

# JAIME (1973) DE ANTÓNIO REIS

MIGUEL OLIVEIRA

No segundo volume dos dois dedicados ao cinema, *L'Image-temps*, Gilles Deleuze escreve: “acreditamos em cortes que tomam um valor absoluto e subordinam qualquer associação”<sup>1</sup>.

A fotografia e o cinematógrafo dominaram no século XX dois aspectos essenciais dos dispositivos artísticos que remetiam para duas ordens de enunciados (num sentido foucaultiano, também duas ordens de discurso): o mostrar e o contar. A obra que escolhemos para apresentar este domínio foi o filme português de média-metragem (aprox. 30') *Jaime*. António Reis<sup>2</sup> (1927-1991) filmou em 1973 *Jaime*, inspirado na vida e obra de Jaime Fernandes (1900-1969), internado durante 31 anos no Hospital Miguel Bombarda com o diagnóstico de esquizofrénico-paranóico. Nos últimos 4 anos pintou e desenhou, uma obra exemplar<sup>3</sup> segundo o cânone de Dubuffet: “as leis que presidem à sua arte são equivalentes às da criança ou dos povos primitivos”. Para Jaime não é uma questão

---

<sup>1</sup> Sobre esta questão ver Gilles Deleuze, *Imagem Tempo*. Cinema 2, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006, pp. 271-276. De uma maneira geral a questão é a da sobredeterminação do corte ao encadeamento ou à validade/qualidade do corte por si mesmo.

<sup>2</sup> Com Margarida Martins Cordeiro, como assistente de realização. O trabalho MMC ultrapassou as tarefas que lhe couberam na ficha técnica do filme, mantemos no entanto a realização tal como é atribuído no genérico do filme, ressalvando que é uma obra charneira no que vai ser uma bela obra a dois, e lembrando também um trabalho anterior de António Reis não só no cinema (um par de documentários institucionais e a “aprendizagem” no CCP - a participação no *Auto de Floripes* – e os diálogos para *Mudar de Vida* e para o *Acto de Primavera*) mas também na poesia, e na crítica de arte.

<sup>3</sup> A designação anglo-saxónica é de *outsider art*.

de representação mas de produção. “Estava sempre a trabalhar”, testemunha, no filme, um camarada do Hospital Psiquiátrico.

O título desta série de conferências remete não apenas para uma figura instrumental do cinema, o corte e a toda uma disciplina associada, a montagem, mas também para uma decisão do artista sobre o conceito ampliado de arte e sobre uma zona experimental comum, que poderá ser um “espaço público”, de morte e ressurreição do autor e da obra, ou transcendental, “a duração qualitativa de uma consciência sem eu”<sup>4</sup>, o espaço entre a morte e a ressurreição.

O corte não é apenas instrumento de separação mas, o que aqui nos interessa, de abertura (dobrar, relacionar, misturar, libertar), abertura de um interior ao exterior, abertura de um exterior ao interior.

A abertura é a qualidade política (e industrial) do corte. Passamos a explicar este enunciado, o cinema apresenta uma multiplicidade de condicionamentos para a sua experiência até à manipulação ideológica cujos efeitos são bem conhecidos, desde o reconhecimento do seu aparelho ideológico de base ao seu desaparecimento. Aqui e neste ano ainda aparece com renovado fulgor, o chamado *cinema novo*, indicador de uma potência política ideologizada, isto é, instrumentalizada que questionaremos adiante.

Claro que não existe experiência que não seja condicionada (pela razão, pelo corpo, pelo objecto, pelo instrumento ou pelo meio em geral), daí a exigência da qualidade política da experiência (criação artesanal e resistência industrial) cinematográfica. A decisão espiritual e a sua qualidade política passa por acreditar na arte e na sua expressão popular mesmo nos lugares de maior encerramento e mesmo na redução farmacológica do homem a autômato. Aliás um certo

---

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, *Deux Régimes de Fous*, Paris, Minuit, 2003, p. 359.

automatismo e mesmo o “autómato espiritual” parece-nos próximo tanto desta produção fílmica como dos desenhos e pinturas de Jaime Fernandes.

A qualidade da abertura está na recusa de um pretensão dualismo e na articulação complexa do saber clínico, do poder político e da dimensão da subjectividade (trata-se de graus de liberdade) presente nos trabalhos dos dois artistas.

Em textos recolhidos em *António Reis e Margarida Martins Cordeiro: A poesia da terra* (Cineclub de Faro, 1997) Jean-Louis Schefer, Albertino Nunes, Carlos Paredes, João Lopes e João Santos notam a distância subtil do modelo apologético da loucura ou da arte da loucura. Estava no ar do tempo todo um questionamento da psiquiatria tradicional<sup>5</sup>. No ano anterior, 1972, tinha sido publicado um livro revolucionário, *L'Anti-Oedipe*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde enunciam os princípios da Esquizoanálise.

