

João Botelho, da voz ilustrada à imagem sonora Notas sobre *Anquanto la Lhéngua fur Cantada Cantada* (2012)

Golgota Anghel

Investigadora de pós-doutoramento (FCT e IELT)

da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.

*Como quem parte de uma sombra para um poema, e de
uma folha guardada para a memória, parto de imagens
fluidas para uma província perdida.*

António Reis

Voz ilustrada, imagem sonora. Se o *Filme do desassossego* é «um romance sobre uma língua onde o actor principal não é ninguém a não ser a língua portuguesa»ⁱ, a curta *Anquanto la Lhéngua fur Cantada Cantada* (2012) é um “romance” sobre uma língua onde o actor principal não é ninguém a não ser a língua mirandesa. Realizado por João Botelho, o filme de 2012 completa uma trilogia documental dedicada à região de Trás-os-Montes e Alto Douro, também constituída por *A Terra Antes do Céu* (2007), filmado na região de Vila Real, e *Para Que este Mundo Não Acabe* (2009), rodado no Barroso.

Se no *Livro do Desassossego*, Pessoa «criou um mundo de escrita, uma nova maneira de ligar as palavras portuguesas»ⁱⁱ, neste breve filme, Botelho criou um mundo de sonâncias, uma nova maneira de (em)cantar as palavras mirandesas e, ao mesmo tempo, uma história de conservação e de sobrevivência, quanto mais não seja porque “enquanto a língua for cantada, este povo não morre”. A sua imagem está intimamente ligada ao som: os ruídos involuntários da natureza, nos quais, nos primeiros momentos do filme, se eleva a polifonia comvente dos cantantes das Almas de Sendim, a voz *off* que, no mesmo período inicial, se sobrepõe aos cantares, mas também ao barulho das árvores, ao cantarolar dos passarinhos e ao ronronar do rio, a voz de “falsete” de uma mulher com rosto de “Madona”, a Catarina Wallenstein, “que canta como ninguém”, o acordeão de Gabriel Gomes – “com rosto de anjo e seguido pelo burro ‘Atenor’ de pêlo comprido e avermelhado, perfeito exemplar de burro mirandês”ⁱⁱⁱ – que acompanha, de porta em porta, os “romances” cantados. São os sons que põem os corpos em relação, são eles que, enquanto palavra ressoada ou rio-ramo-e-vento, constroem os movimentos, um espaço de partilha e um ritmo de passagem. São os sons que exigem duração para explorar uma geografia cultural arrancada ao início dos tempos. Uma geografia onde as

pedras, os caminhos serpenteantes, a disciplina rectangular das videiras, se traduzem em insinuações de um território e um passado remotos. Trás-os-Montes, terra-signo, fonte de tradições ancestrais, é também objecto de contemplação privilegiada do cinema português: surge em *Acto da Primavera* (1962) como a própria «realidade do artifício» oliveireano, entrevê-se no filme homónimo, *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro, enquanto matéria prima dos gestos anódinos que constroem os rit(m)os quotidianos das pessoas. No filme de Botelho, Trás-os-Montes é uma sala comum onde actores, um grupo de alunos da escola EB de Miranda de Doutor, o coro da igreja, o grupo de Pauliteiros de Miranda – Galandum Galundaina – fazem ecoar músicas tradicionais do planalto mirandês. A imagem é sonora, a voz, ilustrada. A voz da Catarina, propaga-se pelos vales e pelos montes, seguindo a cadência do seu cantar e o galope do Atenor. A sua errância conhece o andar do sol e o repouso da lua. A câmara só mexe quando o burro mexe. Uma lenta deslocação em direcção a um cenário que já lá está, que acolhe as personagens e subsiste à sua passagem. Nunca se ganha ao caminho, nem se escapa à repetição. Daí a sensação de continuum, de fuga, não para à frente, mas em direcção à origem.

*

Auto-posicionamento na origem. Enquanto a língua vai sendo cantada, a voz auto-posiciona-se na origem, origem, não só de um imaginário nacional, como também do próprio cinema português. Se o trabalho da arte é de conspirar constantemente contra os dispositivos de identificação e de hierarquização da realidade, o que fazer com esta nostalgia da origem? Até que ponto ela funciona enquanto uma das forças de legitimação da obra? Se a obra de arte está sempre fora de lugar, como explicar a sua relação com conceitos que não fazem senão remetê-la à origem? Onde é que pára a singularidade da obra? Esta recuperação do passado nada tem a ver com a moda dos *revivals*. Não peca por *retromania*, nem procura através do mimetismo, a sua assimilação. O seu auto-posicionamento na origem acarreta, no entanto, outros problemas. É como se tivesse havido um tempo em que os lugares eram sagrados, em que as coisas tinham um valor autêntico: o pão sabia a pão, o vinho sabia a vinho, os cantares adormeciam crias, exaltavam amores, apaziguavam ódios, celebravam a vida. Sabemos, hoje, que os lugares geográficos são construções híbridas, arbitrarias e impuras, legitimadas apenas por acasos históricos e tratados fortuitos: não há lugares autênticos. Não adianta nada medir o nosso grau de identificação com esses sítios ancestrais. A voz da Catarina caminha em direcção ao passado, mas é de costas voltadas. Pois é no presente que o seu canto se levanta, no limite entre o desejo de interpretação e a necessidade do exercício vocal. Não há uma coincidência entre os Trás-os-Montes de João Botelho e os Trás-os-Montes que vemos no mapa assim como não podemos confundir os Trás-os-Montes de

