a cabo em *Três Palmeiras*, 1994, tendo na altura o libreto sido elaborado pelo próprio realizador e a composição musical ficado à responsabilidade de António Victorino d'Almeida (Lourenço 2011). Para mais, a variedade dos excertos de música erudita utilizados no *Filme do Desassossego* (desde Bartók, Mozart e Brahms) é sintomática do profuso conhecimento do cânone musical ocidental por parte do cineasta. Ainda neste ponto, o desafio que o realizador entusiasticamente aceitou no ano seguinte de encenar a ópera *Banksters* é indicador do seu desiderato em estender as suas valências para além do cinema. Tal como o percurso de Luchino Visconti ou Ingmar Bergman, também o de João Botelho é pontuado pela criação de ligações entre a música erudita, a ópera e o cinema sendo que, por conseguinte, os resultados traduzem essa afinidade e influências em diversos estratos.

Recapitulando, sugere-se que as intertextualidades, articulações e convergências entre ópera, cinema e literatura no *Filme do Desassossego* se manifestam em três níveis distintos: ao nível da estrutura; ao nível do concreto e ao nível da dimensão cultural.

Em suma, foi objetivo deste texto salientar a importância que a riqueza intermedial e intertextual possui no *Filme do Desassossego*, na eficácia da sua adaptação, e na criação de sentido. Maior e mais complexo do que a soma das partes, tal como o *Livro*, o *Filme* é aberto e nele nada é inteiro (tudo é disperso) ou linearmente aquilo que parece ser. Desta forma, pretende-se também que a presente comunicação tenha despertado o interesse para futuros estudos em torno do fenómeno de um estado de espírito que, de diário catártico virou *Filme*, e que pelo caminho inspirou um drama musical. Por outras palavras, João Botelho trouxe ao até público (de forma muito próxima e directa) a demonstração de como a combinação entre a ansiedade do palco e a inquietação do cinema podem proporcionar novas e revigoradas fruições do desassossego de Soares.

BIBLIOGRAFIA

- Campos, Paula. 2010. “João Botelho e o Filme do Desassossego.” *Premiere*, abril.
- Carita, Alexandra. 2010. “Estranho Mundo de Bernardo Soares.” *Atual (Expresso)*, 27 de março.
- Citron, Marcia J. 2011. *When Opera Meets Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gomes, Kathleen. 2010. “Um Filme Impossível.” *Ípsilon (Público)*, 21 de março.
- Lourenço, António Apolinário. 2009. *Fernando Pessoa*. Coimbra: Edições 70.
- Lourenço, Gabriela. 2011. “A Vida Para Lá do Défice.” *Visão*, 18 de março. <http://visao.sapo.pt/a-vida-para-la-do-defice=f594881>. Acedido em 9 de março de 2012.
- Lopes, João, *O Desejo de Não Desejar*, texto de apoio à divulgação oficial do filme. <http://www.ardefilmes.org/filmedodesassossegopt.html>. Acedido em 9 de março de 2012.
- Mexia, Pedro, *Conversa Inacabada*, texto de apoio à divulgação oficial do filme. <http://www.ardefilmes.org/filmedodesassossegopt.html>. Acedido em 9 de março de 2012.
- Platzer, Frédéric. 2008. *Compêndio de Música*. Coimbra: Edições 70.
- Rodrigues, António, *Inquietação, Receio, Agitação, Perturbação, Alvorço*, texto de apoio à divulgação oficial do filme. <http://www.ardefilmes.org/filmedodesassossegopt.html>. Acedido em 9 de março de 2012.
- Wolf, Werner. 1999. *The Musicalization of Fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- Zenith, Richard. 2009. Introdução a *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, 13-40. Lisboa: Assírio e Alvim.