No caso do filme que apresentamos a abertura dá-se nos vários campos disciplinares, a arte bruta e a arte contemporânea, o cinema ou a narrativa cinematográfica e os circuitos de produção e financiamento, de distribuição e exibição, a psiquiatria e a anti-psiquiatria, a arquitectura e a utopia do dispositivo panóptico, que, em conjunto, fazem reflectir sobre a passagem ou sobreposição das sociedades disciplinares para as sociedades de controlo. A questão do corte e

---

<sup>5</sup> Apesar da primavera marcelista e da manutenção da censura, podemos acordar que as ideias têm formas curiosas de viajar, e a ideia da liberdade, que veio a dar na revolução dos cravos, não encontraria melhor imagem do seu povo do que a de um louco num asilo. Rever a este propósito o filme colectivo *As Armas e o Povo*. Não queremos colocar estes movimentos todos no “mesmo saco” ou estes estados de maior ou menor “objectividade” ou de “nova objectividade”, nem vemos justificação para um maior desenvolvimento ou uma melhor caracterização do ar do tempo, uma vez que eram críticos entre eles e correspondem a uma certa fase experimental tanto clínica como discursiva, isto é, política. Ver François Dosse, “Une alternative à la psychiatrie” in *Gilles Deleuze Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2007; Félix Guattari, *Molecular Revolution. Psychiatry and Politics*, Harmondsworth, Penguin, 1984; David Cooper, “O que é a anti-psiquiatria” in *Gramática da Vida*, Lisboa, Presença, 1977 e Bob Mullan, *Mad to be normal. Conversations with R. D. Laing*, Londres, Free Association Books, 1995, pp. 182 e 365, para as críticas a Guattari, “the game hasn't end”. Sobre a prática clínica da anti-psiquiatria ver o filme de Peter Robinson, *R. D. Laing Asylum*, 1972.

da abertura consequente tem equivalência numa das fórmulas da antipsiquiatria em que a loucura não é um *breackdown* mas um *breakthrough*. Toda uma arte demonstra esta passagem, não um estado depressivo de uma arte mas o ultrapassar do “medo”<sup>6</sup>.

Por um lado a obra de António Reis parece resistir ao que podemos chamar unidade disciplinar (tanto no filme a unidade cinema, pois parece apelar a uma dispersão transversal), isto é, resiste à constituição de um “corpo sexuado e propagador” (Lyotard). Por outro lado ao regime identitário do controle, inclusive do auto-controlo ou dessa interiorização que marca o fim da necessidade disciplinar. Portanto, vemos no uso do nome próprio e das suas imagens um devir animal e um devir imperceptível: “ele trabalhava infatigavelmente”, conforme testemunho apresentado no filme.

Portanto esta abertura passa pela construção metodológica trans-disciplinar, transversal, ou seja por uma figura conceptual, popularizada no pensamento estruturalista e pós-estruturalista por Michel Foucault e por Deleuze e Guattari. Referimo-nos ao dispositivo e ao paradoxo que apresenta, a quem procura uma metodologia ou uma positividade neste conjunto heterogéneo de vectores e variáveis, o paradoxo da não distinção entre conjunto instrumental e conjunto a realizar<sup>7</sup> como condição da sua imanência (do filme ou do dispositivo cinematográfico).

De resto retomamos aqui um projecto várias vezes abandonado e várias vezes retomado, o da criação de um dispositivo cinematográfico<sup>8</sup> (pedagógico-conceptual, se pensarmos num certo número de “princípios de prudência prática

---

<sup>6</sup> Sérgio Fernandes, professor de realização na ESAP, construiu toda uma prática artística e pedagógica baseada no “tirar o medo”.

<sup>7</sup> Lévi-Strauss, retomado por Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo* (1972).

<sup>8</sup> O projecto seria extrair de um mesmo arquivo (*Três-os-Montes*) uma multiplicidade de digramas: documental, ficcional, experimental, ligado à pintura, à música, à poesia, à performance...

experimental”) a partir da obra de António Reis e Margarida Martins Cordeiro, na qual reconhecemos a justeza das palavras de Fernando Lopes: “AR, mais que Manuel de Oliveira, vai ser um ponto de referência para outros cineastas”.

Podemos articular alguns dualismos entre os dois realizadores unicamente para mostrar as suas relações complexas. Em Manuel de Oliveira temos a estrutura molar e em António Reis a molecular; o industrial/ o artesanal; a associação maior (por exemplo a Régio e Agustina)/ o menor (amadores, alunos, o Kafka pelo Mirandês, a poesia popular); o Poder (a forma-estado, o prestígio de estado), a subjectividade (a erva daninha, o caso “Pedro Páramo”); a fórmula teatral/ a expressão popular e pedagógica (transversal, poetas, políticos); o cine-teatro/ o cinema “ao ar livre”.