António Reis com os Trás-os-Montes de Manoel de Oliveira. O que os dois fazem, certamente, é salvar Trás-os-Montes do seu mapa, salvá-los dos próprios portugueses, fazer deles um território qualquer, i.e., um território de que todos nós nos podemos apropriar. Com o olho e com a voz. Criar é uma questão de captura. Nunca saberemos, nem mesmo no fim, quem caçou quem.

*

O olho e a voz. A estrutura do filme segue uma lógica binária que parece distribuir a atenção do espectador em dois movimentos: um dedicado ao olhar e outro que singulariza a voz. Não há uma coerência aristotélica da narrativa, não temos intriga, desenvolvimento ou desenlace. Não se cria uma causalidade. Não há um antes e um depois. As ladainhas aparecem recortadas no plano da natureza. Os ruídos, mas também a terra e o céu, os pássaros e as árvores, os animais que berram, constituem uma grande onda que flutua por baixo de tudo.

Em modos gerais e, talvez, por isso mesmo, insuficientes e injustos, parece haver um privilégio do olho. Fala-se com frequência da “cultura da imagem” na medida em que aquilo que se entende por isso é sempre “cultura da imagem *visual*”. Esta pressuposição faz com que haja não apenas um privilégio do olhar como também uma superioridade do figural, do pictural, do plástico sobre o som. Se nos abstrairmos da sua persistente e fundamental condição musical, poderemos olhar para este documentário e elogiar as belíssimas paisagens que desfilam diante dos nossos olhos. A sua grandeza surpreendente. Os seus bichos. Os travellings que a câmara ensaia, como pura fruição do espaço.

Por outro lado, o predomínio da voz que preserva os arquivos vivos da tradição é inseparável do nosso conceito de “sociedade primitiva”. Quando nos referimos a culturas “selvagens”, dizemos que são “orais”. A voz seria o depósito mnemónico onde se guardam os tesouros da tradição. As sociedades primitivas escrevem, sim, mas não o fazem sobre papel ou pedra, sobre lápides ou sobre moedas, escrevem sobre a terra e sobre a própria pele dos seus membros nos rituais de passagem. A “leitura” das tatuagens e das cicatrizes é realizada pelos iniciados através da sua dor e do seu canto. Cada canto é um microcosmo.

A mensagem, o mito actualizado no rito, nunca se reitera palavra por palavra, isto é, literalmente. Há sempre variação. Cada vez que se celebra, re-inventa-se, enriquece-se com versões e desvios. Mas é sempre a própria mensagem do mesmo. Trata-se sempre de uma mensagem que é invocada e cuja rememoração depende da existência mesma da sociedade. As suas imagens são reiteradas, re-petidas. Sempre que cantamos re-

pedimos, voltamos a pedir, a invocar o passado, a rememorar. Cada canto actualiza o ritual, assegurando assim a continuidade do vivido.

O seu modo de aparecer é o oposto do *modus operandi* das mensagens dos meios de comunicação. Estas são sempre as mesmas, literais, condenadas à re-produção, à sua redundância. Ao contrário daquilo que acontece com as imagens míticas, as mensagens da actualidade mediática regressam sozinhas, sem invocação, à medida que são esquecidas. Sempre evanescentes, não deixam nenhuma marca. São, por si só, um convite à amnésia.

*

Ordem artificial, desordem natural. Inventar cantilenas é tudo o que temos para levantar uma muralha contra o oblvio. É a nossa hipótese para fabricar um lugar, uma hora, os nossos lugares, os nossos momentos, a nossa história, a nossa morada. A voz da Catarina inscreve-se numa paisagem contínua, uma paisagem-rio que tudo arrasta em direcção à foz, que tanto pode ser a noite, o desconhecido, como o nada, o esquecimento que tudo dissolve. A sua voz agarra-se a uma forma. A sua cantilena dirige-se do passado para ao futuro. Mas é de retorno que vive, de refrães. A sua forma abriga uma fórmula, uma escala, uma proporção numérica que impõe ao imenso, à terra e ao céu, aos montes de e aos céus de Mirandela uma medida, um ritmo, o ritmo da cantilena, a medida desmesurada da memória. A ladainha é medida da ordem artificial que ritma uma desordem natural.

Mas a natureza reúne um conjunto desmedido de cadências, de velocidades, de padrões, de temporalidades. A temporalidade das acácias não coincide com a temporalidade dos araras ou com as eras geológicas e a idade da Estrela Polar. O ritmo do filme é uma condição anterior à música, é a combinação de espaços e de tempos desmedidos. Ao contrário do que possa parecer, o ritmo não é medida, nem cadência, nem regularidade, nem compasso, o ritmo é intervalo.

*

Comunicação e contágio. Por vezes, quando a ladainha encontra o seu fim, o murmúrio é prosseguido pelo vento nas árvores, pelo sussurrar do rio, ou, quase num registo cómico, pelo ruído que os burros fazem ao comerem ou pelo próprio berrar das ovelhas que pulam alegres no pasto. Como se a natureza contemplada concentrasse em si mesma uma espécie de força para constituir dentro da imensa desordem natural de sons, uma harmonia, uma música como ilhas de sentido, uma cantilena.

O acordeão respira a imensidade do vento, trabalha o seu sopro nas suas câmaras de ar. Serve ao Gabriel Gomes para acompanhar a voz de Catarina e serve à natureza para fazer-se audível, assim como dantes servia para escutar a voz dos deuses, para tornar perceptível o imenso imperceptível. O acordeão é meio, instrumento, estratégia mediante a qual a vida se torna sensível.

*

Intensidade, duração. Em 1618, René Descartes, escreve um tratado de música, determinando aí dois atributos do som: a intensidade e a duração.

A natureza ressoa, torna-se sonora. Mas nem todo o som é música. Para que isso aconteça, são necessárias uma certa intensidade e uma duração. Faz falta um tom e um ritmo. Quando o ritmo comporta demasiadas diferenças, quando a duração excede a medida necessária para a sua compreensão, nós próprios esquecemos de dar o salto.

Assim, nos limites da imaginação se adivinha uma espécie de ruptura da harmonia, um limite de composição em que a natureza sonora, ao complicar os seus ritmos, abandona a estrutura musical para devir caos, som desmedido, ruído desordenado, estridência ou silêncio. Como se se tratasse de uma cantilena composta de silêncios, de intervalos, de notas condenadas à não audição, um refrão que o ouvido não pode distinguir, mas que o olhar acolhe.

*

Como cantar. A voz atravessa a paisagem, a sua casa é feita de refrães, de deformação do nada, de um remoinho de espaço e de tempo, um repertório de formas e de figuras, de ritmos e posturas. A canção não descreve a realidade nem a narra. Transborda-a, verte-a, di-verte-se com ela. É uma língua que não conta o que se passa. Canta e baila os ritmos das estações e das gentes. Faz do seu corpo a imagem dos lugares. Sem conteúdo lógico, nem narrativo. Não se trata aqui de vampirizar nenhuma ficção para documentar uma certa imagem rural, ancestral do país (Rino Lupo, *Mulheres da beira* – adaptação de um conto de Abel Botelho, Serra de Arouca, *Os Lobos*, 1923 – peça de Francisco Lage). Não se mostra a cozedura do pão nem a feitura do queijo. Há um momento em que conseguimos ouvir o batucar de uma máquina de costura e há uma certa inocência nesse recordar involuntário. Mas é o seu efeito musical, a sua cadência que importa, enquanto eco de um gesto encarnado no próprio corpo das pessoas.

Com o seu ritmo, os seus tons, as sensações, os acentos, as cantilenas constituem um fora da linguagem. A Catarina e o seu anjo de guarda, vão descrevendo um mapa sonoro ao mesmo tempo que vão recebendo canções. Receber é também acção. Recebem e

distribuem canções e à medida que vão marcando um território, colocam-se continuamente fora dele. Inventam e perpetuam formas que, ao mesmo tempo que os protegem contra a deformidade, o situam novamente no meio da noite, nessa grande sanha na qual conseguiram instalar-se. E então o problema reside em determinar em que condições é possível cantar o que não se pode cantar, como empurrar o corpo para que continue a dançar? E este talvez seja precisamente o problema do *pensar com artes*, encontrar o conceito que pode ser extraído de tal cantilena, reflectir sobre os interstícios da representação, na interrupção, no intervalo.

Dobra nº1, 2017

ⁱ <http://cinemaeartes.ulusofona.pt/en/lessons-en/343-joao-botelho.html>

ⁱⁱ Segundo afirma João Botelho, na entrevista ao *Público*, de 24 de Setembro de 2010.

ⁱⁱⁱ Ver a descrição de João Botelho, no site de apresentação do filme, www.cinept.ubi.pt/pt/filme/9686/Enquanto+Esta+L%C3%ADngua+For+Cantada#sthash.t8sdP512.dpuf