### **A razão metodológica do dispositivo cinematográfico**

No cinema o corte ou a decisão espiritual do corte afecta a qualidade política de abertura, isto é, o seu regime de visibilidade, de enunciado e de inteligibilidade (positividade) daquilo que Pasolini considerava ser um plano-sequência infinito, que hesitamos chamar realidade pois acreditamos que tudo é real. Ou o filme adopta um regime de visibilidade institucional normalizador do corte e da abertura ou a “função-cinema” tal como é enunciada por Lyotard: “que haja ordem nos movimentos, que os movimentos se executem em ordem, que criem ordem”; ou procura o seu regime de visibilidade de uma maneira experimental, o que quer dizer duas coisas: sem um modelo prévio e com um número negativo de pressupostos (um diagrama ou uma figura<sup>9</sup>, até um programa<sup>10</sup> e um regime que o realize “ao lado”, criticamente ou crítico da especificidade disciplinar do *médium*, isto é da potência do bosque sagrado em fornecer simulacros industriais a cinematografias artesanais e das relações associadas, o estado e funções

---

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de La Sensation*, Paris, Seuil, 2002.

<sup>10</sup> Queremos dizer com isto que o programa será apenas a obtenção de um *gestus* de um tom certo da consistência da construção – expressão?

parasitárias micro-fascistas que deveriam mediar sem representar as relações entre o estado e a sociedade pela arte; a questão da independência relativa do artista face ao estado vê-mo-la neste contexto).

Caminhamos do lado de fora de um edifício fortificado numa paisagem agreste e rural. A parede curva que seguimos faz adivinhar o resto da circunferência e o mundo ou o corpo contido dentro. Este mundo ou corpo é *Jaime*, o filme e Jaime, “português, trabalhador, doente mental”<sup>11</sup> e artista plástico. Logo nos primeiros planos do filme damos conta de um dispositivo panóptico, que garante “o ver sem ser visto” e a interiorização dessa possibilidade. Podemos então destacar dois aspectos do espaço, o espaço controlado (interiorização do controle) e o espaço abandonado (linhas de fuga, rizoma).

Não existem planos de conjunto, existem sim objectos parciais a partir dos quais o corpo é construído. O corpo é construído a partir da maior solidão e da mais cruel disjunção: corpo/imagem, medico/ doente, indivíduo/ colectivo, corpo/ pensamento, etc... O filme começa e acaba com uma fotografia de Jaime Fernandes Simões, um diagrama (um conjunto de mapas) ou mais um elemento no agenciamento de objectos parciais. Todo um mundo contido naquele rosto jovem. A identidade do não-corpo ou desse corpo da ausência, ainda uma réstea de controle identitário dada numa unidade disciplinar (cinema), ultimo suspiro da potência do arquivo.

Podemos dizer que a história começa no mito e acaba no arquivo. A repetição da foto parece querer re-iniciar o filme dando o Jaime desconhecido e a história conhecida e o Jaime conhecido e a história desconhecida.

Schefer encontra o seu “ponto de desenvolvimento” num ponto luxuoso ou

---

<sup>11</sup> Usamos o título do livro de Maria Velho da Costa e para o desenvolvimento da relação do livro-filme remetemos para a proposta de Eduardo Prado Coelho, de onde aliás tiramos esta caracterização do Jaime, coligida no livro editado pelo Cineclub de Faro, já referido neste texto.

pedoso, o xafariz do pavilhão de segurança do Hospital Miguel Bombarda. A linha que Schefer desenrola é a da ausência: “Como se desde o jacto de água animado da fonte arredondada, centro extraordinariamente deslocado, como um signo de luxo ou de piedade neste hospital rude, pobre, expondo brutalmente a falta de dinheiro, a ausência de linguagem, de intimidade, de comunidade”<sup>12</sup>. A ausência é a do sujeito Jaime e o corpo que resta tem a nossa idade, “a idade dos objectos parciais, dos tijolos e dos restos”.

### **O que resta dos desenhos e pinturas de Jaime Fernandes?**

Este é um corpo compósito, feito de restos, um corpo monstruoso, *ex aberratio natura*, um corpo cinematográfico, ainda na esteira da mulher-cinema de Kouletchov<sup>13</sup> mas já não segundo um princípio de representação, um corpo-mulher, mas um corpo-processo, um quasi-corpo, efeito de um processo, não terminado, não acabado (o cinematógrafo como máquina de cortar e de produzir objectos parciais).

Schefer enumera os fragmentos “encadeados sem causa” que fazem a “dureza poética” do filme: “O que este filme mostra com força (a força das coisas conjuntas, como paisagem, interior, décor) não é nem um processo, nem uma explicação ou denúncia do sistema carcerário do hospital; as coisas que se sucedem como imagens (o plano vazio, a fonte, a taça e sua colher, a máquina de costura, o guarda-chuva, os homens e suas sombras, a pobreza do hospital e da paisagem) são encadeadas sem causa. Todas constituem coisas sem acção; isoladas como objetos encontrados ao acaso; se o filme as encadeia ou enumera, elas são adicionadas numa soma misteriosa” (o devir e o segredo<sup>14</sup>.)

Queremos então partir da percepção de Schefer do filme de António Reis para pensar o corpo de Jaime. Esta sugestão de um corpo, da superfície de um corpo ou

---

<sup>12</sup> J.-L. Schefer, in *op. cit.*, p. 129.

<sup>13</sup> in V. A. *Le cinema sovietique par ceux que l'on fait*, Paris, EFR, 1966, pp. 66-67.

<sup>14</sup> Schefer, id, *ibid.*

de um *corpus* sensível é própria do artista e do seu trabalho, “que visa levar-nos a experimentar o que não poderia fazer-nos compreender”<sup>15</sup>. Podemos acrescentar que mesmo que tente fazer-nos compreender essa compreensão permanece no elemento da experiência. Podemos dizer também, um pouco esquematicamente que o elemento da experiência é a imagem, enquanto “expressão sensível dos pensamentos e dos sentimentos”<sup>16</sup>, por oposição à idéia, à palavra e ao discurso, e à técnica (cinematográfica).

Talvez a palavra grega *pathos* possa ligar a experiência sensível à imagem. O que mais uma vez não quer dizer que o conhecimento não seja objecto da experiência ou que não constitua ele próprio um corpo sensível ou imagético.

O importante será:

- a) o reconhecimento de um movimento *esquizo* e “selvagem” nessa “estética selvagem” anterior à própria “partilha” e a um entendimento legislador, ou, ainda;
- b) de um *pathos* do criador que trata como imagem uma matéria “afectiva” ainda dentro do que podemos chamar “trabalho da sensação” ou da composição, isto é, da Estética<sup>17</sup>;
- c) o reconhecimento de um autómato espiritual supra-sujeito e trans-histórico; e no desenvolvimento deste,
- d) o reconhecimento de um ou vários dispositivos concretos à maneira de Foucault, capaz de relacionar o arquivo e o diagrama, e
- e) a sua fundamentação ou determinação ontológica, virtual e actual.

---

<sup>15</sup> Henri Bergson (1888), *Ensaio sobre os dados imediatos da experiência*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 21.

<sup>16</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 49.

<sup>17</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari (Minuit, 1991), *O que é a filosofia?*, Lisboa, Presença, 1992, p. 169.

### **O Campo experimental da Arte (de onde vem o cinema, para onde vai o cinema)**

Antes de definirmos o “campo” experimental do cinema convém definir o próprio dispositivo e em que medida esse campo é criado, mantido ou transformado dentro do que podemos chamar arte cinematográfica ou produção de subjectividade do dispositivo. Dentro daquilo que podemos chamar dispositivo, uma figura metodológica que nos permite identificar três grandes dimensões, a do saber, a do poder e da subjectividade, e diversas linhas que se agitam que compõem a singularidade das relações entre as “partes”, que para já chamaremos “objectos parciais”, que num primeiro momento deverá ser lido sem “carga” psicanalítica; o objecto parcial é um objecto não totalizado, não acabado não finalizado, não formado, etc, mas perfeitamente individuado (acontecimento, intensidade) e reconhecido desta maneira, como parcial. O objecto é-o no sentido da sua duração num campo objectivo da experiência, ou seja no campo experimental do cinema.

O cinema experimental deve ser na nossa opinião encarado dessa maneira, e dessa maneira alarga-se o campo a todas as construções, a todos os agenciamentos e às próprias técnicas de expressão (o saber), às relações de força que o afectam e pelas quais afecta e principalmente ao processo de subjectivação do dispositivo e às suas linhas de fuga que compõem esse campo desconhecido (de fractura, fissura), comum ou público como iremos ver à arte contemporânea. Podemos dizer que esse campo experimental é entre-dispositivos, um campo comum com o do devir da arte, que podemos chamar contemporânea.

Não deveria ser “o cinema e o campo experimental da arte”? Na medida em que todos fazemos filmes. Será esse campo o do desejo ou o da vontade da arte (Kunstwollen)? Será o artista e a arte o ocupante dessa terceira dimensão entre o estado e a universidade (o poder e o saber), a política e a ciência?

O cinema constrói e destrói identidades, imagens do mundo, dispersas ao longo da evolução técnica do dispositivo, libertando fantasmas realizando-se como simulacro. Toda a arte, pelo menos as suas margens, realiza-se na perda ontológica (o cinema é isto, é aquilo), e, hoje, sem qualquer possibilidade de o julgar.